



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

- Kontrollierte Kreativität -

Eine Analyse der Zeichnungen Federico Baroccis

Eva Katharina Bartsch

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

INHALTSVERZEICHNIS

ZIEL DER ARBEIT	1
1. PROVENIENZ DER ZEICHNUNGEN	4
1.2 FORSCHUNGS-LAGE	4
1.3 DIE VERTEILUNG NACH DEM TOD BAROCCIS – VERWANDTE UND FREUNDE	5
1.4 DER SAMMLER SEBASTIANO RESTA	6
1.5 DIE FAMILIE CHECHEL IN VENEDIG	9
1.6 DIE SAMMLER PIERRE CROZAT UND ROGER DE PILES	11
1.7 DIE FAMILIE GHEZZI	12
1.8 BARTOLOMEU CAVACEPPI UND VINCENZO PACETTI	13
1.9 DER WEG NACH BERLIN – DIE ERWERBUNG DURCH DIREKTOR DR. WAAGEN	17
1.10 FAZIT	17
2. MATERIALBESTIMMUNG	22
2.1 VERWENDUNG DER MATERIALIEN IN BAROCCIS KONZEPT	22
2.2 BAROCCIS ZEICHENPAPIERE	23
2.2.1 PAPIERSTRUKTUR UND WASSERZEICHEN	23
2.2.2 PAPIERFORMATE	24
2.2.3 DIE FARBIGKEIT	25
2.3 VERWENDETE ZEICHENMITTEL UND -GERÄTE BAROCCIS	27
2.3.1 ROHRFEDER UND BISTER	27
2.3.2 SCHWARZE ZEICHENMEDIEN	28
2.3.3 WEIßE ZEICHENMEDIEN	30
2.3.4 DER GRIFFEL / STILUS	30
2.3.5 PASTELLSTIFTE	33
3. BAROCCIS ARBEITSWEISE	38
3.1 ERSTE ANALYSE DURCH GIOVANNI PIETRO BELLORI	38
3.2 ÜBERTRAGUNGSTECHNIKEN BAROCCIS	38
3.1.1 EINLEITUNG	38
3.1.2 DIE CALCHO-METHODE	39
3.1.3 DIE QUADRATNETZ-METHODE	42
3.1.4 REDUKTIONSZIRKEL, PROPORTIONSZIRKEL ODER PANTHOGRAPH?	44
3.2 BAROCCI UND RUBENS IN DER CHIESA NUOVA – ZWEI ARBEITSWEISEN IM VERGLEICH	46
3.2.1 DIE AUFTRAGGEBER	46
3.2.2 BAROCCI: DAS KONZEPT DER KLEINEN ARBEITSSCHRITTE	49
3.2.3 RUBENS: INTUITION ALS KONZEPT	53
3.2.4 FAZIT	56

3.3.	<i>ANALYSE DES ARBEITSKONZEPTES AM BEISPIEL DER MADONNA DEL POPOLO</i>	58
3.3.1	<i>EINLEITUNG</i>	58
3.3.2	<i>DIE AUFTRAGGEBER</i>	58
3.3.3	<i>DER ZEICHENZYKLUS DER MADONNA DEL POPOLO</i>	60
3.3.4	<i>BILDBESCHREIBUNG</i>	67
3.3.5	<i>INTERPRETATION DES GEMÄLDES</i>	71
3.3.6	<i>ARBEITSPHASEN IM ÜBERBLICK</i>	72
3.3.7	<i>ANALYSE DES KONZEPTES</i>	76
4.	<u>DER KÜNSTLER FEDERICO BAROCCI</u>	79
4.1.	<i>KURZBIOGRAPHIE</i>	79
4.2	<i>BAROCCI UND SEIN UMFELD</i>	79
4.3	<i>KRANKHEIT UND AUSWIRKUNGEN AUF DIE ARBEIT</i>	81

ABBILDUNGEN

ABBILDUNGSNACHWEIS

LITERATURVERZEICHNIS

ZUSAMMENFASSUNG

LEBENS LAUF

VORWORT

Das graphische Werk Baroccis erweckte erstmals mein großes Interesse im Wintersemester 2005, als ich eine Skizze des mir bis dato weniger bekannten Künstlers zum Seminarthema wählte und diese in den folgenden Monaten analysierte. Die ungewöhnlich große Anzahl und Vielfältigkeit der erhaltenen Barocci-Zeichnungen, sowie die daraus ersichtliche Werkgenese, die ich intensiver studieren konnte, deuteten eine Sonderstellung des Künstlers an und bewogen mich die Zeichnungen Baroccis zum zentralen Thema meiner Diplomarbeit zu machen.

Für die wertvollen Hinweise und Gespräche und für die geduldige Betreuung während der Jahre, die ich am Institut für Kunstgeschichte in Wien verbracht habe, danke ich besonders Frau Ao. Univ.- Prof. Dr. Monika Dachs- Nickel.

Mein Dank gilt auch Herrn Dr. Schulze- Altcappenberg, Direktor des Kupferstichkabinetts in Berlin, der mir wichtige Impulse für die Ausführung dieser Arbeit gab, sowie Frau Dr. Carolin Bohlmann für ihre freundschaftliche Unterstützung während meiner Zeit in Berlin.

Tomoko, Jan und meiner Familie danke ich für ihre Hilfestellung, Unterstützung und Geduld.

F E D E R I C O

Sò che alcuni
fi burleranno di questi studi, e diligenze, come inutili, e superflue, ma altri ancora deriderà la loro ignoranza, persuadendosi essi vanamente di formare vn componimento con vno schizzo ò con trè colpi di gesso sù la tela. Questa ambitione è causa che non si vegga, non dirò bene ordinate historie, ma ne meno vna bella piega, vn bel dintorno, ò vna bella testa, e ne meno vn moto viuo, e naturale. Con simili studij, chi più, chi meno, hanno caminato li gran maestri, senza insuperbirsi d'vna caricatura di colore, e di contorno; e chi offerua bene l'opere del nostro Barocci, riconoscerà di quanta lode sieno degne le sue esattissime diligenze.

Giovanni Pietro Bellori, 1672

ZIEL DER ARBEIT

Die Frage, warum Barocci so viele Zeichnungen, mehr als andere Zeitgenossen und in solchem Umfang fertigte soll, zentrales Thema dieser Arbeit sein.

Als Untersuchungsgrundlage dienten dabei die ca. 400 Zeichnungen des Künstlers im Berliner Kupferstichkabinett. Ein einjähriger Aufenthalt ermöglichte mir alle Originale zu sichten und diese genauer zu untersuchen. In der Folge bildeten sich Schwerpunktthemen heraus, die für die Analyse seines graphischen Werkes von Bedeutung sind, weil sie in der Literatur nur bruchstückhaft aufscheinen oder eher nebensächlich erwähnt werden.

Zudem schien sich die Auffassung des Künstlers, die hier im Entstehungsprozess von der Zeichnung bis hin zum Gemälde vertreten wurde, von zeitgenössischen, üblichen Praktiken zu unterscheiden. Es war insbesondere die ungewöhnlich große Anzahl von Detailstudien, auch einige Ganzkörperstudien, die in bestimmten Größenverhältnissen zueinander standen und damit die Frage nach der Bedeutung der Zeichnung im Konzept Baroccis aufkommen ließ und nach ihrem Stellenwert im Gesamtœuvre. Während der Recherche wurde ich auf eine Veröffentlichung von Ian Verstegen und John Marciari aufmerksam, die im Herbst 2008 neu erschienen war und das Thema der Verhältnismäßigkeit in den Barocci-Zeichnungen abhandelte.

Somit ergab sich gleichzeitig die Gelegenheit, die neue Forschungslage in diese Arbeit einfließen zu lassen und sie auf ihren Sachverhalt zu überprüfen. Die ausgewerteten 400 Berliner Zeichnungen konnten einer genaueren Analyse unterzogen werden, um hieraus weitere Erkenntnisse über Arbeitstechniken Baroccis, aber auch über ein bestimmtes Anwendungsmuster zu erhalten. Besonders die Anknüpfung an grenzthematische Bereiche, wie z.B. die Materialanalyse der Zeichnungen, ermöglichte einen tieferen Einblick in die Arbeitsweise Baroccis.

Erkenntnisse eines zusammenhängenden Zyklus für die jeweilige Bilderstellung, die aus vielen Detailzeichnungen ein einheitliches Ganzes werden lässt, weisen gleichzeitig auf die erschwerte Forschungslage hin, die schon mit der frühzeitigen unkontrollierten Zerstreuung des gesamten zeichnerischen Werkes entstand. Im

Nachvollziehen des Arbeitskonzeptes bildete sich im Ablauf eine zusammenhängende Kette, in deren Folge heute einige Glieder fehlen. Diese könnten aber durch koordinierte Forschungsarbeit hinzugefügt werden.

Aus den vorhandenen kunstgeschichtlichen Aufzeichnungen geht hervor, dass schon frühzeitig Studien *en bloc*, wahllos zusammengestellt, ohne nähere Zuordnung zu einem bestimmten Bildthema von einflussreichen Einzelpersonen zu Sammlerzwecken, aber auch aus Spekulationsgründen erworben und weiter veräußert wurden. Dies könnte ein Hinweis auf die hohe Bewertung von Baroccis Zeichnungen sein.

Von der Albertina in Wien wurden vorwiegend farbige Pastell - Kopfstudien erworben, ebenso von der Devonshire Collection in Chatsworth. Die Eigenständigkeit dieser Blätter erregte das größere Sammlerinteresse, der Verkauf war lukrativer. Bei der Sammlung des Kupferstichkabinetts Berlin handelt es sich vorwiegend um Körperdetailstudien, auch einige Draperien, jedoch weniger Federzeichnungen, welche in größerer Anzahl in den Uffizien zu finden sind.

Bis heute bestehen keinerlei Aufzeichnungen, welche die Provenienzgeschichte des graphischen Werkes Federico Baroccis in ihrer Gesamtheit erfassen. In Anbetracht der vielen Zeichnungen und Gemälde, die es zunächst zu untersuchen galt, schien dieses Thema bisher weniger Beachtung in der kunsthistorischen Literatur gefunden zu haben. Die Erkenntnis einer systembedingten Zugehörigkeit verlangt nach dem Ordnen aller zeichnerischen Bestände. Einige Anknüpfungspunkte möchte ich mit dieser Arbeit aufzeigen, wie z.B. die Notwendigkeit der farbigen Darstellung, der kolorierten Zeichnungen, die in der Fachliteratur oftmals im Schwarz- Weiß- Druck publiziert werden. Problematisch sind auch Abbildungen, bei denen das Originalformat beschnitten oder verändert wurde. Diese Aspekte der Wiedergabe erschweren eine fachlich fundierte Analyse der Zeichnungen. Um aber zu einer umfassenden Auswertung aller Bestände zu gelangen, habe ich die Provenienz der Zeichnungen in meine Diplomarbeit integriert. Im Gesamtkonzept der Forschungsarbeit mag sie zunächst als ein Bruch innerhalb der eigentlichen Analyse des zeichnerischen Werkes aufscheinen, ist aber für die genauere Bewertung des Arbeitskonzeptes erforderlich. Unerlässlich erschien mir daher die Rückverfolgung der Provenienz aller Zeichnungen anhand der Quellen und Literaturnachweise. Sie

gibt uns nicht nur Aufschluss über die Sammler, deren gesellschaftlichen Stand und damit über die qualitative Bewertung der Zeichnungen, sondern darüber hinaus ergeben sich Anhaltspunkte über die nachträgliche Verfremdung der Originale. Kleine Bausteine lassen sich zu einem Mosaik zusammenfügen und ergeben ein umfassendes Gesamtbild des ursprünglichen Konzeptes. Die Fortführung und Ergänzung der hier zusammengetragenen Daten könnte der allgemeinen Forschung dienlich sein.

Für eine genauere Zuordnung der erhaltenen Bestände wäre es wünschenswert, die virtuelle Zusammenführung aller zur Verfügung stehenden Detailzeichnungen zu erreichen, etwa durch zentrale Erfassung- und Austausch der Daten aller Barocci-Sammlungen. Das erforschte Werkstattkonzept Baroccis könnte hierdurch auf seine Stichhaltigkeit noch intensiver überprüft werden. Nicht zuletzt könnte man im Vergleich zwischen Zeichnung und Gemälde feststellen, ob letzte Änderungen im Gemälde vorgenommen wurden. Ein weiteres Ziel dieser Arbeit ist die genauere Ergründung der Persönlichkeit Baroccis, welche über die besondere Charakteristik seines Arbeitskonzeptes näher zu bestimmen ist. Aus nachstehender Dokumentation lässt sich außerdem herauslesen, dass sich im Verlauf der Jahrhunderte eine zunehmende Aufwertung der Zeichnungen entwickeln konnte. Zu Baroccis Zeiten wurden sie vorwiegend nur als Vorstufe des eigentlichen Bildes gesehen. Besonders die Detailzeichnungen nahmen hier eher eine Unterstufe in der Bewertung ein. Dass deshalb Bestände *en bloc* angeboten wurden, ist verständlich.

1. **PROVENIENZ DER ZEICHNUNGEN**

1.2 **Forschungslage**

„So groß unser Besitz an Zeichnungen Baroccios ist, sie finden sich nur an ganz wenigen Stellen und dort immer in großen Mengen“.¹

Dieses Zitat des Kunsthistorikers Kurt Cassirer aus dem Jahre 1922 ist immer noch zeitgemäß. Von den insgesamt 2.000 erhaltenen Barocci-Zeichnungen befinden sich heute ca. 1.200 Exemplare in Depots zweier bedeutender Museen.

Annähernd 800 Zeichnungen werden in den Uffizien, im Gabinetto dei Disegni e Stampe in Florenz aufbewahrt, weitere 400 befinden sich im Kupferstichkabinett in Berlin.² Die verbleibenden 800 Zeichnungen sind weltweit auf andere Museen sowie auch Privatbesitzer verteilt. Besonders in England findet man kleine aber dennoch bedeutsame Barocci-Sammlungen. Einzig das Gabinetto dei Disegni e Stampe in Florenz, mit dem insgesamt größten Barocci-Konvolut, kann die Reihenfolge der verschiedenen Besitzer rekonstruieren. Leopold I de Medici hatte die Zeichnungen *en bloc* aus dem Nachlass von Ambrogio Barocci, Federicos Neffen, erworben.³

In Berlin hingegen ist die Sachlage ein wenig komplizierter. Konkrete Anhaltspunkte sind hier erst ab dem 18. Jahrhundert zu finden. Der angesehene Restaurator und Sammler Bartolomeu Cavaceppi war bis 1799 Eigentümer eines großen Teils von Barocci-Zeichnungen gewesen. Auch hier ist zu vermuten, dass er die Zeichnungen *en bloc* erworben hatte. Nach seinem Tod kam Vincenzo Pacetti in den Besitz der Sammlung. Sie wurde 1843 auf Empfehlung von Gustav Friedrich Waagen für das Berliner Kupferstichkabinett gekauft.

¹ Kurt Cassirer, Die Handzeichnungsammlung Pacetti, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung, Band 43, 1922, S. 69.

² Ca. 400 Zeichnungen können Barocci und seinen Schülern zugeschrieben werden. Einige Blätter wurden dem Künstler zugeordnet, stammen jedoch nicht aus seiner Werkstatt.

³ Andrea Emiliani, Federico Barocci, Band II, Bologna 1985, S. 219.

1.3 Die Verteilung nach dem Tod Baroccis – Verwandte und Freunde

Als Federico Barocci am 30. September 1612 starb, hinterließ er seine Werkstatt in intaktem Zustand. Bis zuletzt hatte der von Krankheit geplagte und wahrscheinlich deshalb in ständigen Verzug geratene Künstler an seinen Aufträgen gearbeitet, so dass das gesamte Inventar, welches aus Zeichnungen, Kartons, unfertigen Gemälden und Malutensilien bestand, nun einen neuen Besitzer finden musste. Neun Jahre zuvor hatte Barocci bereits im Sinne, wer seine Hinterlassenschaft einmal erben würde. In seinem Testament, welches er 1599 aufsetzte, vererbt der alleinstehende Künstler sein gesamtes Vermögen seiner Schwester Girolama und seinem Bruder Simone Barocci. Während Girolama die Besitztümer in der Villa di Salsola und S. Giovanni in Urbino erbte, bekam sein Bruder Simone „*alle Zeichnungen, Kartons, Pastelle und alle anderen Sachen, die mit der Malerei etwas zu tun haben*“ sowie „*einige Gemälde aus denen noch etwas Geld zu machen sei*“.⁴

Ein Dokument, welches auch unter dem Namen *Minuta dello Studio* bekannt ist, vermag die Anzahl der existierenden Kunstwerke nach dem Tode Baroccis in seiner Werkstatt zu konkretisieren.⁵ Wenige Gemälde, eine Vielzahl an Kartons und über tausend Zeichnungen und Pastelle wurden in dieser Auflistung, die vermutlich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt, vermerkt.⁶ Eine besondere Umschreibung findet der Autor des Dokumentes für die vielen Zeichnungen, 800 an der Zahl, indem er versucht, in wenigen Worten Zeichenweise und verwendetes Material Baroccis zu beschreiben. Nackte und bekleidete Figuren, Beine, Arme, Füße und Hände, Gewänder – all diese Zeichnungen seien nach der Natur angefertigt worden.⁷

⁴ Luigi Renzetti und Ricci Corrado, *Studi e notizie su Federico Barocci*, Florenz 1913, S. 10: „Di più lascia a detto M. Simone suo fratello tutti il disegni cartoni pastelli e simili altre cose spettanti e pertinenti alla pittura et insieme anco quadri o comunciati o finiti de quali s’havessero da tirar dinari o fusse restato creditore il d. Test.¹⁹“.

⁵ Ebenda, S. 75-82.

⁶ Ebenda, S. 80: „Teste di pastelli finite numero cento, tra quali ven’ è d’ogni età d’ogni sesso. Altre teste di pastelli non ben finite numero ottanta in circa. Teste abozzate grosso modo, ove son capelli finiti e non altro, orrechie gole, barbe, fronti lassate così che altro non il serviva, numero novanta. Modo di disegnare che usava il S.^{or} Barocci per condurre l’opre sue a ottimo fine, usava il chiaro oscuro in carte tinte, ombrava con il lapis, alumava con gesso e biacca, ed alle volte usava anco carbone, e biacca, e di questi disegni fatti per mettere in opra ve ne saranno da ottocento in circa, tra qualli ve ne sarrano da cento di pastelli“.

⁷ Ebenda, S. 80: „Questi disegni son tutti del naturale da modelli, da gessi boni e son figure nude, vestite, gambe, bracci, piedi e mani, panni bellissimo del naturale“.

Da Simone Barocci bereits im Jahre 1608 starb, kam als nächst rechtmäßiger Erbe Simonese Sohn, Ambrogio Barocci, in Besitz des gesamten Inventars.⁸

Im September 1658 wurde es, auf Empfehlung eines Kunstagenten, von Kardinal Leopold I de Medici gekauft. Die Kunstwerke befinden sich heute in den Uffizien.⁹

Ebenso waren aufgefundenen Dokumenten zufolge Ventura Mazzi und Antonio Viviani, beide Schüler Baroccis, im Besitz von Zeichnungen und Kartons, die sie nach dem Tode ihres Lehrers für ihre Aufträge weiter verwendeten.¹⁰

Muzzio Oddi, ein vorübergehender Schüler in der Werkstatt Baroccis, und damit ehemaliger Kollege Ventura Mazzis, hielt im Jahre 1638 Briefkontakt mit seinem Freund und Geschäftspartner Pietro Linder, einem deutschen Händler, der in Venedig und Mailand geschäftliche Niederlassungen hatte.¹¹ Aus den Korrespondenzen geht hervor, dass Pietro Linder im Besitz von Barocci-Zeichnungen aus dem Nachlass Mazzis war und versuchte, diese in Venedig zu verkaufen. Dies schien jedoch nicht sofort möglich. Erst wesentlich später, und zwar im Jahre 1714, erwarb ein französischer Sammler mit dem Namen Pierre Crozat die Zeichnungen.¹²

1.4 Der Sammler Sebastiano Resta

Auch in Rom sind Zeichnungen Federico Baroccis früh nachzuweisen. Einen der ersten Anhaltspunkte liefert Padre Sebastiano Resta, der im Jahre 1635 in Mailand als Sohn eines Malers zur Welt kommt. Er schlägt eine klerikale Laufbahn ein und wird im Jahre 1665 in den Oratorianerorden in Rom aufgenommen.

⁸ Ebenda, S.10.

⁹ Leopold I de Medici kauft die Zeichnungen. 1681 berichtet Baldinucci, dass sie sich im Palast des Kardinales (Palazzo del Sereniss) befinden. „[...] Giovan Battista Staccoli invia al Cardinal Leopoldo nel settembre del 1658 con l'elenco dei materiali rimasti di proprietà del nipote di Barocci, Ambrogio, proponendone l'acquisto, risulta chiaro che svariati pezzi tra cartoni e disegni entrarono, nella collezione medicea, proprio per interessamento del Cardinale.“ (Zitat und Informationen aus: Giovanna Gaeta Bertelà, *Disegni di Federico Barocci*, Florenz 1975, S. 10.)

¹⁰ Ian Verstegen, Barocci cartoons, and the workshop: A mechanical means for satisfying demand, in: *Notizie da Palazzo Albani*, Band 34/35, 2005/2006, S. 101-203, hier S. 105.

¹¹ Pietro Linder war außerdem Schüler von Muzzio Oddi gewesen. Vgl. Alexander Marr, The production and distribution of Mutio Oddi's *Dello squadra* (1625), in: Sachiko Kusukawa und Ian Mclean (Hg.), *Transmitting knowledge: Words, images, and instruments in early modern Europe*, Oxford 2006, S. 165-192, hier S. 190.

¹² Fert Sangiorgi, *Committenze milanesi Federico Barocci e alla sua scuola nel carteggio Vincenzi della Biblioteca Univesitaria di Urbino*, Urbino 1982, S. 66-67.

Die Kirche Santa Maria in Valicella (Chiesa Nuova) war von nun an Restas Lebensmittelpunkt bis zu seinem Tod im Jahre 1714.¹³ In der Gemeinschaft der Oratorianer erfuhren die Werke Federico Baroccis seit jeher eine besondere Wertschätzung, waren es doch die Lieblingsbilder des Ordensgründers Filippo Neri. Resta begann in den 1660er Jahren Zeichnungen zu sammeln, die er nach Künstlern, verschiedenen Themen oder Epochen sortierte. Die fertigen Konvolute wurden als Buch gebunden und an den hohen Klerus, Adelige oder auch an reiche Bürger verschenkt.¹⁴ Dennoch bat Resta seine Interessenten immer um eine kleine Spende als Gegenleistung.¹⁵ Nicht nur er profitierte von diesen Einnahmen, auch der Oratorianerorden selbst konnte aus diesen Erträgen schöpfen.¹⁶

Resta begann im Laufe der Jahre ein Netzwerk aufzubauen, in dem seine Freunde, Kunden und Kollegen nicht nur Zeichnungen, sondern auch Neuigkeiten und Informationen austauschen konnten.¹⁷ Dass Sebastiano Resta auch im Besitz von Barocci-Zeichnungen war, geht aus einer seiner Korrespondenzen hervor. Hier beschwert sich Resta über Papst Clemens XI, der sein Geschenk, eine Barocci-Zeichnung, nicht annehmen wollte. Restas System lebte jedoch von gegenseitiger Kooperation und somit drückt Resta seine Enttäuschung in einem Brief aus dem Jahre 1700 aus.

„Würde der Papst meine Geschenke annehmen, so würde ich auch auf andere Art und Weise über ihn reden. Aber auch als er noch Kardinal war, hat er sie abgelehnt. Ich erinnere mich an einen Abend im Oratorium in der Chiesa Nuova, unser Kardinal war da...damals noch Kardinal Albani. Es geschah, dass wir über Federico Barocci

¹³Simonetta Prosperi und Valenti Rodinò, I disegni del Codice Resta di Palermo, Mailand 2007, S. 15.

¹⁴Die Dokumente bezeugen erste Einkäufe von Zeichnungen nicht vor den 1660er Jahren. Vgl. Genevieve Warwick, The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe, Cambridge 2000, S. 8.

¹⁵Ebenda, S. 72.

¹⁶Genevieve Warwick, Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums in: The Art Bulletin, Band 79, Nr. 4, 1997, S. 630-646, hier S. 632.

¹⁷Resta schuf dadurch ein soziales Netzwerk, welches ganz Italien mit seinen bedeutenden Städten umfasste. Künstler und gleichzeitig Sammler wie Carlo Maratta, Pietro da Cortona, Luca Giordano und die Ghezzi zählten zu seinem Freundeskreis, aber auch die größten Sammler seiner Zeit wie die Königin Christina von Schweden, Prinzessin Barberini von Palestrina und Don Livio Odescalchi begnügten sich mit seiner Anwesenheit. Sein größtes Geschäft machte Resta mit seinem Mäzen namens Giovanni Mattei Marchetti, Bischof von Arezzo, der ihm 19 Sammelbände abkaufte. Kunsthistoriker und Theoretiker, die gleichermaßen begeisterte Kunstsammler waren, zählten ebenso zu diesem Zirkel: Bellori, Passeri, Baldinucci, Orlandi seien hier nebst anderen erwähnt. Vgl. Warwick 2000, S. 9.

sprachen, Kardinal Albanis Heimatgenosse... ich wollte ihm eine Landschaftszeichnung schenken, von einem Künstler seiner Heimat, aber er wollte sie nicht. Während mir die Galle hochkam und ich ihn innerlich zerpflückte, sagte ich in unserer Gegenwart: „Glauben Sie Exzellenz, ich erwarte ein Gegengeschenk?“ Er antwortete, dass ich eine Ablassbulle erhalten könnte...glücklicherweise begann das Oratorium, und ich habe nie wieder über diese eigenartige Situation, die eine Bestrafung würdig gewesen wäre, gesprochen, außer mit meinem Beichtvater, aufgrund meiner Dummheit...“.¹⁸

Die Untersuchungen von Genevieve Warwick ergaben, dass dies nicht die einzige Zeichnung Baroccis war, welche in die Sammlung Restas übergang. In ihrer Veröffentlichung aus dem Jahre 2000 *The Arts of Collecting* stellt die Kunsthistorikerin fest, dass der Sammler vier Bände mit der Thematik „*Corregio – seine Nachfolger und Nachahmer*“ widmete. Nach Restas Ansicht zählte dazu auch Federico Barocci. Zwei dieser Sammelbände enthielten ausschließlich Zeichnungen Corregios. Die beiden anderen sind verloren gegangen. Es waren insgesamt 219 Zeichnungen. Eine weitere Zusammenstellung mit dem Titel „*Ingresso al secolo d'oro*“ umspannte die Zeit von Barocci und Zuccari über Maratta und Gaulli. Der hier angesprochene Band bestand aus insgesamt 168 Zeichnungen.¹⁹

Einige Blätter aus Restas Sammlung, darunter auch Barocci-Graphiken, sind heute in England nachweisbar. Der Kunstagent John Talman hatte sie für den englischen Adel erworben.²⁰ Über eine genaue Anzahl der Barocci-Zeichnungen in Restas Besitz finden sich jedoch keine weiteren Angaben.

¹⁸ Ebenda, S. 227: „Se il Papa pigliasse regali si potrebbe parlar in altro modo. Ma non pigliava neanche da Cardinale. Io mi ricordo che in Ch[iesa] N[uova] ad un orio di notte v'era il n[ost]ro il Card[inale] – e S[ignor] C[ardinale] Albano...si venne à parlar di Barocci d'Urbino, paese del C[ardinale] Alb[an]o con lode, li volsi come à paesano donar un paesino....e non volse mai. Mi saltò la bile e lo strappai in loro presenza dicendo, crede V.C. ch'io voglio da lei un beneficio? Mi rispose potesse voler una bolla d'indulgenza...cominciò l'oratorio ne più si parlò ne doppo di questo scherzo degno di sferza, se no al confessore per la mia bestialità...Voglio haverle solo accennato che il Papa non piglia regali...“

¹⁹ Ebenda, S. 10, 13 und 144. Resta hatte eine besondere Leidenschaft für Corregio-Zeichnungen. Einen direkten Nachfolger Corregios sah Resta in Federico Barocci. Seiner Ansicht nach verstand Barocci es am ehesten, Lieblichkeit und harmonische Farbigkeit miteinander verschmelzen zu lassen.

²⁰ Talman war Agent von Lord Somers wie auch von Lord Chancellor of England und Peer of the Realm. Alle kauften Zeichnungen bei Resta. Vgl. Genevieve Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in: *Master Drawings*, Band 34, Nr.3, 1996, S. 239-278, hier S. 239.

1.5 Die Familie Chechel in Venedig

Einen weiteren Hinweis über Eigentümer von Barocci-Zeichnungen erhält man aus dem näheren Umfeld Sebastiano Restas.

Pellegrino Antonio Orlandi, ein bolognesischer Karmeliter und enger Freund Sebastiano Restas, berichtet in seinem Werk *Abecedario pittorico* aus dem Jahre 1704, dass sich von Barocci hinterlassene Zeichnungen im Besitz eines Kunstsammlers mit dem Namen Cavaliere Gio van Giorgio de Chechelsperg in Venedig befänden.²¹ Die Recherche nach dem Namen Chechelsperg fiel jedoch sehr unbefriedigend aus, denn im Zusammenhang mit den Zeichnungen Federico Baroccis ist Orlandi der Einzige, der den Sammler erwähnt. Ein Jahrhundert später erschien der Name in den *Memorie de Federico Barocci* von Pater Andrea Lazzari. Dieser gibt allerdings an, die Information von Orlandi übernommen zu haben.²²

Es mag daran liegen, dass die fremde Aussprache und Orthographie die Italiener dazu verleitete, den Namen zu vereinfachen. Sie nannten deshalb ihren Zeitgenossen kurz „Chechel“.²³ Berücksichtigt man diese simplifizierte Schreibweise, so stößt man bald auf eine junge Veröffentlichung der Kunsthistorikerin Linda Borean aus dem Jahre 2002, die in ihrem Text einen Kunstsammler aus Venedig namens Gaspar Chechel, ein Händler deutscher Abstammung, näher beschreibt.²⁴ Gaspar Chechel war der Sohn von Giovanni (Gio van) Chechel, einem erfolgreichem Händler aus Villach, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Venedig emigrierte. Die Familie erlangte hohes Ansehen. Gaspar besaß eine wichtige Position im Fondaco de Tedeschi, so dass er im Jahre 1642 das Amt des Console Seniore antrat, ein Amt welches nur den Familien bestimmt war, die eine herausragende Rolle in den deutsch-venezianischen Handelsbeziehungen spielten.²⁵

²¹ „Lo Studio di disegni e degli schizzi di questo grand'uomo con altre pitturedi molto vallore, cioè di Daniello Vauter e di Pietro Brughel seniore, è posseduto in Venezia dal cavaliere Gio van Giorgio de Chechelsperg...[...].“ Vgl. Pellegrini Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, S. 147.

²² Renzetti/Corrado 1913, S. 73-74.

²³ Ausst.-Kat. „Nel Segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena“, hg von Anna Maria Ambrosini Massari und Marina Cellini Mailand 2005, S. 405, Fußnote 57.

²⁴ Linda Borean, *Disegni e stampa de rame. La collezione grafica di Gaspar Chechel, mercante tedesco nella Venezia del Seicento*, in: *Aprosiana*, Band 10, 2002, S. 155-178.

²⁵ Ebenda, S. 161.

Giovanni Chechel begann möglicherweise in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Kunstwerke zu sammeln. Es wird die Vermutung geäußert, dass er Teile seines Kunstbesitzes, unter anderem Barocci-Zeichnungen, von einem deutschen Marschall mit dem Namen Mathias von der Schulenburg erworben hätte, der ebenso wie Chechel in Venedig ansässig war.²⁶ Es konnten jedoch keine konkreten Beweise für diese Vermutung gefunden werden. Später vererbt Giovanni die Sammlung seinem Sohn Gaspar. Aus den Inventarlisten wird ersichtlich, dass die Familie einen unschätzbaren Wert an Graphiken, Gemälden, Skulpturen und Büchern besaß.

Ob die Chechels im Besitz von Barocci Zeichnungen waren, wird weder durch den Text von Linda Borean, noch in den mir bekannten veröffentlichten Inventarverzeichnissen ersichtlich.²⁷

Dennoch konnte ein entscheidender Hinweis in einem französischen Werkkatalog aus dem Jahre 1810 über den Werdegang der Sammlung Chechel gefunden werden. Es handelt sich hierbei um den Katalog der Kunstsammlung der Familie Silvestre, verfasst von Regnault-Delalande.²⁸ Dieser beschreibt im Anhang des Kataloges einzelne Blätter und geht dabei auf ihre Provenienz ein. Über die elf erworbenen Barocci-Zeichnungen schreibt er Folgendes: „*Les études que nous venons de décrire proviennent, ainsi que la plupart des suivantes, du cabinet Crozat. Elles avoient fait précédemment partie de la collection de Chechelsberg à Venise*“.²⁹ Obwohl auch Regnault-Delalande eine leicht differenzierte Schreibweise für den Familiennamen findet, so lässt der geographische Bezug keine Zweifel mehr offen, dass es sich hier um das Inventar der Familie Chechel handelt. Den Angaben des Kataloges zufolge hatte der vermögende Kunstsammler Pierre Crozat die Zeichnungen aus der Kollektion Chechel erworben. Dieser hatte nicht nur die Zeichnungen Baroccis,

²⁶ „Già s'è visto come scarsa fosse la fortuna critica (e commerciale) di Barocci a Venezia anche se, in fonti ottocentesche, la Savini Branca è riuscita a trovar traccia di un non meglio specificato quadro di Barocci in collezione Nani e Alice Binion ha avanzato l'ipotesi di una significativa presenza di disegni del Barocci nella collezione del maresciallo von der Schulenburg nella prima metà del Settecento [...]“ Vgl. Ausst.-Kat. „Nel segno di Barocci“ 2005, S. 402.

²⁷ Inventarverzeichnisse: Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Heft I, Venedig 1900, S. 33-39 und Simone Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padua 1965, S.140-147.

²⁸ François Léandre Regnault-Delalande, *Catalogue raisonné d'objets d'arts du Cabinet de Feu M. de Silvestre, ci devant chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et maître a dessiner des enfants de France*, Paris 1810, S. 36-37.

²⁹ Crozat hatte nicht nur von Chechelsberg Barocci-Zeichnungen erworben, des Weiteren werden die Sammlungen Victoria und Jullienne erwähnt. Ebenda, S. 36.

sondern gleich den gesamten Kunstbesitz der Chechels aufgekauft.³⁰ Dies war jedoch nicht das einzige Inventar mit Barocci-Zeichnungen, welches Crozat erstand. Wie bereits erwähnt hatte er während seiner Italienreise zwischen 1714 und 1715 den Nachlass von Ventura Mazzi, einem Schüler von Federico Barocci erworben.³¹ Die oben genannten Fakten geben den Anlass, die Persönlichkeit Pierre Crozats sowie sein Inventar auf die Existenz einer größeren Barocci-Kollektion zu überprüfen.

1.6 Die Sammler Pierre Crozat und Roger de Piles

Crozat war ein Pariser Bankier, der ursprünglich aus Toulouse stammte. Er zählte zu den bedeutendsten Mäzenen und Sammlern seiner Zeit und konnte durch seine diplomatischen Kontakte nach Italien seinen Kunstbesitz erheblich erweitern.³² Viele bereits bestehende Sammlungen kaufte er auf, so dass er am Ende seines Lebens im Besitz von über 19.000 Zeichnungen war. Das theoretische Fundament seiner Sammlung wurde durch die Ansichten und zahlreichen Veröffentlichungen Roger de Piles gestützt. Crozat hatte mit ihm im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts vermehrt Kontakt. Später entstand eine innige Freundschaft zwischen beiden.³³ Diese Beziehung stellte sich als äußerst interessant heraus, denn Roger de Piles war einige Zeit in Rom ansässig und besaß eine ausgeprägte Leidenschaft für Zeichnungen. In seinem kunsttheoretischem Werk *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* von 1708 trifft de Piles eine Auswahl der berühmtesten Künstler, und bewertet sie nach Komposition, Zeichnung, Ausdruck und Farbgebung.³⁴ Dabei erhalten die Barocci-Zeichnungen eine außergewöhnlich gute Bewertung.³⁵ Ob Roger de Piles in seiner eigenen Sammlung Werke des Künstlers

³⁰ Ausst.-Kat. „Nel Segno di Barocci“ 2005, S. 405, Fußnote 57.

³¹ Fert Sangiorni erwähnt, dass Crozat 1714 die Zeichnungen im Auftrag des Herzogs von Orléans kauft macht jedoch keine Angaben über die Herkunft dieser Aussage. Vgl. Sangiorni 1982, S. 66. Silke Renate Bettermann schreibt hingegen, dass sich Crozat im Oktober November des Jahres 1714 vor allen Dingen in Rom aufhielt, dann Anfang des Jahres nach Neapel und auf dem Rückweg im April 1715 Venedig besuchte. Sie erwähnt außerdem, dass Crozat nicht nur im Auftrag des Regenten sondern ebenfalls für seine eigene Sammlung Kunstwerke erwarb. Silke Renate Bettermann, Paolo Veronese und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts, Darmstadt 2004, S. 40.

³² Crozat war auch im Resta-Kreis bekannt. Antonio Orlandi widmete ihm sogar seine zweite Auflage der „Abdecenario pittorico“.

³³ Bettermann 2004, S. 103.

³⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1708.

³⁵ Walter Friedländer, The literature of art. Federico Barocci, in: The Burlington Magazine, Band 106, Nr. 733, 1964, S. 186.

archivierte, kann leider nicht beantwortet werden. Seine Sammlung, die aus mehr als 3.000 Zeichnungen und Kupferstichen bestand, ging ein Jahr nach der Veröffentlichung der *Cours de peinture par principes* in den Besitz von Crozat über.³⁶ Im Jahre 1740 starb Crozat. Seine Zeichnungen wurden durch eine Auktion ein Jahr später veräußert. Zu diesem Anlass erschien ein Auktionskatalog, der jedoch keine präzisen Einzelinformationen über die Zeichnungen preis gibt. Die Sammlung wurde nach der Auktion in kleinere Verkaufseinheiten aufgelöst.³⁷

1.7 Die Familie Ghezzi

Anthony Griffiths berichtet in seinem Aufsatz *The archeology of the print*, dass im Jahre 1727 von Rom aus mehrere Alben mit Kupferstichen von und nach Federico Barocci, an König João V nach Portugal versendet werden. Weiterhin schreibt er:

*„[...] the anonymous swept up everything he could find that served his purpose. Most of the prints he needed were by then 150 years old, and had been much used in the intervening years. Indeed some of them are in really atrocious condition; the paper is discoloured, creased and full of holes. Some have squared lines drawn over them; others have indentations; others have red chalk on the verso; yet others have been oiled to make them transparent. These are all signs of use by artists for copying”.*³⁸

Nach Griffiths muss es sich um einen Künstler gehandelt haben, welcher die Zeichnungen als Kopiervorlagen verwendete.

Bei dem bisher anonym gebliebenen Künstler könnte es sich um Pier Leone Ghezzi handeln. Dieser hatte eine bedeutende Graphiksammlung seines Vaters Giuseppe Ghezzi geerbt. Vater und Sohn waren beide Künstler, Mitglieder der Academia di S. Luca, und eng mit dem bereits erwähnten Sebastiano Resta befreundet.³⁹ Eine weitere Verbindung zu dem Oratorianer Resta lässt sich auffinden, so sind Pier Leone Ghezzi und sein Bruder Placido im Jahre 1689 als Mitglieder in den Akten der

³⁶ Bettermann 2004, S. 40, Fußnote 200.

³⁷ Der Katalog bezieht sich hauptsächlich auf Zeichnungsgruppen, eine konkrete Anzahl der Blätter kann deshalb nicht festgestellt werden. Ebenda, S. 41-42.

³⁸ Anthony Griffiths, *The archeology of the print*, in: *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, Ashgate 2003, S. 21.

³⁹ Pier Leone trat 1705 der Academia di San Luca bei. Sein Vater Giuseppe war dort Sekretär.

Congregazione degli Oratoriani in Rom verzeichnet.⁴⁰ Die Verbindung nach Portugal ergab sich durch Pier Leones Großvater, Sebastiano Ghezzi, der aufgrund seiner Dienste vom portugiesischen König in den Ritterstand erhoben worden war.⁴¹ Pier Leone hatte den Titel durch Vererbung weiter führen können.⁴²

Somit könnte man vermuten, dass Ghezzi ein Geschenk zur Aufrechterhaltung des Titels auch für die nächsten Generationen an den portugiesischen Hof sandte. Auch könnte man dieses als eine reine Dankesgeste für die Ehrung an seinem Uhrgroßvater interpretieren. Pier Leone hatte eine große Kunstsammlung nach dem Tod seines Vaters geerbt und weitergeführt. Griffith vermutet, dass er ausschließlich diese verwaltet hatte, denn er bereicherte die Sammlung lediglich mit einer Serie von Architekturzeichnungen, sowie mit Darstellungen nach der Antike und fügte außerdem seine eigenen Karikaturen hinzu.⁴³ Dass er dennoch aktiver im Tausch und Kauf von Zeichnungen gewesen war, zeigen die Untersuchungen von Warwick.⁴⁴ Nach seinem Tod vererbte Pier Leone Ghezzi die Sammlung seiner Ehefrau Caterina Peroni. Sie starb im Jahre 1762. Die Kollektion kam daraufhin in den Besitz Bartolomeu Cavaceppis.

1.8 Bartolomeu Cavaceppi und Vincenzo Pacetti

Der große Umfang seiner Sammlung mit ca. 8.000 Zeichnungen deutete darauf hin, dass Cavaceppi weitere Graphiken, neben der Sammlung Ghezzi, *en bloc* erworben hatte. Stellt man diesbezüglich weitere Nachforschungen über die Herkunft der Sammlung an, so wird man in der Dissertation von Mario Epifani fündig. Dieser berichtet, dass Cavaceppi auch jene des Kardinales Silvio Valenti Gonzaga kaufte.⁴⁵

⁴⁰ Anna Lo Bianco, Pier Leone Ghezzi, pittore, Palermo 1985, S. 95. Über die Beziehung der beiden Sammler berichtet ebenfalls Marilyn Dunn sehr ausführlich. Marilyn Dunn, Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella, in: The Art Bulletin, Band 64, Nr. 4, 1982, S. 601-622.

⁴¹ Lo Bianco 1985, S. 95.

⁴² Ebenda, S. 95.

⁴³ Diese befinden sich heute in Berlin.

⁴⁴ Warwick 1997, besonders S. 632, 634 und 639.

⁴⁵ Mario Epifani, Bella e Ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope. Il Disegno Napoletano attraverso le Collezioni Italiane ed Europee tra sei e settecento, Diss. Università degli Studi di Napoli Federico II, Neapel 2008, S. 67.

Detaillierte Informationen über den Kunstbesitz des Kardinales befinden sich im Ausstellungskatalog *Ritratto di una collezione: Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga* aus dem Jahre 2005.⁴⁶ Den Inventarlisten zufolge war Silvio Valenti Gonzaga nicht nur Inhaber von Gemälden Baroccis, sondern auch vieler Pastellzeichnungen gewesen. Genauere Angaben über die Zeichnungen Baroccis sind jedoch nicht zu finden.

Während Cavaceppis restauratorische Tätigkeiten in der Literatur aufgegriffen und untersucht wurden, sind hingegen sorgfältige Analysen über seine Sammlung seltener zu finden. Es sei an dieser Stelle auf den wertvollen Beitrag von Kurt Cassirer aus dem Jahre 1922 verwiesen.⁴⁷ Kunsthistoriker wie Ingrid Vermeulen und Mario Epifani bauten auf den Erkenntnissen Cassirers auf und verfassten 2003 aufschlussreiche Aufsätze zu diesem Thema.⁴⁸

Basis aller Untersuchungen bilden jedoch die erhaltenen Quellen. Die persönlichen Tagebücher des Vincenzo Pacetti, die *Memorie dell'academia di S. Luca* von Melchior Missirini aus dem Jahre 1823 und Winckelmanns *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums* aus dem Jahre 1767 seien hier zu nennen.⁴⁹

Das wichtigste Dokument ist wohl das umfassende Inventarverzeichnis aus dem Jahre 1799, welches konkrete Hinweise über Anzahl und Strukturierung der Sammlung preisgibt. Hier erhält die Forschung auch erstmals präzise Informationen über die Zeichnungen Baroccis. Das Schriftstück wurde kurz nach dem Tod Cavaceppis am 18. Dezember 1799 erstellt.

Cassirer berichtet, dass es bereits am zweiten Tag der Inventaraufnahme zu Schwierigkeiten kam, denn *„hatte man am ersten Tage 90 Bände gezählt, so wurde am zweiten Tag festgestellt, dass unterdessen nicht weniger als 14 Bände verschwunden waren. [...]... die Diebe stahlen nur Bände deren Inhalt am ersten*

⁴⁶ Ausst.-Kat. „Ritratto di una collezione: Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga“, 6.3.-15.5.2005, hg. von Raffaella Morselli und Rossella Vodret Palazzo Te Mantua, Mantua 2005.

⁴⁷ Cassirer 1922, S. 63-95.

⁴⁸ Ingrid Vermeulen, „Wie mit einem Blicke“. Cavaceppi's collection of drawings as a visual source for Winckelmann's history of art, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Band 45, 2003, S. 77-89 und Epifani 2008, S. 66-75.

⁴⁹ Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Lucca fino alla morte di Antonio Canova*, Rom 1823, S. 292 und Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 8. Buch, Wien 1776.

Tage nicht inventarisiert worden war“.⁵⁰ Ingrid Vermeulen geht diesem Geschehen etwas genauer auf den Grund und macht andere Aussagen zum zeitlichen Ablauf. Nach ihren Untersuchungen konnte der Notar einen ursprünglichen Bestand von 100 Bänden ermitteln und lediglich 90 Bände während der Inventaraufnahme finden. Sie erwähnt außerdem, dass während der nächsten Monate 14 Bände gestohlen wurden, so dass zum Schluss nur noch 76 übrig waren.⁵¹ Diese vierzehn fehlenden Bände, und hier stimmen die Aussagen wieder überein, enthielten vermutlich die wertvollsten Zeichnungen aus Cavaceppis Sammlung, die bis heute allesamt verloren sind.

Barocci-Zeichnungen schienen größtenteils von diesem Diebstahl verschont geblieben zu sein, denn im Inventarverzeichnis von 1799 werden mehrere Alben des Künstlers notiert.⁵² Nach Cassirer enthielten die Barocci-Bände insgesamt 399 Blätter.⁵³

Cavaceppi hatte seine Graphiken auf Papier kaschiert. Er katalogisierte nicht jede einzelne Zeichnung sondern die Blätter und verwahrte sie in roten Moriquinlederbänden.⁵⁴

Um einen weiteren Diebstahl zu verhindern, wurden die Zeichnungen einige Tage später in die Academia di San Luca transportiert.⁵⁵ Ingrid Vermeulen berichtet, dass man versuchte, die Handzeichnungssammlung als Memorandum in die Akademie-Kollektion aufzunehmen und deshalb eine Versammlung der Mitglieder anberaumt wurde. Tatsächlich hatte Cavaceppi jedoch in seinem Testament die Sammlung an die Akademie vererbt. Die Armut der Cavaceppi-Familie sowie die niedrige Qualität der Sammlung, verursacht durch den Diebstahl der Graphiken (*„infelice circostanze dell'eredità“*), waren jedoch Anlass, sich gegen eine Aufnahme der Zeichnungen zu

⁵⁰ Cassirer 1922, S. 67.

⁵¹ „When work first started on the inventory only 90 Volumes were found and in the following month another 14 were stolen“. Vgl. Vermeulen 2003, S. 79.

⁵² Demnach waren die Bände L, LVII, LVIII, LIX, LX und LXI ausschließlich Barocci Bände (Band LI und LII fehlten bei der Inventaraufnahme). Band XVI mit der Betitelung „schizzi di figure di vari autori“ besaß neben Graphiken von Casolani, Castigliano und Guido, ebenfalls Zeichnungen von Barocci. Das Inventarverzeichnis von Cavaceppi befindet sich im Anhang I von Cassirers Aufsatz.

⁵³ Davon fehlten bereits zum Zeitpunkt der Inventaraufnahme 98 Stück, welche aus verschiedenen Bänden entnommen worden waren. Die Bände enthielten manchmal weitaus mehr Zeichnungen als eingehaftete Blätter. Kurt Cassirer 1922, S. 67.

⁵⁴ Ein originaler Moriquinlederband von Cavaceppi wird in Berlin verwahrt. Es handelt sich um den Band 27 der Sammlung Cavaceppi, Titel: Disegni di Fiori e Frutti, Signatur: 79 D 27.

⁵⁵ Vermeulen 2003, S. 79.

entscheiden.⁵⁶ Die Begründung mag nicht ganz zutreffen. Vermeulen und Epifani berichten zudem, dass die Verwandtschaft Cavaceppis versuchte, die Annullierung des Testamentes zu erreichen, da sie mit dem Erlass nicht einverstanden waren.⁵⁷ Dieser Anhaltspunkt mag zu Spekulationen führen. Ein Abkommen zwischen der Familie Cavaceppis und bestimmten Mitgliedern der Academia wäre hier zu vermuten, schließlich konnten beide Seiten von dem Verkauf der Sammlung profitieren. Ein Teil der Sammlung wird nach der Inventarisierung sofort verkauft.⁵⁸

Der Kunsthistoriker Kurt Cassirer recherchierte, dass Vincenzo Pacetti, der Präsident der Academia di San Luca, die gesamte Handzeichnungssammlung auf illegalem Wege beschafft hatte.⁵⁹ In den folgenden Jahren versuchte er die Sammlung mehrmals abzustoßen, jedoch ohne Erfolg.⁶⁰

⁵⁶ Ebenda, S. 80.

⁵⁷ Ebenda, S. 79 und Epifani 2008, S. 67.

⁵⁸ Die antiken Skulpturen werden für 10.000 Scudi verkauft.

⁵⁹ Die Ereignisse seien hier kurz erwähnt: Cassirer zufolge lockte der Architekt Giuseppe Valadier Vincenzo Pacetti in das Geschäft und trieb dieses an. Meines Erachtens scheint jedoch der Bankier und bedeutendster Kunstagent Roms, Giovanni Torlonia, Initiator gewesen zu sein – jener, der die zündende Idee für dieses Abkommen lieferte. Dieser interessierte sich nicht nur dafür einen hohen Gewinn aus der Sammlung zu erwirtschaften, sondern auch für die antiken Skulpturen und deren Kopien, die er in seiner Kollektion aufzustellen gedachte. Vorher hatte er Valadier und Pacetti immer wieder als Einkäufer und Geschäftsteilhaber beschäftigt. Valadier, als engster Berater Torlonias, wurde als erster von diesem Plan in Kenntnis gesetzt und hatte die Aufgabe Pacetti einzuweihen. Dieser musste, als Präsident der Akademie und gleichzeitig Testamentvollstrecker Cavaceppis, zwangsläufig in die società aufgenommen werden, denn von ihm war der Erfolg des Geschäftes abhängig. Cassirer fügt hinzu: „[...] trotz aller Bedenken hat er schließlich seine Zustimmung gegeben, aber nur unter einer Bedingung: dass er an dem Glückskauf, den »questa gente« plante, beteiligt würde“. Genau einen Monat später nach der Verlagerung der Sammlung in die Akademie, am 28. Februar 1800, schreibt Pacetti in sein Tagebuch „Ho ricevuto il progetto dal Sig. Valadier per l'aquisto de disegni di Cavaceppi“. Seine Notiz deutet meiner Ansicht nach darauf hin, dass Pacetti die Zeichnungen im Auftrag erwerben sollte und diese möglicherweise zunächst gar nicht für sich selbst beanspruchte. Denn auch hier scheint sich ein Auftrag Torlonias über den Mittelsmann Valadier an Pacetti zu verbergen.

Aus den Quellen geht hervor, dass es später zu Zwistigkeiten zwischen Pacetti und seinen beiden Kollegen kam. Torlonia hatte bestritten, dass jemals eine società abgeschlossen wurde. Man könnte dem entnehmen, dass Torlonia Pacetti an seinem Gewinn nicht mehr beteiligen wollte. Im Jahre 1810 verdächtigt Pacetti Valadier und behauptet, dieser sei von Torlonia bestochen worden und hätte deshalb gegen ihn ausgesagt. Dies kann durchaus stimmen, denn mit Sicherheit wollte Valadier seinen Geldgeber nicht missstimmen. Torlonia hatte seit 1808 Valadier als leitenden Architekt für seinen Palazzo engagiert, die Umbauarbeiten reichten bis in das Jahr 1813. Zudem, so Steindl, war Valadier zeit seines Lebens eng mit der Torlonia-Familie verbunden. Zu den Streitigkeiten siehe: Cassirer 1922, S. 66 und zu Valadier als Architekt Torlonias siehe: Barbara Steindl, Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts. Die Familie Torlonia, Hildesheim 1993, S.13 und 37.

⁶⁰ In den Jahren 1806 und 1808 bot Pacetti die komplette Graphiksammlung zum Verkauf an, jedoch ohne Erfolg. Vgl. Epifani 2008, S. 68.

Als Pacetti im Jahre 1820 starb, umfasste seine Kollektion ca. 10.000 Graphiken.⁶¹ Er hatte seine Sammlung sorgfältig katalogisiert und mit einer Nummerierung versehen.⁶² Diese in Feder und schwarzer Tinte aufgetragenen Zahlen, die sich auf den rechten oberen Blatträndern befinden ebenso wie der Stempel mit dem Großbuchstaben „P“ in blauer Farbe sind heute noch teilweise erhalten. Im Jahre 1843 verkaufte ein Sohn Vincenzo Pacettis, Michelangelo, die Kollektion an den Direktor der Berliner Gemäldegalerie Gustav Friedrich Waagen.

1.9 Der Weg nach Berlin – Die Erwerbung durch Direktor Dr. Waagen

Dr. Waagen hatte sich bereits im Jahre 1842 während eines Italienaufenthaltes für die Sammlung interessiert, und empfahl ihren Ankauf für das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Jahr später erreichten die Zeichnungen Berlin. Peter Dreyer berichtet, was sich als nächstes ereignete: *„Leider wurde die einst bewunderte Ordnung im Berliner Kabinett zerstört. Die Bände wurden aufgelöst, viele der Blätter so eng beschnitten, dass die alten Nummerierungen verloren gingen. Manchmal lässt sich erweisen, dass die Zeichnungen einer Hand, bei Cavaceppi noch geschlossen aufbewahrt, nach der Auflösung seiner Bände langsam unter eine Vielzahl von unhaltbaren Zuschreibungen aufgeteilt wurden“.*⁶³ Aufgrund des Problems der Zuschreibung versuchte man später die alte Pacetti Reihenfolge wieder zu rekonstruieren. Der Versuch glückte, und somit war es wieder möglich, eine gewisse Ordnung herzustellen. Daraufhin wurden die gesamten Zeichnungen in erste und zweite Garnitur unterteilt und jeder Zeichnung eine eigene Nummer zugewiesen. Diese Ziffer wird auch als KdZ-Nummer bezeichnet.

1.10 Fazit

Es ist anzunehmen, dass Barocci seine Zeichnungen in einem Bund, in keiner bestimmten Gliederung oder Reihenfolge, in der Werkstatt verwahrte. Auch nach seinem Tode übernahm niemand die Aufgabe, seine Graphiken zu sortieren oder zu

⁶¹ Peter Dreyer, Kupferstichkabinett Berlin: Italienische Zeichnungen, Stuttgart/Zürich 1979, S. 26.

⁶² Ein Verzeichnis der Sammlung existierte, ist jedoch verloren gegangen.

⁶³ Dreyer 1979, S. 26.

katalogisieren. Im Gegenteil, sie müssen noch einige Zeit an Ort und Stelle liegen geblieben sein, bis sie 1658 das erste Mal von dem Kunstagenten Leopold I de Medicis entdeckt und für die Sammlung des Kardinals empfohlen wurden. Beabsichtigt oder auch nicht, der Kardinal kaufte vor allen Dingen jene 800 Blätter, die eine Vielzahl von Federzeichnungen beinhalteten.⁶⁴

Wichtige Vorzeichnungen und Kartons sind auch bei Schülern Baroccis nachzuweisen. Sie nahmen diese für ihre zukünftigen eigenen Aufträge in Gebrauch.

Mehrere hundert Naturstudien und Pastelle Baroccis mögen im selben Zeitraum oder auch später auf den Kunstmarkt gekommen sein. Der Zeitpunkt des Verkaufes sowie die Namen der Sammler blieben bis heute im Verborgenen und lassen sich aufgrund des fehlenden Quellenmaterials nicht rekonstruieren. Auffällig ist jedoch, dass viele Hinweise in die Hauptstadt Rom führen. Obwohl ein größeres Barocci-Konvolut hier erst ab 1799 durch Cavaceppis Nachlassinventar konkret nachweisbar ist, zeigten die Recherchen, dass vor allen Dingen im Umfeld Sebastiano Restas und der Academia di San Luca viele Zeichnungen Baroccis vorhanden waren.

Sebastiano Resta konnte sich durch seinen Werdegang in der geistlichen, wie auch in der weltlichen Gesellschaft bewegen und dadurch fast 500 Kontakte zu Sammlern und Kunstinteressierten knüpfen. Über die Hälfte seiner gesammelten 3.500 Zeichnungen kamen dabei aus der Provinz und dem Umland Roms; denn seine klerikalen Verbindungen ermöglichten ihm Informationen aus eher abgelegenen Gemeinden zu bekommen. Zudem war er Mitglied des Oratorianerordens und damit einer Gemeinschaft zugehörig, die Baroccis Kunstwerke sehr verehrte.

Die Familie Ghezzi, die eng mit Resta befreundet war und ebenso Kontakt zu dem religiösen Orden pflegte, aber auch gute Beziehungen in der Academia di San Luca vorzuweisen hatte, kann ebenso als potenzieller Besitzer von Barocci Zeichnungen in Betracht gezogen werden. Ihre Sammlung ging an weitere Mitglieder der Academia di S. Luca – an Bartolomeu Cavaceppi und zuletzt Vincenzo Pacetti – über.

⁶⁴ In Berlin sind nur sehr wenige Federzeichnungen vorhanden.

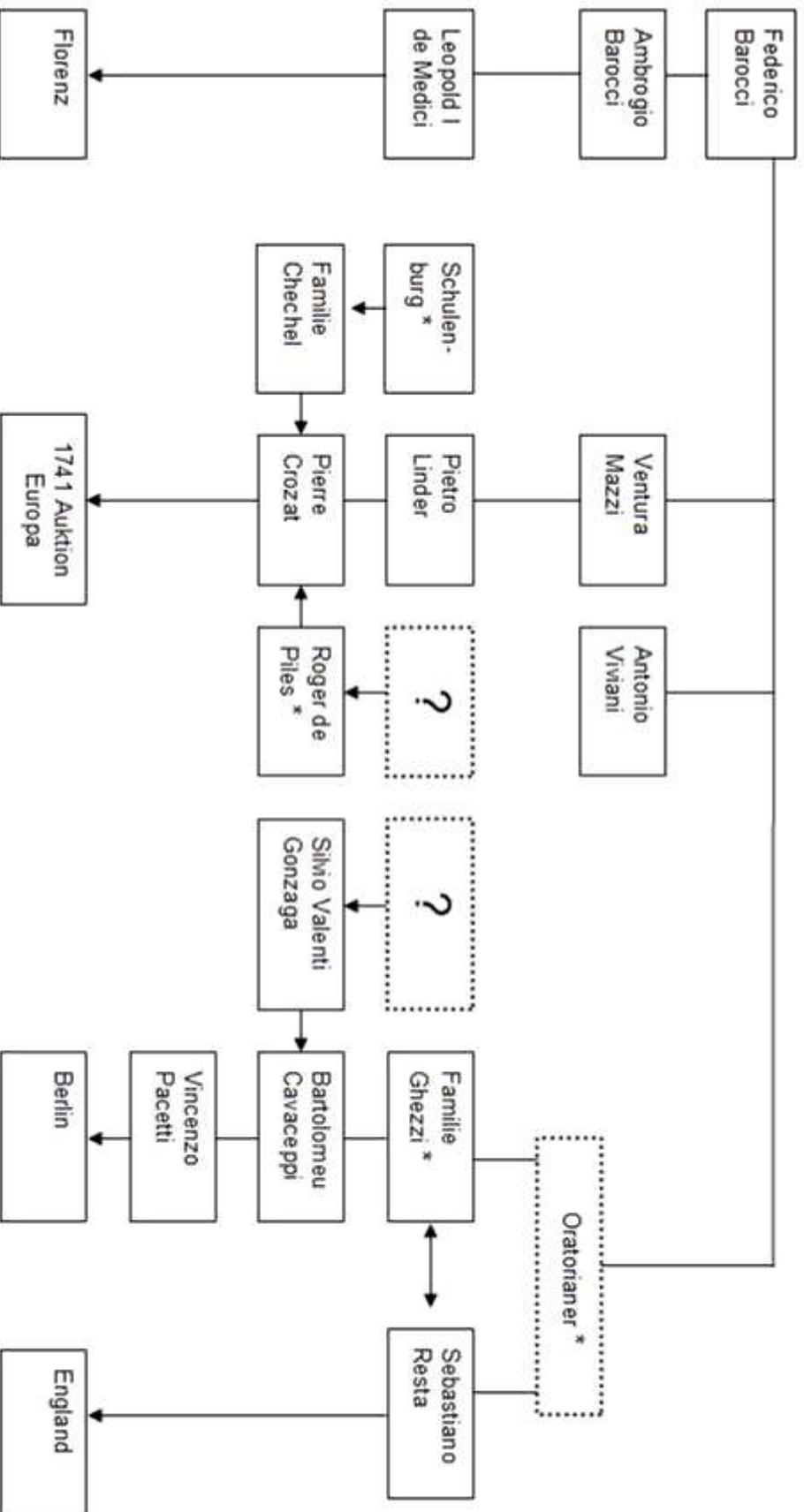
Aus den recherchierten Dokumentationen ließe sich entnehmen, dass auch Künstler und Restauratoren größeres Interesse für Barocci-Zeichnungen zeigten. Dies scheint nicht zufällig, denn seine streng ausgerichtete akademische Vorhergehensweise, nach der Natur zu zeichnen, war von erheblicher Bedeutung für die eigene Zeichenpraxis. Durch das intensive Studium der Graphik konnten sich Künstler und Restauratoren mit den Zeichentechniken genauestens vertraut machen, diese erlernen und kopieren. Gerade die Detailzeichnungen, die das Studium einzelner Gliedmaßen beinhalten, könnten wegen des hohen Niveaus für die Restauratoren von großem Wert gewesen sein. Im Ausstellungskatalog zum 200. Todestag Bartolomeu Cavaceppis aus dem Jahre 1999 liest man folgenden Kommentar hierzu: „*Baroccis Studienblatt dokumentiert das Verfahren des Künstlers, sich über Detailstudien einem Thema anzunähern. Es mag Cavaceppis eigene Tätigkeit als Restaurator gewesen sein, bei der er immer wieder Körperteile an Figuren ansetzen musste, die ihn dazu bewog gerade auch solche Blätter zu sammeln*“.⁶⁵

Die Provenienz der Barocci-Zeichnungen zeigt, dass der Wert seiner Arbeit eher in den Endprodukten, den Gemälden gesehen wurde. Dazu gehören aber auch die Kartons oder Modelli, die das Gesamtthema bereits darstellen konnten. Auch die Detailzeichnungen standen wegen ihrer außergewöhnlichen Qualität dennoch bei Kunstschaaffenden und Kennern hoch im Kurs und wurden als Arbeitsvorlagen verwendet. Der Kunsthandel lief hierzu eher schwerfällig ab und hauptsächlich wegen der großen vorhandenen Menge nur durch den *en bloc* Verkauf. Die Zeichnung konnte ihren eigentlichen Stellenwert erst mit der Zusammenführung der Details zu einem einheitlichen Ganzen steigern, wie dies z.B. in den Kartons geschah. Die lose unsortierte Form der Detailzeichnungen, die wahrscheinlich schon früh aus ihrer inhaltlichen Zuordnung herausgelöst wurden, führte zur Verschlüsselung des eigentlichen Arbeitskonzeptes Baroccis. Es ist anzunehmen, dass diese Ordnung in der Werkstatt bereits aufgelöst wurde, zugunsten wichtigerer Kriterien, die in der Wiederverwendung zu suchen sind. Die Inventarliste, erstellt nach dem Tode Baroccis, mit dem Namen *Minuta dello Studio*, umschrieb die gesammelten Zeichnungen bereits ohne nähere Detaillierung, geordnet nach Gesichtern aus Pastell gefertigt, Köpfen, Schwarzweiß-Zeichnungen etc. Aber auch

⁶⁵ Ausst.-Kat. „Von der Schönheit des weißen Marmors“. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Schloss Wörlitz und Galerie am Grauen Haus, Wörlitz, 19.6.-2.9.1999, hg. von Thomas Weiss, Mainz 1999, S. 137.

durch seine abgeschiedene Lebensweise hatte Barocci sein Konzept und damit auch einen Teil seiner Kunst der Öffentlichkeit entzogen. Der betont individuelle Stil, der die Kreativität in kontrollierten Bahnen hält, ist nicht nur auf die besondere Lösungsform der Aufgabenstellung zurückzuführen, sondern auch auf die Verwendung und Kombination einzelner von ihm bewusst ausgewählter Materialien, die er zum großen Teil selbst herstellte.

Die Verteilung der Sammlungen anhand der Literaturachse



Legende:

? unbekannter Verkäufer

..... Verbindung besteht, möglicher Vermittler oder Verkäufer

* Besitz von Barocci-Zeichnungen nicht geklärt

2. MATERIALBESTIMMUNG

2.1 Verwendung der Materialien in Baroccis Konzept

Die Materialbestimmung ist ein weiterer wichtiger Faktor, um Kunstwerke auf ihre Authentizität zu überprüfen, und sie gewährt darüber hinaus einen Einblick in die damalige Arbeitsweise des Künstlers. Im Vergleich mit anderen Zeitgenossen lassen sich ebenso bevorzugt verwendete Materialien, künstlerisches Talent und Arbeitsroutine bestimmen. Gerade durch die Verwendung und Kombination speziell ausgewählter Materialien kann dem individuellen Stil größerer Ausdruck verliehen werden.

Dies gilt auch für Federico Barocci, der sich auf bestimmte Zeichenmittel und -geräte festgelegt hatte. In bewährter Vorgehensweise entstand ein Arbeitschema, welches für jeden Abschnitt innerhalb seiner Werkgenese ein spezielles Zeichenmedium vorsah.

Charakteristisch jedoch für Barocci sind die vielen kleinen Arbeitsschritte, die er innerhalb dieses Schemas festlegte. Sie glichen einem engmaschigen Netz, mit welchem er den gesamten Produktionsprozess, bis hin zum verkaufsfertigen Gemälde, absicherte.

Es ist somit selbstverständlich, dass die Zeichnung einen besonders großen Umfang in Baroccis Arbeitsweise einnahm. Hier passierte auch der größte Teil seiner kreativen Leistung. Die vielfachen Möglichkeiten des formalen Ausdrucks bedingten somit das für ihn aprobate Zeichenmedium, mit dem er die optimale Wirkungskraft entfalten konnte.

2.2 Baroccis Zeichenpapiere

2.2.1 Papierstruktur und Wasserzeichen

Die unterschiedlichen Zeichentechniken stellten ihrerseits gewisse Ansprüche an die Beschaffenheit des Papiers. Durch mikroskopische Untersuchungen konnte die Forschung feststellen, dass es sich bei den von Barocci verwendeten Papieren um Produkte aus Baumwolle und Leinen handelt.⁶⁶ Solche Papiere, die aus alten Textilien sowie Farb- und Füllstoffen hergestellt wurden, bezeichnet man auch als Hadern- oder Büttenpapiere. Sie wurden handgeschöpft und fanden in der Regel vom 13. bis zum 19. Jahrhundert ihre Verwendung. Hadernpapiere besitzen eine charakteristische Blattstruktur, die durch das Drahtgeflecht im Schöpfrahmen entsteht (**Abb. 1**). Im Gegenlicht ist diese gut erkennbar, so auch bei den Berliner Zeichnungen.

Die enger aneinander liegenden, horizontal verlaufenden Linien stammen von den so genannten Rippdrähten des Siebgeflechtes. Sie sorgen für Stabilität, Halt und Festigkeit des Schöpfrahmens und verlaufen genau rechtwinklig zu den vertikalen, sich stärker abzeichnenden Umrisslinien. Diese gehören wiederum den so genannten Kett- oder Stegdrähten an und befinden sich in einem Abstand von mehreren Zentimetern.⁶⁷ Da hier stärkere Drähte verwendet wurden, treten ihre Umrisslinien ausgeprägter hervor, als jene der Rippung. Auch Wasserzeichen sind im Gegenlicht erkennbar. Von diesen gekennzeichneten Büttenpapieren existieren in Berlin nur neun Barocci- Blätter, alle mit unterschiedlichen Motiven. Eines ist ihnen jedoch gemein. Es sind die *aufrecht stehenden* Wasserzeichen, die entweder auf einem Stegdraht direkt platziert oder auch zwischen zwei Stegdrähte gesetzt wurden (**Abb. 2**).⁶⁸

⁶⁶ Nach Perkinson besteht das Barocci-Papier aus blauen Baumwoll- und Leinstoffen, mit einem Zusatz von Indigo und/ oder Färberwaid. Roy Perkinson, Summary of the history of blue paper, in: The Book And Paper Group Annual, Band 16, 1997, S. 75. Manchmal wurde um eine weichere Papieroberfläche zu erzielen ein gewisser Anteil von Woll- und Seidenfasern beigemischt. Diese Papiere waren besonders gut für Pastellmalerei geeignet. Irene Brückle, Historical manufacture of blue-coloured Paper, in: The paper conservator: journal of the Institute of Paper Conservation, Band 17, 1993, S. 20-31, hier S. 23.

⁶⁷ Barocci verwendete verschiedene Papierqualitäten. Struktur und Beschaffenheit der Berliner Blätter ist nicht immer dieselbe. Die Abstände zwischen Ripp- und Kettdrähten variieren.

⁶⁸ Folgende Berliner Barocci-Blätter besitzen Wasserzeichen: KdZ-Nr. 7706, KdZ-Nr. 20017, KdZ-Nr. 20225, KdZ-Nr. 20228, KdZ-Nr. 20236, KdZ-Nr. 20314, KdZ-Nr. 20320, KdZ-Nr. 20430,

Von besonderer Wichtigkeit war die Art und Weise der Papierleimung, über welche man die Saugfähigkeit des Papiers regulieren konnte. Darüber hinaus beeinflusste sie die Reißfestigkeit, den Farbauftrag sowie Glanz und Glätte der Oberfläche. Die von Barocci verwendeten Papiere waren größtenteils schwächer geleimt, daher saugfähiger und matter in der Oberfläche. Bewusst wählte der Künstler eine raue Papierart mit aufstehenden Fasern. Dadurch konnten die trockenen Pigmentkörnchen seiner Pastell- oder Kreidestifte besser an der Papieroberfläche haften, als an einem glatt polierten Zeichengrund.

2.2.2 Papierformate

Viele der Papierbögen Baroccis wurden nach Ankunft in Berlin beschnitten. Die Ränder besitzen deshalb meist gerade scharfe Kanten und keinen ausgefaserten und unregelmäßigen Büttenrand, wie es für Papierarten des 16. Jahrhunderts üblich ist. Ein bestimmtes Blattformat, welches Barocci verwendet haben könnte, lässt sich daher schwer bestimmen. Ian Verstegen und John Marciari sehen ein festes Verhältnis zwischen Papierformat und Baroccis gewählter Figurengröße.⁶⁹

Damit sind vor allen Dingen Bildfiguren gemeint, die Barocci nach grober Festlegung der Komposition in bestimmten proportionalen Verhältnissen zum Gemälde anlegte. Barocci, so Verstegen und Marciari, zeichnete mit Vorliebe eine Figur auf einem Zeichenblatt. Da er bereits vorher ihre Größe festlegte, wählte er je nach auszuführendem Entwurf das entsprechende Papierformat. Für die angefertigten *Modelli* hatte Barocci jedoch eine Standardgröße festgelegt. Eine genauere Untersuchung ergab, dass fast alle ungefähr 50 cm hoch sind.⁷⁰

KdZ-Nr. 20427. Die Wasserzeichen KdZ-Nr. 20225 sowie KdZ-Nr. 20427 wurden im Abbildungsteil nicht dargestellt. Die Zeichnung 22202 besitzt ebenfalls ein Wasserzeichen, allerdings kann sie meines Erachtens Barocci nicht zugeschrieben werden (Werkstattarbeit eines Schülers?). Auf der CD-ROM Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett lassen sich weitere Informationen über die hier nicht dargestellten Wasserzeichen finden.

⁶⁹„The standard size of available paper probably determined the choice of ratio. Barocci would eventually wish to have his modello, as well as the chalk studies of arms, hands and heads at the bozzetto scale fit on a single sheet of paper [...]“ Ian Verstegen und John Marciari, „Grande quanto l’opera“: Size and scale in Barocci’s drawings, in: Master Drawings, Band 46, 2008, S. 291-321, hier S. 305.

⁷⁰ Ebenda, S. 305.

2.2.3 Die Farbigkeit

Blaue, graue, hell- und dunkelbraune sowie weiße und gelbe Zeichengründe mit einer leicht rauen, faserig-matten Papieroberfläche bestimmen das graphische Œuvre Baroccis. Die meisten Zeichnungen des Künstlers sind auf blauem Papier ausgeführt, welches in Italien auch als *carta azzura* bezeichnet wird. Diese wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts von venezianischen Künstlern als Zeichenfläche entdeckt.⁷¹ Im Gegensatz zu andersfarbigem Papier, war sie ein preiswertes Künstlermaterial.⁷² Dies kam Barocci sehr entgegen, da er für seine Gemälde besonders viele Vorzeichnungen auf Papier anfertigte.

Außerdem wurde das Blau des Zeichengrundes als hilfreich bei der Wiedergabe von Hauttönen angesehen.⁷³ Es schimmerte unter den Farbschichten hindurch und verlieh der Darstellung Lebendigkeit. Eine Zeichnung von Barocci, heute in den Uffizien, kann diese Technik besonders gut veranschaulichen (**Abb. 3**). Das Blatt zeigt mehrere Studien zu einem jungen Musikanten. Auf der rechten Seite zeichnete Barocci sein Gesicht in rosafarbenem Pastell und einem weißen Stift aus Kreide oder Gips. Durch die Einbeziehung des blauen Papiergrundes konnte der Künstler ein kühles aber natürlich wirkendes Inkarnat darstellen. Ähnliche Farbkombinationen übernimmt Barocci in seine Ölpalette. Kunsthistoriker wie McCullagh und McGrath vermuten, dass die Papierfarbe bewusst gewählt wurde, um sie als Grundton im Gemälde zu verwenden und damit die Möglichkeit authentischer Übertragung zu nutzen.⁷⁴ Zur Überprüfung dieser These wurden mehrere Zeichenschritte Baroccis mit den dazu gehörenden Gemälden verglichen. Zurückkommend auf das oben bereits erwähnte Beispiel des Musikanten, kann man im Farbvergleich der Untergründe eine Übereinstimmung vermuten. Die Dominanz des Blautons erscheint sowohl in der Zeichnung als auch im Gemälde *Madonna del Popolo* (**Abb. 68**).

⁷¹ Brückle 1993, S. 20.

⁷² Blaues Papier wurde als Verpackungsmaterial für Haushaltsprodukte und Lebensmittel verwendet und war deutlich preiswerter als das aufwendiger produzierte weiße Papier. Vgl. ebenda, S. 20.

⁷³ Thomas McGrath, *Disegno, colore and disegno colorito: The use and significance of colour in Italian Renaissance drawings*, Diss. Harvard University, Cambridge (Mass.) 1994, S. 196.

⁷⁴ Suzanne Folds McCullagh, *Serendipity in a solander box: A recently discovered pastel and chalk drawing by Federico Barocci*, in: *Italian drawings at the Art Institute: Recent acquisitions and discoveries*, The Art Institute of Chicago Museum Studies, Band 17, 1991, S.53- 65, hier S. 60 und McGrath 1994, S.195-196.

Im Entstehungsprozess einzelner Skizzen unternimmt Barocci mehrere Versuche für dasselbe Thema, sowohl auf blauem, wie auch auf braunem Papier. **Abb. 4 und 5** zeigen den Musikanten auch auf braunem Zeichenpapier. Auch hier könnte der Papierfarbton den Basistonwert für das Endresultat geliefert haben. Im weiteren Vergleich zwischen einer Vielzahl seiner Gemälde kann man die farbliche Dominanz dieser Grundierungen feststellen. Alle Farbtöne des Untergrundes bewegen sich in blau-grauen und braunen Abstufungen. Auch das von Barocci angewandte Übertragungsverfahren farblicher und formaler Details aus der Zeichnung ins fertige Gemälde könnte die These der Farbwahl unterstreichen.

Neben dem preiswerteren blauen und grauen Papier, verwendete Barocci seltener auch gelbe und weiße Töne. Die Intensität reiner, leuchtender Papierfarben grenzte für ihn die weitere Verwendung bzw. Übertragung ins Original erheblich ein.

Die Papierbögen Baroccis erhielten ihre Grundtonierung durch zwei unterschiedliche Färbeverfahren.

Das Blatt mit gelbem Grundton KdZ-Nr. 20141 (**Abb.6**) zeigt deutliche Spuren eines großen borstigen Pinsels, mit welchem Farbe aufgetragen wurde. Nur noch an wenigen Stellen ist der ursprünglich weiße Papieruntergrund sichtbar. Im Barocci-Œuvre sind es besonders die braunen Papiere, welche nachträglich mit einem Farbfond präpariert worden waren. Die einheitliche Färbung der Oberfläche war eine der geläufigsten technischen Anwendungen. Es handelt es sich hierbei um das Auftragen einer mehr oder weniger verdickten Farblösung mit Pinsel, Bürste, Rakel oder Walze.⁷⁵ Die Verwendung von Hadern ergab je nach deren Farbe weißes, graues und blaues Papier. Ausgediente Matrosenanzüge und Frauenschürzen wurden zur Herstellung von blauem Papier verwendet.⁷⁶ Oft wurde ein kleiner Anteil roter Fasern zu dem blauen Papierbrei hinzugemischt, um einen wärmeren Farbton zu erhalten.

Mit Hilfe eines Vergrößerungsglases sind bei Barocci-Papieren hauptsächlich blaue Fasern in unterschiedlicher Länge (von ca. 1-10 mm) sehr gut erkennbar. Graues Papier besitzt teilweise rote und braune Fasern. Ebenso sind Restbestandteile eines ineinander verdrehten, groben Garnes in hellbrauner Farbe vorhanden.

⁷⁵ Peter Tschudin, Grundzüge der Papiergeschichte, Stuttgart 2002, S. 221.

⁷⁶ Für hellere Blautöne verwendete man alte Frauenschürzen wie auch andere gleichmäßig gewebten Textilien. Vgl. Brückle 1993, S. 23.

2.3 Verwendete Zeichenmittel und -geräte Baroccis

2.3.1 Rohrfeder und Bister

Gänsekiele, wie auch Rohrfedern, die vom Künstler selbst nachgeschnitten wurden, waren zu Lebzeiten Baroccis im täglichen Gebrauch.⁷⁷ Der Gänsekiel wurde jedoch von den Künstlern seit jeher zum Zeichnen bevorzugt. Dieser gab eine schärfere Kantung wieder und ermöglichte durch seine Geschmeidigkeit und Flexibilität eine variable Strichführung. Er eignete sich besser für glatt gewalzte, gehärtete Papieroberflächen.⁷⁸ Erhöhte man den Druck auf die Kielfeder, so führte dies zur Spreizung der Spitze. Dadurch konnte das Zeichengerät mehr Zeichenflüssigkeit zur Verfügung stellen und die vom Künstler erzeugte Linie schwoll an. Zuviel Druck oder der Mangel an Zeichenflüssigkeit führte bei kräftigem Auftrag auch zur Spreizung des Duktus. Diese besonderen Merkmale der Doppellinie, sowie der Überschuss an Zeichenflüssigkeit am Ende des Striches, sind in Baroccis Federzeichnungen nicht vorhanden. Vielmehr scheinen die Eigenschaften auf die Verwendung einer Rohrfeder hinzuweisen. Diese hatte, bedingt durch das Material, einen breiteren Fuß und war eher für saugfähige Papiere, ähnlich den Papieroberflächen Baroccis, geeignet.⁷⁹ Sie ließ sich somit auch gut mit der Lavurtechnik kombinieren.

Auch führte die fehlende Flexibilität der Feder zu einer eher kantigen Strichführung. Diese konnte keine an- und abschwellenden Linien erzeugen. Lediglich die Beschaffenheit des Federfußes erlaubte durch entsprechende Drehung die Strichbreite zu beeinflussen.⁸⁰ Die Untersuchung spricht insgesamt für die spezifischen Merkmale der Rohrfeder, welche mit denen der Barocci- Zeichnungen übereinstimmen.

Der warme braune Ton der Zeichenflüssigkeit lässt auf eine Verwendung von Bister, schließen. Dieser, auch unter dem Namen braune Rußtusche, bekannt, wurde aus dem löslichen Extrakt von Holzruß aus Laubhölzern, der sich in Kaminen absetzte,

⁷⁷ Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung – Technik, Geschichte und Meisterwerke, Salzburg 1977, S. 112-115. Die Rohrfeder wurde in der Renaissance wieder entdeckt und wurde von Künstlern, die vor allen Dingen einen kraftvollen und expressiven Strich ihren Zeichnungen verleihen wollten, verwendet.

⁷⁸ Ebenda, S. 162-168.

⁷⁹ Ebenda, S. 160-162.

⁸⁰ Andreas Siejek und Kathrin Kirsch, Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15-17. Jahrhundert, München 2004, S. 84.

gewonnen.⁸¹ Durch einen Zusatz von Wasser konnte sich der dunkelbraune, fettglänzende Stoff auflösen. Nach dem Filtern konnte man diese Mischung als Zeichenflüssigkeit verwenden. Beim Zeichnen hinterlässt Bister einen transparenten, wasserlöslichen Strich, der in seiner Färbung von rötlich bis gelblich-braun variiert. Die Zeichnungen von Rembrandt, der Bister sehr häufig verwendete, geben ein gutes Beispiel für die Anwendung dieser Zeichenflüssigkeit. Bei Barocci ist sie eher seltener zu finden, da er sie vorwiegend in der ersten Arbeitsphase, für die groben anfänglichen Ideenskizzen, verwendete. Zur Veranschaulichung bietet sich die Berliner Barocci- Zeichnung KdZ-Nr. 20291 an (**Abb. 7**). Barocci hat hier das Thema der Geburt Christi flüchtig und in schnellen, spontanen Linien mit Rohrfeder und Bister skizziert. Für die Weißhöhungen verwendete er mit Wasser angereichertes Bleiweiß.

2.3.2 Schwarze Zeichenmedien

Schwarze Zeichenstifte verwendete Barocci zum Hervorheben der Konturen. Es lassen sich drei verschiedene Materialien feststellen, die sich in Farbe, Härtegrad und Stärke voneinander unterscheiden. Eine Studie der Jungfrau Maria (KdZ-Nr. 27466), die möglicherweise für das Gemälde *Christus am Kreuz mit Schmerzensfiguren* entstand, zeigt alle drei Zeichenmedien in nebeneinander liegender Anwendung (**Abb. 8**).

Der Künstler beginnt zunächst auf der linken Seite des Blattes mit der Suche nach der ausdrucksvollsten Position der Figur. In schemenhaften Umrissen und mit leichter, ohne Druck geführter schwarzer Kunstkreide, deutet er diese nur an. Wichtig erscheint ihm die eigentliche Grundhaltung der Maria, die durch das luftbewegte Gewand, welches er ebenfalls im Faltenwurf genauer festlegt, ihren schwebenden Charakter erhält. In der mittig erstellten Zeichnung, die er mit Zeichenkohle in ebensolcher Manier aufs Papier bringt, verwirft er diese Idee wieder, behält jedoch die Grundhaltung bei. Das Gewand verliert hier seine Leichtigkeit, und damit erheblich an Dynamik. Lediglich die Suche nach der passenden Haltung der Beine, Füße, Arme und Hände wird wieder aufgenommen und in die konkret formulierte, männliche Aktstudie rechts außen übertragen. Mit einem schwarzen, leicht

⁸¹ Ebenda, S.98-99.

fettglänzenden, harten Zeichenstift und einem Lineal als Hilfsmittel zeichnet er eine Quadratur, um die Proportionen der Figur präziser festlegen zu können und die Übertragung auf den Malgrund vorzubereiten.

Möglicherweise wendete Barocci für die linke wie auch für die rechte Figur schwarze Kunstkreide an. Die Berliner Studie zeigt, dass er künstliche schwarze Kreiden vermutlich aus Lampenruß und einem Bindemittel in verschiedenen Härte- und Stärkegraden fabrizierte.⁸²

Die Steinkreide, welche Barocci für den Fuß am unteren Blattrand verwendet, unterscheidet sich von den oben genannten sattschwarzen Kunstkreiden. Der Farbton ist braungrau bis schwarzgrau, glanzlos und von unterschiedlicher Breite. Auffällig ist die Eigenschaft dieses Zeichenmediums, hin und wieder weniger Farbe abzugeben, so dass Kratzer auf der Papieroberfläche entstehen. Dieses Merkmal ist besonders charakteristisch für die Natur- oder Steinkreide. Hier entstehen beim Zeichnen oftmals Kratzer aufgrund sandiger Bestandteile im Material. Die Naturkreide ist eine bergmännisch gewonnene Tonschiefermasse und wurde bereits Ende des 15. Jahrhunderts als Zeichenstift verwendet.⁸³

Die stark verwischten Bereiche und unsaubereren Linien der mittleren Figur weisen auf die Verwendung eines Kohlestiftes hin. Auf weiteren Blättern ist sein matter, schwarz- poröser Farbauftrag erkennbar (**Abb. 9, 10**). Auch dieses Zeichenmedium wurde hauptsächlich in der Künstlerwerkstatt oder an der heimischen Feuerstelle hergestellt. Sein Werkstoff war immer verfügbar. In der Renaissance wurden meist Buchsbaum oder Obsthölzer verwendet. Der Kohlestift war deshalb ein äußerst billiges Zeichenmaterial.⁸⁴ Für die Herstellung wurden die Holzstängel mit einem Draht zusammengebunden und mit einem Lehmklumpen umschlossen. Das Holz konnte somit in der Glut langsam verkohlen. Die glühenden Holzstäbe mussten passgenau aus dem Feuer geholt werden. Waren sie zu stark gebrannt, so hatte die Kohle keine Haftung auf dem Papier und zerbrach bei Gebrauch in viele Einzelteile.

⁸² Zur Herstellung von Kunstkreiden siehe: Siejek/Kirsch 2004, S. 65.

⁸³ Natur- oder Steinkreide ist auch unter dem Namen Zeichenschiefer, Schieferschwarz, Lapis niger, Pierre noir, Pierre d'Italie oder Zwart krijt bekannt. Ebenda, S. 60.

⁸⁴ Ebenda, S. 55.

Neben ihrer eigentlichen Verwendung als Zeichenmedium, gebrauchte Barocci Kohle für seine Übertragungstechnik (siehe Kapitel 3.1.2. Die Calcho-Methode).

2.3.3 Weiße Zeichenmedien

Weißer Zeichenmedien kommen in Barocci's graphischem Werk vermehrt vor. Durch die weißen Höhlungen konnte er Lichteffekte erzielen, welche kontrastreich in Verbindung mit dunklen Schattierungen die Plastizität der Formen steigerten. Hierfür verwendete er unterschiedliche Materialien. So zum Beispiel fertigte er sich eine wässrige Lösung mit Bleiweiß an. Die bräunliche Verfärbung der Höhlungen, die für eine Oxidation der Bleiweißverbindung typisch ist, können wir auch in den Berliner Zeichnungen finden.⁸⁵ Häufiger verwendet er für den Trockenantrag weiße Kreide Gips oder auch Bleiweiß.⁸⁶ Diese Medien wurden auch von seinen Zeitgenossen in gleicher Manier eingesetzt.

2.3.4 Der Griffel / Stilus

Der Griffel, auch Stilus genannt, war ein spitzer Stift aus hartem Material wie beispielsweise Holz, Elfenbein oder Metall. Er wurde von Künstlern hauptsächlich als Übertragungsmedium eingesetzt und ermöglichte, schnell und einfach Bildformen einer Vorlage auf einen neuen Träger zu transferieren.⁸⁷ Diese Übertragungstechnik wird in Italien auch als Calcho-Methode (calcho = ital. Durchpausen, Durchdrücken) bezeichnet.⁸⁸ Die deutsche Übersetzung des Wortes „calcho“ lautet „durchgriffeln“ und beschreibt präziser den technischen Vorgang.

⁸⁵ Bleiweiß dunkelt unter Schwefelwasserstoff- Einwirkung an der Luft von gelb über braun bis schwarz nach. Bernd Hering, Weiße Farbmittel, Fürth 2000, S. 79. Oxidiertes Bleiweiß befindet sich zum Beispiel auf dem bereits erwähnten Blatt KdZ-Nr. 20292, einer Federzeichnung zur Geburt Christi.

⁸⁶ Vgl. „Alumava con gesso e biacca,...“ Luigi Renzetti, Ricci Corrado a cura della Brigata urbinata degli Amici dei Monumenti, Studi e Notizie su Federico Barocci, Florenz 1913, S. 80. Die Kreidezeichnung, einer der ältesten Techniken, wurde in der Hochrenaissance voll ausgebildet. In fester Form als Zeichenmittel verwendbar, ließen sich harte und weiche Linien auf dem Papier erzeugen. Die Kreide ließ sich auch verwischen und ermöglichte auf farbigem Papier hellere und dunklere Tonflächen zu erzielen.

⁸⁷ Andere Hilfsgeräte wie Schwannenfedern oder stumpfe Nadeln konnten den Griffel in seiner Funktion als Übertragungsmedium ersetzen. Siejek/Kirsch 2004, S. 216.

⁸⁸ Ebenda, S.186.

Der Griffel wurde in der Werkstatt Baroccis regelmäßig als Übertragungsmedium eingesetzt. Viele seiner Blätter weisen typische Griffelspuren auf. Anhand der Berliner Zeichnungen lassen sich zwei verschiedene Arbeitsschritte, die mit Hilfe des Griffels ausgeführt wurden, erfassen:

1. Das Kopieren von Vorlagen auf eine andere Zeichenfläche (siehe Kapitel Calcho-Methode 3.1.2)
2. Das Anfertigen von konstruktiven Elementen (Quadraturen und perspektivische Hilfslinien).

Quadraturen und perspektivische Hilfslinien wurden von Barocci oftmals mit Griffel und Lineal direkt in die Papieroberfläche geritzt. Die farblosen Gitter und Linien dienten Barocci zur genaueren Positionierung von Zeichenvorlagen auf dem Papier. Die Zeichnung KdZ-Nr. 20445 (**Abb. 11**) besitzt beispielsweise ein mit Griffel eingeritztes Quadratnetz, über welchem Barocci seine Aktfigur anlegte. Die Ritzungen wurden zur Veranschaulichung auf **Abb. 12** farblich hervorgehoben.

Ein weiteres Blatt, KdZ-Nr. 20420 (**Abb. 13**), zeigt mehrere Entwürfe, die Barocci für das Gemälde *Madonna del Popolo* anfertigte. Mit seinen 50 cm Höhe zählt es zu den größten Blättern der Berliner Barocci-Sammlung.

Dem Betrachter mag es zunächst schwer fallen, die vielen übereinander liegenden Zeichnungen zu differenzieren, die zur Ausnutzung der Freiflächen des Papiers im Hoch- und Querformat angelegt wurden.⁸⁹ Barocci scheint während des Arbeitsprozesses zur *Madonna del Popolo* öfters auf das Blatt zurückgegriffen zu haben, um Kompositionen oder bestimmte Details des Gemäldes zu erproben. Diese könnten als Vorlage für später ausgeführte Reinentwürfe gedient haben.

Bei genauerer Untersuchung wird eine Vielzahl gegriffelter Hilfslinien sichtbar. Sie sind vor dem eigentlichen Zeichenprozess auf das Blatt geritzt worden und geben möglicherweise einen Hinweis auf die ursprüngliche Verwendung und Funktion des Blattes.

Barocci hatte das Papier zunächst zusammengefaltet, um die Blattmitte hervorzuheben. Der Papierfalz war Ausgangspunkt für ein perspektivisch aufgelegtes

⁸⁹ Dargestellt sind eine grobe Kompositionsstudie, Entwürfe zu einer liegenden Figur und mehrere Fußstudien in Schwarzweiß und Pastell.

Gitternetz, welches der Künstler mit einem Griffel in die Papieroberfläche ritzte (**Abb. 14**). Dieses konstruktive Hilfsmittel erleichterte dem Künstler eine gesamte Bildkomposition räumlich zu erfassen, wie auch architektonische Darstellungen in Fluchtlinien und Horizontalen festzulegen. Auf der Suche nach ähnlichen perspektivischen Konstruktionszeichnungen in Baroccis Gesamtwerk, werden wir in einem Kompositionsentwurf zum Gemälde *Einsetzung der Eucharistie*, begonnen im Jahre 1603, fündig (**Abb. 15**). Hier hat der Künstler die Komposition in horizontale und vertikale Hilfslinien eingeteilt. Rechts, neben der Figur des Christus wurden Fluchtpunkt und Perspektivlinien festgelegt.

Möglicherweise war das Gitternetz auf Blatt KdZ-Nr. 20420 auch für eine bestimmte Gemäldekomposition vorgesehen. Da das Zeichenblatt eindeutig dem Arbeitsprozess der *Madonna del Popolo* zugeschrieben werden kann, ist es nahe liegend, die perspektivische Konstruktionszeichnung auf ihre weitere Verwendung im Zusammenhang mit dem Bildaufbau zu überprüfen (**Abb. 16, 17**). Einen Hinweis finden wir in der Übereinstimmung zweier Horizontalen, wobei eine als tatsächlicher Bildhorizont im Gemälde erkennbar wird. Die zweite Horizontallinie erscheint deckungsgleich mit der rechts im Bild platzierten Treppenstufe. Die Anlage eines perspektivisch erfassten Rauminhaltes wäre als grundsätzliche Möglichkeit seiner Vorgehensweise, als ein konstruktives Gerüst für die Platzierung des Bildinhaltes, denkbar (**Abb. 18**). Ein weiteres Indiz wäre auch das verwendete Papierformat (Höhe ca. 50 cm), welches vorwiegend für Modelli in der Barocci-Werkstatt gebraucht wurde.⁹⁰ Ein genauerer Beweis dieser These kann wegen der dichten Anreihung der Personen im Gemälde nicht erbracht werden.⁹¹

⁹⁰ Verstegen/Marciari 2008, S. 305. Das Blatt KdZ-Nr. 20420 wurde sicherlich an den Rändern beschnitten und war ursprünglich größer.

⁹¹ Der Modello für die *Madonna del Popolo* (Abb. 73) hat nicht nur ähnliche Maße (55,0 cm x 38,3 cm), auch soll er, nach der Beschreibung des Auktionshauses Christie's perspektivische Hilfslinien besitzen. Interessant wäre es herauszufinden, ob die Gitternetze miteinander übereinstimmen. Eine Untersuchung ist jedoch schwierig, da sich der Modello befindet in amerikanischem Privatbesitz befindet.

2.3.5 Pastellstifte

Etymologen sind der Ansicht, dass der Begriff „Pastell“ vom italienischen „pastello“ oder vom lateinischen Wort „pasta“ (= Teig) abstammt. Die Bezeichnung weist somit auf das Herstellungsverfahren der Pastellstifte hin, die aus Pigmenten, weißem Porzellanton oder Kreide zusammen mit wasserlöslichen Bindemitteln (unter anderem Gummi Arabicum, Tragant, Fischleim, Feigenmilch oder Zuckerkandis) zu einem Farbteig verarbeitet, in zylindrische Formen gepresst und am Feuer getrocknet wurden.⁹²

Im 16. Jahrhundert wurde der Begriff jedoch nicht ausschließlich für die Künstlerstifte verwendet. Die Apotheker verstanden es, aus verschiedenen Heilmitteln und Kräutern Arzneiplätzchen herzustellen, die man als „Pastelaux“ oder „Pastilles“ bezeichnete.⁹³ Ähnlich dem Herstellungsverfahren der Pastellstifte wurden die Wirkstoffe meist in Pulverform mit einem Bindemittel (Gummi Arabicum) zu einem Teig verarbeitet, in Scheiben oder Täfelchen geschnitten und langsam getrocknet.⁹⁴ Das Herstellungsverfahren ermöglichte unterschiedlichste Wirkstoffe miteinander zu verbinden, auch jene, die sich normalerweise schwer verarbeiten ließen. Auch der blaue Farbstoff Färberwaid, der dieselbe Aufbereitung erfuhr, wurde als „Pastellus“ bezeichnet.⁹⁵

Damit umfasste der Terminus „Pastell“ im 16. Jahrhundert eine Vielzahl von Produkten, die alle eine ähnliche Herstellungsart erfuhren und eng an die Erzeugung von Arzneimitteln gebunden waren. Dass derselbe Begriff für ein Künstlermaterial sowie für den blauen Farbstoff Färberwaid übernommen wurde, ist nicht ungewöhnlich, waren es doch Apotheker, die mit chemischen Stoffen und Farbpigmenten im 16. Jahrhundert handelten. Der Kontakt zwischen Malern und Apothekern entstand jedoch nicht nur durch den Handel mit Pigmenten. Ein Austausch fand auch innerhalb der Zünfte statt, denn Maler, Apotheker und Ärzte gehörten derselben Zunft an.

⁹² Vgl. Hering 2000, S.126 und Siejek/Kirsch 2004, S. 66.

⁹³ Thea Burns, Distinguishing between chalk and pastel in early drawings, in: Harriet K. Stratis und Britt Salvesen (Hg.), The broad spectrum. Studies in the materials, techniques and conservation of color on paper, London 2002, S. 12-16, hier S. 13.

⁹⁴ Ebenda, S. 13.

⁹⁵ Irene Brückle, Historical manufacture and use of blue paper, in: The Book and Paper Group Annual, Band 12, 1993, S. 5-7, S. 7, Fußnote 1.

Farbige Naturkreiden hingegen sind natürliche anorganische Mineralien, die aus der Erde gewonnen werden (**Abb. 19**).⁹⁶ Die Mineralsteine wurden in kleineren festen Stücken verkauft und konnten nach minimaler Bearbeitung vom Künstler als Kreidestift verwendet werden.⁹⁷ In der Regel wurden die Mineralsteine zu feinpudrigem Pigment zerrieben, die trocken aufgetupft in der Zeichnung oder mit entsprechenden Bindemitteln in der Malerei eingesetzt werden konnten. Einige Naturkreiden waren bereits im Altertum bekannt. Im Laufe der Jahrhunderte erweiterte sich die Palette.⁹⁸

Naturkreiden gibt es in vielen verschiedenen Farben (weiß, schwarz, rot, gelb, braun, ocker, seltener sind blau und grün etc.) und lassen sich kaum von selbst hergestellten Pastellstiften unterscheiden.

Obwohl sich farbige Naturkreiden und Pastellstifte in Zusammensetzung und Herstellungsart voneinander unterscheiden, lassen sie sich, aufgrund ihrer bestechenden Ähnlichkeit, einzig durch ihre chemische Zusammensetzung genau bestimmen. Diese Untersuchungen sind jedoch aufwendig und konnten deshalb bisher nur partiell durchgeführt werden.⁹⁹ Eine Fachkenntnis von natürlichen Farbpigmenten kann bei der Identifizierung nur dann behilflich sein, wenn die vom Künstler verwendeten Zeichenfarben deutlich von den natürlichen Farbpigmenten abweichen.

Die große Mehrheit der Autoren war bei der Bestimmung der Zeichenmittel nicht in der Lage, auf wissenschaftliche Analysen oder glaubwürdige Quellen zurückgreifen zu können. Besonders in der kunsthistorischen Literatur fällt auf, dass die Begriffe Kreide und Pastell oftmals je nach subjektiver Kenntnis verwendet wurden. Hierzu zählen auch die technischen Bildbeschreibungen, die für das Barocci-Œuvre angefertigt wurden. Während Olsen und Turner den Terminus „Kreide“ für Bildlegenden und Beschreibungen verwenden, gebrauchen andere Forscher, wie beispielsweise Emiliani oder Versteegen den Begriff „Pastell“.¹⁰⁰

⁹⁶ Burns 2002, S. 50-51.

⁹⁷ Ebenda, S. 51.

⁹⁸ Thea Burns, Chalk or pastel? The use of coloured media in early drawings, in: The Paper Conservator, Band 18, 1994, S. 51-53.

⁹⁹ Ebenda, S. 49-50.

¹⁰⁰ Vgl. Harald Olsen, Federico Barocci, Kopenhagen 1962; Nicolas Turner, Federico Barocci, Paris 2000; Andrea Emiliani, Federico Barocci, 2 Bände, Bologna 1985; Versteegen/Marciari 2008.

Im Jahre 1994 kritisierte die Forscherin Thea Burns in ihrem Artikel *Chalk or Pastell? The use of coloured media in early drawings* erstmals die bedenkenlose Verwendung der Begriffe „Kreide“ und „Pastell“ in der kunsthistorischen Literatur und machte auf die Problematik beider Termini aufmerksam.¹⁰¹ Bis heute ist sie die einzige Forscherin, die sich mit dem Medium Pastell technisch, sowie historisch intensiv auseinandergesetzt hat. Weitere Texte zum selben Thema wurden von ihr in den Jahren 2002 und 2007 veröffentlicht.¹⁰²

Der Kunsthistoriker Thomas McGrath setzte seinen Forschungsschwerpunkt auf die Entwicklung farbiger Renaissancezeichnungen und schrieb 1994, 1997 und 1998 wichtige Beiträge über die Verwendung farbiger Zeichenmedien in der italienischen Kunst.¹⁰³ Beide Wissenschaftler analysierten in ihren Texten die Zeichnungen Federico Baroccis und kamen zur Übereinstimmung, dass der Künstler sich seine Pastelle selbst hergestellt haben musste.¹⁰⁴ Besonders intensive und weniger natürliche Farbtöne, die nicht den Erdpigmenten entstammten, wie beispielsweise ein stechendes Pink, konnten in Baroccis Palette ermittelt werden.¹⁰⁵

Auch bei Jacopo Bassano, einem Zeitgenossen Federico Baroccis, konnten weniger natürliche Farbtöne nachgewiesen werden. Der Künstler lebte in Venedig und begann ähnlich wie Barocci in der Mitte des 16. Jahrhunderts, Pastellstifte herzustellen und zu verwenden. Dies sind bis heute die frühesten Nachweise. Dass die Künstler persönlichen Kontakt zueinander hatten und ein möglicher Austausch untereinander stattfand, wird von der Forschung jedoch ausgeschlossen.¹⁰⁶ McGrath sieht eine Tradition der farbigen Zeichnungen in Zentralitalien, die sich beginnend bei Leonardo und seinen Schülern über Raffael und Barocci fortsetzt.¹⁰⁷ Er vermutet, dass Barocci die Pastelltechnik bei Giovanni da Udine, einem Schüler Raffaels, kennen lernte.¹⁰⁸

¹⁰¹ „They should not be used impressionistically to identify friable media since the terms are not synonymous nor are the media identical.“ Vgl. Burns 1994, S. 49.

¹⁰² Burns 2002, S. 12-16, und Thea Burns, *The invention of pastel painting*, London 2007.

¹⁰³ Vgl. McGrath 1994; ders. *Federico Barocci and the history of pastelli in central Italy*, in: *Apollo*, Band 148, 1998, S. 3-9; und Thomas Mc Grath, *Colour in italian Renaissance drawings. Reconciling theory and practice in central Italy and Venice*, in: *Apollo*, Band 146, 1997, S. 22-30.

¹⁰⁴ Burns 2007, S. 12 und McGrath 1998, S. 6.

¹⁰⁵ Dies bedeutet nicht, dass Barocci lediglich Pastelle anfertigte. Naturkreiden könnten parallel zu den Pastellstiften bei ihm in Gebrauch gewesen sein.

¹⁰⁶ McGrath 1998, S. 3.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 3-9.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 5.

Wie Rezepte und Technik nach Italien kamen, konnte bis heute nicht vollständig geklärt werden. Entgegen unserer heutigen Vorstellung war die Herstellung der Pastelle aufwendig und kompliziert, da je nach Eigenschaft des Pigmentes mehr oder weniger Bindemittel benötigt wurde. Das früheste, erhaltene Pastellrezept stammt aus dem Jahre 1574 und wurde von Petrus Gregorius, einem Professor in Lyon festgehalten.¹⁰⁹ Sicherlich wurde das Zeichenmedium bereits früher verwendet, jedoch sind keine Quellen aus dieser Zeit erhalten geblieben – auch deshalb, weil Rezepte damals wie Geheimnisse behütet wurden.¹¹⁰

Während Meder die ersten Pastellzeichnungen den Leonardo-Schülern Giovanni Antonio Boltraffio und Bernardo Luini zuschrieb und somit den Anfang der Pastellgeschichte in die erste Dekade des 16. Jahrhunderts setzte, so wies Bambach die Erfindung des Zeichenmediums Leonardo selbst zu.¹¹¹ Ihrer Meinung zufolge, sei das *Portrait der Isabella d'Este* die erste Darstellung, welche mit Pastellstiften ausgeführt worden sei (**Abb. 20**).¹¹²

Eine andere Forschergruppe vertritt wiederum die Meinung, Leonardo hätte die Pastellstifte während seines Frankreichaufenthaltes kennen gelernt und die Rezeptur nach Italien mitgenommen. In diesem Zusammenhang wird auf den französischen Künstler Jean Perréal verwiesen, der Leonardo angeblich mit dem Zeichenmedium vertraut machte.¹¹³ Eine farbige Zeichnung Jean Fouquets, einem Schüler von Perréal, befindet sich im Kupferstichkabinett Berlin und zeigt das Portrait des *Guillaume Juvénal des Ursins* auf dunkel-grau bestrichenem Papier (**Abb. 21**).

Die farbige Ausgestaltung des Gesichtes ist leider nicht mehr gut erhalten, dennoch sind zarte Flächen in rot, rosa und ocker-gelb erkennbar. Anhand der hier verwendeten Farbtöne, die sowohl für Naturkreide als auch für Pastell sprächen, ist eine Bestimmung des Materials ohne chemische Untersuchungen nicht möglich. Dies gilt auch für die bereits genannten Künstler Leonardo, Boltraffio, Luini und Raffael. Auch Barocci und Bassano könnten Naturkreiden verwendet haben. Da

¹⁰⁹ Gregorius veröffentlichte dieses Rezept in seinem Werk „Syntaxes artis mirabilis“, vgl. ebenda, S. 7, Fußnote 6.

¹¹⁰ Burns 2002, S. 14.

¹¹¹ Joseph Meder, *The Mastery of Drawings*, New York 1977, S. 99-100.

¹¹² Ausst.-Kat. „Leonardo da Vinci: Master draftsman“, Metropolitan Museum of Art, New York, 22.1.-30.3.2003, hg. von Carmen Bambach, New Haven 2003, S. 17-18.

¹¹³ Koschatzky 1977, S. 120 und Francis Ames-Lewis, *La matita nera nella pratica di disegno di Leonardo da Vinci*, Florenz 2002, S. 6.

diese bereits in vielen Farbtönen vorhanden war, ist es möglich, dass die Künstler lediglich einzelne Pastellstifte zur Erweiterung ihrer Farbpalette herstellten.¹¹⁴

Barocci führte seine farbigen Zeichnungen erst in der letzten Phase der eigentlichen Werkgenese aus. Sie wurden vor oder während des eigentlichen Malprozesses angefertigt und dienten als Vorlage für das Gemälde. Hauptsächlich sind es Detailzeichnungen von Köpfen und Gliedmaßen, die in der Pastelltechnik ausgeführt wurden. Diese wurden alle im Verhältnis 1:1 zum Gemälde angefertigt.¹¹⁵ Er hatte somit die Möglichkeit, Bilddetails farblich zu erproben und in das Gemälde direkt umzusetzen. Für die Erzeugung seiner Pastellstifte verwendete Barocci dieselben Pigmente, die er später für sein Ölgemälde gebrauchte.¹¹⁶ Die Verwendung von Pastellstiften in dieser Phase der Umsetzung ist ein ungewöhnlicher Schritt, der die Funktion der Zeichnung erweitert. Ein vergleichbarer Vorgang ist von anderen Zeitgenossen nicht bekannt. Durch die flächendeckende Verwendung der Pastellstifte erzeugte Barocci die weichen Farbübergänge, welche wir auch in seinen Ölgemälden wieder finden. So entsteht ein eigener, in sich geschlossener Bildcharakter, der einer weiteren Umsetzung in das Material Öl nicht bedurfte.

¹¹⁴ Burns 2007, S. 12.

¹¹⁵ Verstegen/Marciari 2008, S. 307

¹¹⁶ McGrath 1998, S. 6.

3. BAROCCIS ARBEITSWEISE

3.1 Erste Analyse durch Giovanni Pietro Bellori

Giovanni Pietro Bellori ist einer der ersten Vitensreiber, der die Arbeitsweise Federico Baroccis ausführlicher beschrieb. Demzufolge soll der Künstler zunächst seine Bildkomposition entwickelt haben, indem er seine Schüler für ihn posieren ließ. Dabei wurde besonders darauf geachtet, dass sie eine natürliche Haltung einnahmen. Auch Gruppendarstellungen wurden von ihm auf diese Weise dargestellt und in Form von schnellen Skizzen festgehalten. War die Komposition einmal festgelegt, so stellte er kleine Figuren aus Wachs her, deren Positionen er oftmals zwei oder drei Mal am Wachsmodell überprüfte.¹¹⁷

Von den angefertigten Wachsfiguren sind heute keine mehr erhalten, noch gibt es weitere Anhaltspunkte, dass Barocci sie anfertigte. In Folge, so berichtet Bellori, fertigte er Öl-Skizzen oder monochrome Gouache-Skizzen der gesamten Komposition an. Von all diesen Vorlagen stellte er einen Karton des Gemäldes her, den er entweder in Kohle und Kreide oder farbig mit Pastellstiften angelegte. Dieser Karton wurde in Originalgröße zum Gemälde angefertigt, damit die Komposition mit Hilfe eines Stilus direkt auf die Leinwand übertragen werden konnte. In einem nächsten Schritt stellte er einen kleinen Karton her, der dazu diente, eine Gewichtung zwischen dominierenden und verhaltenen Farbtönen zu erreichen.¹¹⁸ In den nächsten Kapiteln ergibt sich die Möglichkeit, diese von Bellori aufgestellte These auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen.

3.2 Übertragungstechniken Baroccis

3.1.1 Einleitung

Neben der freien schöpferischen Arbeit, die sich auch in der Suche nach den geeigneten Bildelementen ausdrückte, gab es im Werkprozess Baroccis geeignete Techniken und Hilfsmittel, welche vorgefertigte Einzelentwürfe zu einer späteren

¹¹⁷ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 195.

¹¹⁸ Ebenda, S. 195.

Gesamtkomposition zusammenzufügen halfen. Kreativität, in kleinen Schritten erzeugt, förderte eine starke, rein handwerklich orientierte Ausrichtung. Durch die Anwendung verschiedener Übertragungstechniken konnte Barocci diesen vermehrten Zeitaufwand in Grenzen halten. Anhand der Berliner Zeichnungen lassen sich verschiedene Verfahren feststellen, die in den folgenden Kapiteln analysiert werden sollen.

3.1.2 Die Calcho-Methode

Mit der Calcho-Methode bezeichnet man ein auch heute noch angewendetes Übertragungsverfahren, welches dem Künstler erlaubt, Vorlagen schnell und präzise auf eine neue Zeichenfläche zu transferieren. Die charakteristischen Merkmale dieser Technik lassen sich in mehreren Barocci-Zeichnungen finden. Es sind dies im Besonderen tiefe Ritzungen und Griffelabdrücke, die sich im Streiflicht besonders gut auf der Papieroberfläche abzeichnen. Für die Übertragungstechnik benötigte Barocci einen Griffel oder auch eine Reißnadel, sowie ein mit Kohlestaub beschichtetes Papier.¹¹⁹ Beabsichtigte der Künstler Konturen seiner Vorlage im Maßstab 1:1 auf ein neues Trägermaterial zu transferieren, so legte er das mit Kohle beschichtete Blatt zwischen Entwurf und neuen Zeichenträger.¹²⁰ In einem nächsten Schritt nahm er den Griffel zur Hand und fuhr damit den Konturen seines Entwurfes nach. Der Druck war nicht immer gleichmäßig und manchmal zu groß, so dass Risse im Papier entstanden, wie wir auch bei einigen Zeichnungen Baroccis feststellen können.¹²¹ Die auf der Oberfläche schlecht haftenden Kohlepartikel konnten somit durch partiellen Druck auf die neue Zeichenfläche übertragen werden.

Dieses Verfahren war ebenso ohne Kohlebeschichtung durchführbar. Die Entwürfe mussten lediglich übereinander gelegt und die Konturen, die besonders gut im Streiflicht sichtbar wurden, direkt durchgegriffelt werden.

¹¹⁹ Auch Schwanenfedern wurden verwendet. Vgl. Siejek/Kirsch 2004, S. 216.

¹²⁰ Das Zwischenblatt ist in diesem Fall lediglich auf der Rückseite mit Kohle beschichtet.

¹²¹ Die Zeichnung KdZ-Nr. 20225 in Berlin besitzt beispielsweise Papiereinrisse entlang der Figurenkonturen.

Auch diese Variante des farblosen Durchdruckes ist auf der Barocci-Zeichnung KdZ-Nr. 20490 gut erkennbar. Der hier gezeigte schwarzweiße Entwurf (**Abb. 22**) wird dem Gemälde *Darbringung der Jungfrau im Tempel* zugeschrieben und stellt die jugendliche Maria dar, die auf einer Treppe in demütiger Haltung niederkniet. Zwei ganzfigurige Aktstudien, beide gleich groß, sowie zwei weitere Detailentwürfe ihres Kopfes führte Barocci auf blauem Zeichenpapier aus. Farblose Griffelspuren befinden sich deutlich unter den Zeichenmedien und weisen darauf hin, dass der Künstler beide ganzfigurigen Akte zunächst mit Hilfe der Calcho-Methode auf das Blatt transferierte. Die heute noch sichtbaren, farblosen Griffelspuren sind zur Veranschaulichung auf **Abb. 23** in grüner Farbe markiert.

Erst in einem zweiten Schritt begann Barocci, die Konturen der Marienfigur mit schwarzer Kreide nachzuzeichnen. Dabei hielt er sich jedoch nicht immer an seine Vorlage. Tiefe Ritzungen sind lediglich bei der linken Figur zu erkennen. Diese wurden auf **Abb. 23** rot markiert. In ihren Vertiefungen befindet sich schwarzer Farbstaub, ein Hinweis darauf, dass die Figur erst nach ihrer Fertigstellung mit dem Griffel bearbeitet wurde.

Weitere Varianten dieser Methode existierten bereits. So wurden zur Beschichtung auch Graphitpulver, ein Zinnober-Butter-Gemisch, Lampenschwarz oder Lack verwendet.¹²² Solcherlei Techniken, wie auch andere, lassen sich in den Berliner Zeichnungen jedoch nicht feststellen.¹²³

Auch Baroccis Spätwerk, hier eine Madonna mit Kind, im Jahre 1601 entstanden, trägt deutliche Spuren der Calcho-Methode. In wieweit der alternde und geschwächte Künstler dennoch dazu in der Lage war, Konzeption und Gemälde selbst durchzuführen, ist nicht sicher. Forscher schließen eine Beteiligung des Schülers Alessandro Vitali nicht aus.¹²⁴

¹²² Siejek/Kirsch 2004, S. 216.

¹²³ Es ist eher unwahrscheinlich, dass Barocci die Rückseiten seiner Entwurfsblätter direkt schwärzte, da er diese vorzugsweise als Zeichenfläche verwendete. Zudem verwahrte er seine Zeichnungen stets auf, um sie für spätere Bildkonzepte weiter verwenden zu können. Mit Hilfe des Zwischenblattes konnten die Zeichnungen geschont werden.

¹²⁴ Emiliani, Band II, 1985, S. 373.

Die sieben erhaltenen Zeichnungen befinden sich heute in den Uffizien in Florenz und bezeugen abermals den arbeitsintensiven Entstehungsprozess. Die Entwürfe Inv.-Nr. 11310 F recto und verso (**Abb. 24, 25**), Inv.-Nr. 11442 F (**Abb. 26**) und Inv.-Nr. 11614 F (**Abb. 27**) zeigen eine sitzende Madonna mit dem Jesuskind, beide dem Betrachter zugewandt. Das aufrecht stehende Kind erhält in der hier gezeigten Position mit der zum Gruße erhobenen Hand die aktivere Rolle in der Darstellung. Alle Figuren der drei Blätter hatte Barocci vor dem eigentlichen Zeichnen mittels Calcho-Methode auf das Papier transferiert. Besonders auffällig sind die Spuren der Übertragungstechnik auf dem Papier. Sie dienen jedoch eher als Grobmuster, in der von Barocci ursprünglich vorgesehenen Komposition. Die hiernach geschaffene Linienvielfalt in Blatt Inv.-Nr. 11442 F (**Abb. 26**) dokumentiert, dass die Suche nach der geeigneten Form noch nicht beendet ist.

Weitere Studien und Detailstudien zeugen von derselben Vorhergehensweise. Die transferierten Linien dienen somit nur zur groben Erfassung der Körperformen und sind Ausgangspunkt für das genauere Ausformulieren des Themas.

Die weitere Analyse einzelner Zeichenschritte zeigt am Beispiel von zwei Zeichnungen zur Maria-Magdalena die Einhaltung dieses bestimmten Erstellungskonzeptes, welches sich für Barocci in langjähriger Routine bewährt haben musste. Nach Festlegung der Gesamtkomposition wendet er sich jeder einzelnen Bildfigur zu. Hier steht am Anfang immer die Suche nach der geeigneten Körperhaltung, die er stets im genauesten Aktstudium zugrunde legt. Der Tradition entsprechend benutzt er männliche Modelle, die erst in weiteren Schritten feminine Züge erhalten. So auch in den Berliner Zeichnungen KdZ-Nr. 20476 (**Abb. 28**), KdZ-Nr. 20475 (**Abb. 29**) und KdZ-Nr. 20482 (**Abb. 32**).

Das Blatt KdZ-Nr. 20476 (**Abb. 28**) zeigt einen knienden männlichen Akt, der eine besonders demütige Haltung ausdrücken soll. Dies erreicht er durch den stark nach vorne gebeugten Oberkörper, das gebeugte Knie und die den Boden berührenden Hände, die Unterwürfigkeit vermitteln. Die Zeichnung besitzt tiefe Ritzungen, die erst nach dem Zeichenprozess ausgeführt wurden. Die Darstellung, die Barocci Vorstellungen zu entsprechen scheint, bedarf einer genaueren Ausführung. Hierzu überträgt er die Konturen des männlichen Aktes mit Hilfe der Calcho-Methode von

Blatt 20476 auf eine neue Papierfläche (KdZ-Nr. 20475, **Abb. 29**).¹²⁵ Im Konzept der Werkzeuggenese, fungiert der Akt als Grundform für weitere Draperiestudien. Der Körper erhält nun in seiner Vervollständigung das passende Gewand, welches Barocci später in drei weiteren Blättern konkretisiert. Die Ritzungen und Griffelspuren beider Blätter sind auf **Abb. 30 und 31** rot markiert, um den eigentlichen Vorgang sichtbar zu machen.

Unzählige weitere Zeichnungen könnten hier genannt werden, die zeigen, dass die Calcho-Methode fester Bestandteil innerhalb des Erstellungskonzeptes war, welches Barocci bereits in seiner frühen Schaffensphase anwendete - eine Methode, die im traditionellen Künstlerhandwerk vorher schon weit verbreitet war.¹²⁶ Es ist bekannt, dass auch Battista Franco, Baroccis Lehrer, in selbiger Technik arbeitete.¹²⁷ Zu den traditionellen Übertragungsmethoden zählt man auch die Quadratnetzmethode.

3.1.3 Die Quadratnetz-Methode

Die Quadratnetzmethode war bereits im 16. Jahrhundert ein altbewährtes Übertragungsverfahren und in Italien auch unter dem Namen „graticola“ (= Rost, Gitter) bekannt und ermöglichte dem Künstler die Übertragung in ein anderes Format. Leon Battista Alberti wird seit jeher als Erfinder dieser Methode genannt, dennoch gebrauchte er es in einer anderen Variante.¹²⁸

Auch bei Barocci wurde die Mehrzahl der erhaltenen Aktzeichnungen mit einem Quadratnetz versehen. Dieses verwendete er einerseits zur genaueren Erfassung der Proportionen, andererseits konnte er mit einem gleichmäßig aufgeteilten Rastergitter, das die Orientierung erleichterte, die Akte genauer in ihren Größenverhältnissen erfassen und formatverändernd auf einem anderen Zeichenträger (beispielsweise einen Karton) neu anlegen. Dies geschah durch

¹²⁵ Für diese Übertragung verwendet der Künstler ein mit Kohle beschichtetes Zwischenblatt.

¹²⁶ Carmen Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: Theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999, S. 376, Fußnote 47. Die frühesten erhaltenen Zeichnungen, die Spuren der Calcho-Methode mit Kohlezwischenblatt tragen sind aus den 1500 bis 1520er Jahren.

¹²⁷ Bambach 1999, S. 12.

¹²⁸ Alberti verwendete einen fein und dünn gewebten Stoff, den man auch als „velo“ (ital. = Schleier) bezeichnet. Vgl. Kirsch/Siejek 2004, S. 203.

schrittweises Abzeichnen der Konturen, wobei die Rasterlinien meist die markanten Punkte der Darstellung tangierten. Das Raster diente gleichzeitig für die Übertragung als Kontrollmechanismus. Aufwendiges Überarbeiten des Neuentwurfes durch fehlerhaftes Proportionieren konnte somit ausgeschlossen werden. Meistens legte Barocci das Raster mit Lineal und schwarzer Kunstkreide an. Auch der Griffel, mit dem er die Linien in das Papier ritzte, wurde von ihm verwendet (siehe Kapitel 2.3.4 - Griffel / Stilus). Für Quadratnetze auf Karton gebrauchte der Künstler neben schwarzer Kunstkreide auch einen roten Zeichenstift.¹²⁹

In manchen Quadratnetzen finden wir auch eingezeichnete Zwischenmaße, die zur Verschiebung bzw. Veränderung oder Vergrößerung einzelner Proportionen in der nachfolgenden Zeichnung gedacht waren.

Der Kunsthistoriker Gary Walters analysierte im Jahre 1975 die von Barocci gezeichneten Quadratnetze. Er stellt fest, dass die Quadratur der Zeichenvorlagen bei Barocci eine systematische Anwendung in der Werkstattpraxis erfuhr, und versucht, daraus eine mathematische Gesetzmäßigkeit abzuleiten. Weiters lenkt er den Fokus auf die vom Künstler angelegten „double grids“ – zwei übereinander gelegte Raster, die dem Künstler ermöglichten, zwei verschiedene Größenverhältnisse eines Objektes auf einem Blatt darzustellen. Seine Thesen belegt er hauptsächlich mit Bildbeispielen aus dem Berliner Barocci-Repertoire (**Abb. 33**).¹³⁰ Dies setzt allerdings voraus, dass bei allen vorliegenden Aktzeichnungen, die für die Übertragung bestimmt waren, ein Doppelquadratnetz vorhanden sein muss. Nach eingehender Überprüfung des grundsätzlichen Sachverhaltes scheint mir jedoch diese These nicht haltbar zu sein, da sich nach Durchsicht des Gesamtkonvolutes auf nur wenigen Zeichnungen das Quadratnetz befindet.

Es kamen also Akte zur Verwendung, die nicht quadriert waren (**Abb. 34**). Zudem gibt es Zeichnungen, in denen die Quadrate in einigen Bereichen nur leicht und ungenauer angedeutet sind und somit keinen Anspruch auf besonders genaue

¹²⁹ Es könnte sich um einen Rötelfarbstift handeln. Aber auch rote Naturkreide oder Pastellstift kommen in Frage.

¹³⁰ Gary Walters, Federico Barocci: Anima Naturaliter, (Diss.), London/New York 1978, S. 158-167. Neben KdZ-Nr. 20026, Abb. 38 (Kupferstichkabinett, Berlin) zeigte er drei weitere Beispiele: KdZ-Nr. 20020, (Kupferstichkabinett, Berlin), KdZ-Nr.20028 (Kupferstichkabinett, Berlin) und Inv.-Nr. 818 E (Uffizien, Florenz).

Maßeinhaltung gestellt wurde.¹³¹ Zusätzlich eingefügte Rasterlinien, wie an Bildbeispiel (**Abb. 35**) zu erkennen, könnten zur Verschiebung oder Veränderung der Proportionen oder zur genaueren Fixierung von Details verwendet worden sein. Denkbar wäre auch, dass Vertikalen und Horizontalen als Orientierungspunkte für die genauere Fixierung im Bildraum dienlich waren.

3.1.4 Reduktionszirkel, Proportionszirkel oder Panthograph?

Im Jahre 2008 veröffentlichten Verstegen und Marciari den Aufsatz „*Grande quanto l'opera*“: *Size and scale in Baroccis drawings*, in welchem sie erstmals auf die Verwendung des Reduktionszirkels in Baroccis Werk hinweisen (**Abb. 36**).¹³² Es handelt sich hier um ein schon in der Antike bekanntes Übertragungsschema, das auch bei anderen Zeitgenossen Baroccis bekannt war, und welches für Maßstab verändernde Übertragungen von Fixpunkten des Entwurfes auf andere Zeichenträger diente (**Abb. 37**). Die beiden Kunsthistoriker stellten fest, dass alle von ihnen untersuchten Barocci-Werke in Größenrelation zueinander stehen. Die Maßstäbe der Zeichnungen variieren in einem Verhältnis von 1:2 bis 1:8 zum Gemälde. Dies entspräche genau den Maßstäben, die mit dem Reduktionszirkel wiederzugeben seien, so Verstegen und Marciari. Weiters sei das Messinstrument in Urbino bei Baroccis Bruder Simone entwickelt und hergestellt worden.¹³³

In der Erforschung des näheren Arbeitsumfeldes findet man jedoch einen Hinweis auf eine Funktionserweiterung des Zirkels. Fürst Franscesco II della Rovere finanzierte seinerzeit an seinem Hofe in Urbino führende Wissenschaftler, die sich mit der Planung und Herstellung von Messinstrumenten beschäftigten. Dies betraf auch die Weiterentwicklung des Reduktionszirkels, der von den Mathematikern Federico Commandino und Fabrizio Mordente zu einem Proportionszirkel erweitert wurde.¹³⁴ Es ist bekannt, dass Baroccis Bruder Simone, selbst Schüler von

¹³¹ So auch die Beispiele von Walters 1978, Abb. 38, sowie weitere Blätter: Inv.-Nr. 11296 F verso (Uffizien, Florenz), Inv.-Nr. 11537 F verso (Uffizien, Florenz), KdZ-Nr. 20229 (Kupferstichkabinett, Berlin).

¹³² Verstegen/Marciari 2008, S. 66.

¹³³ Ebenda, S. 66.

¹³⁴ Enrico Gamba, Documenti di Muzio Oddi per la storia del compasso di riduzione e di proporzione, in: *Physis*, Band 31, 1994, S. 799-815.

Commandino, mit dem Bau dieser Instrumente beauftragt wurde.¹³⁵ Er war ein renommierter Konstrukteur wissenschaftlicher Instrumente und besaß ein Geschäft in Urbino.¹³⁶ Naheliegender wäre also, dass Barocci Hilfsgeräte für die proportionale Übertragung verwendete. Die Funktionsweise des Reduktionszirkels oder Proportionalzirkels, die lediglich zur Übertragung von Messstrecken oder Messpunkten diente, lässt nur einen bedingten Einsatz in der freien Kunst zu. Einzig der Pantograph wäre das geeignete Werkzeug Freihandzeichnungen schneller und auf direktem Wege proportional zu übertragen (**Abb. 38**).

Zur Verwendung kommen hier zwei Zeichenstifte, wobei einer für das Nachzeichnen der Vorlage dient, während der andere die Konturen proportional über einen Vergrößerungs- oder Verkleinerungsmechanismus auf eine neue Zeichenfläche überträgt. Damit war es möglich, nicht nur einzelne Punkte des Objektes zu fixieren und zu übertragen, sondern das gesamte Objekt durch Nachfahren der Konturen in verschiedenen Proportionen wiederzugeben. Ebenso besteht die Möglichkeit, dass Barocci von der Existenz dieses Zeichengerätes wusste, zumal er Kontakte zu dem bereits beschriebenen Umfeld wissenschaftlicher Forschungen und Neuerungen hatte.¹³⁷

Die Erfindung wird eigentlich Christophorus Scheiner zugeschrieben, der 1631 in seinem Buch *Pantographice seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum mechanicum mobile* das Gerät erstmals publik machte (**Abb. 39**).¹³⁸ Dennoch erwähnt Scheiner selbst, dass er 1603 mit einem Künstler zusammengetroffen war und dieser zur Erfindung des Gerätes maßgeblich beigetragen hatte.¹³⁹ Nachweislich existierten jedoch weitaus früher Modelle, die dem Scheinerschem' Pantographen technisch überlegen waren.¹⁴⁰ Die frühesten

¹³⁵ Verstegen/Marciari 2008, S. 307.

¹³⁶ Filippo Camerata, Two new attributions: a refractive dial of Guidobaldo del Monte and the Roverino compass of Fabrizio Mordente, in: Nuncius, Nr. 1, 2003, S. 25-39.

¹³⁷ Muzzio Oddi, vorübergehend als Schüler in der Barocci-Werkstatt tätig, hatte bei Federico Commandino Mathematik studiert. Marr 2006, S. 167.

¹³⁸ Christophorus Scheiner, *Pantographice seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum mechanicum mobile*, Rom 1631.

¹³⁹ Manfred Goebel und Elvira Malitte, Virtuelle Pantographen, unter: <http://www.mathematik.uni-halle.de/institute/didaktik/pantograph/index.html> (Stand 21.02.2009)

¹⁴⁰ Kim Veltman, *The sources and literature of perspective*, Band 1, 1998, unter: <http://www.sumscorp.com/perspective/Vol1/ch5.htm> (Stand 21.02.2009)

Hinweise führen zu Leonardo da Vinci, der wie den Reduktionszirkel, auch den Panthographen in seinen Aufzeichnungen erwähnte (**Abb. 40**).¹⁴¹

Ob Reduktionszirkel, Proportionszirkel oder Panthograph – die Geräte waren Barocci mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt. Welche er tatsächlich verwendete, kann man anhand der vorliegenden Fakten nicht nachweisen, da alle drei Messinstrumente keine eindeutigen Gebrauchsspuren auf dem Zeichenpapier hinterlassen.

3.2 *Barocci und Rubens in der Chiesa Nuova – Zwei Arbeitsweisen im Vergleich*

3.2.1 *Die Auftraggeber*

Während der Forschungsarbeit kristallisierte sich ein weiteres Schwerpunktthema heraus, auf welches in diesem Kapitel näher eingegangen werden soll. Es ist die handwerklich orientierte Auffassung im Konzept Baroccis, die das konstruktive Element der Bildgestaltung in den Vordergrund rückt.

Für die genauere Analyse bieten sich die Aufträge für die Kirche Santa Maria in Vallicella, auch Chiesa Nuova genannt, in Rom an. Neben dem von Barocci hierfür geschaffenen Gemälde mit dem Titel *Heimsuchung* aus den Jahren 1583-1586 (**Abb. 41**) wurden weitere Künstler, wie auch Rubens, für die Ausschmückung derselben Kirche beauftragt. Auftraggeber war der Oratorianerorden, welcher unter der Führung Filippo Neris zu hohem Ansehen gelangte. Oratorianer wie auch Jesuiten waren führend in der Bewegung der Gegenreformation. Bekannt ist, dass sich somit die Themenwahl, wie auch die Ausführung der stärkeren Einflussnahme des Auftraggebers unterwerfen mussten. So wurden zum Beispiel vorab die in engerer Abstimmung zwischen Auftraggeber und Künstler erstellten Reinentwürfe an den vorgesehenen Plätzen aufgehängt, um die Wirkung auf den Betrachter zu erproben.¹⁴² Diese Arbeitsweise war kosten- und zeitaufwendig, forderte deshalb auch von Barocci stärkeres Engagement.

¹⁴¹ Francis Moon, *The Machines of Leonardo Da Vinci and Franz Releaux: Kinematics of machines from the Renaissance to 20th century*, Dordrecht 2007, S. 312.

¹⁴² Ian Verstegen, *Federico Barocci, Federico Borromeo, and the Oratorian Orbit*, in: *Renaissance Quarterly*, Band 56, 2003, S. 56-87, hier S. 62.

Die Arbeiten für das Thema *Heimsuchung* schienen nur langsam voranzugehen, reklamierte doch Kardinal Cesi zwei Jahre nach der Auftragsvergabe in einer internen Korrespondenz an den Fürsten von Urbino, Francesco II., die Langsamkeit in der Abwicklung Baroccis.¹⁴³ Es ist bekannt, dass Barocci immer wieder auf seine Erkrankung verwies, welche er vorwiegend als Begründung für die langen Lieferzeiten in den Vordergrund schob. In einer genaueren Analyse der Vorgangsweise zum erwähnten Bildthema ergeben sich jedoch auch weitere Anhaltspunkte, welche diese Begründung relativieren könnten.

Die Vielzahl der existierenden Barocci-Zeichnungen – 6 Vorskizzen für die geeignete Komposition, sowie weitere 21 Skizzen als Detail- und Reinzeichnungen liegen heute zu diesem Thema vor – dokumentieren eindrucksvoll die minutiös geplanten kleinen Schritte seines Konzeptes und können somit als Hinweis für seine besondere Art der Aufgabenbewältigung dienlich sein. Briefkorrespondenzen bezüglich der langsamen Abwicklungen sind ein weiterer Anhaltspunkt. So sollte zum Beispiel Barocci im Zuge der Neuausstattung derselben Kirche ein weiteres Gemälde mit dem Thema *Darbringung der Jungfrau im Tempel* (**Abb. 42**) erstellen. Im Jahre 1590 nahm er diesen Auftrag an und konnte ihn erst 13 Jahre später, im Jahre 1603, vollenden. 47 Skizzen und Zeichnungen zu diesem Auftrag sind erhalten. Es entstand ein monumentales Gemälde in der Größe von 383 cm x 247 cm.

Seine Vorgangsweise ist die gleiche wie in der bereits erwähnten *Heimsuchung*. Für eine weitere Anfrage, die Ausstattung der gegenüberliegenden Seitenkapelle betreffend, liegt ein schriftliches Dokument vor. Hierin schreibt Fürst Francesco Maria II. an den Kapellenstifter, dass Barocci verbindliche Zusagen weder für den Beginn, noch für die Fertigstellung der bereits angenommenen Aufträge abgeben kann. Für das Gemälde *Darbringung der Jungfrau im Tempel* stellt er wegen ständiger Arbeitsüberlastung sogar dessen Fertigstellung infrage, und kann deshalb einen weiteren lukrativen Auftrag nicht annehmen.¹⁴⁴

¹⁴³ Ebenda, S. 62.

¹⁴⁴ „Ho tardato fin'hora a rispondere alla lettera scittami da V. S. per conto dell'opera che desideraua del Barocci, perchè douendo io venirea questa volta, pensauo di poter meglio sodisfarla con la mia presenza. Hauendo dunque procurato ch'ella fosse servita, truouo che `l sopradetto dice di essere tanto occupato in cose già prese e incominciate per Genova, per Senigaglia, per questa Capella del Corpo di Christi e per altri, che non puo affermare, quanto sarà in termine di dar' principio alla tauola di V. S. per sodisfattione della quale si assicuri che non restarò di andarlo sollecitando...“ (Quelle veröffentlicht in Olsen 1962, S. 190.)

Auch wenn Barocci zu diesem Zeitpunkt bereits eine große Werkstatt mit mehreren Gehilfen führte und die Gemäldeproduktion dadurch schneller bewältigt werden konnte, so übernahm er bei den wichtigeren Auftraggebern den größten Teil der Arbeiten selbst, was ihn wegen seiner Erkrankung zusätzlich belasten musste.

Die aufwendigen Entwurfsarbeiten erscheinen nunmehr als probates Mittel im Konzept der kleinen Schritte, die ihn langsamer, aber dennoch in sicheren Bahnen, das Ziel zugunsten der hohen Qualitätssicherung erreichen ließen. Die zeitaufwendige Produktion begrenzte sein Engagement erheblich. Dies wird besonders auffällig im Vergleich mit den Herstellungstechniken anderer Zeitgenossen. Für dieselbe Kirche erging auch an Rubens ein Auftrag für den Hauptaltar, dessen Arbeitsweise man anhand dieses Beispiels auf seine Erstellungsmethodik hin untersuchen kann (**Abb. 43**). Barocci war auch für diesen Auftrag in Betracht gezogen worden. Der bis dahin gesicherte Zufluss finanzieller Mittel, wie auch die Auftragsvergabe geriet jedoch ins Stocken.

Ein zwischenzeitlich eingegangener Auftrag des Papstes für die Familienkapelle in Santa Maria Sopra Minerva war für Barocci vorrangig zu erledigen und machte eine weitere Arbeitsaufteilung für die Chiesa Nuova wegen der begrenzten Kapazitäten so gut wie unmöglich. Letztendlich entschied ein neuer Geldgeber über die Vergabe an Rubens, der nun das Thema des wundertätigen Gnadenbildes der *Madonna della Vallicella* für den Hauptaltar umsetzen sollte. Das komplexe, schwierig zu bewältigende Thema, die Integration eines Fresko-Gnadenbildes in ein neues zu erstellendes Gemälde, bedeutete für Rubens nicht nur die Einhaltung strenger Vertragsvorgaben, sondern auch präzises und schnelles Umsetzen der Planungsarbeiten. Ein umfangreicher Katalog von Auftraggeberwünschen, vor allen Dingen die Visualisierung betreffend, war Teil dieser Bedingungen; aber auch die Lieferzeit von nur acht Monaten wurde fester Bestandteil des Vertrages.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford 1977, S. 88.

3.2.2 Barocci: das Konzept der kleinen Arbeitsschritte

Für eine genauere Bestimmung der Arbeitsweisen beider Künstler liegen Skizzen und Zeichnungen vor, die wir nun für einen Vergleich hinzuziehen können. Die detaillierten Vorarbeiten Baroccis für das Gemälde *Heimsuchung* erlauben eine fast lückenlose Erfassung des gesamten Entstehungsprozesses. Durch die Suche des Künstlers nach der geeigneten Gesamtkomposition ist es möglich, die Reihenfolge der Werkgenese, von der Skizze über die Zeichnung bis hin zum fertigen Gemälde, zu bestimmen.

Barocci beginnt mit mehreren, scheinbar spontan aufs Papier gebrachten Kompositionsideen, die in ihrem Gesamteindruck auf den Betrachter unvollkommen wirken. Sie haben den Charakter einer flüchtigen Skizze oder Vorstudie, die viele Details offen lässt. Die Skizzen variieren nur geringfügig in der Gestaltung architektonischer Umgebung. Die Positionierung der Figurengruppen wiederholt das zentrale Thema, das Aufeinanderzugehen der beiden Frauen.

Nur eine grob mit der Rohrfeder auf blaues Papier geworfene Skizze zeigt eine einfachere Auffassung (**Abb. 44**). Sie ist wegen der flüchtig anskizzierten Figuren und wegen der fehlenden raumbildenden Architektur im Kontext der Entwicklungsarbeit an den Anfang zu stellen. Man erkennt die beiden sich umarmenden Frauen, die Barocci in der Bewegung zueinander festlegen will. Elisabeth empfängt Maria, auf der Treppenstufe ihres Hauses stehend, sich ihr zum Begrüßungskusse zuneigend. *„Du bist gebenedeit unter den Frauen und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes“*. Elisabeth soll die Person werden, die auf Maria zugeht. Um die wirkungsvollste Kopfhaltung der Frauen zu erreichen, unternimmt er drei Versuche aus einfacheren Kreisformen. Vier weitere Figuren, die sie umgeben, werden mit wenigen Strichen in ihren Proportionen erfasst. Licht und Schatten, wie auch Plastizität erzielt er durch dünne lavierende Pinselstriche mit Bister.

Diese Momentaufnahme wird in einer weiteren Skizze, heute in Paris, konkretisiert (**Abb. 45**). Hier entsteht durch die Repoussoirfiguren, wie auch durch die perspektivisch angedeutete Hintergrundkulisse eine leichte Trennung zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Szene zentriert den Blick des Betrachters und verliert sich in der Stadtlandschaft des Hintergrundes. Der Bildaufbau bleibt jedoch

plakativ und interpretiert das Thema in typischer Renaissancemanier. Wie auf einer Bühne präsentiert der Künstler die Figurengruppe im Vordergrund. Er verzichtet dabei auf Raumtiefe erzeugende Perspektiven, so dass der türartige Ausschnitt als Bild im Bild fungiert. Die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth gewinnt weiter an Ausdruck. Eine mit dünnen Federstrichen angedeutete Figur ist durch Drehung des Blattes um 180° wahrzunehmen. Sie ist als Alternative zur Figurengestaltung im linken Bildrand zu deuten (**Abb. 46, 47**).

In einem weiteren Entwurf (**Abb. 48**), welcher von Harald Olsen im Entwicklungsprozess der Zeichnungen an erster Stelle genannt wird, führt Barocci die Darstellung in gleicher Technik fort und schafft nun erstmalig eine stärkere, raumerzeugende Perspektive.¹⁴⁶ Hier übernimmt er die Idee der Figur für den linken Bildrand. Sie gewinnt nun jedoch wesentlich an Dynamik und bildet den Anfang einer Bilddiagonale, die den Blick des Betrachters verstärkt in das Bildgeschehen einbeziehen soll. Diese setzt sich über die im Mittelgrund zentral platzierte Maria und Elisabeth-Szene fort und wird über das Treppenportal in den Hintergrund geleitet. Der Entwurf wird im Detail erzählerisch und gewinnt im Vergleich mit dem Gemälde an Identität. Die Umarmung zwischen Elisabeth und Maria wird bereits konkreter ausgeführt. Ebenso erscheint nun in der Skizze ein Esel zur weiteren Belebung der Szene. Für den Hintergrund deutet er in knappen Strichen die Kathedrale von Urbino, den Palazzo Ducale und die Piazza San Domenico an.¹⁴⁷ Diese Skizze wird von Harald Olsen im Entwicklungsprozess der Zeichnungen an erster Stelle genannt.

In einem vierten Versuch (**Abb. 49**), wofür er die Rückseite des Pariser Blattes benutzt, erfahren nun Vordergrund und Hintergrund eine verstärkte räumliche Dehnung. Die Hauptszene der *Heimsuchung* findet verkleinert im Mittelgrund statt. Es werden nun erstmalig die Treppenstufen konkreter angedeutet. Skizzierte Rundbögen, in einfach gehalten Linien, überdecken nun den ursprünglichen Türrahmen. In dieser Version verwirft Barocci auch wieder die Figur links im Vordergrund, die er in sitzender Haltung positioniert hatte (**Abb. 48**) und ersetzt diese durch eine aufrecht stehende männliche Darstellung, die er mit starken dynamischen Federstrichen anskizziert. Diese ist uns bereits als rechte Figur im Vordergrund aus **Abb. 45** bekannt. Die stärker lavierten Flächen vermitteln dem

¹⁴⁶ Olsen 1962, S. 74.

¹⁴⁷ Emiliani 1985, Band II, S. 219.

Betrachter eine aus dem Halbdunkel heraustretende Person, die den Blick des Betrachters auf das zentrale Geschehen lenken soll. Sie wird in der linken Blatthälfte nun anatomisch genauer erfasst. Die linke Hand fasst den auf dem Kopfe befindlichen Hut, wie zum Gruße angedeutet.

Die angestrebte Lösung konnte Barocci dennoch nicht überzeugen. Die eigentliche Begrüßung verliert in dieser Komposition an Aussagekraft. So verlegt er die Begegnung in einem weiteren Blatt direkt auf die ansteigende Treppe (**Abb. 50**).

Elisabeth, auf höherer Treppenstufe stehend, neigt sich leicht zu Maria hinunter, zur innigen Begrüßung die Hand auf ihre Schulter legend. Hinter den beiden Personen öffnet sich der Raum hallenartig. Die vorher erprobten Rundbögen kommen nun zur Anwendung. Die entstandene Diagonale am linken unteren Bildrand beginnend und nach rechts oben aufsteigend, erzeugt in der Bildkomposition eine wesentlich stärkere Dynamik, die Barocci jedoch durch Spiegelung der gesamten Szene wieder zurücknimmt. Weitere Versuche linearer Skizzen am Rande des Blattes belegen diesen Gedankengang.

In der folgenden Skizze (**Abb. 51**), die sich auf der Rückseite des Blattes befindet, konkretisiert er diese Idee. Der Moment der Umarmung wird genauer ausformuliert. Die natürliche Bewegung erarbeitet er sich, ganz in akademischer Manier, durch Zugrundelegung von Aktzeichnungen, die er in einem weiteren Schritt bekleidet. Gleich mehrere Versuche für die beiden Frauen unternimmt er hier. Die für die Umsetzung bestimmte Szene führt er in Lavurtechnik weiter aus.

Dieser Teilentwurf erfährt seine weitere Vervollständigung in einer Skizze, die sich auf einem bereits beschriebenen Entwurf wieder finden lässt (**Abb. 49**). Die Skizze erscheint besonders interessant, da hier in einem weiteren, nur grob anskizzierten Versuch nicht nur die später übernommenen Rundbögen in der Hintergrundarchitektur zu erkennen sind (**Abb. 52, 53**), sondern auch die Hauptgruppe in eine neue Bildkomposition integriert wird (**Abb. 52, 54**). Lediglich die männliche Repoussoirfigur der großen Skizze, welche sich ganz rechts außen im Bildanschnitt des Blattes befindet, übernimmt er nun spiegelverkehrt. Die kleinformatische Kompositionsskizze hat eher spontanen Charakter. Barocci fertigt sie mit breiter Rohrfeder und Bister, ohne dabei ins Detail zu gehen. Es ist dieselbe Positionierung, die er später in seinem Gemälde umsetzen wird.

Kaum hat Barocci seine anwendbare Gesamtkomposition gefunden, beginnt er mit genauen Detailstudien. Dabei wird jede Figur als Einzelstudie in ihren Bestandteilen erfasst. Die Ausführungen wurden zunächst in schwarzer Kunstkreide, oftmals auch mit weißer Kreide gehöht. Entsprachen die Entwürfe seinen Vorstellungen, so wurden diese später in farbigem Pastell unterlegt – ein im Vergleich ungewöhnlicher Vorgang, den man bei anderen Zeitgenossen nicht vorfinden kann.

Durch die flächendeckende Verwendung des Pastells erzeugte Barocci die weichen Farbübergänge, welche man auch in seinen Ölgemälden wieder finden kann. So entsteht ein eigener, in sich geschlossener Bildcharakter, der normalerweise einer weiteren Umsetzung in das Material Öl nicht bedurfte.

In dem Kontext der Bildgestaltung muss man daher die Pastellstudien, die in Farbe und Komposition mit dem Endprodukt genau übereinstimmen, als Endpunkt des schöpferischen Aktes bewerten. Das Ölgemälde fungiert somit als Handwerksgut, indem alle vorgefertigten Zeichnungen Stück für Stück zu einer Bildeinheit, wie in einem Mosaik zusammengesetzt werden.

In den vielen erhaltenen Zeichnungen kann man den Entstehungsprozess der akribisch geplanten, kleinen Schritte nachvollziehen. Ein verwertbares Beispiel sind die Zeichnungen zur Person des Joseph, der sich im Gemälde in der linken unteren Bildecke befindet (**Abb. 55-60**). Geschickt und mit hoher Sensibilität setzt er die Pastellkreide ein, um der Skizze natürlichen Ausdruck zu verleihen.

Dabei ist seine Vorgehensweise streng akademisch ausgerichtet. Das Herantasten an das Endergebnis erfolgt wiederum in sicheren kleinen Schritten, von der Skizze bis zur Reinzeichnung. Die anatomisch korrekte Haltung muss zuerst gefunden werden, um diese dann ins Gemälde übertragen zu können. Von Barocci angewandte aufwendige Übertragungsverfahren wurden bereits im Kapitel Übertragungstechniken ausführlicher abgehandelt.

Neben den bereits beschriebenen sechs Skizzenblättern entstanden somit 18 weitere, aufwendig gefertigte Detailstudien und zwei Gesamtkompositionen für das Übertragungsverfahren, die enormen Zeitaufwand erforderten.¹⁴⁸

3.2.3 Rubens: Intuition als Konzept

Wenden wir uns nun zum Vergleich der Arbeitsweise von Rubens zu.

Ab 1606 begann der Künstler mit dem Auftrag für den Hauptaltar der Chiesa Nuova. Er sollte ein Gemälde fertigen, in welchem das wundertätige Fresko-Gnadenbild aus dem 14. Jahrhundert integriert werden konnte.

Zuvor musste Rubens jedoch, wie auch andere Künstler, seinen Entwurf bei der Kongregation vorlegen. Da Rubens zu diesem Zeitpunkt in Rom weniger bekannt war, sollte er, um seine Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, vorab ein Gemälde anfertigen, wie aus einer erhaltenen Korrespondenz zwischen Rubens und den Oratorianern hervorgeht.¹⁴⁹

Die Forschung sieht heute in dem 146 cm x 119 cm großen Gemälde mit dem Thema *Heiliger Gregorius mit den Heiligen Domitilla, Maurus und Papianus* den von Rubens präsentierten Fähigkeitsnachweis, der gleichzeitig Teilthema des eigentlichen Auftrages sein könnte (**Abb. 61**). Zwei Vorskizzen zu diesem Gemälde sind erhalten.

Eine Skizze, heute im englischen Privatbesitz, gibt Aufschluss über die Ideenfindung beziehungsweise über die schon festen Vorstellungen, die Rubens dann in weiteren wenigen Schritten zum Endresultat führt (**Abb. 62**). Obwohl sein Duktus in der Grobskizze weniger Dynamik als die Baroccis zeigt, scheinen Proportionen und Formen im Umriss bereits konkreter festgelegt zu sein. Dabei verzichtet er im Gegensatz zu Barocci auf die anatomische Konkretisierung figürlicher Haltung. Die wiederkehrende Systematik in den Zeichnungen und Ölskizzen deutet an, dass Rubens diesen Schritt überspringt. Vielmehr scheint er durch seine bildnerische

¹⁴⁸ Ich beziehe mich lediglich auf die erhaltenen Blätter. Sicherlich hatte Barocci zu diesem Gemälde weitaus mehr Zeichnungen angefertigt. Diese sind jedoch verloren gegangen.

¹⁴⁹ Julius Held, *The oil sketches of Peter Paul Rubens*, Band I, Princeton 1980, S. 537.

Vorstellungskraft schon im Frühstadium der Bildentwicklung das Endergebnis vor Augen zu haben. Formen und Proportionen der Wiedergabe zeugen, trotz seines jüngeren Alters, von ungewöhnlich großer Sicherheit und Routine. Während Barocci schon frühzeitig in seinen Grobskizzen Plastizität andeuten möchte, kommt Rubens erst in späteren Entwürfen zu einer konkreter ausformulierten Räumlichkeit.

Die folgende Zeichnung zeigt die Heilige Domitilla, die hier bereits in vorhandenen komplexen Vorstellungen bis ins Detail umgesetzt wird (**Abb. 63**). Dies passiert in einem Guss. Die Körperhaltung und die Faltenwürfe des Gewandes werden in einem Arbeitsgang erfasst. Spontan setzt Rubens nun die Lavurtechnik Tusche und Feder auch zur Erzeugung von Plastizität ein. Der Entwurf wirkt in diesem Stadium der Entwicklung bereits sehr konkret und weicht nur wenig von der Grobskizze ab. Hingegen benötigt Barocci für das Ausformulieren der Gewandfalten und der figürlichen Haltung zwei getrennte Arbeitsschritte.

Es ist nicht auszuschließen, dass Rubens hier weitere Vorzeichnungen zum selben Thema erstellte. Dies ist jedoch für die Analyse weniger von Bedeutung. Es ist vielmehr das zügigere Hinarbeiten auf die fertige Bildlösung, das ihm auch erlaubt, auf den sehr kurzfristig angesetzten Liefertermin eingehen zu können.

Zusätzlich wurde von der Kongregation für das Hauptaltarbild ein Entwurf verlangt. Die hier gezeigte Darstellung zeigt die vom Künstler vorgesehene Gesamtkomposition (**Abb. 64**). Das Blatt misst 73,5 cm x 43,5 cm, gezeichnet mit der Feder und mit brauner Tusche laviert. Aus der Nähe betrachtet sind die dünnen Konturlinien der Vorzeichnung in schwarzer Kunstkreide zu erkennen. Die Blattmitte wird durch ein Kreuz fixiert.

Wie von den Oratorianern vorgegeben, soll eine Sacra Conversatione entstehen, in welche die sechs Heiligen Gregorius, Domitilla, Achilleus, Nereus, Maurus und Papianus, sowie das wundertätige Gnadenbild integriert werden sollen. Dem Heiligem Gregorius soll hierbei eine besondere Bedeutung zukommen.¹⁵⁰ Der Entwurf zeigt eine Komposition, in der Rubens einen Freiraum für das wundertätige Gnadenbild über dem Rundbogen vorsieht.

¹⁵⁰ Jaffé 1977, S. 87.

In der Figurengruppe bildet der Heilige Gregorius, vom Rundbogen umrahmt, den Bildmittelpunkt. Zu seiner Rechten befinden sich hinter der Heiligen Domitilla, Nichte des Kaisers Domician, die Märtyrer Achilles und Nereus. Zur Linken erkennt man die römischen Märtyrer Maurus und Papianus.

Der Rubens-Forscher Jaffé schreibt, dass es keineswegs überraschend sei, dass Rubens der konservativ orientierten römischen Kongregation eine Reinzeichnung in Feder und Sepia vorlegt, die der traditionellen Präsentationsform der Renaissance entspräche. In einem Auftrag, den er schon früher von seinem Auftraggeber Pallavicini erhalten hatte, zeigt er einen in Öltechnik gemalten Entwurf für den Hauptaltar der Kirche Gesù.¹⁵¹ Die Ölskizze war routinierte Arbeitsweise im Œuvre Rubens.

Rubens weist auf die schwierige Umsetzung in ein stark überhöhtes Format hin.¹⁵² Die Oratorianer stimmen diesem Entwurf zu, so dass der Vertrag am 25. September 1606 zustande kommt.¹⁵³ Weitere Zeichnungen zu diesem Thema liegen nicht vor. Lediglich eine Ölstudie auf Holz für den unteren Teil der Gesamtkomposition existiert (**Abb. 65**). Ob Rubens diese Ölstudie seinen Auftraggebern ebenfalls vorgelegt hatte, ist nicht bekannt. Sie berücksichtigt nur den unteren Bildbereich mit der Darstellung der Heiligen und weicht erheblich vom genehmigten Entwurf ab. Eine Verwendung als Sichtvorlage scheint eher unwahrscheinlich, weil sie in ihrer farblichen, wie auch formalen Ausführung nicht nur ungenauer ist, sondern auch nur einen Teil des Bildes berücksichtigt. Eine interne Verwendung für den Künstler selbst liegt nahe.

Das von Rubens präsentierte Gemälde für die Chiesa Nuova kommt in der vorgeschriebenen Zeit tatsächlich zur Auslieferung, zeigt aber in dieser Fassung eine Synthese zwischen dem genehmigten Entwurf und der vorgelegten Arbeitsprobe (**Abb. 66**). Wie aus einer Korrespondenz zwischen Oratorianern und Rubens hervorgeht, wird die bereits hängende Version dennoch nachträglich abgelehnt. Störende Lichtreflexe werden in Rubensbriefen erwähnt, wie auch die bereits erwähnte schwierige Umsetzung in das Format.¹⁵⁴ Eine neue geänderte Version wird

¹⁵¹ Ebenda, S. 96-97.

¹⁵² Ebenda, S. 87

¹⁵³ Held 1980, S. 540-541.

¹⁵⁴ Ebenda, 1980, S. 538

beschlossen. Rubens unterbreitet den Vorschlag, diese von Grund auf neu gestaltete Arbeit in drei nebeneinander angeordneten Bildteilen anzulegen. Dabei soll das Mittelbild über dem Hochaltar, die beiden anderen Tafeln seitlich der Apsidenwände erscheinen. Anstatt der Leinwand wird nun Schiefer als Malfläche verwendet werden, um störende Lichtreflexe zu vermeiden.¹⁵⁵

Der Vorschlag von Rubens wird angenommen, dennoch verlangen die Oratorianer wieder einen weiteren Entwurf für die Neufassung des Gemäldes.¹⁵⁶

Die vorliegende Federzeichnung befindet sich heute in der Albertina, misst 26,8 cm x 15,2 cm und stellt den Mittelteil der Neufassung dar (**Abb. 67**). Die Skizze beeindruckt durch „*Rubens' Fähigkeit eine relativ komplexe Bildlösung auf einem klar strukturierten Entwurf mit nur wenigen Korrekturen vorwegzunehmen*“.¹⁵⁷

In nur sieben weiteren Monaten entsteht aus wenigen Zeichnungen und Ölskizzen eine wesentlich aufwendigere Version (**Abb. 43**).

3.2.4 Fazit

Unabhängig von der tatsächlich gefertigten Menge an Vorskizzen und Studien lässt sich aus den vorgenannten Beispielen die charakteristische Arbeitsweise analysieren.

Barocci verwendete für die ersten Skizzen meistens Rohrfeder und Bister, sowie einen Pinsel für das leichte Auslavieren der Schattenpartien. Seltener kamen auch andere Zeichentechniken, wie Kunstkreide oder Kohle in der Erstphase zur Anwendung. Allgemein gilt für die Sichtung, dass die ersten Ideenansätze immer spontanen Charakters sind und keine Aussage über sein zeichnerisches Talent machen. Sie geben lediglich die intuitive Suche nach der geeigneten Komposition wieder, die er teilweise über geometrische Grundformen aufbaut, somit sehr intime Papiere, die weder einen repräsentativen Zweck verfolgen noch qualitativen Ansprüchen genügen müssen.

¹⁵⁵ Jaffé 1977, S. 91.

¹⁵⁶ Ausst.-Kat. „Peter Paul Rubens“, Albertina, Wien, 15.9.-5.12.2004, hg. von Klaus A. Schröder, Ostfildern-Ruit 2004, S. 180.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 180.

Dennoch entwickelt er in dieser Arbeitsphase das größte kreative Potential. Eine seiner Eigenheiten ist es, über einfache, grob anskizzierte geometrische Grundformen die Teilkomposition aufzubauen. Daraus formt er durch mehrfaches Ausprobieren, Verändern oder Überzeichnen der Details Stück für Stück seine Bildidee.

Das schrittweise Herantasten, auf der Suche nach der verwertbaren Form, könnte daher auch mehrere Skizzenblätter durchlaufen. In dieser Ausführung gibt das Blatt weder Aufschluss über die tatsächliche Professionalität des Zeichners, noch erhebt es Anspruch auf eine ästhetische Bildaussage. Scheinbar fällt es Barocci anfangs schwerer, seine Vorstellungen formal umzusetzen. Erkennbar wird dies an den zögernden, suchenden Strichen, die autark ohne Verbindung zu bildnerischen Vorstellungskraft zu agieren scheinen. Er braucht deshalb länger für die Konkretisierung der Bildidee.

Während Rubens in seiner bildnerischen Vorstellungskraft die Gesamtlösung sogleich fokussieren kann und mit geringstem Zeitaufwand umzusetzen vermag, geht es Barocci um das vorsichtige Herantasten an die optimale Lösung. Hat er seine Bildelemente einmal festgelegt, so hält er sich eng an ein konstruktives Arbeitsschema, welches besonderes Gewicht auf die Ausarbeitung der einzelnen Bildfiguren und Details legt. Hier wird in unzähligen Zeichnungen die optimale Lösung erprobt, die Stück für Stück an das Gemälde herangeführt wird. Dies passiert über viele kleine Arbeitsschritte, die naturgemäß wesentlich zeitaufwendiger sind. Als zusätzlichen Schritt hat er die Pastellzeichnungen in sein Konzept eingebaut und schließt damit eine Lücke zwischen der Zeichnung und dem eigentlichen Malvorgang. Rubens hingegen vernachlässigt diese vorbereitenden Arbeitsschritte. Im Gegensatz zu Barocci entfaltet er seine optimalen kreativen Leistungen erst beim Malen. In der Gesamtkomposition seines Werkes vervollständigt er somit die eigentliche Bildidee. Durch die Verwendung der Ölskizze als festen Bestandteil seines Entwurfskonzeptes, ist Rubens dadurch früher in der Lage, farbliche und kompositionelle Aufgaben gleichzeitig zu bewältigen. Dabei ist er immer wieder bereit, Altes zu verwerfen und Verbesserungen direkt auf der Leinwand vorzunehmen, manchmal auch ohne Rücksicht auf Vorgaben des Auftraggebers. Mehrere Korrekturen bzw. Verschönerungen, die von ihm im Nachhinein vorgenommen wurden, sind auch bei der *Madonna della Vallicella* festzustellen.

3.3. Analyse des Arbeitskonzeptes am Beispiel der *Madonna del Popolo*

3.3.1 Einleitung

Die dichte Abfolge einzelner Zeichenschritte vom Entwurf bis zum fertigen Produkt erlaubt es, die Entwicklung anhand der vorliegenden vielfältigen Zeichnungen genauer zu rekonstruieren. Hierzu bietet sich der Zyklus zum Gemälde der *Madonna del Popolo* an, welcher wenige Jahre vor der *Heimsuchung* entstand. Die vorliegenden Zeichnungen entstammen hauptsächlich aus den fortgeschrittenen Arbeitsphasen. Sie gewähren einen tieferen Einblick in das von Barocci verwendete Konstruktionsmuster und in die Art und Weise, in der er es im Einzelnen gebraucht, um seine Ideen schrittweise an das Endprodukt, das Ölgemälde, heranzuführen. Darüber hinaus kann eine Gewichtung des kreativen Anteils im Vergleich zwischen Zeichnung und Gemälde erfolgen. Inwieweit das Gemälde als Endresultat die eigentliche Bildidee vermitteln und zu einer eigenständigen, stilistisch geprägten Aussage geführt werden kann, bedarf ebenfalls der weiteren Untersuchung.

3.3.2 Die Auftraggeber

Das 359 cm x 252 cm große Gemälde entstand aufgrund eines Auftrages für die Kapelle in der Kirche Santa Maria della Pieve (**Abb. 68**). Die *Fraternità dei Laici di Arezzo* beauftragte Barocci im Jahre 1574. Er selbst benötigte ca. fünf Jahre für die Fertigstellung des Gemäldes, zu dem heute noch 73 Vorzeichnungen erhalten sind.¹⁵⁸ Die *Fraternità dei Laici* wurde bereits 1257 in Arezzo gegründet und war eine Organisation, die sich für Menschen in Armut einsetzte. Da ihre Mitglieder sehr wohlhabend und einflussreich waren, gewann sie bald an Ansehen. Schon im 14. Jahrhundert verfügte sie über große finanzielle Mittel, die ihr ermöglichten, die bekanntesten Künstler mit der Ausstattung der Kirchen in Arezzo zu beauftragen.¹⁵⁹ Für die Ausschmückung der Kapelle hatten die Brüder zunächst Giorgio Vasari vorgesehen. Dieser war bereits früher mit Aufträgen der *Fraternità* bedacht worden.

¹⁵⁸ Laura Fenley, *Confraternal mercy and Federico Barocci's Madonna del Popolo: An iconographic study*, Fort Worth 2007, S. 21-23.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 18-19.

Es kam jedoch nicht mehr zur Ausführung, da er noch vor Beginn der Arbeit im Jahre 1574 starb.

Ein neuer Künstler musste fortan gefunden werden, und so wendeten sich die Brüder an ihren Rektor Nofri Roselli in Florenz, der zu diesem Zeitpunkt am Hofe Cosimos I. tätig war. Der Rektor empfahl entgegen aller Erwartungen den Künstler Federico Barocci in Urbino, der anfänglich einer Einladung zur Besprechung vor Ort ausweichen wollte und alternativ die Anlieferung einer Skizze der örtlichen Gegebenheiten vorschlug.¹⁶⁰ Ein wesentlicher Grund dürfte sein schlechter gesundheitlicher Zustand gewesen sein. Auf Drängen der Bruderschaft ließ er sich dennoch auf die für ihn ungeliebte Reise ein. Quellen, die heute noch vorliegen, geben Aufschluss über die eng verfassten Vertragsbedingungen, die Barocci auferlegt wurden.

Im Juni des Jahres 1575 war Barocci dann auch vor Ort, um den Vertrag zu unterzeichnen und begutachtete den für das Bild vorgesehenen Platz.¹⁶¹ Für das Gemälde war das Thema einer *Madonna della Misericordia* festgelegt worden: Maria, in der Anbetung und Verehrung ihres Sohnes, wird zur Mittlerin und Fürbitterin zwischen Christus und den hilfsbedürftigen Menschen. Neben den oben genannten inhaltlichen Auflagen, verpflichtete sich Barocci, weiterhin das Bild eigenhändig auszuführen, für die Tafel qualitativ hochwertiges Material zu verwenden und das Gemälde nach seiner Fertigstellung mit einem Holzrahmen zu versehen. Hinzu sollte er einen kleinen Tondo mit einem Thema seiner Wahl anfertigen, welcher über dem Altarbild angebracht werden sollte.

Die Auslieferungsfrist wurde in beiderseitiger vertraglicher Vereinbarung auf genau ein Jahr begrenzt. Diese Vertragsbindung führte später zu Problemen; denn wie aus erhaltenen Dokumenten bekannt ist, konnte das Gemälde erst vier Jahre später von Barocci fertig gestellt werden. Die Bruderschaft wollte den vereinbarten Betrag von 400 Scudi nicht zahlen, da Barocci sich nicht an die vorgesehene Zeit hielt. In einem Brief behauptet der Künstler, die Klausel wäre nicht bindend und lediglich in den Vertrag eingefügt worden, um leitende Mitglieder der Bruderschaft zu

¹⁶⁰ Ebenda, S. 22-23.

¹⁶¹ Ebenda, S. 23.

beschwichtigen.¹⁶² Es ist anzunehmen, dass Barocci erst im Sommer 1576, nach der Fertigstellung des Gemäldes *Il Perdono*, mit dem Auftrag für die Bruderschaft begann.¹⁶³

3.3.3 *Der Zeichenzyklus der Madonna del Popolo*

Dass die ersten Vorstellungen der eigentlichen Bildidee in einer Gesamtkomposition von Barocci grob und skizzenhaft erfasst zu Papier gebracht wurden, ist nachvollziehbar und war eine allgemein praktizierte Arbeitsweise. Auffällig ist, dass dieser Ansatz in dem vorliegenden Konvolut von 73 Zeichnungen zur *Madonna del Popolo*, wie auch in vielen anderen Projekten Baroccis, nicht vorhanden ist.

Es wäre möglich, dass solcherlei gefertigte Grobskizzen der ersten Gesamtkomposition früher oder später vernichtet wurden oder verloren gingen. Erhaltene Erstentwürfe weisen jedoch darauf hin, dass keine Kompositionsskizze vorab erstellt, sondern dass das Bild aus Einzelideen entwickelt wurde.

Diese Annahme kann durch zwei erhaltene Zeichnungen, die sich heute in Berlin und Florenz befinden, untermauert werden. Das Blatt KdZ-Nr. 20420 verso (**Abb. 69**) zeigt zwei schnell ausgeführte Skizzen zu einem liegenden, männlichen Akt, seinen Arm auf eine Stufe stützend. Es dürfte sich hier um erste Einzelentwürfe für die Figur des liegenden Bettlers im Vordergrund des Gemäldes handeln. Die in wenigen Strichen gezeichneten Körper wirken in ihrer Ausführung eher unproportioniert. Ob sie tatsächlich vom Meister selbst oder von einem Schüler entworfen wurden, ist nicht bekannt.

In der Florentiner Zeichnung Inv.-Nr. 1399 F verso (**Abb. 70**) wird die Figur des liegenden Bettlers nochmals aufgegriffen. Ein Vorentwurf zu dem jungen, blinden Musiker, der sich im Gemälde im rechten Vordergrund befindet, ist ebenfalls erhalten. Die einzelnen Skizzen des Blattes zeigen in ihrer Unterschiedlichkeit nur eine vergleichbare Position, und zwar die des blinden Musikers, die ins Gemälde

¹⁶² Edmund Pillsbury und Louise Richards, *The graphic art of Federico Barocci: Selected drawings and prints*, New Haven 1978, S. 58.

¹⁶³ Fenley 2007, S. 24.

übernommen wurde. Insgesamt sind die Darstellungen intuitiven Charakters und in der Linienführung nur schemenhaft angedeutet.

Die hier erwähnten Beispiele, entstanden aus der schrittweisen Annäherung an das verwendbare Resultat, lassen vermuten, dass erst die Ausformung der Einzelszene die reale Vorstellungskraft für die Gesamtkomposition weiter beflügeln konnte. Denkbar wäre dabei auch, dass vorab mit seinen Schülern die theoretische Planung für das Gesamtkonzept festgelegt worden war. In weiteren Schritten sollten Einzelthemen, auf die jeweiligen Schüler verteilt, entwickelt und zu einer Gesamtkomposition zusammengetragen werden.

Ist die verwertbare Form über die Grobskizze erst einmal gefunden, beginnt die Umsetzungsphase hin zu einer realitätsnahen Wiedergabe, die Barocci wiederum in ihrer anatomisch richtigen Funktion am lebenden Aktmodell überprüft. Für die weitere Ausarbeitung des Themas wurden zunächst mehrere, meist drei bis vier verschiedene Maßstäbe festgelegt, die in den folgenden Zeichnungen, wie auch Modelli eingehalten wurden. Dabei wählte Barocci nicht immer dieselben Maßstäbe für seine Bildentwicklung. Während die Zeichnungen zur *Madonna del Popolo* in den Verhältnissen 1:6, 1:4, 1:2 und 1:1 zum Originalgemälde stehen, so ist der Zeichenzyklus zum Gemälde *Il Perdono* beispielsweise in den Maßstäben 1:8, 1:4 und 1:1 angelegt. Versteegen und Marciari konnten bei ihren Untersuchungen feststellen, dass die Maßstäbe von 1:1 bis 1:8 variieren, weil das Format der Originaltafel oder -leinwand ausschlaggebend für die Festlegung der Verhältnisse war.¹⁶⁴

Das Aktstudium nahm einen hohen Stellenwert in der Umsetzung der Bildidee ein. Diese akademische Vorgehensweise kann auch als Sicherungsstufe im Produktionsprozess interpretiert werden, weniger für den Meister selbst, vielmehr aber, um den qualitativ hohen Standard in der Teamarbeit zu halten und zu steigern.

Da in der Barocci-Werkstatt nur am männlichen Aktmodell studiert wurde, standen auch die Schüler für solcherlei Studien zur Verfügung. Bewegungen und Haltungen

¹⁶⁴ Ebenso wurden Modelli als Vorlage für Kupferstecher angefertigt. Hierzu wurden eigens seitenverkehrte Zeichnungen und Modelli im gewünschten Maßstab erstellt. Versteegen/Marciari 2007, S. 307 und 314.

wurden im Detail manchmal auch mehrmals geübt, bevor er sich für die optimale Positionierung entschied. Dies bedeutete letztendlich einen enorm hohen Zeitaufwand innerhalb der Gesamtproduktion. Die gesamte, äußerst aufwendige Entwicklungsarbeit schien vom Willen größtmöglicher Realitätsnähe und deren Vermittlung an den Betrachter beherrscht zu sein.

Ein Blatt mit der Inventarnummer 1401 F recto (**Abb. 71**), das sich heute in den Uffizien befindet, stellt die linke Repousoirfigur im Gemälde eine Frau in der Mitte ihrer beiden Kinder, dar. Die Darstellungen wurden alle im Maßstab 1:6 angelegt, Rötel und schwarze Kunstkreide wurden als Materialien verwendet.

Es ist eines der ersten erhaltenen Einzelentwürfe zu diesem Thema. Die Positionierung der Frau ist hier bereits formal und ohne *Pentimenti* erfasst, dies bestärkt die Annahme, dass Vorskizzen existiert haben müssen. Der Entwurf in schnellen flüchtigen Strichen und mit einem Rötelstift ausgeführt, zeigt auf der rechten äußeren Blatthälfte bereits die Frau mit den Kindern in kniender Position, ähnlich wie sie später ins Gemälde übernommen werden. Links daneben wird die Haltung in einem knienden männlichen Akt genau studiert und zur Übertragung vorbereitet. Hierfür verwendet Barocci ein Quadratnetz.

In der Festlegung der Reihenfolge wäre das Aktstudium nach den ersten grob skizzierten Ideenansätzen einzuordnen, und zwar zeitlich dann, wenn die Einzelfigur in ihrer Position und Form bereits angedeutet ist und ein genaueres Detailstudium bestimmter Bewegungen erforderlich wird. Die Einordnung der Aktzeichnung in den Anfang der Figurenentwicklung würde gegen die sorgsam geplanten rationalen Arbeitsschritte sprechen, denn am Anfang eines neuen Themas steht immer, wie bei Barocci bereits festgestellt, das Suchen nach der geeigneten Position, was wir in seinen Grobskizzen nachweisen können (siehe Kapitel 2.2.2).

Im darauf folgenden Blatt KdZ-Nr. 7705 (**Abb. 72**) beschäftigt Barocci sich, auf der rechten Blatthälfte beginnend, mit genaueren Darstellungen von einem der beiden Kinder, welches im Gemälde den Platz vor der Mutter im Vordergrund einnimmt. Hier wird das blaue Zeichenpapier zuerst mit Studien von rechts beginnend, dann weiter nach links ausgearbeitet. Die rechten Skizzen, schwächer in der Linienführung, zeigen erste kleinere Versuche, die dann im Ablauf nach links konkretisiert werden.

In den stärker ausgeführten Linien des mittleren Entwurfes sieht man bereits die Betonung der knienden Haltung mit Details der Draperie, wie sie später in den Modello übernommen wird. Hiernach weiter links im Maßstab 1:6 zum Gemälde, wird als Aktzeichnung, die verfeinerte Version mit Gitternetz für die weitere Verwendung vorbereitet.¹⁶⁵

Weitere Zeichnungen zur *Madonna del Popolo* im Verhältnis 1:6 existieren und belegen die beschriebene Vorhergehensweise für jede einzelne Bildfigur.¹⁶⁶ Alle ausgearbeiteten Figuren in diesem Maßstab werden im letzten Schritt dieser ersten Arbeitsphase mit Hilfe der Calcho-Methode auf einen Modello übertragen.¹⁶⁷

Unter dem Begriff Modello, der auch in anderen Kunstsparten verwendet wurde, verstand man die Visualisierung der eigentlichen Bildidee, die in einem kleineren Maßstab zum Original gefertigt wurde. Er sollte bereits alle wichtigen Züge des Endresultates erkennbar machen, dabei aber eine gewisse Vorläufigkeit bewahren. Auf weitere Ausarbeitung genauerer Details wurde zugunsten des Gesamteindruckes verzichtet. Dieser erste Reinentwurf diente oftmals auch dem Auftraggeber als Präsentationsentwurf und Vertragszeichnung.

Der vorliegende Modello (**Abb. 73**), archiviert in Chatsworth unter der Inv.-Nr. 357, welcher hier den Abschluss der ersten Arbeitsphase bildet, wurde genauso, wie auch die Zeichnungen im Maßstab 1:6 zum Originalgemälde gefertigt. Hier wurden die Vorentwicklungen der Einzelszenen zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefügt. Besonders die Himmelsdarstellungen werden hier farblich hervorgehoben. Dennoch behält der Modello durch den Einsatz rein zeichnerischer Materialien, wie Feder, Bister und schwarze Kunstkreide, den Charakter einer Zeichnung. Obwohl die Version ausgereift erscheint, werden im Nachhinein, mit Beginn der nächsten Arbeitsphase, entscheidende Veränderungen bei den Personen des Vordergrundes vorgenommen. Der Vergleich zum Gemälde zeigt, dass Barocci die männliche Figur im rechten Bildraum verwirft und durch eine Bettlerin mit Kind, so wie sie auch später

¹⁶⁵ Im linken unteren Blattrand sieht man eine Detailskizze, die erst in der letzten Arbeitsphase entstand. Es ist die Hand der Mutter, welche im Maßstab 1:1 angelegt wurde.

¹⁶⁶ Verstegen und Marciari stellten fest, dass die Zeichnungen KdZ-Nr. 20412 (Kupferstichkabinett, Berlin) und KdZ-Nr. 20419 (Kupferstichkabinett, Berlin) sowie die Zeichnung Inv.-Nr. 11359 (Uffizien, Florenz) im Verhältnis 1:6 angelegt wurden. Vgl. Verstegen/Marciari 2008, S. 297.

¹⁶⁷ Der Modello stand ebenfalls im Verhältnis 1:6 zum Gemälde.

im Gemälde zu sehen ist, ersetzt. Weitere Verbesserungen und Korrekturen entstehen auch in kleinen Einzelbereichen.

Unter der nun folgenden zweiten Arbeitsphase müssen alle Zeichnungen zusammengefasst werden, die zur Weiterentwicklung und Konkretisierung bzw. Änderung der Details des ersten Modellos entstehen. Eine Anhebung des Maßstabes von 1:4 zum Original wird notwendig, um die genaueren Details von Körper- und Gewandstudien, aber auch um die genauere Fixierung bzw. Abänderung bereits erarbeiteter Positionen festzulegen. Zum Einsatz kommen meistens Kohle, schwarze Kunstkreide und weiße Zeichenmedien, wie beispielsweise Bleiweiß mit Pinsel, gips- oder kreidehaltige Stifte.

Das näher zu beschreibende Blatt, in Paris archiviert, trägt die Inventarnummer 1992 recto und stellt wieder die Figur der bereits erwähnten Repoussoirfigur links, der Mutter zwischen den beiden Kindern dar (**Abb. 74**). Anpassungen an weibliche Körperformen sind nötig, wie die linke Blatthälfte zeigt. Hier geht es im Wesentlichen um die Ausformung des Dekolletés oder der Hals- und Armpartien, wie auch um die Erprobung der Licht- und Schattenbereiche.

Die Darstellung, die hohes zeichnerisches Talent zeigt, ist mit wenigen schnell und sicher gesetzten Linien ohne Korrekturen im Maßstab 1:4 gefertigt und wurde mit schwarzer Kunstkreide, weiß gehöht zu Papier gebracht. Sicherlich ist sie für die weitere Verwendung im Produktionsprozess vorgesehen. Die Studie auf der rechten Blatthälfte betrifft eine weitere Bildfigur zum selben Thema, soll hier jedoch nicht genauer erörtert werden.

Auch für diesen Teil des vorher festgelegten Erstellungsschemas werden nach Kenntnis der Forschung die neu erarbeiteten Details letztendlich in einem weiteren Modello im Maßstab 1:4, eingebracht. Leider ist er nicht mehr erhalten.¹⁶⁸ Etliche Detailstudien, die für die *Madonna del Popolo* nun im gleichen Maßstab erstellt wurden, belegen seine Existenz.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Verstegen/Marciari 2008, S. 301.

¹⁶⁹ Inv.-Nr. 122 (Uffizien, Florenz), Inv.-Nr. 108 (Amsterdam, ehemals J. Q. van Regteren Altena Sammlung), KdZ-Nr. 20428 (Kupferstichkabinett, Berlin), KdZ-Nr. 20432 (Kupferstichkabinett, Berlin), Inv.-Nr. 11348 (Uffizien, Florenz), Inv.-Nr. 11603 (Uffizien, Florenz).

Die stufenweise Annäherung an das Endresultat machte eine weitere dritte Arbeitsphase erforderlich, in welcher neue Einzelstudien für das Ölgemälde erarbeitet wurden. Der Maßstab zum Originalgemälde beträgt jetzt 1:2.¹⁷⁰ Alle verwendeten Materialien, wie auch die Zeichentechnik selbst, entsprechen denen der zweiten Arbeitsphase. Vorwiegend beschränkten sich die Arbeiten auf genaueres Studieren und Festlegen einzelner Details, auf das Auszeichnen einzelner Bildelemente der bereits konkret festgelegten Figuren, wie Gliedmaßen, Draperie, Licht- und Schattenspiel. In diesem Stadium der Bilderstellung sind Figuren und Bildarchitektur in der Gesamtkomposition fest positioniert. Obwohl auch für diese Phase keine Blätter der beschriebenen Mutter-Kind-Gruppe vorliegen, gibt es dennoch andere Detailstudien zur *Madonna del Popolo*, die den Arbeitsschritt dokumentieren.¹⁷¹ Auch hier wird, wie Verstegen und Marciari belegen, abschließend ein Modello in der Größe 1:2 gefertigt.¹⁷²

Die nun folgende Endphase umfasst die Übertragung in das Bildformat des Ölgemäldes, wie auch weitere Detailstudien, die im Maßstab 1:1 angelegt werden.¹⁷³ Während des eigentlichen Malvorganges werden die noch unklaren oder zu verändernden Details vorab in einer farbigen Pastellstudie erprobt und danach erst ins Ölgemälde übernommen. Der eigenwillige Schritt, fester Bestandteil seines Erstellungskonzeptes und als farbige Zeichnung nur bei Barocci beobachtet, räumt ihm eine Sonderstellung unter seinen Zeitgenossen ein.

Die beiden Medien, Pastellfarben und Ölfarben, sind zwar aus dem gleichen Ursprungsmaterial, unterscheiden sich jedoch erheblich in ihrer Verwendbarkeit und Wirkung. Bedingt durch den trockenen Farbauftrag, wie auch die Körnung des Papiers erzeugt die Pastellkreide eine direkte Lichtbrechung auf der Oberfläche. Mischöne kommen direkt im Zeichenvorgang durch Verreibung der trockenen Farben auf der Papieroberfläche zustande. Lange Trockenzeiten, wie sie in der Ölmalerei durch übereinander angelegte Schichten benötigt werden, entfallen.

¹⁷⁰ Verstegen/Marciari 2008, S. 306.

¹⁷¹ Inv.-Nr. 122 (Uffizien, Florenz), KdZ-Nr. 20441 (Kupferstichkabinett, Berlin), Pp 3- 201 (British Museum, London), KdZ-Nr. 20380 (Kupferstichkabinett, Berlin), KdZ-Nr. 20397 (Kupferstichkabinett, Berlin), KdZ-Nr. 20189 (Kupferstichkabinett, Berlin), KdZ-Nr. 20440 (Kupferstichkabinett, Berlin).

¹⁷² Verstegen/Marciari 2008, S. 305.

¹⁷³ Alle Pastellstudien, wie auch einige in Schwarzweiß wurden im Verhältnis 1:1 angelegt. Ebenda, S. 307.

Dadurch eignet sich die Pastelltechnik sehr gut als Zwischenstufe zum Ausprobieren von farbigen Darstellungen.

Fast ausschließlich sind es Körperteile in ihrer Licht- und Schattenwirkung auf der Haut, die dargestellt werden. Auf dem Untergrund der Hauttöne lassen sich durch Verreibungen mit dem fein modulierbarem Weiß der Kreide die Lichtreflexe besonders gut darstellen. Auch die Papiertöne, vorwiegend in blau, braun oder beige, werden bewusst als Basistöne für den weiteren farblichen Aufbau ausgewählt. Im Vergleich zwischen den Pastellstudien und dem Ölgemälde fällt auf, dass die Licht- und Schattenwirkung im Gemälde einen pastellähnlichen Charakter hat. Die Hautpartien der Figuren erhalten ein inneres Leuchten, welches sich kontrastreich zu den Schattenpartien und stärkeren Konturierungen der Figuren abhebt und damit die plastische Wirkung steigern kann.

In der letzten Phase des Werkprozesses stoßen wir wieder auf drei Pastellzeichnungen, der Mutter-Kind-Darstellung, eine davon zunächst als Studie des Gesichtes der Mutter, archiviert in Florenz unter der Inventarnummer 11334 (**Abb. 75**). Die Zeichnung, in der Blattgröße von 21,9 cm x 16,9 cm, ist in schwarzer Kunstkreide und farbigem Pastell auf weißem Papier gefertigt. Es geht ausschließlich um die Gesichtszüge, die im Maßstab 1:1 näher bestimmt wurden. Eine andere Studie, in der Blattgröße von 20,0 cm x 19,5 cm, stellt eine Weiterführung desselben Themas dar (**Abb. 76**). Hier werden allerdings der gesamte Kopf der Frau mit den erforderlichen Details wie Haaransatz, Frisur, die feinen Gesichtszüge, wie auch Licht- und Schattenwirkung farbig ausformuliert. Das dritte Blatt, in der Größe von 26,0 cm x 44,7 cm, in Berlin archiviert, zeigt weitere Detailstudien, den kleinen Jungen betreffend, der zur Linken der Mutter kniet (**Abb. 77**). Die genaue Haltung beider Beine und Füße wie auch Draperie und Faltenwurf werden erfasst. Die farbigen Studien in Pastell veranschaulichen in ihrer schnelleren sicheren Linienführung das große zeichnerische Talent des Meisters.

Anhand der beschriebenen Details wird erkennbar, dass solch ein komplexes Bildthema wie die *Madonna del Popolo* genauester Vorausplanungen bedurfte, um dem Betrachter eine überzeugende Lösung vermitteln zu können. Die künstlerische Idee, die sich besonders in den freien Zeichnungen mitteilt, musste sich mit den thematischen Vorgaben mosaikartig zu einem einheitlichen Ganzen verbinden lassen.

Im fortlaufenden Entwicklungsprozess wird die Relation zwischen Zeichnung und Gemälde genauer erkennbar. Inwieweit das Gemälde als Endresultat die eigentliche Bildidee vermitteln und zu einer eigenständigen, stilistisch geprägten Aussage gestaltet werden kann, bedarf der weiteren Untersuchung.

3.3.4 Bildbeschreibung

Das Gemälde stellt die Muttergottes dar, die *Madonna del Popolo*, die hier als Fürbitterin zwischen den Menschen und ihrem Sohn wirken soll (**Abb. 68**). Barocci schuf eine monumentale Darstellung mit volksbelebter Szene. Eine große Anzahl von Gläubigen, es handelt sich hier vorwiegend um Mitglieder der *Fraternità dei Laici di Arezzo*, sieht in einer Vision in den geöffneten Himmel, Christus und Maria schauend.¹⁷⁴ Für diese Gnade liefert der Künstler die Begründung, die symbolisch für die Tätigkeit der Bruderschaft steht: die Verteilung mildtätiger Gaben unter die anwesenden Armen.

Die große, vom Leben erfüllte Volksansammlung, vom Maler zum fast geschlossenem Kreisrund geformt, bildet einen harmonischen Übergang zwischen Himmel und Erde. Sanfte kreisförmige Kompositionen dominieren im Bild. Der Blick des Betrachters wird vom linken unteren Bildrand in einem weit gespannten aufsteigenden Bogen bis zum rechten Bildrand und weiter nach oben bis zu den Himmelserscheinungen geführt.

Der Übergang zwischen Volk und himmlischer Schar wird von Barocci fließend gestaltet. Er verbindet das irdische Dasein mit der göttlichen Anwesenheit. In die Grundkomposition des aufsteigenden Kreisbogens legt er noch eine weitere, den Vorder- und Mittelgrund zusammenschließende Ellipse, in welche er die lebhaftere Darstellung der Menschenmenge einbettet.

Die gesamte Komposition wirkt trotz der Ruhe erzeugenden Kreisbogenform außerordentlich lebendig. Man gewinnt den Eindruck, dass es dem Künstler hierbei nicht um die Zusammenführung der detailliert dargestellten Einzelszenen zu einem harmonischen Ganzen ging, sondern eher um die Betonung des individuellen

¹⁷⁴ Fenley 2007, S. 49.

erzählerischen Charakters. Ruhefördernde Kreiskompositionen und Eigenständigkeit der Figuren wirken gegeneinander und erzeugen eine wirklichkeitsfremde Bildszene.

Im Vordergrund der unteren Bildhälfte dominieren die symmetrisch platzierten Repoussoirfiguren, ähnlich wie in den Gemälden der *Heimsuchung* (**Abb. 41**), *Darbringung der Jungfrau im Tempel* (**Abb. 42**), *Beschneidung Jesu* (**Abb. 78**) und vielen weiteren Darstellungen. Ähnliche Bildaufteilungen sind auch bei Antonio Allegri da Correggio zu finden, von dem Barocci ebenfalls die Physiognomie weiblicher Figuren übernahm (**Abb. 79, 80**).

In der *Madonna del Popolo* sind die Repoussoirfiguren in kniender und liegender Haltung dargestellt und geben den Blick auf die gesamte Bildszene des Mittel- und Hintergrundes frei. Die Gruppe im unteren linken Bildraum positioniert, ist dem Betrachter halbwegs zugewendet, genauso wie sie in der Zeichnung bereits konkretisiert wurde. Die junge Mutter mit ihren beiden Kindern, in kniender, anbetender Haltung, bildet gleichzeitig den Ausgangspunkt der bereits erwähnten bilddominierenden Kreisbogenform, die hier ihren Anfang nimmt. Die Kinder zur Rechten und zur Linken, in perspektivischem Anschnitt dargestellt, geben den Blick frei in den Mittelgrund der Bildszene. Mit der Anwendung lichter heller Farben wird die Dreiergruppe gegen das Dunkel des Mittelgrundes kontrastreich hervorgehoben. Feine detaillierte Ausmalungen der Kleiderpracht, die Betonung der Konturen, das Hinzufügen kostbaren Haar- und Halsschmuckes stellen eine Frau aus reichem Stand vor. Linken Arm und Zeigefinger hält sie gen Himmel ausgestreckt in Richtung der Muttergottes-Erscheinung.

Die dargestellte Bewegung bildet eine aufsteigende, dynamische Bilddiagonale, die fast mittig verläuft. Die gleiche ausgestreckte Armbewegung wird von einer Figur im Hintergrund wiederholt. Durch die Betonung der Diagonalen verstärkt sie den Hinweis auf die Erscheinung der Gottesmutter Maria. Die Blicke von Mutter und Kindern sind jedoch vom eigentlichen Geschehen der Erscheinung abgelenkt worden und tragen damit zur Belebung der Szene bei. Eines der beiden Kinder wird von seiner Mutter mit einem Fingerzeig zur Andacht ermahnt, weil es sich eher von der weltlichen Szene angezogen fühlt, die sich gerade neben ihm abspielt. Sein Blick ist nach rechts auf zwei Bettler gerichtet, die sich unmittelbar neben der Mutter-

Kindszene befinden. Es sind die beiden weiteren Repoussoirfiguren, welche die Kreisbogenkomposition des rechten unteren Bildraumes fortsetzen.

Unser Blick erfasst zunächst die spärlich bekleidete männliche Figur, die Barocci in den unteren Bildraum mittig platziert. Der Blick in die Mittelgrundszene bleibt somit dem Betrachter erhalten. Es ist der ärmlich wirkende Mann, aus vorgenannter Detailzeichnung (KdZ-Nr. 20420 verso, **Abb. 69**) wie er in halb liegender, halb sitzender Stellung dem Betrachter seinen entblößten Rücken zuwendet. Er scheint gehbehindert zu sein und bittet um ein Almosen. Mit der rechten Hand seinen Oberkörper abstützend, streckt er die Linke in Richtung einer Männergruppe aus; dorthin, wo gerade eine Geldmünze in die Hand der Bettlerin gelegt wird. Zu seiner Rechten sitzt ein Musikant, der auf einer Leier sein Spiel vorträgt. Er scheint Notiz vom Bettler zu nehmen, denn er wendet sich diesem zu. Die geschlossenen Augenlider, aber auch die eigenartige Leere seines Gesichtsausdruckes deuten an, dass er blind ist.

Die Fortführung des Kreisbogens bildet nun eine ansteigende Kompositionslinie, die eine weitere Mutter-Kind-Darstellung erreicht, eine Bettlerin, die ihr Kind auf dem Arm trägt. Direkt daneben befindet sich eine Männergruppe, die lediglich durch das Aneinanderreihen von Köpfen angedeutet wird. Die junge Mutter trägt auf dem rechten Arm ihr kleines Kind, das sie an sich schmiegt. In der Art, wie das Kind seinen Kopf eng an den der Mutter anlehnt, erinnert die Darstellung ein wenig an Maria mit dem kleinen Jesuskind, ähnlich, wie sie in den weltoffenen Kunstwerken interpretiert wird, hier jedoch abgewandelt in der Gestalt einer Bettlerin, die ihre Hand aufhält, um eine Geldmünze entgegen zu nehmen. Das großflächige, dekorreich verzierte Kopftuch ist bis ins Detail wiedergegeben.

Direkt über der Bettlerin platziert Barocci einige Putti, die bereits Teil der himmlischen Vision sind. Über ihnen befindet sich die kniende Madonna. Die kompositionelle Verbindung mit dem irdischen Volk stärkt ihre Rolle als Mittlerin zwischen Christus und den Menschen. Diese Verbindung besteht jedoch nur kompositionell. Da Gehrichtung und Blick der Bettlerin sich von der Erscheinung abwenden, entsteht ein Bruch in der Inhaltlichen Aussage und führt damit auch im Formalen zu einer Unterbrechung der Aufwärtsdynamik.

Auch durch Kontrastierung und Farbgebung wird sie aus dem Erscheinungserlebnis herausgelöst. Dunkle, flächig gehaltene Blau- und Grautöne umschließen die Figur wie einen Rahmen. Die Draperie des lang wehenden Kopftuches wirkt steif und starr in ihrer Bewegung. Das Stoffende, bis in den Mittelgrund zurückreichend, geht scheinbar eine Berührung mit dem ausgestreckten Arm eines bärtigen Mannes ein. Dieser Eindruck entsteht durch Gleichwertigkeit der Schattentöne, die den Mittelgrund dominieren und das Raumgefühl aufzuheben scheinen. Die neu entstandene, befremdliche Form wirkt auf den Betrachter wie ein abstrahiertes Schlüsselloch, durch welches der Blick in den Hintergrund auf eine vom Licht erhellte Person freigegeben wird. Trotz der schwachen Konturen erkennt man eine männliche Darstellung, welche den Kopf nach vorn gebeugt hält, im innigen Gebet versunken. Er trägt einen hellen, fast weißen Mantel mit einem schwach angedeuteten achtspitzigen, roten Kreuz auf seiner linken Brustseite. Laura Fenley ist der Meinung, dass es sich hier um den karitativen Orden der Malteser handeln könnte, der zu dieser Zeit jedoch weiße achtspitzige Kreuze auf schwarzen Ordensmänteln besaß.¹⁷⁵ Weiße Mäntel wie in der *Madonna del Popolo* sind eher aus der Geschichte der Templer bekannt und symbolisierten innerhalb des Ordens den Stand eines Ritters.¹⁷⁶ Kreuzform und Farbe der Bekleidung waren jedoch meistens an den modischen Zeitgeist gebunden.

Es ist denkbar, dass die von Barocci gewählte Bildmitte, in der er ebenso die Taube, das Symbol für den Heiligen Geist, platziert, dem Ordensgründer oder Vorsteher gelten soll. Über die Taube stellt Barocci die Himmelserscheinungen, die den oberen Bildraum ausfüllen und etwa ein Drittel des gesamten Bildformates einnehmen. Gleichzeitig bilden sie den oberen Teil der beschriebenen Kreisbogenkomposition: Maria in kniender Position mit wehendem, voluminösem Kopfschleier, links neben ihr in sitzender Haltung Jesus Christus, von Lichtstrahlen umgeben, der die Menschen unter ihm segnet. Zu seiner Linken befindet sich ein Engel in mädchenhafter Gestalt, auf einer Wolke schwebend. Zwei Putten, die Bildecken ausfüllend, unterstreichen die Bildsymmetrie.

¹⁷⁵ Fenley 2007, S. 55 und 64.

¹⁷⁶ Alain Demurger, *Die Templer. Aufstieg und Untergang, 1120-1314*, München, 2007, S. 66-67.

3.3.5 Interpretation des Gemäldes

Die Gesamtszene wirkt auf den Betrachter wie ein Lehrstück, das uns die richtige Gewichtung veranschaulicht: dem göttlichen Gebot der Nächstenliebe folgend, in der Teilung mit den Armen. Die *Fraternità dei Laici di Arezzo*, vertreten durch die versammelten Brüder und Schwestern, werden in ihrer Bereitschaft zum Teilen mit den anwesenden Armen durch das Erscheinungswunder bestätigt.

Die Ausgrenzung der Bettelnden führt gleichzeitig zu einer weiteren sichtbaren Teilung in der Bildthematik, welche die Kompositionslinien überlagert. Die von der Erscheinung abgewandten Blickrichtungen drücken die fehlende Verbindung gemeinschaftlicher Kommunikation aus, die Barocci noch in seinem ersten Modello in abgeschwächter Form darstellt. Jetzt sind es nur noch die Gebenden, die der Bruderschaft zugehörigen Männer und Frauen, welche das Erscheinungswunder erleben dürfen, nicht aber die Nehmenden, die Bettler.

Die Trennung im Bildraum zwischen Himmel und Erde, die thematische Trennung der Sehenden und Nichtsehenden, sowie die Trennung in der Darstellung zwischen Arm und Reich, erzeugen einen Widerspruch in der auf Symmetrie aufgebauten Komposition. Abgrenzende Eigenschaften zugunsten der Einzeldarstellung finden sich auch in der Anwendung farblicher Akzente. Der Licht-Schatten-Kontrast erfährt eine weitere Steigerung in den bewusst flächig gehaltenen Schattenfeldern, welche die einzelnen Personen wie einen Rahmen umschließen. Dies entsteht durch das vornehmlich auf die Hautpartien gerichtete, helle überstrahlende Licht, welches die Körper zu durchleuchten scheint. Zusätzlich trennt der Schatten des Mittelgrundes die Szene vom Vordergrund ab. Zugunsten der himmlischen Schar, die in reinem Rot, Blau und Gelb gekleidet ist, wählt Barocci für die weltliche Darstellung vorwiegend fein modulierte Braun-, Beige- und Grauabstufungen, welche die gesamte untere Bildhälfte dominieren.

Weiters kann man auch in anderen Teilszenarien Indizien für die Auflösung der festen Bildstrukturen finden. Obwohl eng gedrängt zu einer Gruppe zusammengefügt, dominiert die einzelne Person in ihrer Bewegung und Ausdrucksweise. Die Abgrenzung zwischen den einzelnen Bildszenen hebt die Einzeldarstellung aus dem Gesamtkonzept heraus. Damit entsteht auch eine neue Bildauffassung, welche die

beruhigenden Kreiskompositionen wieder aufhebt. In diesem Sinne ist sie auch ein Wesenszug in der Kunstauffassung des Manierismus.

3.3.6 Arbeitsphasen im Überblick

Die Entstehungsgeschichte zur *Madonna del Popolo* von der ersten Bildidee bis zum Endergebnis, lässt sich somit in vier Arbeitsphasen gliedern. Aus der Einhaltung dieser Schritte ist ein bewährtes Konstruktionsmuster herauszulesen, welches man als eines der Grundprinzipien in der organisierten Werkstattarbeit Baroccis voraussetzen kann. Die große Menge erhaltener Barocci-Zeichnungen bestätigt das stets verwendete Konzept, wobei durchaus Arbeitsphasen und Maßstabverhältnisse variieren können. Darüber hinaus erlaubt sie uns, einen umfassenden Einblick in die Arbeitsweise der Barocci-Werkstatt zu nehmen und im Vergleich mit anderen Werkstattkonzepten Rückschlüsse auf die Arbeitsnormen zu ziehen. Von Abläufen in anderen Werkstätten haben wir Kenntnis von Vorskizzen und eines oder mehrerer Modelli. Raffael wendete für die Anfertigung des Freskos *Disputà* in der Stanza della Segnatura ein ähnliches Konzept an. Es ist größtenteils erhalten und belegt, dass Raffael auch in neuen Aufgabengebieten mit wesentlich weniger Studien zurecht kam. Eine Erklärung wäre, dass er schon in den ersten Entwürfen weniger Einzelfiguren zeichnete, sondern diese bereits zu Gruppen zusammenfügte.¹⁷⁷

In einem gut organisierten Werkstattteam gab es geübte Schüler, welche für die Ausführung bestimmter Bilddetails eingesetzt wurden oder auf die Erstellung von Vorskizzen spezialisiert waren, denn die zügige Umsetzung von Kundenaufträgen setzte einen gewissen Grad der Rationalisierung voraus. Dass Barocci ein sehr aufwendiges Konzept anwendete, lässt sich nicht nur anhand der großen Menge hinterlassener Zeichnungen feststellen, sondern auch am Zeitaufwand, den er naturgemäß für die Erledigung solcher Arbeiten benötigte. Immer wieder gab es Nachfragen von Seiten der Auftraggeber wegen der sich verzögernden Fertigstellung, obwohl – wie wir wissen – die Werkstattkapazität nicht überlastet war.

¹⁷⁷ Fenley 2007, S. 41.

Wie es scheint, muss der Grund im selbst gestellten Anspruch auf eine besonders hohe Qualitätsnorm gesucht werden. Die damit eingeforderte hohe Disziplin in der Abarbeitung des Bildthemas bedingte die strenge Einhaltung des bewährten Konstruktionsmusters, dem sich die Mitarbeiter unterwerfen mussten. Auch in stilistischer Hinsicht war dies der Fall. Nur in wenigen Blättern, die zeichnerische Schwächen zeigen, wie beispielsweise **Abbildungen 81-84**, kann man die Hand eines seiner Schüler vermuten. Die bis an die Grenze des Möglichen getriebene Vorbereitung des eigentlichen Gemäldes geschah sicherlich zum Nachteil der Fertigungszeit. In wieweit aber auch die eigentliche kreative Arbeit in kontrollierte Bahnen gelenkt wurde, erkennt man im Ablauf der einzelnen Phasen, die nochmals zusammengefasst werden.

Phase 1

Die Phase 1 umfasst die theoretische Planung nach Absprache mit den Auftraggebern, die Arbeitsaufteilung in der Werkstatt. Die eigentliche kreative Arbeit, das erste Festhalten der Bildidee, erfolgt danach in mehreren Grobskizzen, die jedoch bei Barocci nicht immer vorhanden sind. Alle Zeichnungen sind schwarzweiß gefertigt und manchmal mit weißen Höhungen oder mit Bister ergänzt. In dieser ersten Phase ist der kreative Anteil stärker als in den folgenden. Doch auch hier werden schon Details wie Arme, Beine, Hände, oder Ganzkörperstudien mit Hilfe der Calcho-Methode auf weitere Skizzenblätter übertragen, um diese danach abzuwandeln und genauer auszuformulieren. Alle Einzelentwürfe zur *Madonna del Popolo* sind im Maßstab 1:6. gefertigt. Körperhaltung und Positionen werden in einem männlichen Akt eingehender studiert. Dieser dient als Grundlage für weitere Bearbeitungen. Die Übertragung erfolgt entweder durch Ritzungen oder direkt in Phase 2 (Maßstab 1:4) durch Reduktionszirkel, Proportionszirkel oder Pantographen. Das Quadratnetz ist die einfachste, aber aufwendigste Form der Übertragungstechnik in alle Größenverhältnisse und wird in der Werkstatt ebenfalls oft verwendet. Schwarze Kunstkreide, Rohrfeder und Bister sind die bevorzugten Materialien in der Phase 1. In einem ersten Modello werden die Vorentwürfe zur Gesamtkomposition erweitert. Diese Form kann auch schon farblich ergänzt sein.

Phase 2

Mit der Phase 2 wird der Maßstab neu auf 1:4 festgelegt. Hier werden alle Studien zu einzelnen Details wie Körperformen, Draperie, Licht und Schattenwirkung aus dem ersten Modello verfeinert oder auch komplett verändert. Genau wie in Phase 1 kommen die gleichen Übertragungstechniken wie auch die gleichen Medien zur Anwendung. Ein weiterer Modello des kompletten Werkes, die Verbesserungen oder Veränderungen beinhaltend, wird am Ende dieser Phase erstellt.

Phase 3

Mit der weiteren Anhebung des Maßstabes auf das Verhältnis 1:2 beginnt die Phase 3.¹⁷⁸ Hauptsächlich werden die Vorlagen der Phase 2 aufgewertet. Nur kleinste Änderungen werden vorgenommen. Ein weiterer Modello wird nun mit den Neuerungen ausgearbeitet. Er nimmt die Wirkung des Endresultates vorweg.

Phase 4

Zu Beginn der letzten Phase wird der Modello nun auf die tatsächliche Größe des Originalformates gebracht.¹⁷⁹ Es entsteht eine genauestens gefertigte detailgetreue Kopiervorlage für das Ölgemälde, die auch als Karton bezeichnet wird. Die gesamte Komposition wird nun durch die Calcho-Technik auf die Leinwand übertragen. Mit Beginn der eigentlichen Umsetzung ins Gemälde ändern sich auch die Materialien. Pastellstifte werden mit Ölfarbe und Pinsel vertauscht. Das farbige Pastell wird zur Brücke zwischen Zeichnung und Ölgemälde. In dieser Phase entstehen verfeinerte Detailzeichnungen, wie z.B. von Köpfen, Armen und Beinen, Gewändern usw. die zuerst in farbigem Pastell auf Papier ausprobiert und dann in Öl auf dem Gemälde nachgemalt werden. In dieser letzten Phase entstehen auch Ölstudien, die jedoch erst in der späten Schaffensphase des Künstlers häufiger aufzufinden sind.

¹⁷⁸ Verstegen/Marciari 2008, S. 306.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 307.

Verstegen und Marciari vermuten, dass für die Anfertigung der Pastellzeichnungen ein Reduktionszirkel benutzt wurde.¹⁸⁰ Da weder Ritzungen, noch Spuren anderer Übertragungstechniken auf den Pastellen zu finden sind, könnten markante Punkte der Zeichnung vom Karton 1:1 auf das Papier übertragen worden sein. Dies wäre durchaus bei der Fertigung einzelner Kopfstudien denkbar. Für Körperdetailstudien jedoch – dies konnte bei einer genaueren Untersuchung festgestellt werden – wurde bei einigen Zeichnungen die bereits erläuterte Calcho-Methode (siehe Kapitel 3.1.2) angewendet. Diese Blätter besitzen lineare, feine und gleichmäßige Kohlespuren, charakteristisch für die Calcho-Methode, die mit einem Kohlezwischenblatt ausgeführt wurde (**Abb. 85, 86**).¹⁸¹ Tiefe Einritzungen müssen bei dieser Übertragungstechnik nicht vorhanden sein, da auch mit wenig Druck die schlecht haftende Kohle auf das neue Papier übertragen werden konnte.

Die von Barocci geschaffene Synthese lässt somit den Übergang von der Zeichnung zur Malerei fließend erscheinen. Die weitere Verschiebung des Schwergewichtes zugunsten der Zeichnung widerspricht dennoch nicht der traditionellen Auffassung, die durch Vasaris Viten im Jahre 1568 über die Trennung der Medien erneut bestätigt wurde.¹⁸² Seine Kritik an der venezianischen Malerei, deren maltechnische Prinzipien vielerorts schon angewendet wurden, aber die auf Tradition gegründete Herstellungstechnik vernachlässigten, lässt sich nach Bickendorf in drei Punkten zusammenfassen:

„1.) Vernachlässigung der linear-tektonischen Elemente, die Vasari darauf zurückführte, dass die Venezianer in ihrer Ausbildung zuwenig zeichneten und vor allem dabei das Antikenstudium vermieden.

2.) Lücken im Werkprozess, weil die klassische Abfolge in der zeichnerischen Vorbereitung eines Gemäldes in Skizzen, Entwürfen, Studien und Kartons nicht eingehalten sein sollte,

¹⁸⁰ Ebenda, S. 307.

¹⁸¹ Weitere Zeichnungen sind beispielsweise KdZ-Nr. 20442, KdZ-Nr 20231 und KdZ-Nr. 20339.

¹⁸² Gabriele Bickendorf, *Disegni coloriti – die Pastelle Jacopo Bassanos*, in: Bruckmanns Pantheon, Heft 56, 1998, S. 85-94, hier S. 92.

3.) *Mängel in der Ausführung der Gemälde, die aufgrund fehlender Zeichnung Schwächen im Aufbau aufweisen sollten und zugleich in ihrer malerischen Behandlung nicht abgeschlossen, sondern skizzenhaft geblieben seien*.¹⁸³

Dass Barocci in der Einhaltung traditioneller Arbeitsweisen diesen weiteren Zwischenschritt, den Übergang zwischen Zeichnung und Malerei zu Hilfe nimmt, ist nicht zuletzt seinem auf Sicherheit und Vorsicht basierenden Konzept zuzuschreiben. Sein Hang zum Perfektionismus, wie auch das sich hieraus ergebende Ausformulieren in kleinen Schritten bis zur Endlösung, fand in der farbig angelegten Zeichnung eine weitere, willkommene Hilfestellung.

Somit ergab sich aus dem überaus aufwendigen Entstehungsprozess die notwendige Konsequenz, die fehlende bildnerische Lücke zwischen der formal ausgearbeiteten, farbneutralen Reinzeichnung und dem Gemälde zu schließen. Dieses engmaschig konstruierte Sicherheitsnetz begrenzte andererseits die Fähigkeit im späteren Entwicklungsstadium zu kreativer, intuitiver Optimierung des Gemäldes. Das sich Hineinfügen in die traditionelle Denk- und Arbeitsweise erhält im Gesamtkonzept Baroccis eine noch engere Perspektive im kreativen Aktionsraum, die aber für die barocke Auffassung nicht genügen kann.

3.3.7 Analyse des Konzeptes

Aus der Analyse wird ersichtlich, dass sich der kreative Arbeitsanteil schwerpunktmäßig in die ersten Phasen verlagert. Im Laufe der weiteren Ausarbeitung kann man eine Verringerung zugunsten handwerklicher Techniken feststellen. In der letzten Phase findet, bedingt durch die umfangreiche Vorplanung, die reine Umsetzung dieser Vorgaben ins Gemälde statt. Das eingehaltene Schema, wie auch die Archivierung der Zeichnungen deuten auf die Wiederverwendbarkeit in anderen Bildthemen hin. Nachweislich gibt es hierfür mehrere Beispiele, die dies belegen.¹⁸⁴ In seinem Werk *Martyrium des Heiligen Vitalis*, welches einige Jahre

¹⁸³ Ebenda, S. 92.

¹⁸⁴ Verschiedene Motive werden erstmals Ende 1570 wiederverwendet. Vgl. Versteegen 2007, S. 101-123.

später entstand, wird die gleiche Repousoirfigur, die Mutter-Kind-Gruppe aus der *Madonna del Popolo*, in gleicher Platzierung wieder verwendet (**Abb. 87**).

Ein weiteres Beispiel soll das Arbeitskonzept, welches besonders in der späten Schaffensphase zum Tragen kommt, veranschaulichen. Dabei entstand aus alten, bereits vorher konzipierten Bildmotiven, die lediglich neu angeordnet und zusammengesetzt wurden, ein neues Gemälde. Für die Anfertigung der *Kreuzigung*, heute im Oratorio della Morte in Urbino aus dem Jahre 1604 (**Abb. 88**) verwendet Barocci die Figur der Maria Magdalena, die er bereits 20 Jahre zuvor für das Gemälde *Grablegung Christi* (**Abb. 89**) konzipiert hatte. Die Darstellung des Gekreuzigten hatte Barocci gerade neu entworfen und zeitgleich für einen weiteren Auftrag benutzt (**Abb. 90**).¹⁸⁵ Auch die Maria-Johannes-Gruppe aus dem Gemälde *Kreuzigung mit Heiligem Sebastian*, welches er 1596 fertig stellte, wurde spiegelverkehrt in die Komposition eingebaut (**Abb. 91**). Auch die Putti wurden aus dieser Darstellung entnommen.

Weniger bedeutende Aufträge konnten auf diese Weise schnell ausgeführt werden und trotzdem einem hohen Qualitätsanspruch genügen. Mag sein, dass dies auch aus Termingründen passierte, wegen seiner zeitaufwendigen Arbeitsweise.

Detailzeichnungen, Modelli und Kartons dienten somit, besonders in der späten Schaffensphase, als Formenrepertoire, aus dem Barocci unendlich viele neue Kompositionen schöpfen konnte. Lediglich einzelne Bildmotive wurden durch kleine Veränderungen an die Komposition angepasst, ein weiterer Aspekt, der die konstruktive Arbeitsweise betonte. Aus einzelnen Bildelementen wurde nun ein harmonischer Gesamteindruck erzeugt. Die Kreativität, das Suchen und Formen der Bildidee, wurde dadurch erheblich vermindert. Auch fertigten die Schüler Cimatori, Mazzi, Viviani und Vitali in selbständiger Arbeit Repliken von Originalen in hochwertiger Qualität, die über die Landesgrenzen hinaus gefragt waren.¹⁸⁶

Somit enthält das zeichnerische Werk, besonders die Ideenskizzen, die Zeichnungen der ersten Phase, das eigentliche kreative Potential. Die Suche nach geeigneter

¹⁸⁵ Der Kopf von Christus wurde wiederum dem Gemälde *Kreuzigung mit Heiligem Sebastian* entnommen, spiegelverkehrt und leicht verändert. Ebenda, S. 133.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 105.

Form und Positionierung wird dem Betrachter offen gelegt. Mehrfaches Anreißen, Verändern oder Überzeichnen der Details ist charakteristisch in diesem Prozess. Der Duktus ist impulsiv und dynamisch. Das schöpferische Moment blieb somit in seiner Authentizität voll erhalten und dokumentiert eindrucksvoll den intimen Entstehungsprozess, an dem die Nachwelt teilhaben kann. Einzelszenen, perfekt bis ins Detail wiedergegeben, werden wie ein vorgefertigtes Mosaik im Gemälde zu einem Ganzen zusammengefügt. Im Studium des Lebendigen und in seiner möglichst realitätsnahen Wiedergabe ist es möglich, eines der Ziele zu entdecken, welches sich Barocci für seine Kunst gesetzt hat. Dies wird bereits in der ausgereiften Zeichnung erreicht. Das Ölgemälde als Endprodukt enthält somit den geringsten Teil des Schöpferischen und wird zum reinen Abbild der Zeichnung. Dennoch ist es das bessere Medium für das gesetzte Ziel, weil Material und Technik optimale Naturwiedergabe erreichen können.

Das Nachvollziehen des Entwicklungsprozesses beschreibt gleichzeitig das Problem, welches mit der Anhäufung einzelner Gruppenszenen, wie in der Madonna del Popolo zu einem übergeordneten Thema entsteht. Es sind die bis ins Detail vorformulierten Einzelszenen selbst, die trotz der übergeordneten Bildthematik, der verbindenden Blicke oder Körperbewegungen eine dennoch künstlich wirkende Atmosphäre entstehen lassen. Hinzu kommt das bereits beschriebene, farbliche Abgrenzen durch kontrastreiche Licht- und Schattenwirkung und nicht zuletzt das auf Gegensätzlichkeit aufgebaute Thema. Stärker betonte Grenzen zwischen den Einzeldarstellungen können somit nicht überbrückt werden, um eine harmonische Kompositionseinheit zu bilden.

In einer Großdarstellung wie dieser entsteht ein eigenartiger Gegensatz von Ruhe und Bewegung bei dem Versuch, die symmetrisch ausgerichtete Ordnung der Renaissance im Bildaufbau aufrecht zu erhalten. Diese auf Harmonie ausgerichtete Ordnung, welche ja den Menschen in den Mittelpunkt seiner Umwelt rückte und beides in einem ausgewogenen Verhältnis kompositionell im Bild verbinden konnte, hatte gleichzeitig die Verweltlichung des Glaubens gefördert und damit klärende Positionen in der Religion herausgefordert. Reformation und Gegenreformation steuerten die Kunstrichtungen, um ihre Ziele zu veranschaulichen.

4. DER KÜNSTLER FEDERICO BAROCCI

4.1. Kurzbiographie

Federico Baroccio, auch Barocci, Barozzi geschrieben, oder Fiori Federico genannt, geboren zu Urbino, entstammte väterlicherseits einer Mailänder Bildhauerfamilie. Seine erste Ausbildung erhielt er bei seinem Onkel, dem Architekten Bartolomeo Genga. Später war er Schüler des Manieristen Battista Franco, der in seiner Vaterstadt einige Malereien ausführte und ihm in seinem Unterricht Werke der venezianischen Kunst näher brachte, besonders die des Tizian. Auch die Werke Raffaels prägten den jungen Künstler, wuchsen beide doch in derselben Heimatstadt Urbino auf. Besonders in seinem ersten Romaufenthalt bildete er sich nach den Werken Raffaels, Michelangelos und Corregios aus. In den frühen Gemälden imitierte er besonders Raffael. Später ließ er sich vor allen Dingen von Corregios Kunst beeinflussen.¹⁸⁷ Bei einem zweiten Aufenthalt in Rom zwischen 1560-1563 zog er durch einige gemalte Bilder die Aufmerksamkeit des Papstes Pius IV. auf sich. Dieser übertrug ihm und weiteren Künstlern die Malereien seines kleinen Palastes im Gehölz von Belvedere. Doch schon bald bekam Barocci eine schwere Krankheit, so dass er es für geratener hielt, Rom und seine begonnenen Werke zu verlassen, um in seiner Heimat seine schwer angegriffene Gesundheit wieder herzustellen. In den Quellen heißt es, dass er sich nicht von der Vergiftung erholen konnte und täglich nur wenige Stunden an seinen Gemälden arbeitete.¹⁸⁸ Dennoch produzierte Barocci eine Vielzahl von Ölgemälden. Barocci starb 1612 in Urbino.

4.2 Barocci und sein Umfeld

Die neu formulierten Richtlinien der Gegenreformation, der sich auch Barocci zugehörig fühlte, waren Klarheit, Wahrheit und Einfachheit in der Bildaussage. Eine Kunst ohne weltliches Beiwerk sollte den Betrachter im Glauben bestärken und zur Frömmigkeit anregen. Lediglich auf das Wesentliche reduziert, blieb sie formal und stilistisch in der Tradition verhaftet. So auch bei Barocci, der seine Kunst innerhalb

¹⁸⁷ Olsen 1962, S. 126 und 127.

¹⁸⁸ Bellori 1672, S. 174.

der gesetzten Grenzen entfaltetete. Das schwierig umzusetzende Thema einer volksnahen Madonna, die nur einem Teil des Volkes, den Gabenspendenden der *Fraternità dei Laici di Arezzo* sichtbar ist, zeigt dass er diese Vorgaben im Sinne der Bruderschaft gelöst hatte.

Dennoch gibt er uns mit der *Madonna del Popolo* einen Hinweis auf die künstlerische Erweiterung seiner Formensprache. Zum einen werden die gewünschten Vorgaben in den lehrreichen Darstellungen der Gegensätze der irdischen und überirdischen Belohnung erfüllt, zum anderen wird aber auch das betont Bewegliche, Lebendige, was Baroccis Liebe zu den naturnahen Details widerspiegelt, dargestellt.

Die innere Belebung ist ein Schritt in eine dynamischere Kunstauffassung und ein sich andeutender Bruch mit dem Gegenwärtigen. Diesen Schritt kann Barocci jedoch nicht ganz vollziehen. Seine durch Disziplin und Sorgfalt geprägte Entwicklung hielt ihn auf seinem betont gradlinigen Weg. Barocci war ein tief religiöser Mensch, der sich und seine Kunst in den Dienst der Kirche gestellt hatte. Fest im katholischen Glauben verhaftet, blieb er ein überzeugter Vertreter der Gegenreformation. Seine Kunst sollte diese Treue und Glaubentiefe ausdrücken, die den gesamten künstlerischen Lebensweg mitbestimmen sollte.

Schon früh wurde sein starker Wille zur Malerei von seinem Onkel Bartolomeo Genga gefördert, der als Architekt am Fürstenhofe in Urbino tätig war und ihn in Architektur, Geometrie und perspektivischem Zeichnen ausbildete. Baroccis Familie war dafür bekannt, dass sie für angesehene Auftraggeber Messinstrumente und Uhren entwickelte und auch herstellte, so auch sein Bruder Simone, der an der Entwicklung des Reduktionszirkels mitbeteiligt war. Es ist davon auszugehen, dass das familiäre Umfeld seine Entwicklung und konstruktive Arbeitsweise mitgeprägt hatte. Die überaus guten Beziehungen der Familie zu finanzstarken Auftraggebern waren dem Malertalent Fredericos förderlich. Genau so wie Raffael wurde Barocci in jungen Jahren nach Rom berufen, um Aufträge des Papstes auszuführen. Der anfängliche Ausbau guter Beziehungen fand ein rasches Ende wegen gravierender gesundheitlicher Folgen, weshalb er seinen mehrjährigen Romaufenthalt abbrechen musste.

4.3 Krankheit und Auswirkungen auf die Arbeit

Wie er selbst glaubte, wurde ihm während eines Picknicks von Malerkollegen ein vergifteter Salat gereicht.¹⁸⁹ Der Grund soll Neid wegen seines Erfolgs gewesen sein. Er kehrte in seine Heimatstadt Urbino zurück, von wo er fortan ausschließlich die eingehenden Aufträge bearbeitet. Die ersten Jahre nach dem Romaufenthalt war er nicht arbeitsfähig. Dieses angebliche Attentat, von dem er sich physisch wie auch psychisch nie wieder ganz erholte, beeinflusste den gesamten Arbeitsalltag. Magenschmerzen von ständigem Erbrechen, ruhelose Nächte, aber auch Alpträume plagten ihn und schwächten seine Konstitution.¹⁹⁰

Das Barocci für seine Vergiftung und die Dauerfolgen nur Vermutungen äußerte, ohne konkrete Beweise zu haben, ist reichhaltig dokumentiert. Wegen der über Jahre anhaltenden psychosomatischen Beschwerden wurden seitens der Wissenschaft auch andere interessante Thesen aufgestellt. So äußerten z.B. John Moffitt und Suzanne McCullagh, dass die Vergiftungssymptomatik sich auch auf eine Bleiweißvergiftung zurückführen ließe.¹⁹¹ Bleiweiß wurde wegen seiner besonderen Leuchtkraft aber auch wegen seines schönen Glanzes gerne in der Ölmalerei verwendet. Es ließ sich leicht pulverisieren, galt als lichtbeständig und hatte eine intensive Deckkraft. Über Jahrhunderte blieb es das einzig verfügbare Weiß in der europäischen Malerei. Der feine bleihaltige Staub wird bei der Farbherstellung durch die Lunge aufgenommen und führt zu Dauerschädigungen des zentralen Nervensystems, zu Depressionen, zu Müdigkeit, zu Lähmungserscheinungen und Appetitlosigkeit. Ein typisches Symptom ist die gräulichgelbe Hautfarbe. Schon seit der Antike war die hohe Giftigkeit von Bleiweiß bekannt.¹⁹²

Die Krankheit wurde von den Römern als Saturnismus bezeichnet, da das schwere und glanzlose Material Blei mit dem melancholischen Gott Saturn in Verbindung gebracht wurde. Auch von weiteren bekannten Malern wie Raffael, Bassano, Correggio, und Parmigianino sind Krankheitssymptome bekannt, die auf eine

¹⁸⁹ Ebenda, S. 174.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 189.

¹⁹¹ John Moffitt, Painters born under Saturn: The physiological explanation, in: Art History 11, 1988, S. 195-216 und Mc Cullagh 1991, S. 59.

¹⁹² Martina Erlemann und Jens Seontgen, Stoffgeschichte. Titandioxid, unter: <http://riskcart.wzu.uniaugsburg.de/StoffgeschichteStartVis.php?studie=NANO&PHPSESSID=0e62a24a5ca2bbd6dcac2d65e72855f7> (Stand: 19.3.2009)

Bleiweißvergiftung hindeuten.¹⁹³ Interessant ist das Phänomen, dass gerade diese Künstler, ebenfalls wie Barocci, mit farbigen Naturkreiden und Pastellstiften arbeiteten.

Die psychosomatische Folgeerkrankung schränkte die Arbeitsfähigkeit Baroccis auf Dauer ein.¹⁹⁴ Die sensible Reaktion kann auch als Hinweis auf die veränderte Wahrnehmung seiner Umwelt dienen. Es wäre denkbar, dass die körperliche und geistige Instabilität auch sein Arbeitskonzept nachhaltig veränderte. Zusätzlich zu seiner konstruktivistisch orientierten Ausbildung kam nun ein auf Sicherheit aufgebautes Alltagsleben. Das sehr bedachte, überaus vorsichtige und extrem genaue Agieren in der Durchführung seiner Projekte, die langen Ruhepausen, die Einschränkung seiner Reisetätigkeit und nicht zuletzt der Verzicht auf eheliche Bindungen und Familie lassen vermuten, dass er sich stark einschränken musste.

Diese Reduzierung förderte ein asketisches Leben, das sich nach Außen im Verhältnis zu seinem Umfeld bemerkbar machte, wie auch im Inneren in seiner bis auf die Spitze getriebenen, künstlerischen Disziplin. Hier war es insbesondere seine Treue zur katholischen Lehre und der vorgeschriebene schmale Pfad gegenreformatorischer Kunstauffassung. In seinen Bildern verbindet er diese Gesinnung: oftmals wählt er Urbino für den Bildhintergrund als Architekturlandschaft aus, sein bevorzugter, sicherer Lebensbereich, ein Stückchen heile Welt, verbunden mit dem Übersinnlichen.

¹⁹³ Ebenda und Moffit 1988, S.197.

¹⁹⁴ Bellori 1672, S. 174.

5. RETROSPEKTIVE

Die neuen Erkenntnisse aus dem Œuvre der Zeichnungen, insbesondere das von Barocci entwickelte Arbeitskonzept, gewähren der Forschung einen tieferen Einblick in die damalige Arbeitsweise einer Malerwerkstatt. Darüber hinaus ergibt sich aus der Dauererkrankung Baroccis, die weiter zu einer rationalen Arbeitsaufteilung beitrug, die Annahme einer lebhaften Schülerbeteiligung am eigentlichen Werkstattprozess. Dass trotzdem in den Gemälden eine von Barocci dominierte stilistische Konformität erreicht wurde, deutet auf das konstruktive Element hin, welches sich wie ein roter Faden durch das gesamte Werkstattkonzept zieht. Die ungewöhnlich große Menge von Zeichnungen, die bei vergleichbaren Künstlern nicht vorzufinden ist, bestätigt die ungewöhnliche Arbeitsweise. In Baroccis Konzept waren überdurchschnittlich viele Zeichnungen für die Bilderstellung notwendig.

Aus der Provenienz der Zeichnungen kann man die derzeitigen Defizite herauslesen, welche aus der weitestgehend wahllosen Umverteilung der Zeichnungen entstanden sind. Der Anfang zu einer Bestandsaufnahme wurde gemacht. Die Fortführung und virtuelle Zusammenführung aller Zeichnungen für die genauere Erforschung des Arbeitskonzeptes wäre von großem Nutzen. Der grenzthematische Bereich der Materialbestimmung, der hier zusätzlich angewendet wurde, diente weniger zur Überprüfung der Authentizität der Barocci-Zeichnungen, sondern eher für die Bestätigung des umfassend analysierten Arbeitskonzeptes, in dem auch ein festes Anwendungsmuster bestimmter Materialien sichtbar wird. In diesem Konzept bestätigte sich auch der konstruktive Charakter, erkennbar an den kleinen, dicht aneinander gereihten, sorgfältig eingehaltenen Arbeitsschritten. Innerhalb dieses Musters war auch der Kreativität, die sich stärker in den ersten Phasen bemerkbar machte, ein kontrollierbarer Rahmen zugeordnet. Die Dominanz dieser Kontrolle erreichte in der letzten Phase mit dem Gebrauch von Pastellzeichnungen einen weiteren Höhepunkt.

Im Beispiel der *Madonna del Popolo* wird das System des mosaikartigen Zusammenfügens aus Einzelfiguren zu einer Gesamtkomposition am besten verdeutlicht, wie auch im Gemälde *Martyrium des Heiligen Vitalis* (**Abb. 87**) erkennbar. Das Konzept erreicht hier seine Grenzen. In größeren Gruppenszenen

geht somit der inhaltliche Zusammenhang verloren. Dies gilt auch für alle anderen Bildlösungen solcher Art. In Themen mit kleineren Gruppierungen wird das Gleichgewicht zwischen dem rein Konstruktiven und dem Lebendigen gewahrt.

Sein familiäres Umfeld, sein späteres gesundheitliches Problem, wie auch das Festhalten an der traditionellen Bildentwicklung trugen dazu bei, dass im Konzept der kleinen Schritte der konstruktive Charakter weiter unterstützt wurde.

Zwar bleibt Barocci stilistisch der traditionellen Bildauffassung der Renaissance verhaftet, betritt jedoch mit der Idealisierung seiner Figuren, der Verehrung des Göttlichen, eine andere Ebene. Dies geschieht ganz im Sinne der Gegenreformation, die einerseits die Vorbildfunktion in der Bildthematik anspricht, andererseits die Realitätsnähe zur Steigerung der Glaubwürdigkeit benötigt. Mit der Verbindung zwischen dem gegenwärtigen Lebendigen und dem Himmlischen, dominiert vom strengen Konstruktionsmuster, entsteht eine neue Bildauffassung. Sie drückt die Suche nach der optimalen Bildfunktion aus. In ihrem Wesen lässt sie manieristische Züge erkennen, die allein schon wegen des selbst auferlegten schmalen Handlungsspielraumes nicht gewollt sein können. Eher schon schlägt die gesteigerte Lebendigkeit eine Brücke zur Stilauffassung des Barock. Gerade in den vielen Zeichnungen wird das Ziel festgeschrieben, welches Barocci sich selbst gesetzt hat: durch zeichnerische Disziplin ein vollkommen genaues Abbild der Natur zu erreichen. Die Ergebnisse bestätigen, dass die Zeichnung in Baroccis Gesamtwerk einen höheren Stellenwert innehat, dem vonseiten der Forschung Rechnung getragen werden müsste.

Abbildungen

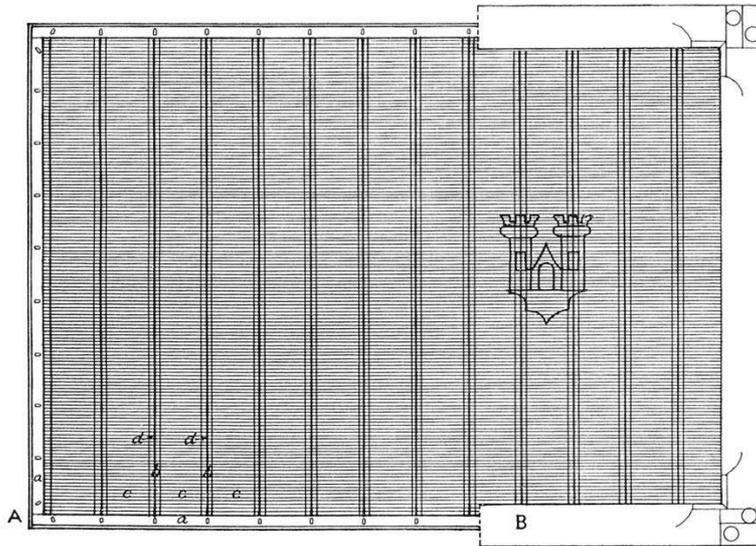


Abb. 1 Schematische Darstellung eines Schöpfrahmens nach Piccard

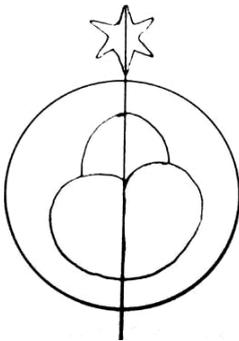


Abb. 2

Kdz- Nr. 7706:

aufrecht stehendes Wasserzeichen (eingezeichnete Mittellinie= Stegdraht), Dreiberg im Kreis von sechszackigem Stern bekrönt.

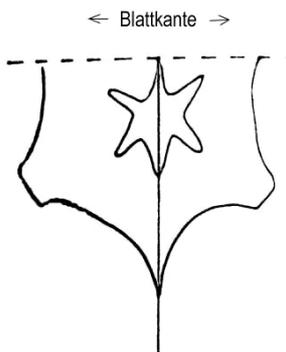


Abb. 2

Kdz- Nr. 20017:

aufrecht stehendes Wasserzeichen (eingezeichnete Mittellinie = Stegdraht), Wappen mit sechszackigem Stern, selbiges gefunden im Ausstellungskatalog „I disegni del codice Resta di Palermo, disegni ritrovati di un collezionista des Seicento, Palermo. Galleria d'Arte Moderna, Complesso Monumentale di Sant'Anna, 2007, S. 335, italienisches Papier, 16. Jahrhundert.

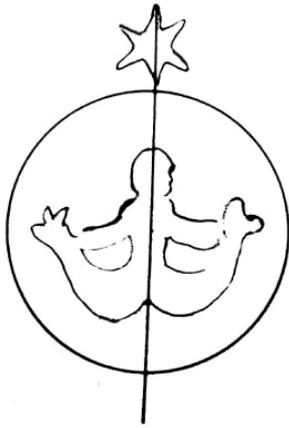


Abb. 2

KdZ- Nr. 20228:

aufrecht stehendes Wasserzeichen (eingezeichnete Mittellinie = Stegdraht), Sirene im Kreis von sechszackigem Stern bekrönt.

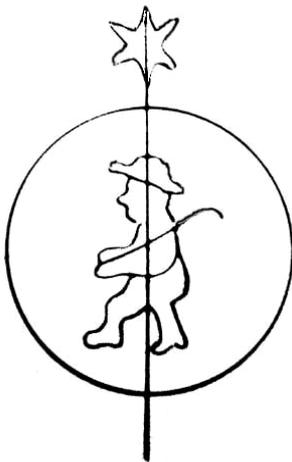


Abb. 2

KdZ- Nr. 20236:

aufrecht stehendes Wasserzeichen (eingezeichnete Mittellinie = Stegdraht), Hirte mit Hut und Stab im Kreis von sechszackigem Stern bekrönt.

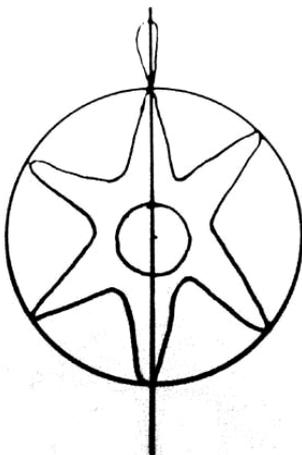


Abb. 2

KdZ- Nr. 20314:

aufrecht stehendes Wasserzeichen (eingezeichnete Mittellinie = Stegdraht), sechszackiger Stern im Kreis, im Sterninneren ein kleiner Kreis, darüber Schlaufe oder Anhänger, ähnlich wie Briquet Nr. 6088, italienisches Papier, 16. Jahrhundert.

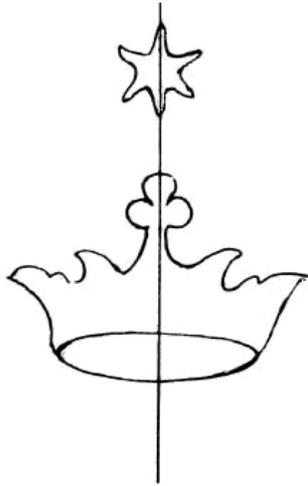


Abb. 2

KdZ- Nr. 20430:

aufrecht stehendes Wasserzeichen (eingezeichnete Mittellinie = Stegdraht), Krone ohne Bügel von sechszackigem Stern bekrönt.



Abb. 3 *Inv.-Nr. 11359, Federico Barocci, Blinder Musikant, Studie für das Gemälde Madonna del Popolo, 1574-79, 29,3 cm x 42,0 cm, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium, (Bleiweiß und Pinsel?), Kohle und rosafarbenes Pastell auf blauem Papier, Uffizien, Florenz.*



Abb. 4



Abb. 5

Abb. 4 KdZ- Nr. 20439, Federico Barocci, *Blinder Musikant*, Studie für das Gemälde „*Madonna del Popolo*“, 1574- 79, 27,2 cm x 17,3 cm, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium (Bleiweiß und Pinsel?) auf braun bestrichenem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb.5 KdZ- Nr. 20432, Federico Barocci, *Blinder Musikant*, Studie für das Gemälde „*Madonna del Popolo*“, 1574- 79, 28,7 cm x 21,4 cm, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 6 KdZ- Nr. 20140, *Sitzende Aktstudie* für die Figur der Maria im Gemälde „*Madonna del Gatto*“, 1574 – 75, 19,5 cm x 15,5 cm, weißes Zeichenmedium, Rötel oder roter Pastellstift auf gelb bestrichenem Papier, Kupferstichkabinett Berlin.



Abb. 7 KdZ-Nr. 20291, Federico Barocci, Kompositionsskizze für eine „Geburt Christi“ (Gemälde nicht bekannt), 19,1 cm x 27,9 cm, Feder und Bister laviert, weißes Zeichenmedium (Pinsel und Bleiweiß) auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 8 KdZ-Nr. 27466, Federico Barocci, Studie der Jungfrau Maria im Gemälde „Christus am Kreuz mit Schmerzensfiguren“ um 1566-67, 28,2 cm x 41,8 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide, Kohle, Steinkreide und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

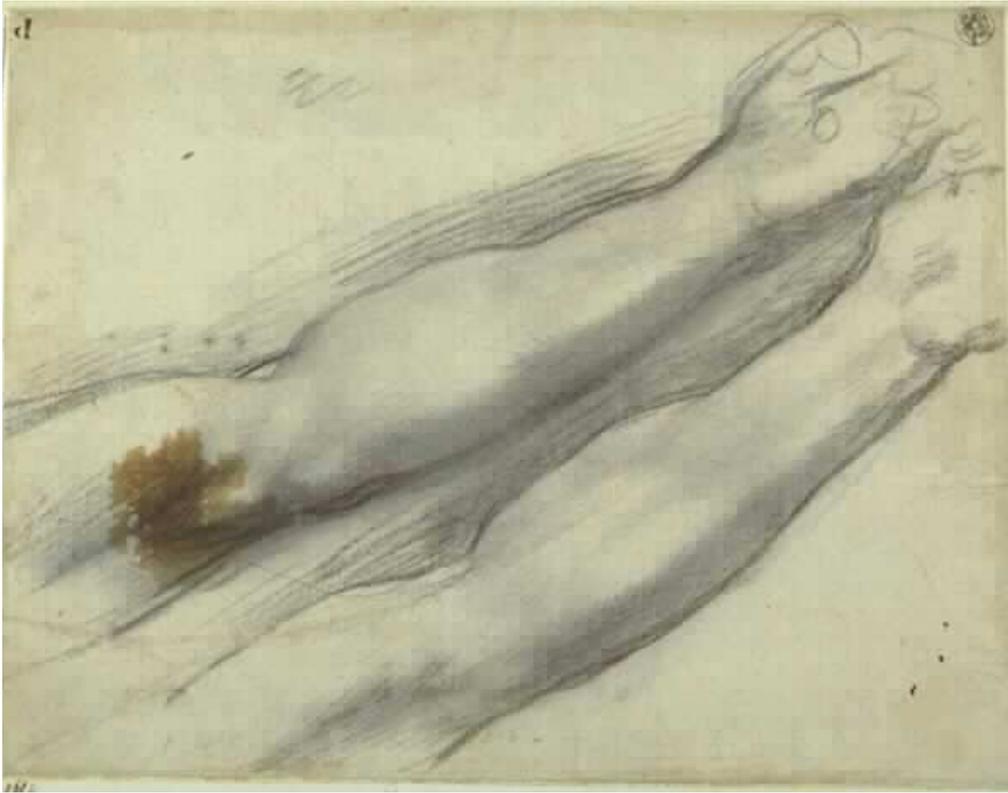


Abb. 9 KdZ-Nr .20295, Studie für den linken Arm des Christus im Gemälde „Christus am Kreuz“, um 1604, 20,5 cm x 26,7 cm, Griffel und Kohle auf weißem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb .10 KdZ-Nr. 20009, Studie zum rechten Arm eines Hirten im Gemälde „Darbringung Christi“, um 1590, 27,0 cm x 21,0 cm, Kohle und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

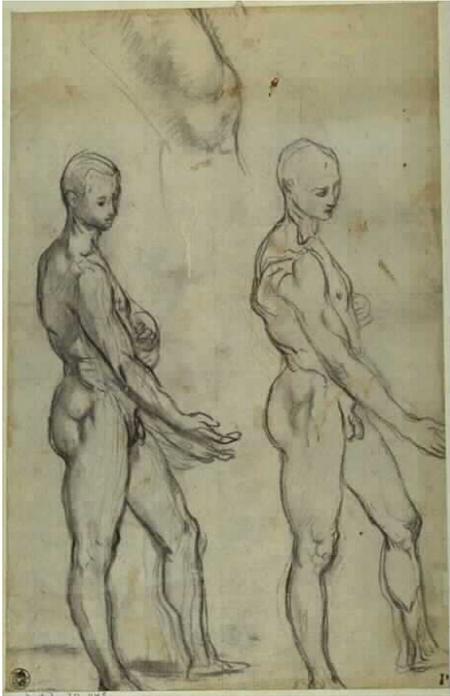


Abb. 11

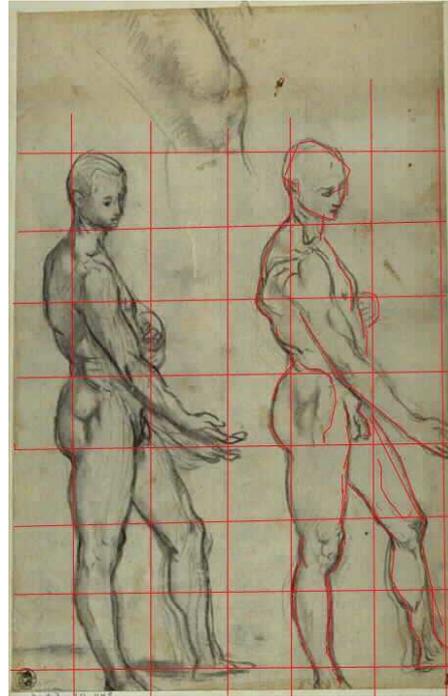


Abb. 12

Abb. 11/ 12 KdZ-Nr. 20445, Federico Barocci, Zwei männliche Aktstudien für das Gemälde „Berufung des Heiligen Andreas“, 34,2 cm x 22,5 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 13



Abb. 14

Abb. 13 / 14 KdZ-Nr. 20420 recto, Federico Barocci, Studie mit Füßen und einem liegendem Mann, darunter Kompositionsskizze, Studien für das Gemälde „Madonna del Popolo“, 50,7 cm x 31,2 cm, Griffel, Kohle, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium, rote und rosafarbene Pastellkreide, Kupferstichkabinett, Berlin.

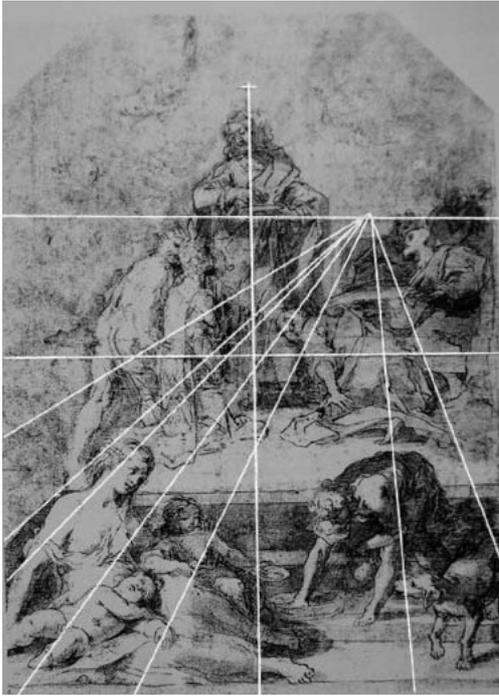


Abb. 15 Inv.-Nr. 361, Federico Barocci, Modello für das Gemälde „Einsetzung der Eucharistie“, 1603- 1607, 48,0 cm x 34,3 cm, Feder und Bister laviert, Aquarell, weißes Zeichenmedium auf bestrichenem Papier, Devonshire Collection, Chatsworth.



Abb. 16

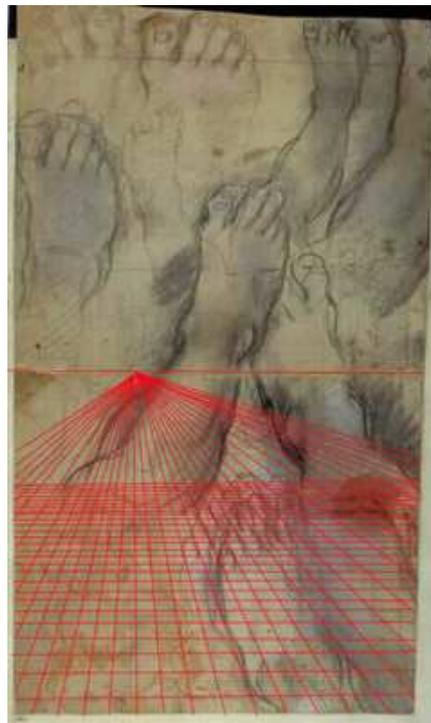


Abb. 17

Abb. 16 KdZ-Nr. 20420 recto, Federico Barocci, Studie mit Füßen und einem liegendem Mann, darunter Kompositionsskizze, Studien für das Gemälde „Madonna del Popolo“, Griffel, Kohle, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium, rote und rosafarbene Pastellkreide, 50,7 cm x 31,2 cm, Kupferstichkabinett, Berlin, um 180°gedreht.

Abb. 17 Federico Barocci, Madonna del Popolo, 1574 – 1579, 359 cm x 252 cm, Öl auf Holz, Uffizien, Florenz.



Abb.18 Federico Barocci, *Madonna del Popolo*, 1574 – 1579, , 359 cm x 252 cm, Öl auf Holz, Uffizien, Florenz.



Abb. 19 Sammlung verschiedener Naturkreiden, Sammlung Félicien, Paris.



Abb. 20 Inv.-Nr. MI753, Leonardo da Vinci, Portrait Isabella d' Este, 1499 – 1500, 61,0 cm x 46,5 cm, Kohle, weiße Kreide, Rötel, ockerfarbene (Pastell ?-)kreide, Louvre, Paris.



Abb. 21 KdZ-Nr. 4367, Jean Fouquet, Studie für das Portrait „Guillaume Juvénal des Ursins“, um 1460, 26,7 cm x 19,5 cm, schwarze Kunstkreide, weiße Kreide, rote, rosa, gelb-ockerfarbene (Pastell?-) kreide, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 22 KdZ-Nr. 20490, Studien zur Figur der Maria im Gemälde „Darbringung der Jungfrau im Tempel“ 1590- 1603, 28,2 cm x 42,6 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide, Kohle und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 23 KdZ-Nr. 20490, Studien zur Figur der Maria im Gemälde „Darbringung der Jungfrau im Tempel“ 1590- 1603, 28,2 cm x 42,6 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide, Kohle und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett Berlin.
Farblose Griffelspuren hier grün markiert, Ritzungen sind rot markiert.



Abb. 24



Abb. 25

Abb. 24 Inv.-Nr. 11310 F recto, Federico Barocci, Sitzende Madonna mit Kind, Studie für das Gemälde „Madonna mit Kind“, um 1601, 41,7 cm x 27,3 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium, blauer Pastellstift auf grauem Papier, Uffizien, Florenz.

Abb. 25 Inv.-Nr. 11310 F verso, Federico Barocci, Sitzende Madonna mit Kind, Studie für das Gemälde „Madonna mit Kind“, um 1601, 41,7 cm x 27,3 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium auf grauem Papier, Uffizien, Florenz.



Abb. 26



Abb. 27

Abb. 26 Inv.-Nr. 11442 F, Federico Barocci, Sitzende Madonna mit Kind, Studie für das Gemälde „Madonna mit Kind“, um 1601, 40,0 cm x 23,6 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium auf grauem Papier, Uffizien, Florenz.

Abb. 27 Inv.-Nr. 11614 F, Federico Barocci, Madonna mit Kind, Studie für das Gemälde „Madonna mit Kind“, um 1601, 41,0 cm x 27,6 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium auf grauem Papier, Uffizien, Florenz.

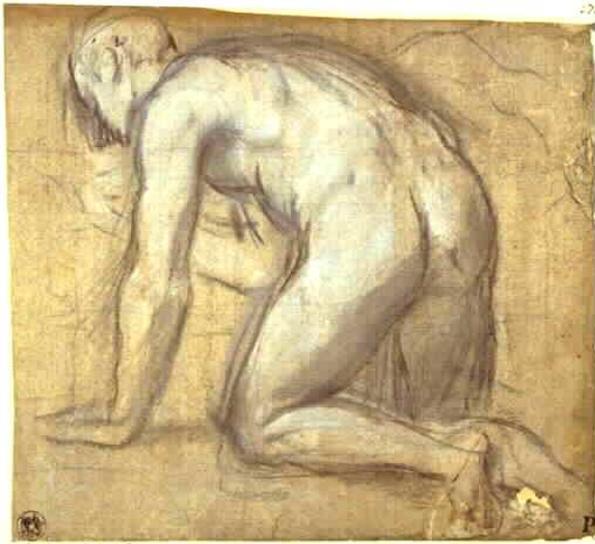


Abb 28



Abb 29

Abb. 28 KdZ-Nr. 20476, Federico Barocci, Aktstudie zur Maria Magdalena im Gemälde „Abschied Christi von seiner Mutter“ (unvollendet), vor 1612, 18,6 cm x 20,1 cm, Griffel, Kohle, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium auf braun bestrichenem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb. 29 KdZ-Nr. 20475, Studie zur Maria Magdalena im Gemälde „Abschied Christi von seiner Mutter“ (unvollendet), vor 1612, 20,5 cm x 18,4 cm, Griffel, Kohle, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium (bleiweiß und Pinsel?) auf braun bestrichenem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

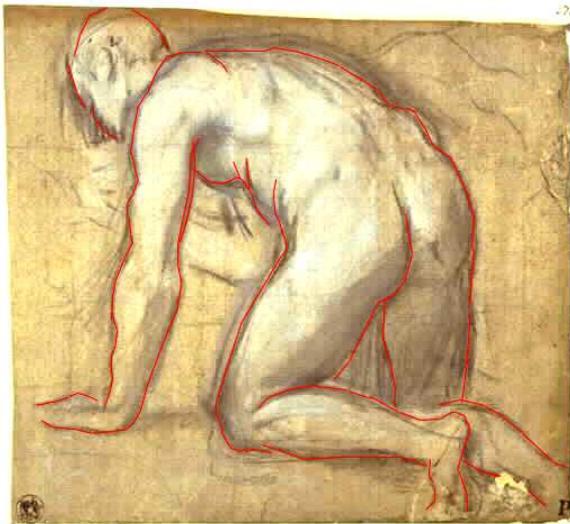


Abb. 30

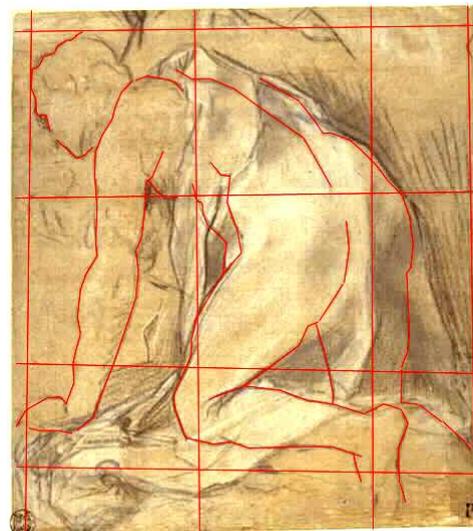


Abb. 31

Abb. 32 KdZ-Nr. 20476, Federico Barocci, Aktstudie zur Maria Magdalena im Gemälde „Abschied Christi von seiner Mutter“ (unvollendet), vor 1612, 18,6 cm x 20,1 cm, Griffel, Kohle, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium auf braun bestrichenem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin. Ritzungen rot markiert.

Abb. 33 KdZ-Nr. 20475, Federico Barocci, Studie zur Maria Magdalene im Gemälde „Abschied Christi von seiner Mutter“ (unvollendet), vor 1612, 20,5 cm x 18,4 cm, Griffel, Kohle, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium (Bleiweiß und Pinsel?) auf braun bestrichenem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

Griffelabdrücke der Figur sowie direkt eingeritztes Quadratnetz rot markiert.



Abb. 32 KdZ-Nr.20482, Federico Barocci, Aktstudie zur Maria Magdalena im Gemälde „Abschied Christi von seiner Mutter“ (unvollendet), um 16, 18,6 cm x 20,1 cm, Griffel, Kohle, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium auf braun bestrichenem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 33

Abb. 33 Kdz-Nr. 20026, Federico Barocci, Aktstudien zu einem Arzt im Gemälde „Darbringung Christi“, um 1590, 24,5 cm x 21,7 cm, Griffel, schwarze Steinkreide, Kohle und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, , Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 34

Abb. 34 KdZ-Nr. 20133, Federico Barocci, Studie für die Figur des Christus im Gemälde „Berufung des Heiligen Andreas“, 1580- 83, 42,2 cm x 25,1 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium (Bleiweiß und Pinsel?), Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 35

Abb. 35 Inv-Nr. RSA 216, Federico Barocci, Kompositionsstudie für das Gemälde „Heimsuchung“ um 1583- 86, Griffel, Feder und Bister, Schwarze Kunstkreide, Röteln, weißes Zeichenmedium (Bleiweiß und Pinsel) gehöht auf blauem Papier, 46,3 cm x 31,6 cm, The National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Abb. 36

Abb. 36 Simone Barocci ?, Reduktionszirkel, um 1600, Cassa di Risparmio, Pisa.

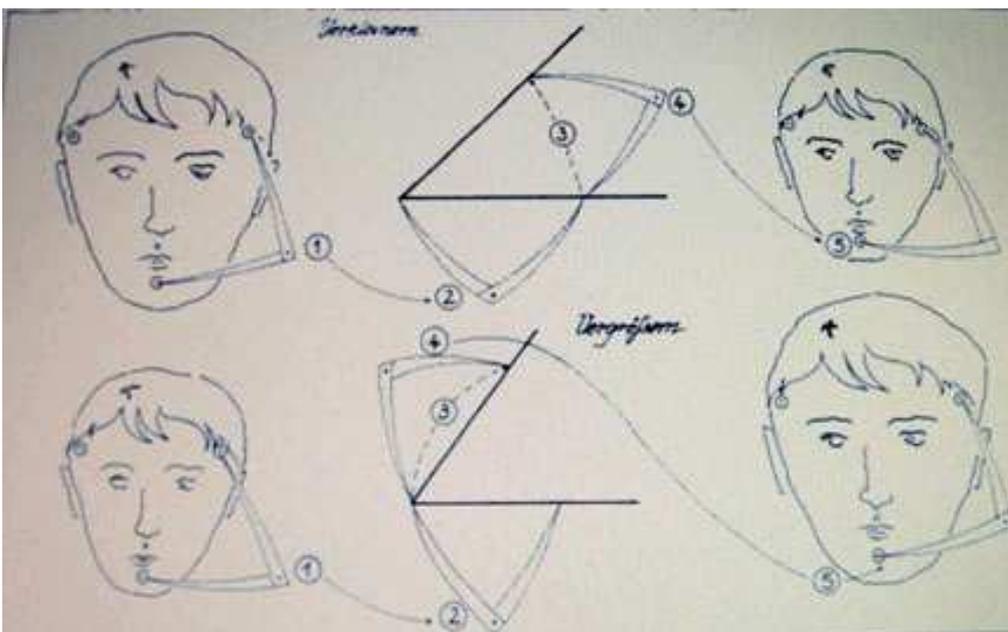


Abb. 37 Methode zum proportionalen Vergrößern und Verkleinern einer Darstellung mit dem Zirkel.

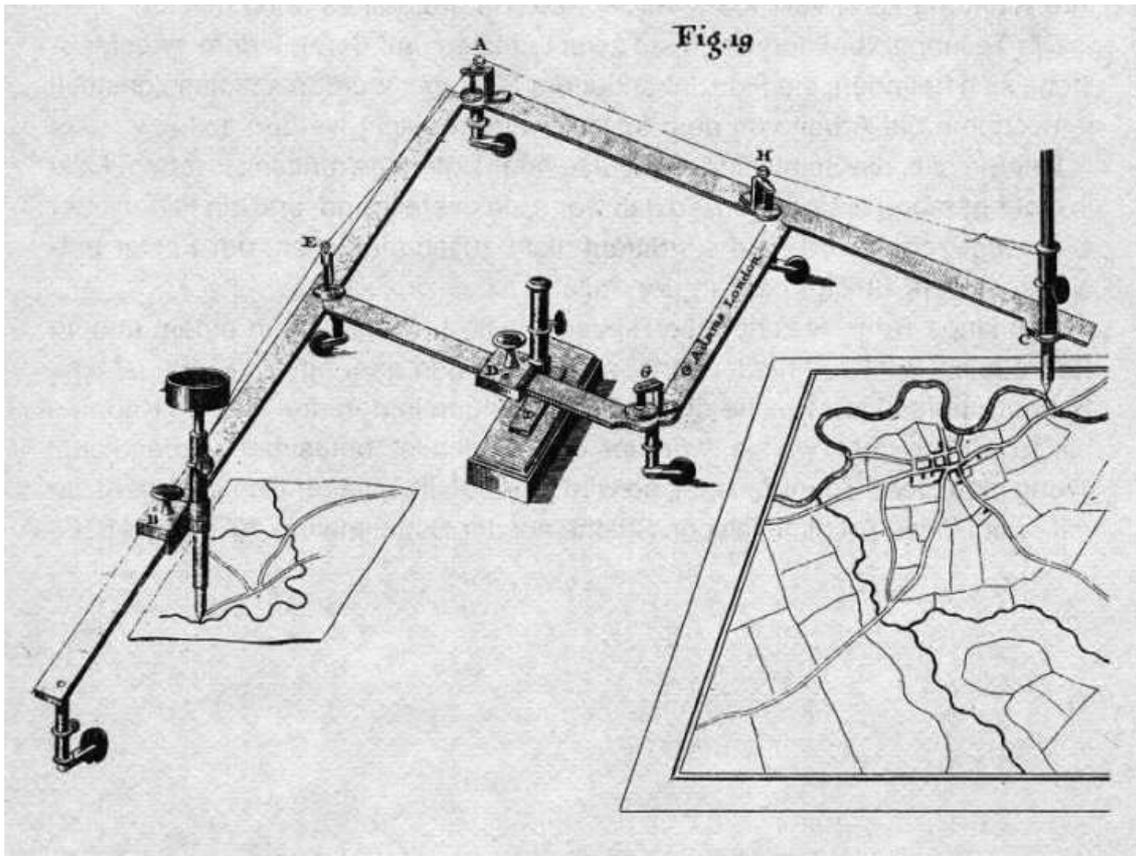


Abb. 38 Funktionsprinzip des Pantographen, Pantograph nach George Adams, 18. Jahrhundert.

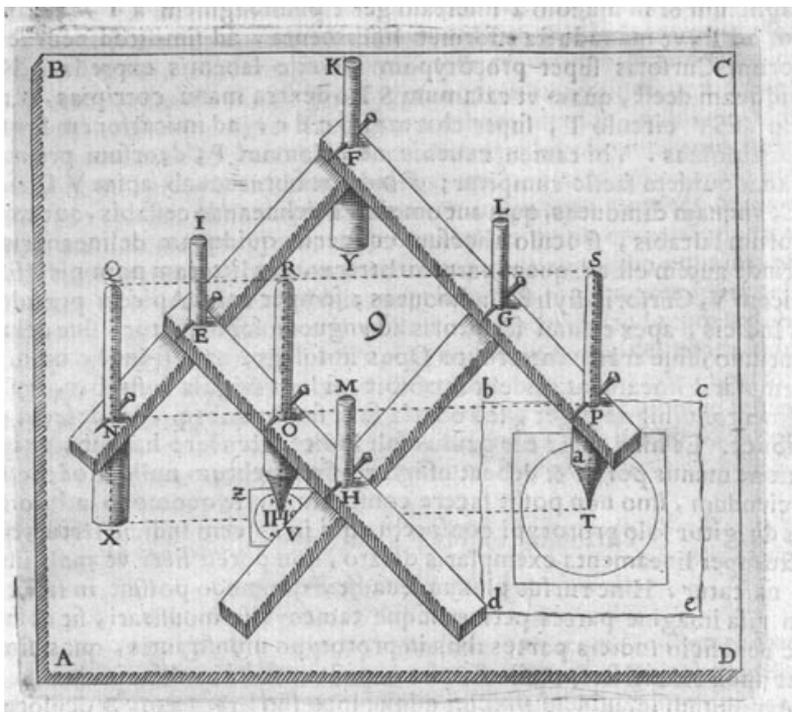


Abb. 39 Pantograph nach Christophorus Scheiner, *Pantographice seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum mechanicum, mobile*, 1631, The Bernard Becker Collection in Optalmology, Washington.

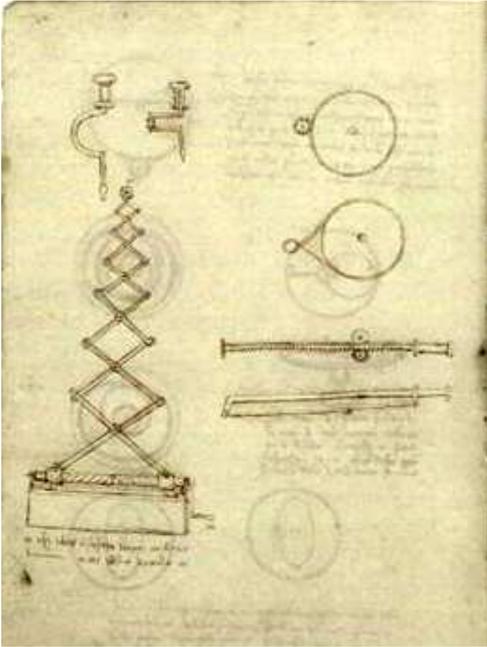


Abb. 40 Leonardo da Vinci, Panthograph, Codex Madrid I, Folio 27 v., 1493 – 1505, Biblioteca Nacional, Madrid.



Abb. 41

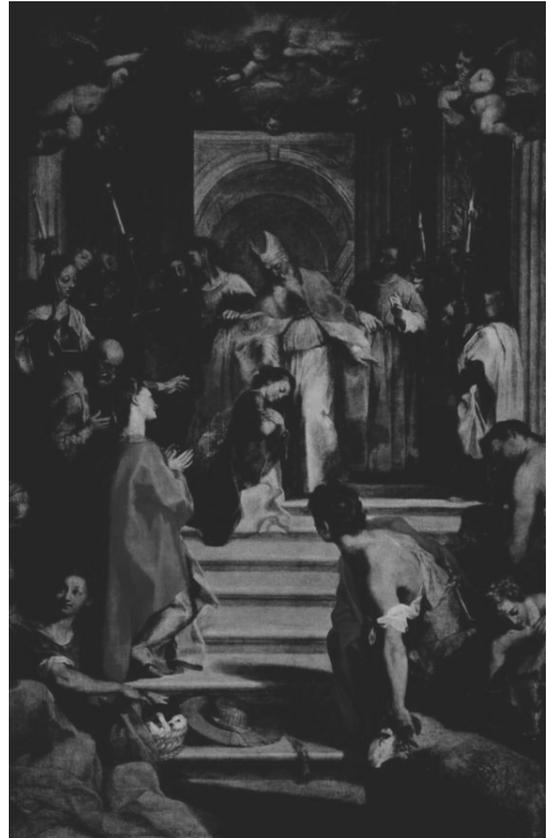


Abb. 42

Abb. 41 Federico Barocci, Die Heimsuchung, 1583- 1586, 285 cm x 187 cm, Öl auf Leinwand, Santa Maria in Vallicella / Chiesa Nuova, Rom.

Abb. 42 Federico Barocci, Darbringung der Jungfrau im Tempel, 1590- 1603, 383 cm x 247 cm, Öl auf Leinwand, Santa Maria in Vallicella/ Chiesa Nuova, Rom.



Abb. 43 Peter Paul Rubens, *Das Gnadenbild der Madonna della Valicella*, 1608 vollendet, 425 cm x 250 cm, Öl auf Schiefer, Santa Maria in Vallicella / Chiesa Nuova, Rom.



Abb. 44 Inv.-Nr. 1964-79, Federico Barocci, *Kompositionsskizze für das Gemälde „Heimsuchung“*, 1583- 86, 11,5 cm x 16,5 cm, Feder und Bister mit dem Pinsel laviert auf weißem Papier, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 45

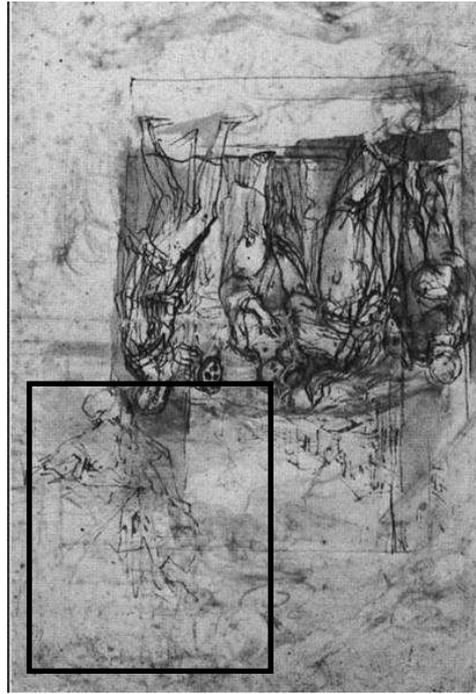


Abb. 46

Abb. 45 / 46 Inv.-Nr. 5483 verso, Federico Barocci, Kompositionsskizze für das Gemälde „Heimsuchung“, 1583- 86, 21,9 cm x 32,5 cm, Feder und Bister laviert, schwarze Kunstkreide auf Papier, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris, **Abb. 46** um 180°gedreht.



Abb. 47



Abb. 48

Abb. 47 Inv.-Nr. 5483 verso, Federico Barocci, Detail, „Heimsuchung“, 1583- 86, 21,9 cm x 32,5 cm, Feder und Bister laviert, schwarze Kunstkreide auf Papier, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.

Abb. 48 Inv.-Nr. 7404-5 recto, Federico Barocci, Kompositionsskizze zum Gemälde „Heimsuchung“ 1583- 86, 27,0 cm x 17,6 cm, Feder und Bister laviert auf Papier, Den Kongelige Kobberstg Samling, Kopenhagen

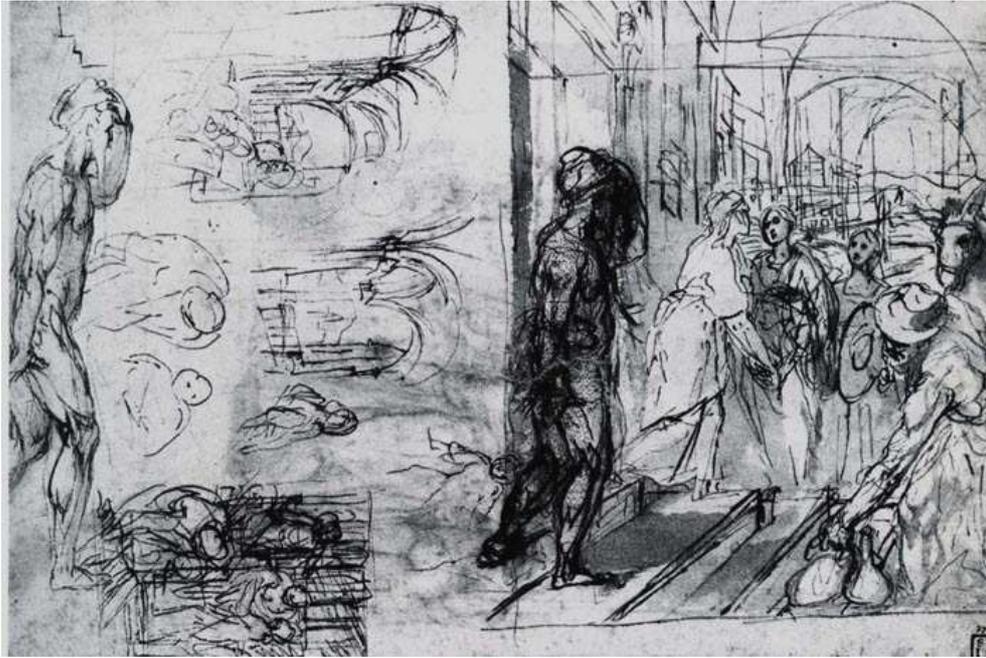


Abb. 49 Inv.-Nr. 5483 recto, Federico Barocci, Kompositionsskizze für das Gemälde „Heimsuchung“ 1583- 86, 21,9 cm x 32,5 cm, Feder und Bister laviert, schwarze Kunstkreide auf Papier, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.



Abb. 50



Abb. 51

Abb. 50 / 51 Inv.-Nr. NMH 413/1863 recto und verso, Federico Barocci, Skizzen zum Gemälde „Heimsuchung“ 1583-1586, 20,5 cm x 28,1 cm, Feder und Bister laviert auf Papier, Nationalmuseum Stockholm.

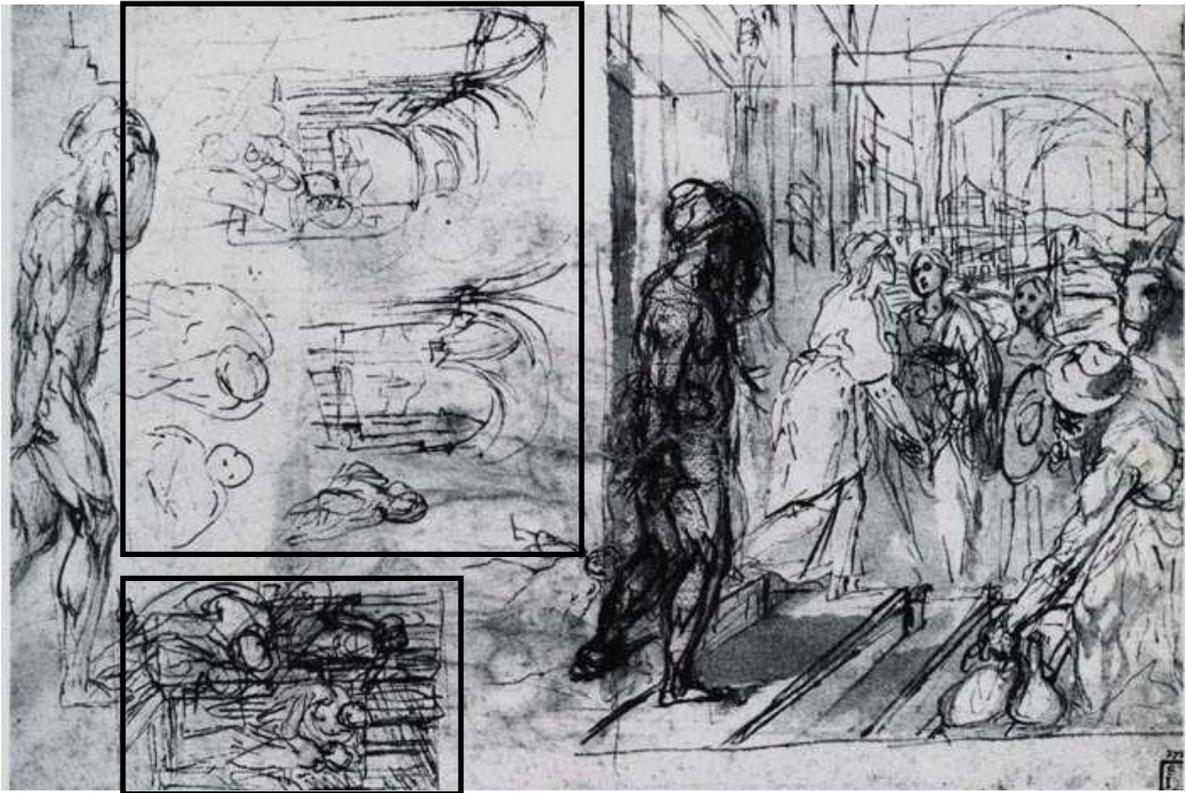


Abb. 52 Inv.-Nr. 5483 recto, Federico Barocci, Kompositionsskizze für das Gemälde „Heimsuchung“ 1583- 86, 21,9 cm x 32,5 cm, Feder und Bister laviert, schwarze Kunstkreide auf Papier, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.



Abb. 53



Abb. 54

Abb. 53 / 54 Inv.-Nr. 5483 recto, Federico Barocci, Kompositionsskizze für das Gemälde „Heimsuchung“ 1583- 86, 21,9 cm x 32,5 cm, Feder und Bister laviert, schwarze Kunstkreide auf Papier, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.

Abb. 53 Detail, Rundbögen, **Abb. 54** Detail, Gesamtkomposition.

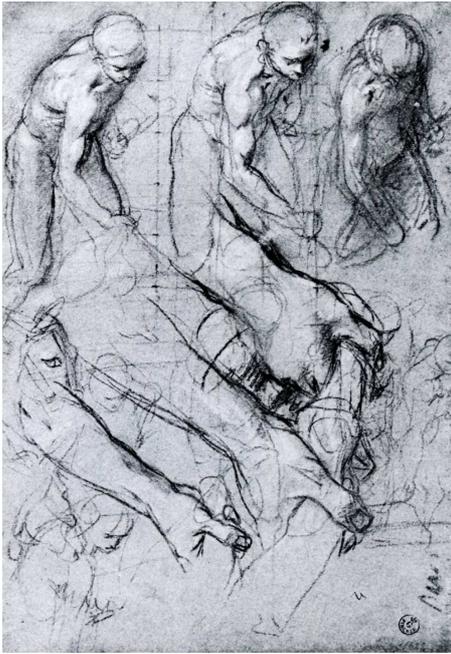


Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57

Abb. 55 Inv.-Nr. 11622 F, recto, Figur- und Handstudien für die Figur des Heiligen Joseph im Gemälde „Heimsuchung“ 1583- 86, 34,2 cm x 28,4 cm, Kohle, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Uffizien, Florenz.

Abb. 56 Inv.-Nr. EBA 31, Heiliger Joseph, Vorzeichnung für das Gemälde „Heimsuchung“, 1583-1586, 36,0 cm x 18,0 cm, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium (Pinsel und Bleiweiß) auf Papier, École Nacional des Beaux- Arts, Paris.

Abb. 57 Inv.-Nr. 2884, Kopfstudie für die Figur des Heiligen Joseph im Gemälde „Heimsuchung“, 1583- 86, 38,5 cm x 25,0 cm, schwarze Kunstkreide, Rötél oder rote Pastellkreide, weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Louvre, Paris.



Abb. 58



Abb. 59

Abb. 58 KdZ-Nr. 20520, Hand- und Draperiestudien für die Figur des Heiligen Joseph im Gemälde „Heimsuchung“, 1583- 86, 20,4 cm x 27,1 cm, Kohle, schwarze Kunstkreide, Rötél, rote Pastellkreide, weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb. 59 KdZ-Nr. 20532, Hand- und Fußstudien für die Figur des Heiligen Joseph im Gemälde „Heimsuchung“, 1583- 86, 41,4 cm x 27,3 cm, Kohle, schwarze Kunstkreide, Steinkreide, rote Pastellkreide, Rötél ?, weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 60 Inv.-Nr. 11622 F verso, Draperie- und Armstudie für die Figur des Heiligen Joseph im Gemälde „Heimsuchung“ 1583-86, 28,4 cm 34,2 cm, Kohle, schwarze Kunstkreide, Pastellkreide, weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Uffizien, Florenz.



Abb. 61 Peter Paul Rubens, Heiliger Gregorius und Heilige Domitilla, Papianus und Achilleus, 1606, 148 cm x 118 cm, Öl auf Leinwand, Museum des Siegerlandes, Siegen.



Abb. 62 Peter Paul Rubens, Skizzen für die Figuren des Heiligen Gregorius und Domitilla, 1607, 21cm x 27 cm, Feder und braune Tusche auf weißem Papier, Privatsammlung England.



Abb. 63



Abb. 64

Abb. 65 Peter Paul Rubens, Entwurf für die Figur der Heiligen Domitilla im Gnadenbild der Madonna della Vallicella, 1607, Feder und braune Tusche, laviert, Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 66 Peter Paul Rubens, Kompositionsstudie für das Gnadenbild der Madonna della Valicella, 1. Version, 1606, 73,5 cm x 43,5 cm, Feder und braune Tusche, laviert, schwarze Kunstkreide auf weißem Papier, Musée Fabre, Montpellier.



Abb. 65



Abb. 66

Abb. 67 Peter Paul Rubens, Ölskizze, für das Gnadenbild der Madonna della Valicella, 1. Version, 1606-07, Öl auf Holz, Count Antoine Seilern, London.

Abb. 68 Peter Paul Rubens, Das Gnadenbild der Madonna della Vallicella, 1. Version, 1607-08, 477 cm x 288 cm, Öl auf Leinwand, Musée de Grenoble.



Abb. 67 Peter Paul Rubens, Skizze zum Gnadenbild der „Madonna della Vallicella“, 2. Version, nach dem 14. April 1608, 26,8 cm x 15,2 cm, Feder und braune Tusche, laviert, Kreide, österreichische Privatsammlung.



Abb. 68 Federico Barocci, *Madonna del Popolo*, 1574- 79, 359 cm x 252 cm, Öl auf Holz, Uffizien, Florenz.



Abb. 69 KdZ-Nr. 20420 verso, Federico Barocci, Studien zu dem liegendem Bettler im Vordergrund für das Gemälde „Madonna del Popolo“, 1574- 79, 50,7 cm x 31,2 cm, schwarze Kunstkreide auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb. 70 KdZ-Nr. 1399 F verso, Federico Barocci, Studien zu den Figuren im Vordergrund im Gemälde „Madonna del Popolo“, 1574- 79, 20,1 cm x 32,1, schwarze Kunstkreide, Röteln und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Uffizien, Florenz.



Abb. 71 Inv.-Nr. 1401 F recto, Federico Barocci, Studie für die Mutter mit zwei Kindern im Gemälde „Madonna del Popolo“, 1574 – 79, 21,8 cm x 32,1 cm, schwarze Kunstkreide, Röteln auf blauem Papier, Uffizien, Florenz.



Abb. 72 KdZ-Nr. 7705, Federico Barocci, Studie für den knienden Jungen im Gemälde „Madonna del Popolo“, 26,6 cm x 38,2 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide, Kohle und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

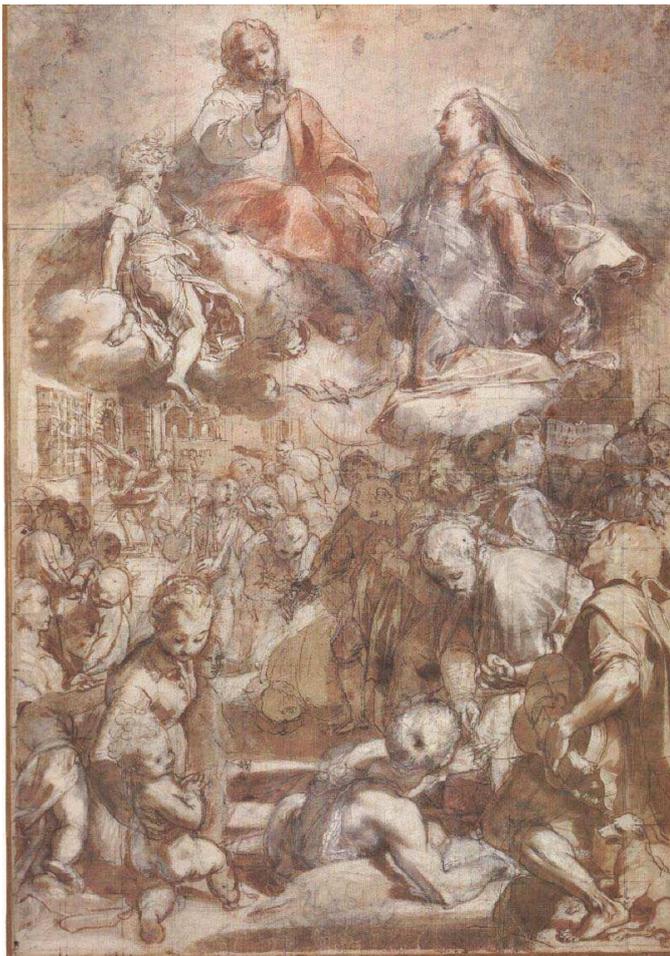


Abb.73 Inv.-Nr. 357, Federico Barocci, 1. Modello im Format 1:6 zum Gemälde „Madonna del Popolo“, 55,0 cm x 38,3 cm, Griffel, Feder und Bister laviert, weißes Zeichenmedium (Bleiweiß und Pinsel), roter Pastellstift oder Rötel und schwarze Kunstkreide auf braun bestrichenem Papier, Privatsammlung Chicago.



Abb. 74 Inv.-Nr. 1992 recto, Studie für die Mutter mit zwei Kindern und für die Frau im linken Bildrand im Gemälde „Madonna del Popolo“, 1574- 79, 25,7 cm x 29,1 cm, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium auf Papier, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.



Abb. 75



Abb. 76

Abb. 75 Inv.-Nr. 11334 F recto, Federico Barocci, Pastellstudie für den Kopf der Mutter mit zwei Kindern im Gemälde „Madonna del Popolo“, 1574- 79, 20,0 cm x 19,5 cm, schwarze Kunstkreide und Pastellstifte auf weißem Papier, Uffizien, Florenz.

Abb. 76 Federico Barocci, Pastellstudie für den Kopf der Mutter mit zwei Kindern im Gemälde „Madonna del Popolo“, 21,9 cm x 16,9 cm, Pastellstifte auf blauem Papier, ehemals in der Sammlung J. Skippe, London.



Abb. 77 KdZ-Nr. 20423, Federico Barocci, Beinstudie für den knienden Jungen sowie mehrere Draperiestudien für das Gemälde „Madonna del Popolo“, 1574- 79, 26,0 cm x 44,7 cm, schwarze Kunstkreide, Kohle, roter Pastellstift ?, rosafarbener Pastellstift, Rötel, weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 78 Federico Barocci, Beschneidung Jesu, 1590, 374 cm x 252 cm, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris.



Abb. 79



Abb. 80

Abb. 79 Antonio Allegri da Correggio, *Die Heilige Nacht*, 1522- 30, 256 cm x 188 cm, Öl auf Pappelholz, Staatliche Kunstsammlung Dresden.

Abb. 80 Antonio Allegri da Correggio, *Die Madonna des Heiligen Georg*, 1530 – 32, 285 cm x 190 cm, Öl auf Pappelholz, Staatliche Kunstsammlung Dresden.



Abb. 81

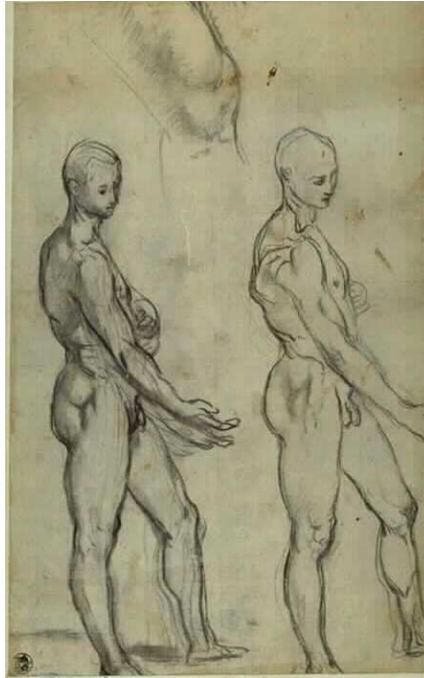


Abb. 82

Abb. 81 KdZ-Nr. 20345, Federico Barocci ?, *Studie des Heiligen Hieronymus zum Gemälde „Heiliger Hieronymus im Gebet“* 38,6 cm x 26,5 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide und weißes Zeichenmedium auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb. 82 KdZ-Nr. 20445 Federico Barocci ?, *Studie für die Figur des Christus in dem Gemälde „Berufung des Heiligen Andreas“*, 34,2 cm x 22,5 cm, Griffel und schwarze Kunstkreide auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb. 84 KdZ-Nr.20248, Federico Barocci ?, Studie für den Heiligen im Gemälde „Martyrium des Heiligen Vitalis“, 25,1 cm x 21,6 cm, Griffel, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium, Rötzel ? auf blauem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.



Abb 85



Abb. 86

Abb. 85 / 86 KdZ-Nr. 20416, Federico Barocci, Armstudie möglicherweise für das Gemälde „Madonna del Popolo“, 1574- 79, 17,7 cm x 18,3 cm, schwarze Kunstkreide, weißes Zeichenmedium, Rötzel oder roter Pastellstift, rosafarbener Pastellstift auf weißem Papier, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb. 86 rote Strichelung = Kohlespuren.



Abb. 87

Abb. 87 Federico Barocci, *Das Martyrium des Heiligen Vitalis*, 1580- 83, 392 cm x 296 cm, Öl auf Leinwand, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Abb. 88

Abb. 88 Federico Barocci und Werkstatt, *Kreuzigung*, 1597- 1604, 360 cm x 297 cm, Öl auf Leinwand, Oratorio della Morte, Urbino.



Abb. 89

Abb. 89 Federico Barocci, *Die Grablegung Christi*, 1579- 82, 295 cm x 187 cm, Öl auf Leinwand, Santa Croce, Senigallia.



Abb. 90

Abb. 90 Federico Barocci, *Die Kreuzigung Christi*, 1604, 374 cm x 246 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

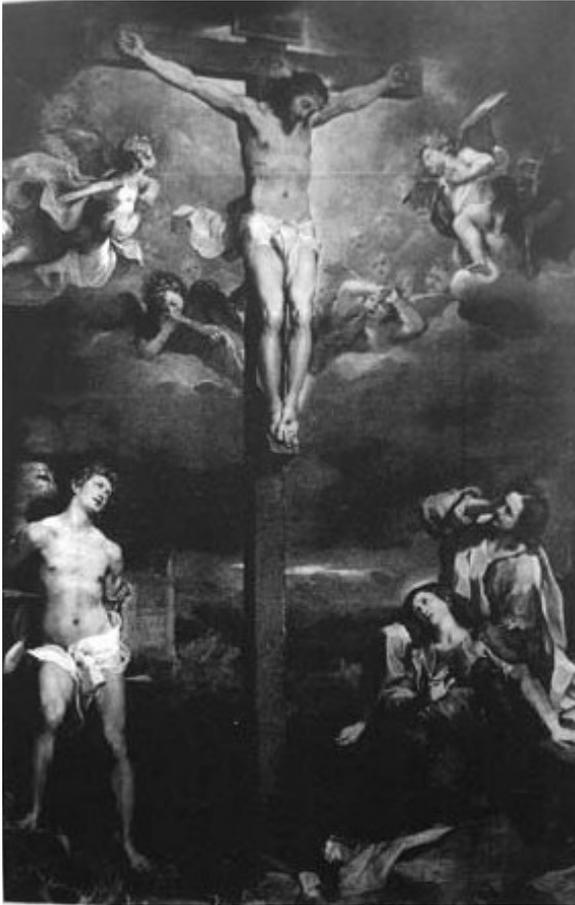


Abb. 91 Federico Barocci, Kreuzigung mit Heiligem Sebastian, 1590- 96, 500 cm x 318,5 cm, Öl auf Leinwand, Cattedrale di San Lorenzo, Genua.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

URL: http://www.bernstein.oeaw.ac.at/twiki/pub/Main/ProjectExhibitions/bernstein_exhibition_catalog_de.pdf (Stand 16.02.2009).

Abb. 2

Wasserzeichen auf Barocci- Zeichenpapieren. Herstellung eigener Wasserzeichen nach Sichtung von Originalen (nicht vom Original abgepaust).

Abb. 3

Turner 2000, S. 73.

Abb. 4

Cd-ROM :Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 5

Cd-ROM :Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 6

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 7

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 8

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 9

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett

Abb. 10

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 11

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 12

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 13

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 14

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett, Foto vom Verfasser mit Computerprogramm überarbeitet im Vergleich mit dem Original.

Abb. 15

Emiliani 1985, Band II, S. 377.

Abb. 16

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett, Foto vom Verfasser mit Computerprogramm überarbeitet im Vergleich mit dem Original.

Abb. 17

Verstegen/Marciari 2008, S. 295.

Abb. 18

Verstegen/ Marciari, S. 295. Foto vom Verfasser mit Computerprogramm überarbeitet.

Abb. 19

Thea Burns 2007, S. 11.

Abb. 20

Thea Burns 1994, S. 49.

Abb. 21

<http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f217.htm> (Stand 17.03. 2009).

Abb. 22

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 23

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett, Foto vom Verfasser mit Computerprogramm überarbeitet im Vergleich mit dem Original.

Abb. 24

Emiliani 1985, Band II, S. 374.

Abb. 25

Emiliani 1985, Band II, S. 375.

Abb. 26

Emiliani 1985, Band II, S. 375.

Abb. 27

Emiliani 1985, Band II, S. 373.

Abb. 28

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 29

Cd-ROM :Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 30

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 31

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 32

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 33

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 34

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 35

Emiliani 1985, Band II, S. 252.

Abb. 36

URL: <http://ianverstegen.googlepages.com/what'snew> (Stand: 21.02. 2009).

Abb. 37

Michael Pfanner, *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zur Rationalisierungsmassnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit in: Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts, Band 48, 1933, S 157-257, S. 185.*

Abb. 38

Goebel/Malitte,
URL: <http://www.mathematik.uni-halle.de/institute/didaktik/pantograph/index.html> (Stand 25.02.2009).

Abb. 39

Goebel/Malitte,
URL: <http://www.mathematik.uni-halle.de/institute/didaktik/pantograph/index.html> (Stand 25.02.2009).

Abb. 40

Daina Tamina,
URL: <http://kmoddl.library.cornell.edu/linkages/> (Stand 21.02.2009).

Abb. 41

Emiliani 1985, Band II, S. 216.

Abb. 42

Emiliani 1985, Band II, S. 346.

Abb. 43

Jaffé 1977, Abb. 333 (Mitteltafel), Abb. 335 (linke Seitentafel), Abb. 336 (rechte Seitentafel).

Abb. 44

Emiliani 1985, Band II, S. 218.

Abb. 45

Emiliani 1985, Band II, S. 218.

Abb. 46

Emiliani 1985, Band II, S. 218. Rahmen vom Verfasser eingefügt.

Abb. 47

Emiliani 1985, Band II, S. 218, vergrößerter Bildausschnitt.

Abb. 48

Emiliani 1985, Band II, S. 217.

Abb. 49

Emiliani 1985, Band II, S. 219.

Abb. 50

Emiliani 1985, Band II, S. 218.

Abb. 51

Emiliani 1985, Band II, S. 218.

Abb. 52

Emiliani 1985, Band II, S. 219. Rahmen vom Verfasser eingefügt.

Abb. 53

Emiliani 1985, Band II, S. 218, vergrößerter Bildausschnitt.

Abb. 54

Emiliani 1985, Band II, S. 218, vergrößerter Bildausschnitt.

Abb. 55 *Emiliani 1985, Band II, S. 226.*

Abb. 56

Emiliani 1985, Band II, S. 228.

Abb. 57

Emiliani 1985, Band II, S. 228.

Abb. 58

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 59

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 60

Emiliani 1985, Band II, S. 226.

Abb. 61

Artur Rosenauer, Barockmalerei, Wien UNIDAM.

Abb. 62

Artur Rosenauer, Barockmalerei, Wien, UNIDAM.

Abb. 63

Michael Jaffé 1977, Abb. 326.

Abb. 64

Artur Rosenauer, Barockmalerei, Wien, UNIDAM.

Abb. 65

Jaffé 1977, Abb. 325.

Abb. 66

Charles Scribner, Peter Paul Rubens, New York 1989, S. 55.

Abb. 67

Artur Rosenauer, Barockmalerei, Wien, UNIDAM.

Abb. 68

Laura Fenley 2007, S. 78.

Abb. 69

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 70

Emiliani 1985, Band I, S.140.

Abb. 71

Verstegen/Marciari, S. 295.

Abb. 72

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 73

www.artcult.fr/Data/site4/oeuvres/barocci.jpg

Abb. 74

Verstegen/Marciari, S. 295.

Abb. 75

Emiliani 1985, Band I, S. 146.

Abb. 76

Emiliani 1985, Band I, S. 146.

Abb. 77

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 78

Olsen 1962, Abb. 68a.

Abb. 79

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Bildarchiv

URL: <http://bildarchiv.skd-dresden.de/skddb/Start.jsp> (Stand 17.03.2009).

Abb. 80

Staatliche Kunstsammlung Dresden, Bildarchiv.

URL: <http://bildarchiv.skd-dresden.de/skddb/Start.jsp> (Stand 17. 03 2009).

Abb. 81

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 82

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 83

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 84

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 85

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Abb. 86

Cd-ROM: Italienische Zeichnungen vom 14. bis 18. Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinett.

Foto vom Verfasser mit Computerprogramm überarbeitet.

Abb. 87

Emiliani 1985, Band I, S. 169.

Abb. 88

Olsen 1962, Abb. 103b.

Abb. 89

Emiliani 1985, Band I, S. 150.

Abb. 90

Emiliani 1985, Band I, S. 360.

Abb. 91

Emiliani 1985, Band I, S. 305.

Literaturverzeichnis

Ames-Lewis 2002

Francis Ames-Lewis, *La matita nera nella pratica di disegno di Leonardo da Vinci*, Florenz, 2002.

Ausst.-Kat. 1999

Ausst.-Kat. „Von der Schönheit des weißen Marmors“. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Schloss Wörlitz und Galerie am Grauen Haus, Wörlitz, 19.6.-2.9.1999, hg. von Thomas Weiss, Mainz 1999, S. 137.

Ausst.-Kat 2003

Ausst.-Kat. „Leonardo da Vinci: Master draftsman“, Metropolitan Museum of Art, New York, , 22.1.-30.3.2003, hg. von Carmen Bambach, New Haven 2003, S. 17-18.

Ausst.-Kat. 2004

Ausst.-Kat. „Peter Paul Rubens“, Albertina, Wien, 15.9.-5.12.2004, hg. von Klaus Schröder, Ostfildern-Ruit 2004.

Ausst.-Kat. 2005

Ausst.-Kat. „Nel Segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena“, hg von Anna Maria Ambrosini Massari und Marina Cellini, Mailand, 2005.

Ausst.-Kat. 2005

Ausst.-Kat. „Ritratto di una collezione: Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga“, 6.3.-15.5.2005, hg. von Raffaella Morselli und Rossella Vodret, Palazzo Te Mantua, Mantua 2005.

Bellori 1672

Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom, 1672, S. 169- 196.

Bettermann 2004

Silke Renate Bettermann, *Paolo Veronese und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, 2004.

Bertelà 1975

Giovanna Gaeta Bertelà, *Disegni di Federico Barocci*, Florenz, 1975.

Bickendorf 1998

Gabriele Bickendorf, *Disegni coloriti - die Pastelle Jacopo Bassanos*, in: *Bruckmanns Pantheon*, Heft 56, 1998, S. 85–94.

Borean 2002

Linda Borean „Desegni e stampa de rame“. *La collezione grafica di Gaspar Chechel, mercante tedesco nella Venezia del Seicento*, in: *Aprosiana*. Band 10, 2002, S. 155-178.

Branca 1965

Simone Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padua, 1965.

Brückle 1993

Irene Brückle, *The historical manufacture of blue-coloured paper in: The paper conservator: journal of the Institute of Paper Conservation*, Band 17, 1993, S. 20-31.

Brückle 1993

Irene Brückle, *Historical manufacture and use of blue paper in: The Book and Paper Group Annual*, Band 12, 1993, S. 5-7.

Burns 1994

Thea Burns, *Chalk or Pastel?: The Use of Coloured Media in Early Drawings in: The Paper Conservator*, Band 18, 1994, S. 49-56.

Burns 2002

Thea Burns, *Distinguishing between chalk and pastel in early drawings*, in: Harriet K. Stratis und Britt Salvesen (Hg.), *The broad spectrum. Studies in the materials, techniques and conservation of color on paper*, London 2002, S. 12-16.

Burns 2007

Thea Burns, *The Invention of Pastel Painting*, London 2007

Camerata 2003

Filippo Camerata, *Two new attributions: a refractive dial of Guidobaldo del Monte and the Roverino compass of Fabrizio Mordente in: Nuncius, Annali di Storia della Scienza*, Nr. 1, 2003, S. 25-39.

Cassirer 1922

Kurt Cassirer, *Die Handzeichnungsammlung Pacetti in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung*, Band 43, 1922, S. 63-96.

Demurger 2007

Alain Demurger, *Die Templer. Aufstieg und Untergang, 1120-1314*, München, 2007

De Piles 1708

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1708.

Dreyer 1979

Peter Dreyer, *Kupferstichkabinett Berlin: Italienische Zeichnungen*, Stuttgart/Zürich, 1979

Dunn 1982

Marylin Dunn, *Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella*, in: *The Art Bulletin*, Band 64, Nr. 4, 1982, S. 601-622.

Emiliani 1985

Andrea Emiliani, *Federico Barocci*, Band I und II, Bologna 1985.

Epifani 2008

Mario Epifani, *Bella e Ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope. Il Disegno Napoletano attraverso le Collezioni Italiane ed Europee tra sei e settecento*, Neapel 2008.

Fenley 2007

Laura Fenley, *Confraternal mercy and Federico Barocci's Madonna del Popolo: an iconographic study*, Fort Worth 2007.

Friedländer 1964

Walter Friedländer, „The Literature of Art. Federico Barocci.” In: *The Burlington Magazine*, Band 106, Nr. 733, 1964, S. 186-187.

Gamba 1994

Enrico Gamba *Documenti di Muzio Oddi per la storia del compasso di riduzione e di proporzione*, *Physis: rivista internazionale di storia della scienza*, Band 31, 1994, S. 799-815.

Griffiths 2003

Anthony Griffiths *The archeology of the print in: Collecting Prints and drawings in Europe, C. 1500-1750*, Ashgate 2003, S. 9-28.

Held 1980

The oil sketches of Peter Paul Rubens, Band I, Princeton 1980.

Hering 2000

Bernd Hering, *Weißer Farbmittel, Fürth, 2000.*

Jaffé 1977

Michael Jaffé, *Rubens and Italy, Oxford 1977.*

Koschatzky 1977

Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung – Technik, Geschichte und Meisterwerke, Salzburg, 1977.*

Lazzari

Andrea Lazzari, *Memorie di Federico Barocci, Urbino, Datum unbekannt.*

Levi 1900

Cesare Augusto Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni, Heft I, Venedig, 1900.*

Lo Bianco 1985

Anna Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi, pittore, Palermo, 1985.*

Marr 2006

Alexander Marr, *The production and distribution of Mutio Oddi's Dello squadro (1625), in: Sachiko Kusukawa und Ian Mclean (Hg.), Transmitting knowledge: Words, images, and instruments in early modern Europe, Oxford 2006, S. 165-192.*

Mc Cullagh 1991

Suzanne Folds Mc Cullagh, *Serendipity In A Solander Box: A Recently Discovered Pastel And Chalk Drawing By Federico Barocci in: Italian Drawings At The Art Institute: Recent Acquisitions And Discoveries, The Art Institute of Chicago Museum Studies, Band 17, 1991, S. 53-65.*

Mc Grath 1994

Thomas Mc Grath, *Disegno, Colore And Disegno Colorito: The Use And Significance Of Colour In Italian Renaissance Drawings, 1994.*

Mc Grath 1997

Thomas Mc Grath, *Colour in Italian Renaissance Drawings. Reconceiving Theory and Practice in Central Italy and Venice in Apollo, Band 146, 1997, S. 22-30.*

Mc Grath 1998

Thomas McGrath, *Federico Barocci and the History of Pastelli in Central Italy, in: Apollo, Band 148, 1998, S. 3-9.*

Missirini 1823

Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Lucca fino alla morte di Antonio Canova, Rom 1823.*

Moffit

John Moffit, *Painters born under Saturn: The physiological explanation in: Art History 11, 1988, S. 195-216.*

Moon 2007

Francis Moon, *The Machines of Leonardo Da Vinci and Franz Releaux, Kinematics of Machines from the Renaissance to 20 th Century, Dordrecht, 2007.*

Olsen 1962

Harald Olsen, *Federico Barocci, Munksgaard: Copenhagen, 1962.*

Orlandi 1704

Pellegrini Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico, Bologna 1704.*

Perkinson 1997

Roy Perkinson, *Summary Of the History Of Blue Paper in: The Book And Paper Group Annual, Band 16, 1997, S. 75.*

Pillsbury/Richards 1978

Edmund Pillsbury und Louise Richards, *The graphic art of Federico Barocci, Selected drawings and prints, New Haven 1978.*

Regnault-Delalande 1810

François Léandre Ragnault-Delalande, *Catalogue raisonné d'objets d'arts du cabinet de feu M. de Silvestre, ci devant chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et maître a dessiner des enfants de France, Paris, 1810.*

Sangiori 1982

Fert Sangiori, *Committenze milanesi Federico Barocci e alla sua scuola nel carteggio Vincenzi della Biblioteca Univesitaria di Urbino, Urbino 1982.*

Scheiner 1631

Christoporos Scheiner, *Pantographice seu ars delineandi res quaslibet per parallelogrammum lineare seu cavum mechanicum mobile, Rom 1631.*

Siejek /Kirsch 2004

Andreas Siejek und Kathrin Kirsch, *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15- - 17. Jahrhundert, München 2004.*

Steindl 1993

Barbara Steindl, *Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York, 1993.*

Turner 2000

Nichloas Turner, *Federico Barocci, Paris 2000.*

Vermeulen 2003

Ingrid Vermeulen, „Wie mit einem Blicke“. *Cavaceppi's collection of drawings as a visual source for Winckelmann's history of art in: Jahrbuch der Berliner Museen, Band 45, 2003, S. 77-89.*

Verstegen 2003

Ian Verstegen *Federico Barocci, Federico Borromeo and the Oratorian Orbit in: Renaissance Quarterly, Band 56, 2003, S. 56-87.*

Verstegen 2005/2006

Ian Verstegen, *Barocci Cartoons, and the Workshop: A Mechanical Means for Satisfying Demand in: Notizie da Palazzo Albani, Band 34/35, 2005/2006, S. 101-123.*

Verstegen/Marciari 2008

Ian Verstegen und John Marciari „Grande quanto l'opera“: *Size and Scale in Barocci's Drawings in: Master Drawings, Band 46, Nr. 3, 2008, S. 291-321.*

Warwick 1996

Genevieve Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection in: Master Drawings, Band 34, Nr.3, 1996, S. 239-278.*

Warwick 1997

Genevieve Warwick, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums in: The Art Bulletin, Band LXXIX Nr. 4, 1997, S. 630-646.*

Warwick 2000

Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe, Cambridge University Press, 2000.*

Winckelmann 1776

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*. 8. Buch, Wien 1776.

Online- Ressourcen:**Christies**

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=1428641 (Stand 19.03. 2009).

Erlemann/Seontgen

Stoffgeschichte Titandioxid

URL: <http://riskcart.wzu.uni-augsburg.de/StoffgeschichteStartVis.php?studie=NANO&PHPSESSID=0e62a24a5ca2bbd6dcac2d65e72855f7> (Stand 19.03.2009).

Goebel/ Malitte

Manfred Goebel und Elvira Malitte, *Virtuelle Panthographen*.

URL: <http://www.mathematik.uni-halle.de/institute/didaktik/pantograph/index.html> (Stand 19.03. 2009.)

Veltman

Dr. Kim Veltman, *The sources and literature of perspective*, Band 1, 1998.

URL: <http://www.sumscorp.com/perspective/Vol1/ch5.htm> (Stand 19.03.2009).

Zusammenfassung

Die ungewöhnliche Vielzahl an Zeichnungen, besonders die Detailzeichnungen, die Barocci der Nachwelt hinterließ, deuteten eine Sonderstellung in der damaligen Kunstauffassung an. Obwohl, wie sich herausstellte, alle heute erhaltenen größeren Sammlungen einen ungeordneten Zustand offen legen, schienen dennoch alle Zeichnungen in einem bestimmten Zusammenhang zueinander zu stehen, den es zu ergründen galt. Die Frage nach einem systematisch angewendeten Konzept, das sich in den Zeichnungen verbirgt, wurde an den ca. 400 Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts eingehender untersucht. Analysen der von Barocci verwendeten Trägermaterialien, der Zeichenmaterialien, wie auch die eingehende Sichtung aller Zeichnungen bestätigte die Existenz dieses Konzeptes. In Form einer Retrospektive wurde hierfür der detaillierte Entstehungsprozess der Bildthemen „*Madonna del Popolo*“ und der „*Heimsuchung*“ nachvollzogen und ermöglichte neue Einblicke in die konstruktive Vorgehensweise bei der Bilderstellung. Zeichnungen aus anderen Sammlungen wurden zur Schließung offener Lücken herangezogen.

LEBENS LAUF

- NAME:** Eva Katharina Bartsch
- GEBURTSDATUM:** 23.02.1984 in Bad Honnef, Deutschland
- SCHULABSCHLUSS:** Besuch des Gymnasiums der Deutschen Schule Lissabon, Portugal mit dem Abschluss der Hochschulreife im Mai 2002.
- STUDIUM:** Studium der Kunstgeschichte an der Universität in Wien, seit März 2003
Studium der Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin, 2007.

Studium der Restaurierung und Konservierung (Schwerpunkt: Gemälde und Skulptur / Moderne) an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, seit Oktober 2007.
- PRAKTIKUM:** Praktikum am Museum für Gegenwart – Hamburger Bahnhof in Berlin. September 2006 bis September 2007.

Praktikum bei Mag. Ursula Thomann, Vergolder- und Staffierermeisterin in Leibniz / Steiermark.
15. August 2008 bis zum 05. September 2008
- SPRACHKENNTNISSE:** Deutsch, Portugiesisch, Englisch, Französisch

