

## Gleich, aber nicht identisch – zwei Zeichnungen einer „Heiligen Nacht“ von Mauro Gandolfi in Dresden und Stuttgart

Im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) hat sich eine bemerkenswerte Zeichnung einer figurenreichen „Heiligen Nacht“ (Abb. 1) erhalten, deren Urheber bislang unbekannt war.<sup>1</sup> Die Invention ähnelt auffallend einer Zeichnung der Sammlung Schloss Fachsenfeld in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (Abb. 2), die als ein Werk von der Hand Ubaldo Gandolfis (1728–1781) inventarisiert wurde; die Kennerinnen Christel Thiem und Mimi Cazort schlossen jedoch aufgrund stilistischer Merkmale die Autorschaft Ubaldos und diejenige seines Bruders Gaetano Gandolfi (1734–1802) aus.<sup>2</sup> Beide beobachteten vielmehr die



Abb. 1

Mauro Gandolfi, Heilige Nacht, um 1793 (?). Feder, laviert, 360 x 493 mm.  
Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1937-808.

Nähe des Stuttgarter Blattes zu Werken von Mauro Gandolfi (1764–1834).<sup>3</sup> Die augenscheinliche Übereinstimmung der Stuttgarter Fassung mit der namenlosen und unpublizierten Zeichnung in Dresden legt nahe, deren Urheber ebenfalls in Mauro Gandolfi zu suchen. Die hier vorzustellende „Heilige Nacht“ wäre demnach zu den Werken im Kupferstich-Kabinett zu gruppieren, die mit den Namen der Familie Gandolfi in Verbindung gebracht werden können.<sup>4</sup>

Die Komposition der „Heiligen Nacht“ ist in beiden Blättern fast identisch angelegt, so dass sich eine gemeinsame Beschreibung ihrer Konzeption anbietet: Die linke Blatthälfte wird von dem Stall bei der Herberge mit der heiligen Familie gefüllt, während die rechte Blatthälfte die Ankunft der Hirten vorstellt. Als „Scharnier“ dient eine mehrfigurige Gruppe, die zwischen den beiden Seiten vermittelt. Protagonistin dieser Vermittlung ist die eindrucksvolle Figur einer jungen Frau mit Korb am linken Arm.<sup>5</sup> Ihre Haltung scheint aus der Bewegung heraus gebildet: Ihr Blick ist den ankommenden Hirten bestimmt; der Zeigegestus des rechten Armes zeugt von der ihrerseits bereits vollzogenen Erkenntnis der Besonderheit des Geschehens im Stall. Zur Rechten dieser



Abb. 2

Mauro Gandolfi, Anbetung der Hirten (Heilige Nacht). Feder, laviert, 383 x 507 mm.

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Sammlung Schloss Fachsenfeld, Inv.-Nr. SF III/1140.



Abb. 3  
Antonio Allegri da Correggio,  
Die Heilige Nacht, 1527–1530.  
Öl auf Pappelholz, 256,5 x 188 cm.  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 152.

jungen Frau sind mehrere Figuren ob der Geburt des Kindes in Erstaunen geraten. Außerdem kniet ein bärtiger Hirte zu Füßen der sitzenden Maria, die sich über das Kind in der Krippe beugt. Links wird die Komposition vom stehenden Josef und einem Pfeiler des ruinösen Stalls abgeschlossen. Unter dem Stalldach schweben Engel. Zwischen den Hirtengruppen in der rechten Blatthälfte wird der Blick in eine flache Landschaft geführt, die in der Ferne in eine Berglandschaft übergeht. Im Mittelgrund nähert sich auf einem Weg eine kleine Gruppe, ein Reiter mit seinem Pferdeführer.

Bei Inszenierungen der „Heiligen Nacht“, gerade solchen, die aus dem emilianischen Raum stammen, drängt sich der Vergleich mit einem Paradebeispiel dieser Thematik auf, mit der „Notte“ von Antonio Allegri da Correggio (1489?–1534), seit 1746 in der Dresdener Gemäldegalerie (Abb. 3).<sup>6</sup> Die Kenntnis von dem Bild (beziehungsweise einer Kopie) in der Familie Gandolfi lässt sich wegen einer die Komposition variierenden, Gaetano Gandolfi zugeschriebenen Zeichnung im Gabinetto dei Disegni der Pinacoteca di Brera in Mailand mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen.<sup>7</sup> Reflexe dieser Kenntnis finden sich in den beiden Blättern der „Heiligen Nacht“ in Dresden und Stuttgart beispielsweise in der Präsentation des Christuskindes als eine wesentliche Lichtquelle der Komposition oder in der Konzeption der Figur des Josef mit seinen kurzen Beinkleidern. Es erstaunt,

Abb. 4

Faun mit Rehkitz, Reproduktion der antiken Skulptur.  
Radierung aus Paolo Alessandro Maffei,  
Raccolta di Statue Antiche e Moderne, Rom 1704, Tafel CXXII.



dass der Urheber der Zeichnungen an der Schwelle zum 19. Jahrhundert noch an einem Fortschreiben dieser Motive interessiert war. Eine entscheidende Veränderung der Komposition unternahm der Autor mit der Wahl des Querformats – die Szene im Stall rückte er in die linke Blathälfte und gewann rechts genügend Papierfläche für seine Interpretation. Für die Neuerfindung griff er auf weitere landläufig bekannte Motive zurück: In der Figur des Hirten, der eben von rechts ins Bild getreten ist, wird eine antike Skulptur zitiert – der Faun mit dem Rehkitz (Abb. 4).<sup>8</sup> Eine weitere Reminiszenz an die Antike ist das Zitat eines der Rossebändiger vom Monte Cavallo in der Gruppe im Mittelgrund.<sup>9</sup> Die Gestalt der jungen Frau in der Blattmitte lässt sich möglicherweise ebenfalls als Übernahme begreifen, denn ihre Haltung – sowohl die lockere Beinstellung als auch der Zeigegestus der Hand und die Wendung des Kopfes – aber auch die Gewandung finden sich spiegelverkehrt in dem Gemälde „Apelles und Campaspe“ von Gaetano Gandolfi.<sup>10</sup> Im Entstehungsjahr des Gemäldes, 1793, soll Mauro Gandolfi seinen Vater in dessen Werkstatt bei der Arbeit unterstützt haben.<sup>11</sup> Die Gestaltung des Gewandes überzeugt allerdings in beiden Zeichnungen nicht: Die Geste des Zeigens ist unglücklich mit dem Raffan des Gewandes, das am rechten Bein bis zum Oberschenkel gelüftet wird, vermischt – der Arm müsste dazu unter dem Gewand durchgeführt sein.



Abb. 5  
Mauro Gandolfi, Heilige Nacht, um 1793 (?), Detail aus Abb. 1.

Trotz ihrer gleichen Konzeption unterscheiden sich die beiden Blätter in Dresden und Stuttgart sowohl in ihrem ganzen Erscheinungsbild als auch in zahlreichen Details (Abb. 5 und 6). Die Ungleichheiten beginnen bereits bei Größe und Format der Blätter. Zudem ist jeweils die Szene etwas anders auf dem Blatt positioniert. Diese Verschiebungen sind wohl auch verantwortlich



Abb. 6  
Mauro Gandolfi, Anbetung der Hirten (Heilige Nacht), Detail aus Abb. 2.

dafür, dass dem Urheber der Dresdener Zeichnung der Platz für die Kirche im hinteren Mittelgrund fehlte. Wesentliche Abweichungen sind im Duktus und in den Farbwerten der Linien zu beobachten: Im Strichbild des Stuttgarter Blattes gibt es Überarbeitungen, die mit dunkler Feder über die vermutlich bereits fertige Zeichnung gelegt wurden, die mit hellerer Feder ausgeführt

und laviert ist. Bei diesen Überarbeitungen handelt es sich teils um punktuelle, teils um etwas größere Eingriffe, wie noch zu zeigen ist. Die Überarbeitungen sind offensichtlich von anderer Hand als die Ausarbeitung der Szene, jedenfalls kann keine Verwandtschaft im Duktus beobachtet werden. Eine wohl gemeinsame Handschrift findet sich in der Dresdener Version und in der unteren Schicht des Stuttgarter Exemplars. Kennzeichen ist ein lockerer Strich, häufig in einem welligen Verlauf, der Gelegenheiten zu ornamentalen Bildungen nutzt. Charakteristische Partien dafür sind beispielsweise die Umschreibung des rechten Knies des heiligen Josef oder der duftige Lockenkopf des Hirtenkinds. Die Dresdener Zeichnung mit ihrem einheitlichen Strichbild, das keine Hinweise auf die Eingriffe in die Stuttgarter Version birgt, bietet eine geeignete Folie, um die Überarbeitungen deutlich hervortreten zu lassen.<sup>12</sup> Die Stuttgarter „Heilige Nacht“ ist jedoch im Einzelnen sorgfältiger und im Detail reicher ausgeführt. Es stehen also zum einen die Beziehung der beiden Doppelgänger zueinander und zum anderen das Verhältnis von Ausarbeitung und Eingriffen in der Stuttgarter Zeichnung zur Diskussion. Der Detailreichtum der Version in Stuttgart zeigt sich beispielsweise am Mantel des stehenden Josef, der mittels Lavierung modelliert ist, während in Dresden die Faltschatten am Mantel in einem einzigen Fluss laviert sind. Auch weist sein linker Fuß in Stuttgart eine Binnenzeichnung auf, die mit der Angabe seines Stabes in Konflikt gerät und die in Dresden fehlt. Ebenso fehlen in Dresden die „Grübchen“ an den Beinen des Christuskindes. Zudem ist im Dresdener Blatt zwischen der zentralen jungen Frau und den von rechts herantretenden Schafhirten kein Platz für das Dorf mit Kirche und die Gruppe mit Reiter und Begleiter. Schließlich bezeichnet das Stuttgarter Blatt mit feinen Linien die Binnenmodellierung der Figur des Pferdebändigers sehr präzise, während in Dresden kein Strich eine Existenz von Muskeln verrät. Weitere Unterschiede könnte ein intensiver Vergleich der Doppelgänger im Original zutage bringen. Umgekehrt irritiert es, dass den Stuttgarter Figuren die Pupillen fehlen, ihre Augen sind leer, während zahlreichen Figuren in der Dresdener Version eine eindeutige Blickrichtung gegeben ist. Dies fällt besonders an der zentralen jungen Frau auf. Die Unterschiede belaufen sich nicht nur auf das Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein von ausgeführten Details, auch die Art und Weise, bestimmte Bildelemente zu artikulieren, divergiert zwischen den beiden Zeichnungen partienweise erstaunlich: In dieser Hinsicht sei der vergleichende Blick auf die Variationsbreite der Wolkenformation (Stuttgart), die Formulierung des Laubwerkes des Baumes in der Mitte oder auf die scheinbar stockende Linie der Bergkette (Dresden) gelenkt. Die mittig platzierte junge Frau zieht nicht nur als Dreh- und Angelpunkt der Kompositionen die Aufmerksamkeit auf sich, sie ist auch ihrer unterschiedlichen Präsentation wegen interessant: Die größten Veränderungen erfuhr ihr Gewand – dabei nimmt in Dresden das angedeutete transparente Untergewand die durch das Raffes des Stoffes erzielte Öffnung des Gewandes zurück; eine Lösung der oben beschriebenen unglücklichen Konzeption ist dadurch aber nicht erreicht worden. Keinerlei Spuren zeigen sich wiederum am Dresdener Exemplar von jenen Überarbeitungen, die der Stuttgarter Version widerfahren sind, die willkürlich und unsensibel wirken; sie passen sich weder dem vorge-

fundenen Strichbild an noch führen sie dieses kongenial weiter. Nennenswerte und für die Vorgehensweise typische Eingriffe sind beispielsweise an der Figur des heiligen Josef zu finden, vor allem an seinem rechten Bein, oder in ähnlicher Weise an dem Schafhirten ganz rechts, an dessen Kopf oder auch den Beinen. Zu nennen wäre auch die Verstärkung der Ränder des Wolkengebildes im Stall oder das Einfügen von Steinen im Vordergrund und das Füllen der Bodenfläche mit Blattwerk. Großflächige Überarbeitungen, teils auch Zusätze inhaltlicher Art, finden sich mit der Einfügung eines weiteren schwebenden Engels und zweier Engelsköpfchen unter dem Stalldach und mit der Ergänzung der mittleren Figurengruppe durch einen älteren, beleibten Hirten, einen Stock in der Hand haltend, dessen Profilkopf mit Hakennase und dunklen Haaren auffällig vor dem Baumstamm in Erscheinung tritt – eigentlich ist an dieser Stelle kein Raum mehr für eine Figur. Einen besonders unsensiblen Eingriff stellt die Überarbeitung der Haare des Hirtenkinds dar: Der duftige, lockige Haarschopf hat hier eine „Korrektur“ erfahren, die gegensätzlicher nicht ausfallen könnte: Wie ein Deckel sitzt nun eine schwere Formation von Schnörkeln auf den Haaren des Hirtenkinds, die den Kopf fest umschließt.

Die beiden Zeichnungen in Dresden und Stuttgart differieren, wie die Detailanalyse zeigen konnte, in der Ausführlichkeit und Präzision der Angaben. Die „Heilige Nacht“ in Stuttgart hat zudem von einer anderen Hand eine Überarbeitung erfahren, auf die keine Spur im Dresdener Blatt Hinweise gibt. Was kann aus einem solchen Befund geschlossen werden? Die folgenden Überlegungen spielen die Möglichkeiten durch, in welchem Verhältnis die Blätter zueinander stehen könnten: Entweder handelt es sich bei dem Dresdener Blatt um eine erste Fassung der bildhaften Zeichnung, die in einzelnen Details in der Stuttgarter Version differenziert und konkretisiert wurde. Die Stuttgarter Zeichnung wäre dann als eine zweite Fassung zu werten, die zudem eine Nachbearbeitung (wohl von fremder Hand) erfahren hat. Oder aber die Veränderungen zwischen dem Stuttgarter und dem Dresdener Blatt sind als Vereinfachungen zu werten, die bei einer Replik oder Kopie entstehen können. Dann würde das Dresdener Exemplar dem Stuttgarter folgen, und zwar in seinem ersten Zustand, ohne die Überarbeitungen. Möglicherweise gehen auch die beiden Doppelgänger in Dresden und Stuttgart auf ein unbekanntes drittes Exemplar als Vorbild zurück. Ohne Zuweisungen an Urheber und deren Hände ist die Angelegenheit noch recht übersichtlich. Wenn man nun die Zuschreibung des Stuttgarter Blattes an Mauro Gandolfi ins Spiel bringt, wird es komplizierter: Hat Mauro Gandolfi seine eigene Invention selbst mehrfach unterschiedlich detailreich ausgeführt oder kopierte er – wie sonst ja auch häufiger – eine Zeichnung seines Vaters Gaetano oder seines Onkels Ubaldo?

An dieser Stelle scheint es geboten, einen Blick in die Biografie von Mauro Gandolfi<sup>13</sup> zu werfen. Er stammt aus einer Künstlerfamilie, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Bologna führend war. Er erhielt nicht nur seine erste Ausbildung bei seinem Vater, Gaetano Gandolfi, sondern konnte zudem seinem Onkel Ubaldo über die Schulter schauen. Der Lauf seines Lebens führte Mauro Gandolfi nach Frankreich (im Alter von 16 Jahren, für sechs Jahre), zurück nach Bologna (1786), nach Rom (1796?), nach Paris (Weiterqualifizierung als Reproduktionsstecher; 1800–1806)

und wieder zurück nach Italien, dort unter anderem nach Florenz, Piacenza (1817/18) und Mailand (1818–1823). Er starb 1834 verarmt in Bologna. Dort scheint er seine künstlerische Prägung erhalten zu haben, wenn man das bei dem unruhigen Lebenslauf überhaupt sagen kann: Zwischen 1786 und 1792 studierte er an der Accademia Clementina, von der er 1794 auch zum Mitglied gewählt wurde. Sein Werk gilt als klein, aber unübersichtlich; es gibt einerseits viele Schnittstellen mit den Werken seines Vaters und seines Onkels, andererseits weiß man auch von längeren Schaffenspausen aufgrund von fehlenden Aufträgen und von der Tätigkeit als Reproduktionsstecher zum Broterwerb. Während der Cispadanischen Republik engagierte er sich politisch als Mitglied im Kongress.<sup>14</sup> Besonders erwähnenswert ist seine Reise nach Amerika im Jahr 1816.

Für eine erste Einschätzung der neu aufgefundenen Dresdener „Heiligen Nacht“ weisen neben der Pionierarbeit von Christel Thiem vor allem die Forschungsergebnisse von Mimi Cazort die Richtung: Sie setzte die stilkritischen Studien der Händescheidung der Gandolfi-Zeichnungen fort und erarbeitete Kriterien, wie die von Mauro gefertigten Kopien von den Vorlagen von der Hand seines Onkels Ubaldo zu trennen seien.<sup>15</sup> Von großer Bedeutung sind zudem ihre Hinweise auf das experimentelle eigenhändige Wiederholen eigener Arbeiten, wie zum Beispiel in einer „Anbetung der Könige“ (New York, Kunsthandel 1997) – das Blatt zeigt hier auf Vorder- und Rückseite zwei unterschiedlich detailreiche spiegelgleiche Varianten derselben Komposition.<sup>16</sup> Das „Durchpausen“ von der einen Blattseite auf die andere ermöglicht dem Künstler, die Komposition und die Posen auf ihre Stimmigkeit zu überprüfen und dadurch die Konzeption des Werkes zu klären. Die Zeichnungen der „Heiligen Nacht“ in Dresden und Stuttgart weichen ebenfalls vor allem in ihrer Ausführlichkeit voneinander ab, weniger dagegen in ihrem Strichbild. So liegt es nahe, den Urheber der Dresdener „Heiligen Nacht“ im Anschluss an Cazorts Zuschreibung des Stuttgarter Vergleichsstücks in Mauro Gandolfi zu erkennen. Die Beobachtungen beim Vergleich der beiden Doppelgänger führen darüber hinaus zu Überlegungen zur Funktion solcher zweifach ausgeführter Zeichnungen in der Werkstattpraxis: Ist die ausführlichere oder die reduziertere Fassung die endgültige, vom Künstler autorisierte Version? Wiederholt die Dresdener Zeichnung vereinfacht die Invention in Stuttgart, um diese zu bewahren, weil das detailreichere Blatt einem eventuellen Auftraggeber überreicht oder an einen zahlungskräftigen Sammler verkauft werden sollte? Oder behielt der Künstler das detailreichere Blatt bei sich – als Vorlage für weitere Werke (von denen wir nichts wissen)? Für diese Interpretation würden die Herkunft der Stuttgarter Zeichnung aus der Bologneser Sammlung des einstigen Gandolfi-Mitarbeiters Francesco Giusti (1752–1828) einerseits und die „Vollendung“ der Dresdener Version durch die eingefügten Pupillen andererseits sprechen. Offen muss beim aktuellen Kenntnisstand bleiben, wer die Eingriffe in die Stuttgarter Zeichnung zu verantworten hat, die durch den Vergleich mit dem Doppelgänger in Dresden erst sichtbar wurden. Das Denkspiel muss nicht unbedingt in einem Wettbewerb enden, ob nun in Dresden oder in Stuttgart das „Original“ erhalten ist; die beiden Blätter können vielmehr als signifikanter Fall von Wiederholungen in der täglichen Ausübung der Zeichenkunst verstanden werden – eine Praxis, in die die Zeichnungsforschung bislang noch zu wenig Einblick gewonnen hat.

## Anmerkungen:

- 1 Bislang inventarisiert als: Unbekannt, Italien, 17. Jahrhundert. Das Blatt gelangte im Jahr 1937 zusammen mit zahlreichen weiteren Werken aus der Sammlung Lahmann in das Kupferstich-Kabinett, der oder die Vorbesitzer des Blattes sind unbekannt. Zur Sammlung Lahmann vgl. Gerd Spitzer, Der Kunstsammler Johann Friedrich Lahmann als Entdecker, Bewahrer und Stifter, in: *Dresdner Hefte* 49 (1997), S. 15–23.
- 2 Da das Blatt aufkaschiert ist, sind weder Wasserzeichen erkennbar noch die Rückseite des Blattes einsehbar; Provenienz: Sammlung F. Giusti, Bologna; vgl.: *Disegni di Artisti Bolognesi dal Seicento all'Ottocento della Collezione Schloss Fachsenfeld e della Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart*, Ausst.-Kat. Palazzo Pepoli Campogrande, Bologna 1983/84, hg. v. Christel Thiem, Bologna 1983, S. 164 f., Kat.-Nr. 99; *Bella Pittura. The Art of the Gandolfi*, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa 1993, hg. v. Mimi Cazort, Ottawa 1993, S. 109, Kat.-Nr. 110; zum Œuvre von Ubaldo Gandolfi vgl. Donatella Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Turin 1990; zum Œuvre seines Bruders Gaetano Gandolfi vgl. dies., *Gaetano Gandolfi*, Turin 1995.
- 3 Bologna 1983/84, S. 164, Kat.-Nr. 99; Ottawa 1993, S. 109, Kat.-Nr. 110; Mimi Cazort, *Mauro Gandolfi's Drawings. Some Clues in the Artist's Manuscripts*, in: Gunther Thiem (Hg.), *L'Arte del Disegno*. Christel Thiem zum 3. Januar 1997, München/Berlin 1997, S. 190–195.
- 4 Ubaldo Gandolfi, Medaille für ein römisches Wagenrennen (griechisch?), dat. 27. Juli 1763, Feder in Braun, 83 x 142 mm, SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1989–560; ders., Bischof und Engel, Feder und Pinsel in Braun, laviert, stellenweise laviert in Ocker, Stift in Grau, SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1937–783, ebenfalls aus der Sammlung Lahmann; Gaetano Gandolfi, Männlicher Studienkopf (recto), schwarze Kreide, stellenweise gewischt, weiß gehöhlt, 171 x 149 mm; Kopfstudie (beschnitten) (verso), schwarze und farbige Kreide; auf der Rückseite u. l. mit Bleistift bezeichnet: 1854, u. r.: Guercino, SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 523.
- 5 Bologna 1983/84, S. 164, Kat.-Nr. 99, bezeichnet die Figur als „kokett“.
- 6 Vgl. Birgit Kloppenburg, *La famosissima Notte! Correggios Gemälde „Die Heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte*, Emsdetten 2000; Claudia Steinhart-Hirsch, *Correggios „Notte“*. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, Diss. München 2005, München/Berlin 2008.
- 7 Feder, laviert, 272 x 197 mm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei Disegni, Inv.-Nr. 167; vgl. Renato Roli und Giancarlo Sestieri, *I disegni italiani del Settecento. scuole piemontese, lombarda, genovese, bolognese, toscana, romana e napoletana*, Treviso 1981, S. 58, Kat.-Nr. 94.
- 8 Vgl. Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500–1900*, New Haven 1981, S. 211 f., Kat.-Nr. 37; der Katalog der Gipse der Accademia Clementina in Bologna erwähnt keinen Abguss der Skulptur in der dortigen Sammlung; vgl. Maria Luigia Pagliani, *L'orma del bello. I calchi di statue antiche dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Argelato (BO) 2003.
- 9 Vgl. Haskell/Penny 1981, S. 136–141, Kat.-Nr. 3.
- 10 Öl auf Leinwand, 64,5 x 52,5 cm, ehemals Sammlung Sonnino Castelfranco, Bologna, heutiger Standort unbekannt; vgl. Biagi Maino 1995, S. 403, Kat.-Nr. 220.
- 11 Vgl. Donatella Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 52, Rom 1999, S. 164–168, bes. S. 167.
- 12 Hinweise auf diese Unterschiede fehlten bislang in der Literatur zu dem Stuttgarter Blatt.
- 13 Die biografischen Angaben folgen Ottawa 1993, S. 19 f.; sie basieren auf Mauro Gandolfis Autobiografie: Augusto Zanotti, *Brevi cenni della vita di Mauro Gandolfi bolognese, pittore, disegnatore ed incisore a taglio reale*, in: *Il Comune di Bologna II* (1925), Heft 2, S. 73–81, 145–153 und Heft 6, S. 388–393.
- 14 Zu dem Zusammenschluss von Modena, Bologna und Ferrara im Sommer 1796 zur Cispadanischen Republik vgl. Wolfgang Altgeld (Hg.), *Kleine italienische Geschichte*, Stuttgart 2002, S. 249–254.
- 15 Mimi Cazort, *Some Early Drawings by Mauro Gandolfi*, in: *Master Drawings* 33 (1995), S. 144–151.
- 16 Cazort 1997, S. 192 f., Abb. 2 und 3.