

FRANCESCO VANNI ALS ZEICHNER

Von Peter Anselm Riedl

Enzo Carli gewidmet

Sienesische Kunst des ausklingenden Manierismus und des Frühbarocks hat in letzter Zeit in den Augen von Wissenschaft und Publikum eine spürbare Aufwertung erfahren. Der Erfolg der Rutilio-Manetti-Ausstellung des Jahres 1978 ist Symptom einer allgemeinen Wandlung der Einschätzung, geplante Ausstellungsunternehmungen zielen auf Sicherung und Erweiterung des bisherigen Forschungsgewinns¹.

Nachdem ich in mehreren Aufsätzen die Entstehungsgeschichte einzelner Werke Francesco Vannis zu erhellen und im Katalog der Uffizien-Ausstellung *Disegni dei barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)* repräsentative Stücke eines wichtigen Sammlungsbestandes zu analysieren versucht habe², scheint es mir sinnvoll, einen systematischen Überblick über Vanni als Zeichner vorzulegen. Vorweg sei betont, daß viele Fragen der künstlerischen Entwicklung des Meisters und so manches Datierungs- und Attributionsproblem noch der Klärung bedürfen. Aus diesem Grunde die Publikation eines für die Forschung zweifellos nützlichen Materials hinauszuzögern, wäre aber falsch, zumal das Studium der Zeichnungen Vannis durchaus exemplarische Einsichten im Hinblick auf bildnerische Arbeitsprozesse in der Zeit um 1600 verspricht. Vanni gehörte zu den prominenten italienischen Künstlern seiner Generation, und die Vielfalt seiner zeichnerischen Produktion deckt fast das gesamte zeittypische Spektrum ab – von der Rapidskizze bis hin zum monochromen Bozzetto. Um die Erläuterung der morphologischen und funktionalen Eigenarten der verschiedenen Vorbereitungsstufen auf dem Wege zum ausgeführten Bild geht es hier in erster Linie, nicht um die Vorführung des Torsos einer Monographie.

Einleitend seien die wichtigsten Etappen der Ausformung eines Bildgedankens an einigen Beispielen aus einer Entwicklungsreihe verdeutlicht, die innerhalb des zeichnerischen Oeuvres Vannis eine besondere Position behauptet: Einmal zählt sie zu den umfanglichsten Entwurfsserien, zum anderen umfaßt sie Blätter, die auf interessante Weise die Auseinandersetzung mit Werken der Hochrenaissance belegen. Was

den letzten (von mir an anderer Stelle untersuchten³) Aspekt angeht, läßt sich summarisch feststellen, daß Vanni ein Hauptmotiv seines Altargemäldes *»Glorie des hl. Torpetes«* in der Pisaner Kirche S. Torpé, nämlich die Selbtrittgruppe, von Andrea Sansovinos Skulptur in S. Agostino zu Rom abgeleitet und dabei zeitweise mit der Absicht gespielt hat, die sansovineske Anna mit einer von Raffael entlehnten Madonna zu kombinieren. Die Kompositionsskizze E.I. 12/99 verso in der Sieneser Biblioteca Comunale (Abb. 1)⁴ setzt die Experimente mit den klassischen Vorbildern voraus, ist also nur insoweit als Prima Idea im Sinne einer spontanen Notiz zu begreifen, als sie die allgemeine Bilddisposition markiert. Dem links vorne knienden, antikisch gerüsteten Heiligen er-



1 Kompositionsskizze zu *»Glorie des hl. Torpetes«*.
Siena, Biblioteca Comunale

scheint die auf Wolken thronende Selbtrittgruppe; Torpetes streckt den rechten Arm empor, um aus den Händen des Christuskindes die Märtyrerinsignien zu empfangen; weiter oben ist die Halbfigur Gottvaters mit segnend ausgebreiteten Armen zu erkennen. Die Komposition ist klar strukturiert: Figurenverteilung, Gesten und Blickrichtungen stiften eine einprägsame, dynamische und statische Werte austarierende Diagonalordnung. Mit weichen Kreidezügen sind die Grenzen der hochrechteckigen Bildfläche angedeutet, die Formen der Gestalten definiert und die schrägen Schraffen des Figurenumfeldes gesetzt. Der insgesamt sehr eilige Strich ist durchaus nicht eintönig; Variationen in Charakter und Intensität sorgen für eine differente Gewichtung der verschiedenen Partien, ohne die in der souveränen Flüchtigkeit der Faktur begründete Einheit der graphischen Wirkung zu stören. Links unten auf dem Skizzenblatt findet sich eine Alternativformulierung der Torpetes-Figur; Hauptabweichung gegenüber der anderen, dem Kompositionsentwurf integrierten Fassung ist die Haltung des (dieses Mal nach schräg unten weggestreckten) rechten Armes. Keine der beiden Versionen wurde von Vanni weiterverfolgt. Vielmehr wurde eine Stellung bevorzugt, die den Heiligen mehr stehend als kniend und mit dem Körper dem Betrachter fast frontal zugewendet zeigt; die Hand des angewinkelten rechten Armes umfaßt eine Fahnenstange, der Kopf wendet sich nach rechts empor, die linke Hand ist zur Entgegennahme von Krone und Palmzweig erhoben.

Der sorgfältigen Ausformung der Figur in dieser Position dienen zwei Blätter in Berlin, welche eine andere Gattung von Vanni-Zeichnungen repräsentieren, nämlich die der Atelierstudie nach dem Modell. Auf dem Blatt KdZ 22012 des Kupferstichkabinetts in Berlin⁵ ist der Akzent mehr auf Anatomie, Mimik und Ausdrucksbewegungen gelegt, die Studie KdZ 22011 (Abb. 2)⁶ ist hauptsächlich der Gewandgestaltung gewidmet. Fünf Draperiestudien zur Selbtrittgruppe bietet das Blatt KdZ 22020 recto (Abb. 3)⁷. Die Zeichentechnik ist in allen Fällen die gleiche: Auf dem Farbgrund der Carta cerulea sind die Formen mit schwarzer und weißer Kreide – auf KdZ 22011 kommt noch Rosa hinzu – vergegenwärtigt. Die Art, wie die Umrisse artikuliert und die Modellierung durch sorgsames Schraffieren gewonnen sind, läßt zugleich Interesse an präziser Naturwiedergabe und Freude am eigenwertigen Formenspiel erkennen. Die

graphische Behandlung, namentlich der facettenreich gebauschten Stoffmassen, erinnert an Barocci, doch wirkt alles um Grade befangener und schwungloser als auf vergleichbaren Studien Federicos. Die Brechung der Abstraktionsneigung durch einen nüchternen Sinn für optische Sachverhalte ist für viele Studien aus Vannis Reife- und Spätzeit charakteristisch; sie will primär als Ausdruck eines Orientierungskonfliktes verstanden sein, weist aber auch auf ein Nachlassen der Formphantasie. Immerhin zählt ein Blatt wie das mit den fünf Gewandstudien zu den gewinnendsten Äußerungen des Zeichners Vanni aus den Jahren um 1600.

Die drei genannten Berliner Blätter gehören zu einer Serie stilistisch engverwandter und annähernd formatgleicher Zeichnungen, auf die noch zurückzukommen sein wird. An dieser Stelle sei erwähnt, daß sich mehrere der Studien auf Gemälde beziehen, die nachweislich in den Jahren zwischen 1600 und 1602 entstanden sind; die ›Glorie des hl. Torpetes‹ ist entsprechend zu datieren.

Der Berliner Bozzetto KdZ 22029 (Abb. 4)⁸ ist das Endglied in der Reihe vorbereitender Arbeiten für die Torpetes-Komposition. Er formuliert die Titelfigur und die Selbtrittgruppe in ausführungsnaher Weise und ordnet Torpetes einen sitzenden, den Helm des Heiligen umfassenden Putto zu. Ein anderer Putto ist rechts neben dem Wolkenthron plaziert, in der oberen Bildzone fehlt die auf dem Vorentwurf (Abb. 1) vorgesehene Halbfigur Gottvaters. Das Altarblatt modifiziert die Bozzetto-Fassung hauptsächlich in zwei Punkten: Ein stehender jugendlicher Engel mit dem Liktorenbündel – auf ihn bezieht sich die Kreidestudie KdZ 22021 in Berlin⁹ – ersetzt den Putto rechts, ein weiterer, zwischen dem Fahnentuch und der Selbtrittgruppe verschattet sichtbarer Engel unterstützt das Jesuskind bei der Überreichung der (auf dem Bozzetto übrigens fehlenden) Märtyrerkrone. Alle irdischen und himmlischen Attribute des frühchristlichen Heiligen – Rüstung, Helm, Banner, Liktorenbündel, Palmzweig und Krone – sind schließlich präsent; die der Prima Idea eigene Eindringlichkeit ist dem Eindruck des absichtsvoll-repräsentativ Gefügten gewichen. Doch zurück zum Bozzetto! Er ist in Chiaroscuro-Manier mit Ölfarben auf Papier gemalt; die Beschränkung auf Braun- und Grauvaleurs und die Frische des Vortrages prägen seine Erscheinung. Über die Qualitäten einer kompositionellen und luministi-

schen Generalprobe im Kleinen hinaus besitzt er gegenüber dem Monumentalbild den Reiz malerischer Spontaneität und hält insofern eine Mittelstellung zwischen gezeichnetem Gesamtentwurf und Gemälde. Wie oft bei Vanni, bietet er wesentliche Teile der Komposition in ausführungsfähiger Formulierung, ohne die endgültige Fassung ganz zu präjudizieren. Inwieweit die Abweichungen des Altarblattes vom Bozzetto die Folge von Auftraggeberwünschen sind, ist in diesem Falle schwer zu sagen. Die prononcierte Einbeziehung des Engels mit dem Liktorenbündel dürfte jedenfalls eher auf theologisch-ikonographische Überlegungen denn auf bildnerische zurückzuführen sein.

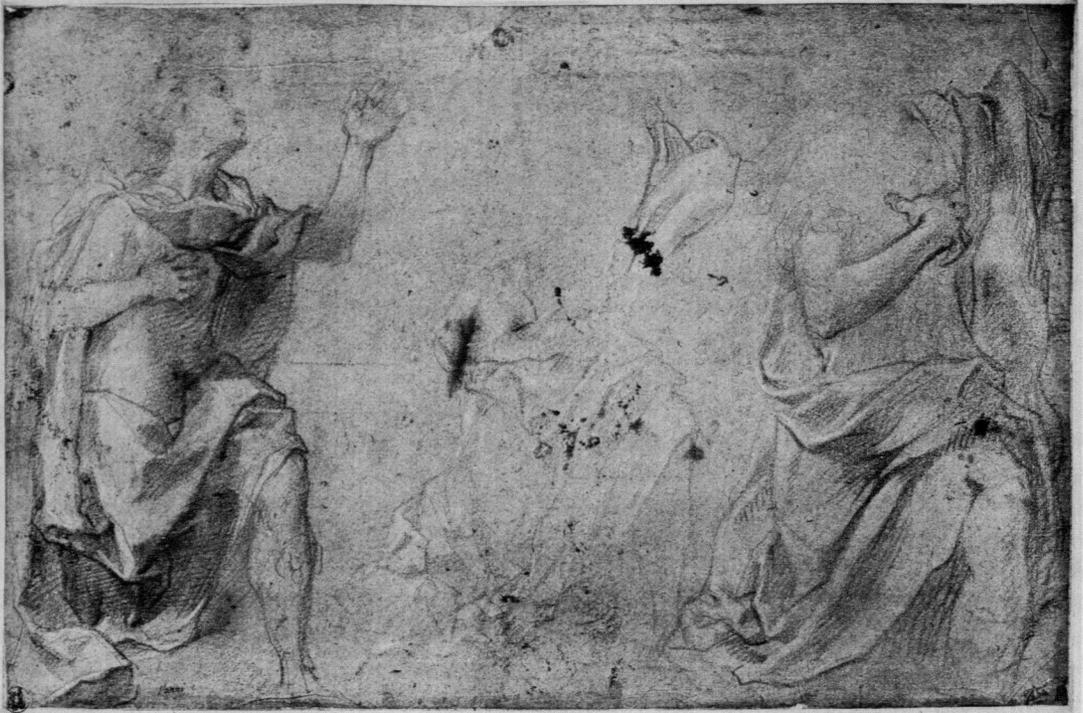
Nach dieser paradigmatischen Vorstellung der drei Werkkategorien *Kompositionsentwurf*, *Modellstudie und Bozzetto* sollen nunmehr Spielarten und Sonderformen erläutert werden. Für die Definition der Varianten sind Zeichentechnik und Elaborationsgrad entscheidend. Was die Kompositionsentwürfe angeht, begegnen bei Vanni Zeichnungen mit schwarzem Stift, schwarzer Kreide oder Rötel, unlavierte und lavierte Federzeichnungen sowie Zeichnungen in kombinierter Technik. Größere Ausführlichkeit heißt oft auch Steigerung des technischen Aufwandes, will sagen: Ergänzung des einen Verfahrens durch ein anderes. Um zunächst im zeitlichen Bereich der kommentierten Beispiele zu bleiben, seien einige Blätter bekanntgemacht, die der Frühphase von Planungsprozessen angehören, auf die sich auch Studien der oben erwähnten Berliner Serie beziehen lassen. Diese Serie umfaßt die Nummern KdZ 7720, 15503, 15538, 22009, 22010, 22011, 22012, 22013, 22020, 22518 und 22519¹⁰; die Referenzgemälde sind die 1602 oder wenig später gemalte ›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹ in S. Margherita zu Cortona¹¹, die 1601 zu datierende ›Mystische Verlobung der hl. Katharina von Siena‹ in der Chiesa del Refugio zu Siena¹², die nach 1601 entstandene ›Kreuzigung Christi‹ in S. Giorgio zu Siena¹³, die im Zweiten Weltkrieg in der Münchner Theatinerkirche verbrannte ›Maria Immaculata mit zwei Heiligen‹¹⁴, die ›Glorie des hl. Torpetes‹ in Pisa und die verlorene, ehemals in der Genueser Scalzi-Kirche befindliche ›Pestprozession des hl. Karl Borromäus‹¹⁵. Auf der Rückseite des Blattes KdZ 22020 (vgl. Abb. 3) befinden sich beispielsweise Aktstudien für den harfenspielenden David rechts im Vordergrund der ›Mystischen Verlobung der hl. Katharina

von Siena‹¹⁶. Der Berliner Serie lassen sich verwandte Zeichnungen in anderen Sammlungen anschließen, so das Blatt 4970 S in den Uffizien mit mehreren Studien für die Cortoneser ›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹¹⁷.

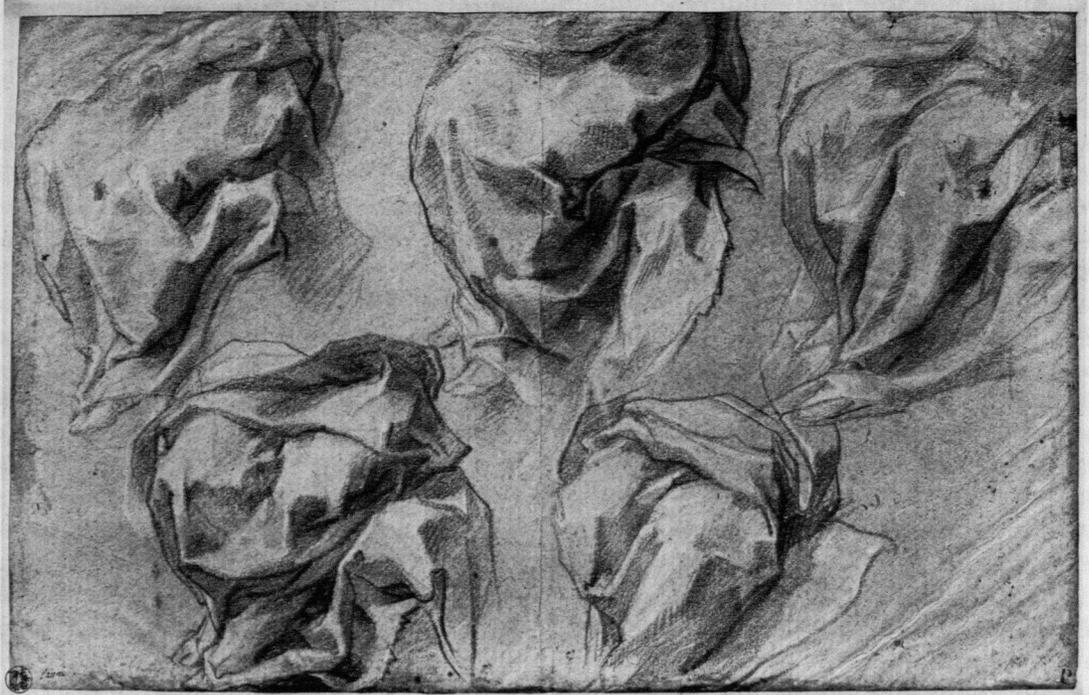
Für die ›Mystische Verlobung der hl. Katharina von Siena‹ haben sich mehrere Kompositionsskizzen erhalten, von denen ein (bereits früher publiziertes) Blatt in der New Yorker Pierpont Morgan Library (IV, 191)¹⁸ als Auftakt gelten darf. Mit einem Federstrich, der hastig umreißt und korrigiert, sich nervös verfängt und fliegend schraffiert, dazu mit einer flüchtigen Lavierung sind die Formen in die provisorische Evidenz gehoben. Ähnlich temperamentvoll, aber sparsamer ist der kleine Kompositionsentwurf auf einem Skizzenblatt in der Teylers Stichting in Haarlem gezeichnet (Abb. 5)¹⁹. Das Figurenensemble ist umgruppiert und ergänzt, die Vertikalzonen sind stärker miteinander verzahnt, die Lavierung entfaltet, so summarisch sie ist, ordnende Kraft. Außer dem Kompositionsentwurf bietet das Blatt noch mehrere – teils nur mit der Feder gezeichnete, teils leicht lavierte – Partialskizzen: links oben zur Hauptgruppe, rechts oben und rechts unten zur Engelsglorie; bemerkenswert ist die ganz locker angedeutete Landschaftsskizze rechts, die offenkundig mit der auf dem Gemälde erkennbaren Siena-Vedute in Zusammenhang gebracht sein will²⁰.

Kompositionelle Fortschritte in Richtung auf die Finalfassung bringt das, wiederum stürmisch gezeichnete, Louvre-Blatt 1998 (Abb. 6)²¹. Der reichlich fahrig und stellenweise spröde Strich erzeugt im Verein mit der kargen Lavierung einen eigentümlich herbdiffusen Eindruck. Denkbar groß ist der Abstand zu dem auf der Basis der Haarlemer und der Pariser Skizzen realisierten Ausführungsentwurf 1693 E in den Uffizien²²: Mit schwarzem Stift, Feder, Bister, grauer Lavierung und Weißhöhung ist ein ungemein sorgfältig anmutendes Resultat erreicht, das an bildmäßiger Wirkung mit vielen der Öl-Bozzetti Vannis zu konkurrieren vermag, ja diese an Genauigkeit und Detailreichtum überbietet. Warum die durch diesen Entwurf überlieferte Bildredaktion, wie ein Vergleich mit dem Altarblatt beweist, noch einmal in sehr vielen Punkten revidiert werden mußte, ist nur zum geringeren Teil ikonographisch zu erklären.

Das für die Skizzen in der Pierpont Morgan Library, in der Teylers Stichting und im Louvre typische zeich-



2 Studie zum hl. Torpetes. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 22 011



3 Studien zur Selbtrittgruppe. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 22 020 r



4 Bozzetto zu ›Glorie des hl. Torpetes‹. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 22029



5, 6 Kompositionsskizzen zu ›Mystische Verlobung der hl. Katharina von Siena‹. Haarlem, Teylers Stichting, K 5, und Paris, Louvre



7 Skizzenblatt mit Kompositionsskizze zu ›Geburt Mariä‹. Paris, Louvre



8, 9 Kompositionsskizzen zu ›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹. Slg. Schapiro, London/Paris
und zu ›Tod des hl. Antonius‹. London, British Museum



10, 11 Kompositionsskizzen zur ›Madonna della pappa‹. Siena, Biblioteca Comunale, und deutscher Privatbesitz

nerische Brio kehrt auf zahlreichen anderen Vorentwürfen Vannis mehr oder weniger ausgeprägt wieder. Muster extrem unbekümmerter und summarischer Notierung eines ersten Bildgedankens sind etwa die Rötelskizze in der Sammlung Janos Scholz, New York, für das 1596 oder kurz davor gemalte Altarblatt ›Der hl. Hyazinth erweckt ein ertrunkenes Kind wieder‹ in der Cappella Bargagli von S. Spirito in Siena²³ oder der Kreide-Rapidentwurf S. II.5/55 recto in der Sieneser Biblioteca Comunale für das wohl um 1605 entstandene Altargemälde ›Anbetung der Könige‹ in S. Maria dell'Umiltà zu Pistoia²⁴. Im allgemeinen sind auch die ersten, rasch niedergeschriebenen Kompositionsskizzen Vannis relativ informationsreich. Das Louvre-Blatt 1972 (Abb. 7)²⁵ mit einem Gesamtentwurf und mehreren Einzelskizzen zu der 1602 datierten ›Geburt Mariä‹ in S. Maria Corteorlandini in Lucca²⁶ läßt sich stilistisch mit den Vorentwürfen für die ›Mystische Verlobung der hl. Katharina von Siena‹, namentlich mit der Haarlemer Zeichnung (Abb. 5), vergleichen, geht aber definitiv etwas weiter. Das Ausmaß der kompositionellen Übereinstimmung mit dem quadrierten Ausführungsentwurf im British Museum zu London (1895. 9. 15. 587)²⁷ und mit dem Gemälde läßt – sofern nicht formal abweichende Skizzen aus dem frühesten Planungsstadium verlorengegangen sind – auf einen linearen Ausarbeitungsprozess schließen.

Anders ist das im Falle der Cortoneser ›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹. Eine Federzeichnung in der Sammlung Schapiro, London/Paris (548; Abb. 8)²⁸ bietet das Ensemble zwar in einer den ausführungsnahen Entwürfen im Louvre (2038)²⁹ und in den Uffizien (10808 F)³⁰ sowie dem Altarbild ähnlichen Allgemeinanordnung, doch sind recht erhebliche Unterschiede in Figurenbestand, -haltung und -proportion auszumachen. Die Skizze wirkt raumhaltiger als die späteren Formulierungen, freilich auch unausgewogener. Der Strich variiert von lässiger Flüchtigkeit über routinierte Formelhaftigkeit (Baumkrone!) bis zu vergewisserndem Nachdruck. Schwache Pentimenti deuten auf die – in der Folge eingelöste – Absicht, die kniende Figur eines Mönchsheiligen durch eine stehende Gestalt zu ersetzen³¹. Auf einem früher in der Sammlung van der Gucht befindlichen Blatt mit zahlreichen Einzelskizzen zum Cortoneser Bild spielt diese – die hl. Margareta von Cortona darstellende – Gestalt ebenso eine Rolle wie auf den genannten

Zeichnungen im Louvre und in den Uffizien und auf dem Berliner Studienblatt KdZ 22518 recto (Abb. 25)³². Das Altarbild bietet rechts, im Rekurs auf das Motiv des Vorentwurfes, eine kniende Figur; allerdings handelt es sich um einen jugendlichen Engel, hinter dem die stehende hl. Margareta zu sehen ist.

Als ein spätes Beispiel der Gattung des summarischen Kompositionsentwurfes für ein nach Format und Aufgabe anspruchsvolles Gemälde sei das Blatt 1895. 9. 15. 759 im British Museum zu London vorgestellt (Abb. 9)³³. Es bereitet das 1609 für das Oratorio di S. Antonio Abate in Siena gemalte, heute in der Cappella del Cimitero della Misericordia bewahrte Altarbild ›Der Tod des hl. Antonius‹³⁴ vor und präludiert eine ausführlichere Zeichnung in der Academia de San Fernando in Madrid³⁵, ein Studienblatt in der Sieneser Biblioteca Comunale (E. I. 14/79 verso, links; doppelseitig genutzt)³⁶, einen Chiaroscuro-Bozzetto im Louvre (2014; Abb. 19)³⁷ und einen zweiten in Privatbesitz³⁸. Im Verlaufe seiner Ausformung wurde der Bildgedanke nicht unwesentlich modifiziert; das einprägsame Organisationsprinzip der achsenversetzten Zuordnung annähernd symmetrischer Figurengruppen kommt im Altargemälde nur noch gebrochen zur Geltung. Die Londoner Kompositionsskizze steht stilistisch älteren Arbeiten dieses Typs nahe; der Duktus ist allerdings um Nuancen härter und fahriger, die Lavierung hat an der Gliederung des Bildgefüges nur bescheiden Anteil.

Seine kleinformatischen, überwiegend wohl für die Sammlungen privater Auftraggeber bestimmten Gemälde hat Vanni ähnlich sorgfältig projektiert wie die ranghöheren Kompositionen. Dafür legen unter anderem zwei Skizzen für die – sichtlich durch Correggio und Barocci inspirierte³⁹ – ›Madonna della pappac‹ Zeugnis ab⁴⁰. Die eine, in der Sieneser Biblioteca Comunale (E. I. 7/42 recto, oben; Abb. 10)⁴¹, ist mit lockerem Rötelstrich verwirklicht, die andere, in süddeutschem Privatbesitz (Abb. 11)⁴², mit der Feder und breit eintönendem Pinsel über dünner Kreideunterzeichnung. Das Sieneser Blatt bietet Josef in einer an Correggios ›Madonna della scodella‹ erinnernden Oberkörperhaltung und könnte daher das frühere sein. Die zweite Skizze verändert die Pose Josefs (und einige andere Details); von der Finalfassung ist sie, soweit dies der Überlieferungsstand beurteilen läßt, noch recht weit entfernt. Beachtenswert ist in beiden Fällen, wie mit jeweils verschiedenen, relativ sparsa-



12 Kompositionsentwurf zum Altarblatt in Bibbiano.
Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 18 426

men graphischen Mitteln eine suggestiv-bildhafte Wirkung erreicht ist. Dabei sichert die trockene Technik ein malerischeres Ergebnis als der kombinierte Feder-Pinsel-Vortrag. Im Zusammenhang mit der ›Madonna della pappa‹ verdient ein Blatt mit Modellstudien zum Engel und zum Arm der Maria in der Sienser Biblioteca Comunale Erwähnung (S. I. 4/4 recto)⁴³.

Exakt ausgeführte Kompositionsentwürfe machen ein ansehnliches Teil des erhaltenen zeichnerischen Oeuvres Vannis aus. Sie repräsentieren das auf die Kompositionsskizzen folgende Ausarbeitungsstadium, setzen oft Einzelstudien voraus und haben nicht selten die Funktion von Vorlageblättern für die Auftraggeber und von Ausführungsentwürfen. Ich habe zahlreiche Zeichnungen dieser Kategorie veröffentlicht und oben auf einige hingewiesen; eine Beschränkung auf wenige, bislang unpublizierte Blätter ist daher angezeigt.

Vergleichsweise frei gestaltet ist die Berliner Vorzeichnung für die 1598 datierte ›Sacra Conversazione‹ in S. Lorenzo in Bibbiano bei Buonconvento (KdZ 18426; Abb. 12)⁴⁴. Zierlicher Federstrich und zarte Pinseltönung definieren die Formen und verbürgen zugleich den Eindruck des Improvisiert-Leichten. Der

Bestimmtheitsgrad der Angaben grenzt indessen das Blatt gegen Kompositionsskizzen des vorher erörterten Typs ab. Es mag sein, daß Vanni zuweilen ohne Umweg über gesonderte Vorentwürfe Reinzeichnungen dieser Art gefertigt hat; bei dem hier zur Debatte stehenden Blatt deuten Rötel- und Kreidespuren auf die Anwendung der Direktmethode hin⁴⁵. Die Verfügbarkeit eines bestimmten Typenvorrats konnte derartiges Vorgehen erleichtern, bescheidene Ansprüche von seiten des Bestellers konnten zu ihm ermuntern. Die Regel war es mit Gewißheit nicht! Für die Albertina-Zeichnung 407⁴⁶, einen – allerdings um Grade gewissenhafter ausgeführten – Entwurf zur 1600 gemalten ›Sacra Conversazione‹ in S. Agata zu Asciano, läßt sich jedenfalls die Nutzung einer präzise umrissenen und nuancenreich schattierten Einzelstudie (Berlin KdZ 18 272 recto)⁴⁷ belegen. Das Altarblatt in Bibbiano, koloristisch recht bemerkenswerte Leistung Vannis, folgt der Berliner Zeichnung übrigens nur partiell; die Figur der hl. Cäcilie ist – um nur die auffallendsten Abweichungen zu nennen – gegen die



13 Kompositionsentwurf zu einer
›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹. Paris, Louvre

eines hl. Laurentius ausgetauscht, oben schließt das Bild rundbogig.

Sorgsamer gezeichnet als der Entwurf für Bibbiano ist die gleichfalls im wesentlichen mit Feder und Pinsel bestrittene Allegorie auf die Unbefleckte Empfängnis im Louvre (1994; Abb. 13)⁴⁸. Ikonographisch und formal ist die Darstellung noch sehr viel stärker Vasaris gelehrt-beziehungsreicher Invention von 1541 (Florenz, Ss. Apostoli) verpflichtet als das mehr im Geiste des Frühbarocks konzipierte Cortoneser Bild, so daß ein Zusammenhang mit dem Auftrag für S. Margherita wenig wahrscheinlich ist – es wäre denn, Vanni hätte unter anderen Prämissen vorher schon einmal für Cortona geplant⁴⁹. Eine nahezu wörtliche Rötelwiederholung des Ensembles von Maria, Christuskind und zwei Putten im Louvre (1995)⁵⁰ will offenkundig als eigenhändiges Derivat der Zeichnung Louvre 1994 verstanden sein; die penible Definition der Formen, die Feinteiligkeit der Parallel- und Kreuzstrichlagen und die exakte Rosatönung der Schattenpartien sind als Kriterien einer Stichvorlage zu deuten. Auf Louvre



14 Partialentwurf zu ›Vision des hl. Franziskus‹.
Paris, Louvre

1995 basiert – das wurde von Hermann Voss bereits 1911 scharfsinnig erkannt – jener ominöse Holzschnitt mit dem Monogramm MG, der bis hin zu Guido Schoenbergers Untersuchung durch die Grünewald-Literatur geistert und zu den absonderlichsten Spekulationen Anlaß gegeben hat⁵¹.

Noch um einen Schritt weiter als die zuletzt besprochenen Kompositionszeichnungen geht, was Genauigkeit, Ausführlichkeit und Aufgebot der graphischen Mittel anbelangt, das Uffizien-Blatt 863 E, dem das Blatt 4708 S, ebenfalls in den Uffizien, als Teilentwurf zuzuordnen ist⁵². Es handelt sich um mit schwarzem Stift vornotierte, lavierte und gehöhte Federzeichnungen für das 1655 in S. Francesco zu Siena verbrannte Altarbild ›Anbetung der Hirten in Gegenwart zweier Mönchsheiliger‹⁵³. Ich habe seinerzeit selber auf die correggesken und baroccesken Züge der Kompositionen abgehoben und eine Frühdatierung in Erwägung gezogen, angesichts der in einigen Partien bemerkenswert flüssigen und mit zierlichen Abkürzungen arbeitenden Federschrift aber dann doch eine Datierung in die späten neunziger Jahre zur Diskussion gestellt. Heute bin ich mit Alessandro Bagnoli und Susan Wegner der Meinung, daß die beiden Blätter bereits um 1590 entstanden sind und damit zu den frühen Äußerungen des Zeichners Vanni zählen⁵⁴. Die Anbetungsdarstellung mit ihrem selbst für Vannische Begriffe übervölkertem Himmel bleibt in spätmanieristischen Bildvorstellungen befangen; die Mutter-Kind-Gruppe und der segnende Gottvater fungieren zwar als optische Ankerpunkte, zu einer überzeugenden Bändigung der zersplitterten Bildenergien kommt es aber nicht. So deutlich sich in einzelnen Figuren (wie den blütenstreuenden Putten in den oberen Bildecken und dem musizierenden Engel über der rechten Arkade) der Einfluß Baroccis bekundet, so unverkennbar führen Linien zu den Zuccari. Kompositionell, aber auch im Hinblick auf Details und auf den Zeichenstil bietet sich etwa das Blatt ›Anbetung der Hirten‹ aus dem ›Zuccaro Album‹ des Lawrence-Philipp-Rosenbach-Fundus zum Vergleich an⁵⁵.

Zuccaresk muten auch drei der frühesten auf ein dokumentiertes Werk – nämlich die 1586 in Auftrag gegebene und spätestens 1587 vollendete ›Taufe Konstantins‹ in S. Agostino zu Siena⁵⁶ – beziehbaren Zeichnungen Vannis an: das Eremitage-Blatt 16781 mit einer (in zwei Zonen zerlegten) Skizze für die Gesamtkomposition auf der Vorderseite und einigen

Pensieri zur Gruppe des taufenden Papstes und der Ministranten auf der Rückseite⁵⁷; die Zeichnung 2346 in der Graphischen Sammlung München zur Rückenfigur des Hellebardiers⁵⁸ und ein analoger Entwurf in der Sieneser Biblioteca Comunale (E. I. 15/65 verso)⁵⁹. Wirken die beiden letztgenannten Arbeiten eher formelhaft-befangen, so überraschen die Leningrader Skizzen durch die Freiheit der Faktur: Beweglichkeit und Variationsfähigkeit des Striches bezeugen Sicherheit und graphische Phantasie. Morphologisch ist die Nähe zu Zeichnungen der Zuccari und des Zuccari-Kreises offenkundig, wie denn Zuccari-Anregungen wesentlich für Aufbau und Figurenrepertoire des Konstantin-Gemäldes maßgeblich sind.

Große Lockerheit der Strichführung charakterisiert auch eine Skizze zum Gabriel der um 1588 gemalten, nunmehr völlig an Barocci orientierten ›Verkündigung Mariä‹ in der Sieneser Servitenkirche (vgl. S. 96 und Abb. 20). Die Existenz sehr frei gezeichneter Partien auf dem Uffizien-Entwurf 863 E spricht mithin nicht gegen eine frühe Ansetzung.

Auf eine Frühdatierung möchte ich mich jetzt auch im Falle des Bozzettos 19165 F in den Uffizien⁶⁰ und der beiden Louvre-Zeichnungen 2011 und 2008 (Abb. 14 und 15)⁶¹ festlegen. Ohne das über die Zuschreibungskontroverse Gesagte wiederholen und ohne die Frage des zeitlichen Verhältnisses zu Lodovico Carraccis Amsterdamer Gemälde entscheiden zu wollen, sei auf die außerordentlich qualitätvollen Pariser Zeichnungen eingegangen. Gegenstand ist eine Vision des hl. Franziskus: Maria erscheint dem Heiligen und übergibt ihm das Christuskind zur Verehrung. Louvre 2011 bietet nur die Hauptgruppe, also die auf Wolken stehende Muttergottes und den vor ihr knien den Heiligen mit dem Kind. Louvre 2008 gliedert dieses Ensemble in einen (lediglich leicht angedeuteten) Landschaftsraum ein und ordnet ihm links hinten die Gestalt eines betenden Mönches zu. Der Teilentwurf ist mit Kreide, Rötel, grauer Lavierung und Weißhöhung präzise und nuancenreich ausgeführt; Klebkorrekturen erinnern an die Bemühungen um Optimierung der Formulierung. Die Umriss sind sensibel geführt, die Modellierung wahr durchgängig Transparenz. Mimik und Gebärden der Figuren künden von einer Empfindsamkeit, wie sie in den Gemälden der baroccesken Phase Vannis begegnet – vor allem der ›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹ von 1588 im Dom zu Montalcino⁶² und der bereits erwähnten

›Verkündigung Mariä‹ in S. Maria dei Servi zu Siena. Anregungen von Seiten Baroccis sind auch im Louvre-Entwurf 2011 zu spüren. Aber so wenig es Vanni bei aller Barocci-Begeisterung gegeben war, im Bereich der Malerei die leibliche Konsistenz der Figuren mit letzter Entschiedenheit einem pittoresken Fluidum zu unterwerfen und Körperlichkeit über Farbsinnlichkeit zurückzugewinnen (eine gewisse Ausnahme bildet vielleicht die Servi-Verkündigung!), so wenig ist in der hier diskutierten Zeichnung eine Entstofflichung erreicht, die dem Vergleich mit Barocci standhielte. Andererseits sichert gerade die verhalten realistische Komponente der Zeichnung ihren besonderen Reiz. Auf dem Louvre-Blatt 2008 ist der Strich etwas fester und summarischer; vordringliches Anliegen ist sichtlich die Festlegung der – weitgehend auch für den Bozzetto in den Uffizien verbindlichen – Gesamtkomposition. Die stilistische Eigenart der beiden Louvre-Zeichnungen legt, mehr noch als die des Bozzettos, in der Tat eine zeitliche Ansetzung um 1590 nahe; insofern möchte ich meinen früheren Datierungsvorschlag »um 1595« modifizieren. Ob Vannis Komposition möglicherweise dem Gemälde Lodovico



15 Kompositionsentwurf zu ›Vision des hl. Franziskus‹, Paris, Louvre

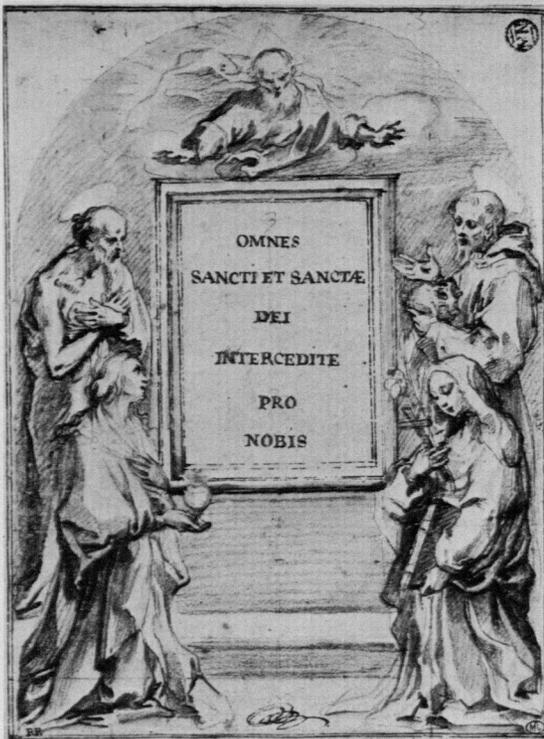
Carraccis vorausgeht, muß weiter offenbleiben. Sicher ist, daß Vanni später nur noch selten das für den Louvre-Entwurf 2011 kennzeichnende Maß an zeichnerischer Genauigkeit und Kultur erreicht hat; und nicht auszuschließen ist, daß die – sich nach 1590 verstärkenden – realistischen Momente auf Carracci-Einflüsse zurückzuführen sind⁶³.

Die Einschätzung des frühen Schaffens Vannis wird durch einen eigentümlichen Umstand erschwert: Das ausgesprochen barockeske Gemälde ›Christus tauscht das irdische Herz der hl. Katharina von Siena gegen ein himmlisches aus‹ im Oratorio di S. Caterina in Siena und mit ihm zwei nicht weniger barockeske Entwürfe in den Uffizien (15049 F) und im British Museum (1946. 7. 13. 571) stammen, folgt man einem von Chandler Kirwin aufgefundenen Dokument, aus dem Jahre 1585⁶⁴. Entschiedener als an anderer Stelle möchte ich die These verfechten, daß dieses frühe Datum nicht für das Bild in seiner heutigen Erscheinung gelten kann; Vanni mag ein Jugendwerk radikal überarbeitet oder durch eine Neufassung ersetzt haben. Vor der ›Taufe Konstantins‹ in S. Agostino kann die

Herzvertauschungs-Szene nach dem stilistischen Befund jedenfalls schwerlich geschaffen worden sein⁶⁵.

Von den in den neunziger Jahren des Cinquecento entstandenen Kompositionsentwürfen seien einige (samt und sonders bereits veröffentlichte) als Beispiele genannt: drei Zeichnungen, unter ihnen ein sorgfältig ausgearbeitet und nachweislich als Auftraggeber-Vorlage benutzter Entwurf, für das 1593 bestellte und 1596 vollendete Altarbild ›Der hl. Ansanus tauft die Sienesen‹ im Sieneser Dom (Uffizien 10771 F; Worcester Art Museum 1951. 54; Princeton Art Museum 51-104)⁶⁶; ein prachtvoller lavierter Kreideentwurf für das ebenfalls zwischen 1593 und 1596 gestaltete Wandgemälde ›Die hl. Katharina von Siena heilt eine Besessene‹ in der Cappella di S. Caterina in S. Domenico zu Siena (Louvre 2022)⁶⁷; und ein – von einer flüchtigen Kompositionsskizze in der Sieneser Biblioteca Comunale (S. II. 5/56 recto) vorbereiteter sowie von einem Öl-Bozzetto in der Sammlung Chigi-Saracini gefolgter – Ausführungsentwurf für das Altarblatt ›Il Perdono d'Assisi‹ in der Pisaner Franziskanerkirche (Uffizien 1694 E)⁶⁸.

Obwohl nicht auf das 1595 datierte Gemälde in S. Niccolò al Carmine in Siena beziehbar, dürfte die Louvre-Zeichnung 2023 (Abb. 16)⁶⁹ aus stilistischen Gründen um eben diese Zeit anzusetzen sein. Sie entwirft ein Bildtabernakel und muß nach ihrem Ausarbeitungsgrad als weitgediehene Reaktion auf einen konkreten, leider nicht näher bestimmbaran Auftrag gelten. Daß es sich um einen Alternativvorschlag für die Karmelitenkirche handelt, ist im Hinblick auf die ikonographischen und strukturellen Abweichungen vom dort befindlichen Gemälde sicherlich auszuschließen. Im übrigen gibt es in der Sammlung John Pope-Hennessy, New York, einen anderen Bildtabernakel-Entwurf Vannis, der seinerseits weder mit dem Werk in S. Niccolò noch mit der Louvre-Zeichnung verwandt ist⁷⁰. Bildtabernakel waren im Siena des ausgehenden Cinquecento und des frühen Seicento keine Rarität; manches Exemplar wird verlorengegangen, manche Planung gar nicht erst in die Tat umgesetzt worden sein. Der Louvre-Entwurf, mit Rötel, Kreide, Feder und bräunlich tönendem Pinsel verwirklicht, gewinnt durch die gleichermaßen feierliche und anmutig-gefühlvolle Stimmung, die von den zur Verehrung des (auf der Zeichnung durch ein Inschriftfeld ersetzten) Kultbildes versammelten Heiligen ausgeht. Einfachheit der Bildorganisation und Empfindungs-



16 Entwurf zu einem Bildtabernakel. Paris, Louvre

lage der dargestellten Personen sind im Gleichklang: Solch zuständlich-meditative Harmonie liegt Vanni näher als dramatisches Pathos. Freilich gelangen ihm oft genug auch komplexere Lösungen – das Bild in der Karmelitenkirche mit seiner durch berechnete Symmetrien, Kontraste und chiastische Verflechtungen bestimmten Flächen- und Raumordnung ist dafür überzeugender Beweis. Graphisch hat die Pariser Zeichnung, wie viele in gleicher oder ähnlicher Technik gearbeitete Entwürfe Vannis, eher den Charakter bildmäßiger Fertigkeit als den eines offenen Vorschlags. Die Wirkung des hellen Papiergrundes nähert sich bei den Figuren dem Effekt einer Höhung, eine Affinität zur Gattung der Chiaroscuro-Bozzetti ist spürbar.

Verstärkt gilt diese Aussage für die Kompositionsentwürfe zur ›Mystischen Verlobung der hl. Katharina von Siena‹ in der Chiesa del Refugio (Uffizien 1693 E)⁷¹, zur ›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹ in S. Margherita zu Cortona (Louvre 2038 und Uffizien 10808 F)⁷², zur verlorenen Genueser ›Pestprozession des hl. Karl Borromäus‹ (Sammlung Lugt, Paris)⁷³ und

zur ›Sacra Conversazione‹ in S. Paolino zu Lucca (Rijksprentenkabinet Amsterdam A 1413⁷⁴; auch die Kompositionsskizze zu diesem – wie alle hier aufgeführten Werke um oder kurz nach 1600 entstandenen – Bild ist erhalten: Louvre 2007⁷⁵). Bei einigen dieser Beispiele (neben denen weitere zitiert werden könnten) sind die Schattenschraffuren so verdichtet und ist die Lavierung so dominant, daß die Markierung der Lichter echter Weißhöhung überlassen werden muß. Der Ausführungsentwurf für die nach Salzburg gelieferte, heute in Höglwörth bei Reichenhall befindlichen ›Transfiguration Christi‹ in den Uffizien (4664 S)⁷⁶ wirkt fast wie ein Öl-Cartoncino, ist der Papiergrund für die braunen und weißen Feder- und Pinsel-eintragungen doch braun getönt.

Vor der Erörterung der Öl-Bozzetti Vannis sei noch ein Ausführungsentwurf bekanntgemacht, der durch besondere Delikatesse der zeichnerischen Behandlung aufmerken läßt. Das auf gelblichem Papier mit schwarzem Stift gezeichnete, partiell mit der Feder nachkonturierte, violett lavierte und stellenweise weiß gehöhte Louvre-Blatt 2054 (Abb. 17)⁷⁷ bereitet



17 Ausführungsentwurf zu ›Die Weihe der Klosterkirche Monte Oliveto Maggiore‹. Paris, Louvre

eines von zwei großformatigen Pendantbildern in der Kirche von Monte Oliveto Maggiore vor. Dargestellt ist ein lokalgeschichtliches Ereignis, nämlich die Weihe der Klosterkirche durch den Aretiner Bischof Guido Tarlati. Eine genaue Datierung der beiden Gemälde – das zweite vergegenwärtigt die Einkleidung des Klostergründers Bernardo Tolomei – war mir bislang nicht möglich, doch halte ich es auf Grund stilistischer Indizien für wahrscheinlich, daß sie um 1590, vielleicht sogar noch vor diesem Datum entstanden sind. Der Ministrant vor dem konsekrierenden Bischof (zu diesen beiden Figuren gibt es eine schöne Kreidestudie in der Sammlung John Pope-Hennessy, New York⁷⁸) erinnert an den rechten Diakon der ›Taufe Konstantins‹ in S. Agostino zu Siena, die Mönchskolonne läßt etwas an die ›Pestprozession

des hl. Karl Borromäus‹ der Sammlung Lugt denken⁷⁹. Bemerkenswert sind die weiträumige Disposition und die koloristischen Qualitäten der Bilder, während der malerische Vortrag (was auf Gehilfenanteil oder Überarbeitung deuten mag) etwas uneinheitlich erscheint⁸⁰. Der Louvre-Entwurf, dem das Kirchweih-Gemälde weitgehend folgt, überzeugt durch den wirkungsvoll differenzierten Einsatz der Mittel. Die Figuren sind der präzise konstruierten Architektur eingeschrieben und nach vorne zu graduell betont; die zarte Tönung läßt wenig von den Helldunkel-Kontrasten ahnen, welche beim Gemälde die verschiedenen Tiefenschichten optisch rhythmisieren. So unzweideutig die mit einer Hilfsnumerierung versehene, kleinteilige Rötzel-Quadrierung das Blatt als übertragungswürdigen Entwurf ausweist, so sehr lebt seine Wirkung von spezifisch graphischen Werten. Derart uneingeschränkt kann man das nur von wenigen Ausführungsentwürfen Vannis behaupten.

Der Typus des Öl-Bozzettos (oder -Cartoncinos) spielt im Oeuvre Vannis eine auffallend wichtige Rolle. Erhalten sind Cartoncini für: ›Der hl. Hyazinth erweckt ein ertrunkenes Kind wieder‹ in S. Spirito zu Siena (Louvre 2015)⁸¹, die Pendantbilder ›Der hl. Lodovico Gonzaga wird von einem Putto gekrönt‹ und ›Der hl. Stanislaus erhält aus Engelshand die Kommunion‹ in S. Vigilio zu Siena (beide in der Sammlung Chigi-Saracini, Siena)⁸², ›Il Perdono d'Assisi‹ in S. Francesco zu Pisa (Sammlung Chigi-Saracini, Siena)⁸³, ›Der auferstandene Christus mit zwei Heiligen‹ in S. Benedetto zu Fabriano (ein Exemplar im Louvre, 1982; ein Exemplar in der Sammlung John Pope-Hennessy, New York; ein Exemplar in der Sammlung Chigi-Saracini, Siena; ein Fragment in der Ambrosiana, Mailand)⁸⁴, ›Madonna mit zwei weiblichen Heiligen‹ in der Pfarrkirche von Vignano bei Siena (Sammlung Enzo Carli, Siena)⁸⁵, ›Anbetung der Könige‹ in S. Maria dell'Umiltà zu Pistoia (Sammlung Werner Gramberg, Hamburg)⁸⁶, ›Letzte Kommunion der hl. Maria Magdalena‹ in S. Maria di Carignano in Genua (Oxford, Christ Church 339)⁸⁷, ›Tod des hl. Antonius‹ in der Cappella del Cimitero della Misericordia in Siena (ein Exemplar im Louvre, 2014; ein Exemplar in deutschem Privatbesitz)⁸⁸, ›Disputa del Sacramento‹ im Dom zu Pisa (Dijon 818)⁸⁹. Der Bozzetto für die ›Glorie des hl. Torpetes‹ in S. Torpé zu Pisa wurde bereits genannt (vgl. Abb. 4). Erwähnt sei noch der im Zweiten Weltkrieg im Darmstädter Lan-



18 Bozzetto zu ›Der auferstandene Christus mit zwei Heiligen‹. Paris, Louvre

desmuseum vernichtete Bozzetto für das ehemals in St. Peter zu Rom befindliche Kolossalgemälde ›Der Sturz des Simon Magus‹⁹⁰. Außerdem sei global auf einige Bozzetti für nicht mehr existierende oder indirekt bezeugte Bilder Vannis hingewiesen⁹¹.

Merkwürdig ist der Umstand, daß in einigen Fällen zwei oder sogar mehrere Cartoncino-Exemplare auf uns gekommen sind, die voneinander jeweils formal und stilistisch nur wenig differieren. Offensichtlich handelt es sich um eigenhändige Wiederholungen, die vom Künstler – der diese malerischen Etüden besonders geschätzt zu haben scheint – vielleicht zu Archivzwecken gefertigt wurden. Möglicherweise waren Cartoncini in Siena auch als Sammelobjekte gefragt⁹².

Von der Funktion des Chiaroscuro-Bozzettos innerhalb des Formierungsprozesses einer Bildidee war bereits die Rede. Pinseltechnisch und chromatisch – letzteres insofern, als sich zu den Neutralgrautönen fast immer Werte der Grauocker- und Braunskala gesellen – entsprechen Vannis Cartoncini mehr oder minder dem kommentierten Berliner Bozzetto für die ›Glorie des hl. Torpetes‹. Unterschiede gibt es im Hinblick auf Ausarbeitungsgrad und stilistische Ausprägung: So wirkt etwa der Bozzetto für das 1596 oder kurz davor entstandene Altarblatt ›Der hl. Hyazinth erweckt ein ertrunkenes Kind wieder‹ (Louvre 2015)⁹³ im Vortrag bestimmter und in den Einzelformen kompakter als jener für den 1609 gemalten ›Tod des hl. Antonius‹ (Louvre 2014; Abb. 19)⁹⁴. Insgesamt ist die Homogenität der Werkgruppe aber bemerkenswert groß. Ein Sonderfall in Bezug auf die Technik ist der bereits an anderer Stelle erwähnte Chiaroscuro-Entwurf für die ›Vision des hl. Franziskus‹ (Uffizien 19165 F)⁹⁵, ist dieser doch mit Feder, brauner Aquarellfarbe und Deckweiß auf kartonverstärktem Papier ausgeführt; der (offenkundig jüngere) Firnis verschleiert, daß er in seiner Erscheinung einem Entwurf wie dem für das Bild in Höglwörth (Uffizien 4664 S)⁹⁶ näher steht als den vergleichsweise valeurreichen Öl-Cartoncini.

Was Bozzetti generell so oft auszeichnet, nämlich die gegenüber den ausgeführten Gemälden größere Spontaneität, gilt für manche der Chiaroscuro-Entwürfe Vannis in besonderem Maße. Der Bozzetto Louvre 1982 (Abb. 18)⁹⁷ hebt sich von dem um 1600 zu datierenden, reichlich routinemäßig gemalten Altarblatt ›Der auferstandene Christus mit zwei Heiligen‹ in S. Benedetto zu Fabriano dank der Lebendig-

keit der Faktur angenehm ab. Und auch der Bozzetto Louvre 2014 (Abb. 19)⁹⁸ für den malerisch ausgesprochen schwachen ›Tod des hl. Antonius‹ vermag noch durch den sicheren, wenn auch im ganzen etwas verprüdeten, Pinselduktus zu überzeugen.

Die Tonwerte der Öl-Chiaroscuro Vannis sind zu meist schichtenhaft gesetzt. Farbvertreibungen spielen für die Wirkung eine geringe Rolle, aber die durch Variation des Pinseldruckes und des Farbverdünnungsgrades bedingten Sättigungswechsel sorgen für die nötige Nuancierung.

Wenn von den Einzelskizzen und -studien Vannis erst jetzt die Rede ist, dann ist das dem aus der Systematisierungsabsicht resultierenden Zwang anzulasten. Skizzen und Studien zu einzelnen Figuren oder Figurengruppen wurden von Vanni in verschiedenen Ausreifungsphasen eines Bildgedankens verfaßt: parallel zu den und im Anschluß an die Kompositionsskizzen, als Korrelat zu den Ausführungsentwürfen und als Alternative oder Korrektur fertiger Vorschläge.



19 Bozzetto zu ›Tod des hl. Antonius‹.
Paris, Louvre

Zeichnungen nach Werken anderer Meister konnten für eigene Lösungen nutzbar gemacht, selber entwickelte Formulierungen für mehrfache Verwendung sozusagen magaziniert werden. Über die funktionale Seite habe ich mich wiederholt in speziellem Zusammenhang geäußert. Hier möchte ich lediglich die Haupttypen Vannischer Einzelskizzen und Studien charakterisieren.

Überaus zahlreich sind flüchtige Einzelskizzen, wie sie sich als Trabanten der Kompositionsentwürfe auf den Blättern Abb. 1, 5 und 7 finden. Feder, häufig im Verein mit dem lavierenden Pinsel, und trockene Pigmentspender (schwarzer Stift, Kreide, Rötel, selten Kohle) begegnen als Zeichenmittel. Namentlich in den kleinformatigen Federnotizen wird eine Neigung zu



20 Skizze zum Engel der ›Verkündigung Mariä‹ in der Sieneser Servitenkirche. Besitz des Verfassers

figurinenhafter Zierlichkeit spürbar (vgl. Abb. 7 links oben), die gelegentlich ins Formelhafte umschlägt, meist aber den ganz besonderen, ein wenig an Stefano della Bella erinnernden Reiz ausmacht⁹⁹. Mitunter spielt Vanni verschiedene Figurenhaltungen durch und intensiviert dabei auf dem Wege zur verbindlichen Fassung den Bestimmtheitsgrad des zeichnerischen Vortrages; auf ein und demselben Blatt können die Stufen von der fahrig suchenden Notiz bis zur präzisen Ausformung begegnen. Temperamentvolle Einzelskizzen gibt es, wie schon oben erwähnt, bei Vanni bereits früh. Die Rötelzeichnung in der Sammlung des Verfassers für den Engel des Verkündigungsbildes in S. Maria dei Servi (Abb. 20)¹⁰⁰ überrascht durch die außerordentliche Freiheit des Duktus. Der Strich ist vorwiegend kurvig geführt; Partien wie das flatternde Kleid und die Schwingen sind mit bewegten Linien sparsam angedeutet, Verdichtungen gibt es nur in der Hals- und Gesichtsregion, Pentimenti im Bereich der Arme. Die für die Figuren des Altargemäldes – welches seit der kürzlich erfolgten Restaurierung seinen Rang noch nachdrücklicher als vorher bekräftigt – charakteristischen baroccesken Momente sind in der Skizze kaum zu spüren; wichtig ist dem Künstler offensichtlich das Bewegungsmotiv.

Bei der Partialvorzeichnung für die Hauptgruppe des Gemäldes ›Der hl. Ansanus tauf die Sienesen‹ im Sieneser Dom (Siena, Biblioteca Comunale S.I. 5/32 recto; Abb. 21)¹⁰¹ ist die Haltung der Figuren sekundär. Das Interesse gilt zuvörderst dem Gewand des vor Ansanus knienden Täuflings, also der Oberfläche einer voluminösen Stoffmasse. Mit schwarzer und weißer Kreide sind die Strukturen herausgearbeitet; tonig verschmelzende Schraffuren, härtere, richtungsverschiedene Parallelschraffen und gratige Höhungen wirken zusammen. So gewiß die Nutzung eines Realmodells zu unterstellen ist, so unverkennbar ist die Befolgung eines bestimmten Stilprinzips: Die facetierende Behandlung des Stoffes weist auf das Vorbild Baroccis. Freilich ist die Faktur wiederum um Grade fester und befangener als üblicherweise bei Federico. Es scheint, als behindere der Wille zur Rückbindung an das Naturvorbild Vannis zeichnerische Entfaltungsmöglichkeiten. Für Barocci ist das Ateliermodell eher Ausgangspunkt der bildnerischen Exploration, für Vanni bleibt es durchgängiges Regulativ. Interessant ist übrigens, daß Draperiestudien ganz ähnlicher Art um 1595 bei Ventura Salimbeni begegnen; man

wird einen Einfluß Vannis auf den soeben aus Rom nach Siena zurückgekehrten Halbbruder annehmen dürfen¹⁰². In einigen Zeichnungen erreicht Salimbeni Effekte, die an phantasievoller Lebendigkeit Vanni überbieten und folglich Barocci näher kommen.

Das Bemühen um Aneignung realistischer Darstellungsmittel macht sich in Werken der mittleren neunziger Jahre deutlich geltend, und zwar hauptsächlich im Sinne einer Orientierung nach Bologna. Gemälde wie »Der hl. Ansanus tauft die Sienesen« im Sieneser Dom, »Die hl. Katharina von Siena heilt eine Besessene« in der Cappella di S. Caterina in S. Domenico und »Josef und seine Brüder in Ägypten« (1596 für die Gesellschaft vom Monte Pio in Siena vollendet, 1692 vom Großherzog für die Uffizien erworben und heute als Leihgabe im Monte dei Paschi, Siena)¹⁰³, aber auch »Der hl. Hyazinth erweckt ein ertrunkenes Kind wieder« in S. Spirito zu Siena, sind Zeugnisse einer Anreicherung der Komposition mit realistischen Elementen

vorwiegend carracesker Prägung. An Carracci-Zeichnungen lassen auch mehrere der Studien Vannis gerade aus dieser Schaffensphase denken, etwa das Blatt S. I. 5/35 v. in der Biblioteca Comunale, Siena für einen der Jünglinge des Josefs-Bildes im Monte dei Paschi (Abb. 22)¹⁰⁴. Unmittelbare Beobachtung und frischer Vortrag konstituieren den – außer an Annibale Carracci an Bernardino Poccetti und an den späteren Salimbeni erinnernden – anziehend populären Reiz der Studie. Den Kreidekonturen gesellen sich weiche Schraffuren, die örtlich zu tonigen Flächen zusammenrücken; die Umrißlinien definieren, ohne ganz auf eigenwertige Bewegung zu verzichten, die Schattierung erläutert die stereometrischen Verhältnisse und dient zugleich einem, wenn auch recht zurückhaltenden, Facettenspiel der Stoffformationen. Lebendigkeit des zeichnerischen Idioms und sympathische Präsenz des Dargestellten scheinen sich gegenseitig zu steigern. Dem Josefs-Gemälde kann man ver-



21, 22 Studien zur Hauptgruppe auf »Der hl. Ansanus tauft die Sienesen«
und zu einer Figur auf »Josef und seine Brüder in Ägypten«. Siena, Biblioteca Comunale

gleichbare Vorzüge weniger nachsagen: Ein Schleier des Akademischen liegt über der – nicht einmal ungeschickt disponierten – Szene; keine zündende Emotion, kein Bewegungsstrom binden die Akteure (die im Grunde eher Statisten gleichen) dramaturgisch glaubwürdig zusammen und gibt den Gebärden einen höheren als bloß theatralischen Sinn.

Ein anderes lebenswürdiges Dokument des Naturinteresses Vannis ist die im römischen Gabinetto Nazionale delle Stampe bewahrte Darstellung der Heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten (F.C. 127647, vol. 158, H 1; Abb. 23)¹⁰⁵. Das Blatt ist ins erste Jahrfünft des Seicento zu datieren und offensichtlich auf eine Pendantkomposition der ›Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten‹ in SS. Quirico e Giulitta in Siena zu beziehen¹⁰⁶; auf einem Ausführungsentwurf für das letztgenannte Altargemälde im Museum of Art and Archeology in Missouri (64. 88)¹⁰⁷ sind, von einigen anderen Detailverwandtschaften abgesehen, die Köpfe Mariä und Josefs ganz ähnlich wie auf der römischen Zeichnung gebildet. Ob-

gleich die Affekte der Figuren nicht ohne Künstlichkeit sind und die Drapierung des Mariengewandes reichlich absichtsvoll wirkt, eignet der mit Rötel, Feder und brauner Lavierung bestrittenen Darstellung der Charme anmutiger Rustikalität. Ein überzeugendes Naturecho ist der ergeben einhertrottende Esel. Die Ausführlichkeit der Behandlung, die das Blatt als Vorstufe eines Ausführungsentwurfes ausweist, diskriminiert nicht den Zeichnungscharakter, wahrt der Duktus doch ein genügendes Maß an Frische und Flexibilität.

Unter Vannis Studien gibt es, spätestens seit den mittleren neunziger Jahren des Cinquecento, Arbeiten recht gegensätzlicher Tendenz: zum einen weich gezeichnete, zu malerischer Verschmelzung neigende Blätter, zum anderen ausgesprochen rigid formulierte. Typische Beispiele für die erste Möglichkeit sind etwa die Uffizien-Zeichnung 103671 zur Titelfigur des Wandbildes ›Die hl. Katharina von Siena heilt eine Besessene‹ in der Cappella di S. Caterina in S. Domenico zu Siena¹⁰⁸ oder das Blatt P.D. 18-1958 im Fitzwilliam



23 Studie zu einer ›Flucht nach Ägypten‹. Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Museum in Cambridge zur Besessenen derselben Wunderszene¹⁰⁹; für die zweite Möglichkeit die Uffizien-Zeichnungen 1281 F und 1292 F zum flehenden Hyazinth beziehungsweise zur Madonnengruppe des Altarblattes ›Der hl. Hyazinth erweckt ein ertrunkenes Kind wieder‹ in S. Spirito zu Siena¹¹⁰. Daneben gibt es Studien, in denen die eine oder die andere Tendenz überwiegt oder die eine Art Mittellage repräsentieren. Bedingt sind die morphologischen Unterschiede offensichtlich nicht durch stilistische Schwankungen sondern durch das jeweils bestimmende Forminteresse. So begegnen innerhalb der Studienreihe für ein und dasselbe Gemälde mitunter behutsam notierte und mit großer Entschiedenheit artikulierte Blätter. Der Reichtum der zeichnerischen Register kommt dem bei den Skizzen beobachteten nahe. Und wiederum hat man nicht nur an den funktionalen Stellenwert der einzelnen Zeichnungen innerhalb des Formierungsprozesses einer Bildidee zu denken, sondern auch die Lust zur Erprobung unterschiedlicher Mitteilungswesen als Entstehungsmotiv in Erwägung zu ziehen.

Zwei Studien aus der weiter oben aufgeführten Berliner Serie seien an das Ende dieser Darlegungen gestellt. Sie markieren nicht etwa zeichnerische Extreme, sondern sind eher als divergierende Spielarten des gleichen Darstellungsprinzips aufzufassen. Das Blatt KdZ 22 009 (Abb. 24)¹¹¹ bietet zwei Total- und zwei Partialstudien für den knienden hl. Laurentius auf dem in der Münchner Theatinerkirche verbrannten Altarblatt ›Maria Immaculata und zwei Heilige‹; die Fassung links unten kommt der Figur des verlorenen Bildes nahe. Modifiziert und gegensinnig kehrt die Diakongestalt auf der ›Sacra Conversazione‹ in S. Paolino zu Lucca und auf dem Amsterdamer Ausführungsentwurf zu diesem Altarbild wieder¹¹². Die Berliner Zeichnung, mit schwarzer und weißer Kreide auf Carta cerulea verwirklicht, ist hauptsächlich der Formulierung des Gewandes gewidmet. Die Umrisslinie neigt zur stumpfwinkligen Knickung, die Schattenpartien nähern sich der Wirkung von Tonflächen. Es herrscht insgesamt der Eindruck einer etwas sperrigen, zur facettierenden Brechung tendierenden Stofflichkeit. Der Stil läßt sich als – deutlich gemildertes – Derivat jener Formauffassung kennzeichnen, die in den prismatisch-entschiedenen Studien für das Hyazinth-Bild in S. Spirito zur Geltung gelangt. – Anders das Blatt KdZ 22 518 recto (Abb. 25)¹¹³ mit drei Ge-

wandstudien zur hl. Margareta von Cortona auf der ›Allegorie der Unbefleckten Empfängnis‹ in S. Margherita zu Cortona. Die Umrisse sind elastischer geführt, die Schraffuren und Höhungen differenzierter eingesetzt – mit dem Ergebnis der Wirkung geschmeidiger Schwere, einer Schwere, die freilich durch die sensible Tonigkeit der Stoffflächen relativiert wird.

So wenig die Studien Vannis eine gewisse akademische Bemühtheit verleugnen können, so deutlich behaupten sie sich innerhalb des überreichen Erbes ähnlichen Materials aus der Zeit um 1600 als überdurchschnittlich qualitätvolle und charakteristische Leistungen.

Als Ganzes gesehen repräsentiert Vannis zeichnerisches Oeuvre einen durchaus originellen Beitrag zur italienischen Kunst an der Schwelle vom Spätmanierismus zum Frühbarock. Was auf den ersten Blick als Uneinheitlichkeit erscheinen mag, ist eine auf die besonderen historischen Bedingungen antwortende Vielgesichtigkeit: Die Nutzung verschiedener Anregungsquellen ergab keine glatte Summe, vielmehr ein



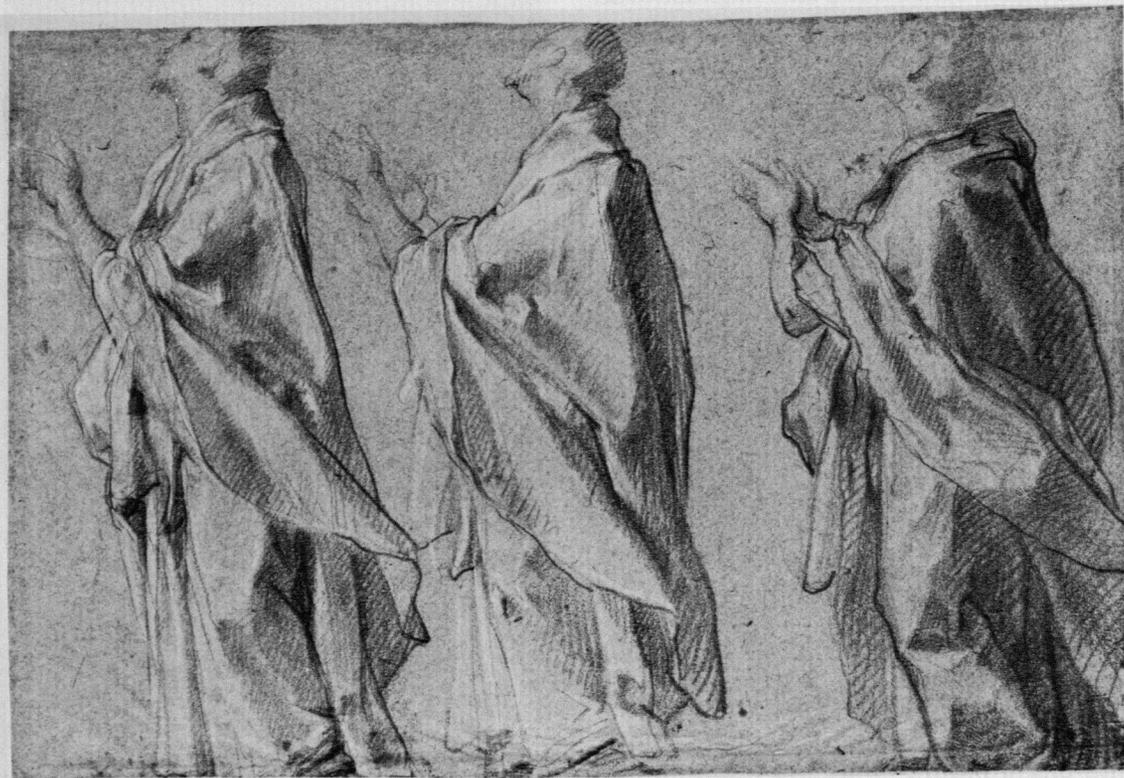
24 Studien zum hl. Laurentius auf ›Maria Immaculata und zwei Heilige‹. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 22 009

breites Spektrum der Mitteilungsweisen. Dabei sorgt das individuelle Idiom fast immer für Unverwechselbarkeit. Traditionelle Fehlzuschreibungen von Zeichnungen Vannis, etwa an Barocci, beruhen zumeist auf oberflächlicher Kenntnis. Lediglich zu Salimbeni hin ist der stilistische Trenngrat mitunter äußerst schmal.

Über die Frühzeit Vannis dürfte sich das Wissen bald mehren¹¹⁴. Inwieweit neben dem offenkundigen Zuccari-Einfluß Anregungen von seiten des Giovanni de'Vecchi und anderer Meister präziser als bisher definiert werden können, bleibt abzuwarten. Genauer bestimmt sein wollen auch der Zeitpunkt des Einsetzens der Barocci-Rezeption und die Art der Kontakte mit den Carracci. Die Erhellung der Anfänge des – erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des Cinquecento als Persönlichkeit vollfaßbaren – Zeichners Vanni könnte manche Akzentverschiebung in der Beurteilung der späteren Entwicklung bewirken.

Daß Vannis Zeichnungen von Sammlern geschätzt wurden und werden – Kardinal Leopoldo de' Medici und Mariette besaßen zahlreiche Blätter des Sienesen

und auch heute sind Zeichnungen Vannis gesuchte Objekte des Kunstmarktes –, hat sicherlich mehrere Gründe: einmal die umfassende Beherrschung der graphischen Ausdrucksmittel, welche die hastige Skizze ebenso autoritativ erscheinen läßt wie den bildmäÙig durchgeführten Entwurf, zum zweiten die für so viele Arbeiten typische Anmut, schließlich die relativ gute Chance, zu qualitätvollen Blättern zu kommen. Vanni hat sehr viel gezeichnet, aber er verfuhr insofern ökonomisch, als er betont auftragsbezogen produzierte. Freie Skizzen und Studien, wie sie sich beispielsweise bei Alessandro Casolani finden, sind für Vanni nur selten nachzuweisen. Bezeugen Vannis Gemälde eher die Neigung zu kontemplativer Ausgeglichenheit, so kommt in den Zeichnungen oft ein erstaunliches Temperament zur Geltung. Dieses Temperament teilt sich nicht als äußerliches Pathos mit, sondern ist unmittelbar in graphische Gestalt transformiert – in die Bewegung einer Linie oder die Macchia einer Pinseltönung. In der Fähigkeit zu solcher Übersetzung erweist sich der genuine Zeichner.



25 Studien zur hl. Margareta auf ›Allegorien der Unbefleckten Empfängnis‹. Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 22 5 18r

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. den Katalog: Rutilio Manetti, a cura di A. Bagnoli. Siena 1978. Zunächst werden in Siena und Grosseto Ausstellungen über künstlerische Aktivitäten im sienesischen Staat nach der Unterwerfung durch die Medici stattfinden. Weitere Ausstellungen sollen in den kommenden Jahren mit den wichtigsten sienesischen Meistern des Cinquecento und Seicento bekannt machen.
- ² Eine Bibliographie zu Francesco Vanni (und dessen Halbbruder Ventura Salimbeni) findet sich in meinem Katalog: *Disegni dei barocceschi senesi* (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni). Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XLVI. Firenze 1976, S. 105 ff. Dieser Katalog wird hier zitiert als: Riedl, *Disegni*. – Besprochen wurde der Katalog von A. Bagnoli und D. Capresi Gambelli. In: *Prospettiva*, IX, 1977, S. 82 ff. Der Vanni betreffende Teil der Rezension wird hier zitiert als: Bagnoli, Rezension. – In folgenden Beiträgen habe ich mich, vom erwähnten Uffizien-Katalog abgesehen, mit Vanni-Zeichnungen beschäftigt: Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, IX, 1959/60, S. 60 ff.; *A Few Drawings by Francesco Vanni*. In: *The Connoisseur*, Nov. 1960, S. 163 ff.; Francesco Vannis »Glorie des hl. Torpetes«. In: *Pantheon*, XVIII, 1960, S. 301 ff.; Zu einigen toskanischen Bozzetti. In: *Pantheon*, XXI, 1963, S. 14 ff.; Salzburg und Siena. In: *Salzburger Museumsblätter*, Jg. 38/2, 1977, S. 13 ff.; Zu Francesco Vannis Tätigkeit für römische Auftraggeber. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXII, 1978, S. 313 ff. Im vorliegenden Aufsatz bleiben die Vorzeichnungen für Druckgraphik unberücksichtigt; ihnen wird eine eigene Studie gewidmet werden.
- ³ Francesco Vannis »Glorie des hl. Torpetes«, a. a. O. (s. Anm. 2). Vgl. auch Riedl, *Disegni*, S. 47 f. (Nr. 37). Mein Datierungsvorschlag von 1600 »zwischen 1605 und 1609« muß zugunsten einer Ansetzung um oder kurz nach 1600 korrigiert werden.
- ⁴ Schwarze Kreide auf weißem Papier, 181 x 130 mm. Auf der Rückseite Entwurf eines Altarrahmens, der sich aber nicht auf das Torpetes-Bild zu beziehen scheint.
- ⁵ Schwarze und weiße Kreide, Cartaerulea, 268 x 397 mm. Unten links von der Mitte spätere Schrift: Vanni.
- ⁶ Schwarze, weiße und rosa Kreide, Cartaerulea, 268 x 413 mm. Links unten spätere Schrift: Vanni.
- ⁷ Schwarze und weiße Kreide, Cartaerulea, 260 x 402 mm. Links unten spätere Schrift: Vanni. – Verso: Zwei Aktstudien zum David der »Mystischen Verlobung der hl. Katharina von Siena« in der Chiesa del Refugio, Siena, außerdem männlicher Torso von schräg hinten und Gewandstudie.
- ⁸ Öl auf Papier, 287 x 207 mm.
- ⁹ Schwarze Kreide, gelbgraues Papier, ca. 220 x 125 mm (unregelmäßig beschnitten). Links unten spätere Schrift: Vanni.
- ¹⁰ Vgl. dazu Riedl, *Disegni*, S. 46. – Sollten sich zwei der Studien auf KdZ 15 538 auf die erst in Vannis Todesjahr 1610 vollendete »Disputa del Sacramento« im Pisaner Dom beziehen, so darf daraus nicht zwingend auf ein entsprechend spätes Datum des Studienblattes geschlossen werden; s. Riedl, *Disegni*, S. 72 f.
- ¹¹ Das Altarbild ist reproduziert und kommentiert im Katalog: *Arte Valdichiana*. Cortona 1970, Nr. 78.
- ¹² Zahlungsdokument und Literatur zu diesem vielfach behandelten Hauptwerk Vannis bei: M. Ingendaay, *Sienesische Altarbilder des sechzehnten Jahrhunderts*. Diss. Bonn 1976, Bd. II, S. 623 f. Abbildung z. B. bei A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX/7, Mailand 1934, Abb. 593.
- ¹³ Literatur bei M. Ingendaay, a. a. O. (s. Anm. 12), S. 618. Abbildung bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 12), Abb. 582. Vgl. auch Riedl, *Disegni*, S. 46 f. (Nr. 35 f.). Meine – im Gegensatz zu früheren Datierungen stehende – Ansetzung um bzw. kurz nach 1600 wird durch eine von A. Bagnoli aufgefundene Nachricht bekräftigt. In der »Vita di Matteo Guerra« (Manuskript in der Biblioteca Comunale Siena, E. III, 22/c. 58 verso) heißt es: »[M. Guerra] passò all'altra vita l'anno 1602 e fu sepolto nella nostra Chiesa di S. Giorgio con grandissimo dolore, e pianto di tutti i fratelli; il quale per memoria della bontà sua, e fondazione di questa nostra Cong.^{ne}, fu ritratto nella tavola del Crocefisso a man dritta per andare dal altare grande verso la porta della Chiesa dal famoso pittore Francesco Vanni Cav.^o della Sacra Religione di Cristo«. An einer anderen Stelle ist das Todesdatum des Padre Guerra korrekt mit 25. September 1601 angegeben. Ich danke Herrn Dr. Bagnoli herzlich für diese Information.
- ¹⁴ Das Aussehen des Bildes ist nur durch eine Photographie überliefert. Literatur: I. Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi*, Bd. II, Pistoia 1649, S. 373; H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin 1920, S. 516; außerdem Münchner Lokalliteratur, z. B.: J. M. Forster, *Das gottselige München*. München 1895, S. 150; F. P. Zauner, *München in Kunst und Geschichte*. München 1914, S. 333. – Wo sich das Gemälde vor der Transferierung in die Theatinerkirche befand, konnte ich bislang nicht ermitteln; zweifellos fungierte es von Anfang an als Altarblatt. Die Figur der auf der Mondsichel stehenden Immaculata und die Halbfigur des segnend über ihr schwebenden Gottvaters kehren auf einer schwachen Zeichnung aus dem Vanni-Umkreis wieder, die an den Flanken die Heiligen Franziskus und Bernardinus zeigt (Berlin KdZ 24 007).
- ¹⁵ I. Ugurgieri Azzolini, a. a. O. (s. Anm. 14), S. 373, beschreibt das Bild: »... una Tavola di S. Carlo, quando con

- il Chiodo cessò la peste e vi sono figurati molti appestati«. E. Romagnoli, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi*, Faksimile-Ausgabe Florenz 1976, VIII, S. 695, zitiert das Gemälde bereits als verloren. Der Ausführungsentwurf in der Sammlung Frits Lugt, Paris, dürfte das Aussehen des Gemäldes recht zuverlässig überliefern; er ist z. B. reproduziert bei H. Voss, *Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance*. München 1928, S. 30. Vgl. auch Riedl, *Disegni*, S. 59.
- ¹⁶ Vgl. Anm. 7. Vanni hat sich mit der Figur sehr ausgiebig beschäftigt; s. Riedl, *Disegni*, S. 44f. (Nr. 32).
- ¹⁷ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 46 (Nr. 34).
- ¹⁸ Feder, braune Tinte, braun laviert, weißes Papier, 247 x 174 mm. Siehe Ch. Fairfax Murray, *Drawings by the Old Masters*, Collection of J. Pierpont Morgan. London 1902-5, IV, Nr. 191.
- ¹⁹ Feder, braune Tinte, braun laviert, weißes Papier, 236 x 187 mm.
- ²⁰ Eine gewisse Analogie zu dieser Vedute stellt die Amphitheater-Ansicht auf dem Uffizien-Blatt 4772 S mit Skizzen zum Altargemälde »Der Sturz des Simon Magus« dar; s. Riedl, *Disegni*, S. 54f. (Nr. 50) und Abb. 52.
- ²¹ Feder, braune Tinte, braun laviert, mit Rötel quadriert, weißes Papier, 221 x 157 mm. Das Blatt ist erwähnt bei H. Voss, a. a. O. (s. Anm. 14), S. 512, Anm. 1.
- ²² Siehe Riedl, *Disegni*, S. 42 (Nr. 28) und Abb. 24.
- ²³ Rötel, weißes Papier, 213 x 160 mm. Vom Eigentümer als Prima Idea für das Gemälde in S. Spirito identifiziert. – Das Altarbild, dessen Entstehungszeit durch einen Dokumentenfund von A. Bagnoli auf 1596 oder kurz davor festgelegt ist (s. Bagnoli, Rezension, wie in Anm. 2 zitiert, S. 84), ist bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 12), ausführlich gewürdigt und reproduziert (S. 1064ff. und Abb. 592). Literaturangaben bei M. Ingendaay, a. a. O. (s. Anm. 12), S. 614. Vgl. auch Riedl, *Disegni*, S. 36f. (Nr. 20f.).
- ²⁴ Schwarze Kreide, weißes Papier, 280 x 190 mm. Verso: Fünf Puttenköpfe. Rötel. – Zum Altarbild in Pistoia s. Riedl, *Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni*, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 60ff., und Riedl, *Disegni*, S. 67f. (Nr. 70f.).
- ²⁵ Feder, braune Tinte, braun laviert, weißes Papier, 207 x 269 mm. An den Rändern der Kompositionsskizze Maßangaben. Linke untere Ecke des Blattes beschädigt. Rechts unten alte Schrift: Vanni. – Die sitzende weibliche Figur links oben könnte sich auf die Gestalt links im Vordergrund der »Mystischen Verlobung der hl. Katharina von Siena« beziehen; vgl. Abb. 6.
- ²⁶ Signatur und Datum auf dem noch niemals reproduzierten Altarbild wurden von A. Bagnoli erkannt; s. Bagnoli, Rezension (s. Anm. 2), S. 85.
- ²⁷ Kreide, Feder, braune Tinte, braun laviert, mit Rötel quadriert, weißes Papier, 282 x 205 mm. Zu den anderen Exemplaren bzw. den Derivaten der Londoner Zeichnung s. Riedl, *Disegni*, S. 66f. (Nr. 69).
- ²⁸ Feder, braune Tinte, gelbliches Papier, 208 x 147 mm. Zum Gemälde s. Anm. 11.
- ²⁹ Kreide, graubraun laviert, weißes Papier, 415 x 275 mm.
- ³⁰ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 45 (Nr. 33) und Abb. 33. Das Blatt in den Uffizien ist jenem im Louvre qualitativ unterlegen, aber wohl doch eigenhändig.
- ³¹ Die beiden stehenden Figuren links auf dem Entwurf der Sammlung Schapiro könnten mit den Heiligen Franziskus und Margareta von Cortona zu identifizieren sein, der rechts kniende Heilige mit Dominikus. In der Folge sind Franziskus und Dominikus jeweils links zur Gruppe zusammengefaßt, während die hl. Margareta rechts plaziert ist. Die Kopfbedeckung der Gestalt rechts neben Franziskus auf der Schapiro-Zeichnung erinnert allerdings mehr an eine Mönchskapuze als an ein Frauenkopftuch, doch gäbe die Präsenz eines dritten Mönchsheiligen bei gleichzeitigem Fehlen der hl. Margareta ikonographisch kaum einen Sinn.
- ³² Das Blatt aus der Sammlung Mrs. van der Gucht war 1966 im Kunsthandel; s. Colnaghi/London, *Old Master Drawings*. April/Mai 1966, Nr. 13: Feder, Tinte, braune Lavierung, Kreide, 204 x 289 mm; oben Schrift: M (?) Vanni. – Zum Berliner Blatt KdZ 22518 recto vgl. S. 99 und Anm. 113.
- ³³ Feder, braune Tinte, braun laviert, weißes Papier, 144 x 99 mm. – Das Blatt 1920.11.16.99 im British Museum ist offensichtlich eine spätere Kopie.
- ³⁴ Das (bislang noch niemals reproduzierte) Altarblatt ist durch ein Dokument datiert; s. S. Borghesi und L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*. Siena 1898, Dokument Nr. 335, S. 632. Literatur: s. M. Ingendaay, a. a. O., (s. Anm. 12), S. 620f.
- ³⁵ Feder, braune Tinte, braun laviert, beige-graues Papier (Papier agarbanzado, bedeutet eigentlich kichererbsenfarbiges Papier), 270 x 166 mm. Vgl. A. E. Perez Sanchez, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Catalogo de los dibujos*. Madrid 1967, S. 150 und Tafel 14 (mit Hinweis auf das Siener Bild).
- ³⁶ Recto: Kniender, sich die Tränen trocknender Mönch und Händestudien. Schwarze und weiße Kreide, Rötel. Unten Schrift: C^e Francesco Vanni. Verso: Studie zum sterbenden Titelheiligen, Kopfstudie zum rechts knienden Mönch. Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, Maximalmaße 240 x 208 mm (das Blatt ist unregelmäßig beschnitten).
- ³⁷ Siehe Anm. 88.
- ³⁸ Siehe Anm. 88.
- ³⁹ Zu denken ist an Correggios »Madonna della scodella« in der Galerie von Parma und an Baroccis »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« in der Vatikanischen Pinakothek bzw. in S. Stefano in Piobbico.
- ⁴⁰ Mehrere Varianten der Komposition sind erhalten oder belegt, ohne daß sich eine davon mit Sicherheit als Original bestimmen ließe. G. della Valle, *Lettere Sanesi*, Bd. III, Rom 1786, S. 351, berichtet: »... è dignissimo di lode quello, di cui abbiamo una qualche idea in una mediocre stampa, e in una bella copia, che ne fece il Sig. Luigi Campana pittore di ritratti sanese. Questo dipinto dicevasi la Madonna della Pappa, ed è celebre sotto tal nome; presuntamente è in Londra, se non sono stato ingannato ...«; E. Romagnoli, a. a. O. (s. Anm. 15), S. 707, teilt mit, daß das Gemälde aus dem Besitz der Familie Orlandini

- ⁶⁵ Die Situation ist insofern besonders verwirrend, als für die zweiteilige Verkündigungsdarstellung im Querhaus von S. Maria dei Servi in Siena als Datum der Auftragserteilung 1585 überliefert ist (vgl. A. Ciaranfi Francini, *La prima Annunciazione di Francesco Vanni ai Servi di Siena*. In: *Bullettino Senese di Storia Patria*, N. S. IX, 1938, S. 189ff.). Das zeitliche Nebeneinander – oder Fast-Nebeneinander – dieser ersten Servi-Verkündigung, des Herzvertauschungs-Bildes und der Konstantinstaufe wäre allenfalls durch eine völlige stilistische Desorientierung des jungen Künstlers erklärbar. In jedem Falle bedarf der ganze Komplex einer erneuten, sorgfältigen Prüfung.
- ⁶⁶ S. dazu Riedl, *Disegni*, S. 23ff. (Nr. 3ff.); dort weitere Literaturhinweise.
- ⁶⁷ Abgebildet und kommentiert bei R. Bacou und F. Viatte, *Drawings in the Louvre, The Italian Drawings*. London 1968, Nr. 79. Vgl. auch Riedl, *Disegni*, S. 26 (Nr. 6).
- ⁶⁸ Siena, Biblioteca Comunale S. II. 5/56 recto, rechts: Kompositionsskizze und sieben Detailskizzen für das Altarblatt *Il Perdono d'Assisi*. Rötel, weißes Papier, ca. 186 x 250 mm. – Zum Öl-Bozzetto der Sammlung Chigi-Saracini siehe S. 94 und Anm. 83. – Zum Uffizien-Blatt 1694 E s. Riedl, *Disegni*, S. 22f. (Nr. 2) und Abb. 2. – Das von E. Romagnoli, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 528, überlieferte Datum 1592 muß – darauf deuten einigen stilistische Eigentümlichkeiten – möglicherweise zugunsten einer etwas späteren Datierung korrigiert werden.
- ⁶⁹ Rötel, schwarze Kreide, Feder, braune Tinte, bräunliche Lavierung, weißes Papier, 221 x 162 mm. – Das Bildtabernakel in S. Niccolò al Carmine ist unten in der Mitte (schwer erkennbar) bezeichnet: FRAN.VANNI⁵. 1595. Das Werk ist reproduziert und kommentiert bei M. Warnke, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIX, 1968, S. 76f. und Abb. 13. Die ältere Literatur ist aufgeführt bei M. Ingendaay, a. a. O. (s. Anm. 12), S. 609f.
- ⁷⁰ Die Trinität und acht sienesisische Heilige, im Zentrum leeres hochrechteckiges Feld. Feder, braune Tinte, 267 x 190 mm. Das Blatt ist mir nur durch eine Photographie bekannt.
- ⁷¹ Siehe Anm. 22.
- ⁷² Siehe Anm. 29 und Anm. 30.
- ⁷³ Siehe Anm. 15.
- ⁷⁴ Schwarze Kreide, Feder, braune Tinte, braun laviert, quadriert, weißes Papier, 214 x 134 mm. Zum Gemälde in S. Paolino zu Lucca vgl. S. 99 und Anm. 112.
- ⁷⁵ Feder, braune Tinte, braun laviert, weißes Papier, 150 x 101 mm.
- ⁷⁶ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 51 (Nr. 43) und Abb. 43; außerdem Riedl, *Salzburg und Siena*, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 13ff.
- ⁷⁷ Blattgröße 277 x 298 mm.
- ⁷⁸ Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, 416 x 220 mm. Abgebildet im Katalog: *Italian 16th Century Drawings from British Private Collections*. Edinburgh Festival 1969, Nr. 87 (Tafel 60). – Die Rückenfigur des Ministranten begegnet, kombiniert mit der Gestalt des segnenden Papstes Urban VI., auch auf Szene 29 der 1597 gestochenen Folge des Lebens der hl. Katharina von Siena; s. Riedl, *Disegni*, S. 29f.
- ⁷⁹ Siehe Anm. 15.
- ⁸⁰ Auch Miss Susan Wegner ist, laut brieflicher Mitteilung, vorsichtig geneigt, die beiden Bilder in Monte Oliveto Maggiore um 1590 anzusetzen. Über das Problem des Anteils Vannis an der Ausführung läßt sich erst nach einer maltechnischen Untersuchung (welche durch die hohe Plazierung erschwert wird) und vielleicht auf der Basis von Archivrecherchen ein genaueres Bild gewinnen.
- ⁸¹ Öl auf Papier, ca. 285 x 190 mm, 404 x 286 mm (Brettförmig). Kommentiert im Katalog: *Le Cabinet d'un Grand Amateur: P. J. Mariette*. Paris 1967, Nr. 141 (Text von C. Monbeig Goguel).
- ⁸² Öl auf Leinwand, jeweils ca. 295 x 200 mm. Zu den Bildern in S. Vigilio und zu den auf sie bezichbaren Zeichnungen s. Riedl, *Disegni*, S. 28 (Nr. 9).
- ⁸³ Öl auf Papier, ca. 285 x 190 mm. – Der Berliner Cartoncino KdZ 20309, traditionell Barocci zugeschrieben, ist eine mediokre spätere Arbeit.
- ⁸⁴ Louvre 1982: Öl auf Papier, 367 x 223 mm (spätere, ca. 10 mm breite Goldborte); Exemplar der Sammlung Chigi-Saracini: Öl auf Papier, 370 x 225 mm; Exemplar der Sammlung John Pope-Hennessy: Öl auf Papier, welches auf Leinwand aufgezogen ist, 340 x 208 mm; durch die Malschicht schimmert eine (bisher noch nicht dechiffrierte) Schrift auf der Rückseite des Papiers. Ich danke Professor Sir John Pope-Hennessy sehr herzlich für seine hilfreichen Hinweise!
- ⁸⁵ Öl auf Leinwand, 222 x 156 mm. Abgebildet bei Riedl, Zu einigen toskanischen Bozzetti, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 17, Abb. 6.
- ⁸⁶ Öl auf Papier, 330 x 240 mm. Abgebildet bei Riedl, Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 61, Abb. 1.
- ⁸⁷ Öl auf Papier, 250 x 180 mm. Siehe J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*. Oxford 1976, Bd. I, S. 112, Bd. II, Tafel 212. Ein Skizzenblatt mit einem Kompositionsentwurf und drei Detailskizzen für das Genueser Bild wird in der Biblioteca Comunale zu Siena bewahrt (S. III. 10/21 verso: Feder, braune Tinte, weißes Papier, ca. 163 x 173 mm; auf der Rückseite Skizzen für eine Steinigung). Eine Federnotiz zum Oberkörper der Titelheiligen findet sich auf einem Skizzenblatt der Sammlung Pope-Hennessy, New York.
- ⁸⁸ Louvre 2014: Öl auf Papier, 267 x 185 mm. Exemplar in Privatbesitz: Öl auf Papier, 280 x 190 mm. – Zum Gemälde und zu den Vorzeichnungen vgl. S. 88 und Anm. 33–36.
- ⁸⁹ Öl auf Papier, 300 x 210 mm. Literatur: *Le Seizième Siècle Européen. Peintures et dessins dans les Collections Publiques Françaises*. Paris 1965, Nr. 293; *Le Cabinet d'un Grand Amateur: P. J. Mariette*. Paris 1967, Nr. 142.
- ⁹⁰ Siehe Riedl, Zu Francesco Vannis Tätigkeit für römische Auftraggeber, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 333f. (mit Literaturhinweisen) und Abb. 23.
- ⁹¹ Als Beispiel sei der Bozzetto Chatsworth 380 für eine Darbringung im Tempel genannt, dem das (eigenhändi-

- nach England gelangt sei. Eine um 1930 in der Berliner Galerie van Diemen befindliche Variante wurde von C. Brandi veröffentlicht (Francesco Vanni. In: *Art in America*, XIX, 1931, S. 75 und Abb. 6). Diese, heute nicht mehr nachweisbare, Fassung ist richtungsgleich mit den beiden Vorentwürfen. Spiegelverkehrt dazu sind gemalte Exemplare im Louvre und im J.B. Speed Art Museum in Louisville. Ein weiteres Exemplar wird in der Galerie von Parma unter ‚Seguace dello Scarsellino‘ geführt; bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 12), ist dieses Bild als eigenhändige Arbeit Scarsellinos abgebildet (S. 807, Abb. 448). – Nach der alten Photographie zu urteilen, kommt für Vanni eigentlich nur das Ex-van-Diemen-Exemplar in Betracht.
- ⁴¹ Rötél, gelbliches Papier, ca. 151 x 115 mm (Maximalmaße), rechte untere Ecke beschädigt.
- ⁴² Feder, braune Tinte, braun laviert, über schwarzer Unterzeichnung, weißes Papier, 102 x 83 mm. Literatur: Lagerliste Nr. 34 von C. G. Boerner, Düsseldorf 1962, S. 83 f. (Nr. 170); Zeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, Hamburger Kunsthalle 1965, S. 13 (Nr. 25) und Abb. 91.
- ⁴³ Schwarze Kreide, weißes Papier, 262 x 185 mm. Rechts unten spätere Schrift: V. S. (= Ventura Salimbeni).
- ⁴⁴ Feder, braune Tinte, braun laviert, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzer Kreide und Rötél, weißes Papier, 262 x 214 mm. Rechts unten spätere Schrift: Vanni. – Das bislang noch nie reproduzierte Gemälde ist rechts unten auf der Stufe bezeichnet: FRANC. VANN.⁵ SEN. F. A. D. 1598.
- ⁴⁵ Ein zwingendes Indiz ist die Existenz dieser Unterzeichnung freilich nicht; es gibt ähnlich gearbeitete Blätter, denen nachweislich Vorentwürfe vorausgehen.
- ⁴⁶ Kreide, Feder, braune Tinte, violett laviert, hellbraun getöntes Papier, 228 x 157 mm. Links unten alte Schrift: Vanius. Literatur: A. Stix und L. Fröhlich-Bum, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen. Wien 1932, S. 48 (ohne Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Bild in Asciano). Das bislang unveröffentlichte Gemälde in Asciano ist bezeichnet: FRANC.⁵ VANNIUS SEN. F. A. D. IUB. MDC.
- ⁴⁷ Recto: Der kniende hl. Bernardinus von Siena (Studie für die ‚Sacra Conversazione‘ in Asciano); rechts Partialstudie einer weiblichen Gewandfigur (vielleicht auf die hl. Agathe des genannten Bildes zu beziehen). Verso: Der stehende hl. Franziskus mit vor der Brust gekreuzten Händen. Kreide, Rötél, weißes Papier, 163 x 193 mm. Traditionell irrtümlich Ventura Salimbeni zugeschrieben.
- ⁴⁸ Feder, braune Tinte, braun laviert, Kreidespuren, weißes Papier, 313 x 221 mm. H. Voss, a. a. O. (s. Anm. 14), S. 516, Anm. 1, bezieht die Zeichnung irrtümlich auf das (von Rutilio Manetti stammende) Altargemälde im Dom von Massa Marittima.
- ⁴⁹ Stilistisch steht einer Ansetzung der Louvre-Zeichnung um 1600 nichts im Wege, doch wäre eine etwas frühere Entstehung denkbar.
- ⁵⁰ Rötél, rosa laviert, weißes Papier, 272 x 192 mm.
- ⁵¹ H. Voss, Eine Grünewald-Fälschung des 17. Jahrhunderts. In: Cicerone, 1911, S. 917 f., Abb. S. 918; O. Kurz, Falsi e falsari. Venedig 1961, S. 122 f. (mit Bibliographie).
- ⁵² S. dazu Riedl, *Disegni*, S. 34 f. (Nr. 18 f.) und Abb. 18, 19.
- ⁵³ Bei den zwei Mönchsheiligen handelt es sich offenbar um den Augustiner-Eremiten Albert von Siena (Attribut: Hasen) und um Franz von Assisi (Wundmale an den Händen); der Kopftypus des Franziskus mutet freilich etwas ungewohnt an.
- ⁵⁴ A. Bagnoli, Rezension (s. Anm. 2), S. 84; S. Wegner teilte mir ihre Meinung mündlich mit.
- ⁵⁵ Siehe J. A. Gere, *The Lawrence-Phillipps-Rosenbach ‚Zuccaro Album‘*. In: *Master Drawings*, VIII, 1970, S. 128 und Abb. 6a, b. Ich danke Miss Wegner für den Hinweis auf das Blatt.
- ⁵⁶ Das oft behandelte und mehrfach reproduzierte Gemälde ist gut dokumentiert. Zu den Urkunden und zur Literatur s. M. Ingendaay, a. a. O. (s. Anm. 12), S. 607 ff. Eine Abbildung findet sich z. B. bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 12), Abb. 581. – Auf die starken zuccaresken Züge des Gemäldes wird in der Literatur stets abgehoben, etwa bei A. Venturi, S. 1036. Ausgangsmodell der Komposition Vannis ist Federico Zuccaris Darstellung des Kniefalls Heinrichs IV. vor Gregor VII. in der Sala Regia des Vatikans. Auch Details wie der stehende Hellebardier sind freimütig nach Federico Zuccari zitiert (vgl. die entsprechende Gestalt auf der ‚Geißelung Christi‘ in S. Lucia del Gonfalone, Rom; Federico recurriert dabei seinerseits auf eine Figur Taddeos).
- ⁵⁷ Feder, braune Tinte, über Rötél, 305 x 220 mm. Vgl. L. Salmina-Haskell, *Drawings by Francesco Vanni in the Hermitage*. In: *Master Drawings*, IV, 1966, S. 32 ff. und Abb. 1 sowie Tafel 23.
- ⁵⁸ Feder, braune Tinte, über Rötél, 343 x 133 mm. Figur nachträglich durchgegriffelt. Links unten Schrift: Vanni di Siena. Vgl. den Katalog: *Italienische Zeichnungen 15. bis 18. Jahrhundert*, Staatliche Graphische Sammlung München, 1967, S. 80 f. (Nr. 81) und Tafel 62.
- ⁵⁹ Feder, braune Tinte, Rötél, gelbliches, stark verflecktes Papier, ca. 402 x 262 mm. Rechts Rötélstudie eines Puttos.
- ⁶⁰ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 32 (Nr. 15) und Abb. 15. Für eine Frühdatierung plädiert A. Bagnoli, Rezension (s. Anm. 2), S. 84; Bagnoli zieht auch die Möglichkeit einer Priorität Vannis vor Lodovico Carracci in Erwägung.
- ⁶¹ Louvre 2011: Schwarzer Stift (Kreide?), Rötélspuren, quadriert, weißes Papier, 268 x 207 mm. – Louvre 2011: Schwarzer Stift (Kreide?), Rötél, grau laviert, weiß gehöhlt, Klebkorrekturen, Spuren einer schwarzen Quadrierung, 438 x 300 mm.
- ⁶² Dieses oft kommentierte Frühwerk Vannis ist z. B. bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 12), reproduziert: Abb. 584.
- ⁶³ Vgl. dazu S. 97.
- ⁶⁴ S. dazu Riedl, *Disegni*, S. 21 f. (Nr. 1); W. Chandler Kirwin, *The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVI, 1972, S. 208 und S. 220.

- ge?) Blatt E.I. 14/72 verso, links, in der Sienerer Biblioteca Comunale zuzuordnen ist (E.I. 7/15 recto ist eine schwache Kopie nach letztgenannter Zeichnung).
- ⁹² Zum Sammelinteresse im Seicento vgl. A. Francini Ciaranfi, Einleitung des Kataloges: *Bozzetti delle Gallerie di Firenze*. Florenz 1952, S. 5 ff. – Chiaroscuro-Bozzetti sind in Siena auffallend häufig, vor allem bei Vanni und Rutilio Manetti.
- ⁹³ Siehe Anm. 81.
- ⁹⁴ Siehe Anm. 88.
- ⁹⁵ Siehe Anm. 60.
- ⁹⁶ Siehe Anm. 76.
- ⁹⁷ Siehe Anm. 84.
- ⁹⁸ Siehe Anm. 88.
- ⁹⁹ Zeichnungen Vannis sind nicht selten für später entstandene Arbeiten gehalten worden; so manches Blatt fand sich unter Namen von Künstlern des 17. und sogar des 18. Jahrhunderts. Noch in jüngster Zeit hat der »Dixhuitième-Charakter« bestimmter Details an der Authentizität einer Vanni-Zeichnung zweifeln lassen; s. dazu Riedl, *A Few Drawings by Francesco Vanni*, a. a. O. (s. Anm. 2), S. 165, Anm. 8.
- ¹⁰⁰ Rötél, etwas vergilbtes Papier, 90 x 52 mm. – Leider hat die 1977/78 mit hervorragendem Erfolg durchgeführte Restaurierung des Gemäldes in S. Maria dei Servi weder eine Signatur noch ein Datum zutage gefördert. Der barockeske Charakter kommt heute noch sehr viel ausgeprägter zur Geltung als früher.
- ¹⁰¹ Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, ca. 202 x 140 mm. Rechts unten spätere Schrift: V.S. (= Ventura Salimbeni). – Zum Ansanus-Bild vgl. Anm. 66.
- ¹⁰² Vgl. dazu Riedl, *Die Fresken der Gewölbezone des Oratorio della Santissima Trinità in Siena*. Heidelberg 1978, S. 24 f. und Abb. 41, 42, 44, 50. Barockeske Einflüsse lassen sich allerdings bereits in den römischen Frühwerken Salimbenis erkennen.
- ¹⁰³ Zum Josefs-Bild vgl. N. Mengozzi, *Il Monte dei Paschi*. Siena 1905, S. 63 ff. und Abb. 14.
- ¹⁰⁴ Schwarze Kreide und Rötél, gelbliches Papier, 201 x 130 mm. Mit dem Josefs-Bild steht auch das Blatt Siena, Soprintendenza 8 in Verbindung; recto: Stehender Jüngling von schräg hinten. Unten spätere Schrift: Ventura Salimbeni; verso: Zwei Handstudien. Schwarze Kreide, gelbliches Papier, 175 x 108 mm.
- ¹⁰⁵ Rötél, Feder, braune Tinte, hellbraun laviert, weißes Papier, 164 x 146 mm. Auf der Rückseite Aufschrift des 17. Jahrhunderts: Ventura Salimbeni Senese. Es ist interessant, daß mehrere Vanni-Zeichnungen dieser Art traditionell Salimbeni, dem man diese volkstümlich-frische Tonart eher zuzutrauen scheint, attribuiert werden. – Frau Dr. Simonetta Proserpi Valenti Rodinò danke ich herzlich für den Hinweis auf das römische Blatt!
- ¹⁰⁶ Zum Gemälde in SS. Quirico e Giulitta vgl. Riedl, *Disegni*, S. 64 f. (Nr. 66); Reproduktion z. B. bei A. Venturi, a. a. O. (s. Anm. 12), Abb. 602. – Darauf, daß (wenn auch nicht in der gleichen Kirche und wohl auch nicht in gleichem Maßstab) ein Gegenstück zu der dereinst berühmten und oft kopierten »Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten« existiert hat, deutet folgender Umstand: 1966 wurden in einer Ausstellung »Small Pictures for Small Rooms«, Nr. II, bei Thos. Agnew & Sons in London unter dem Namen Francesco Vanni zwei kleinformatige Bilder gezeigt, die im Katalog beide als »The Rest on the Flight into Egypt« betitelt werden (Nr. 39 und Nr. 43); es ist aber jeweils angegeben: »A Pair to No. 43« bzw. »A Pair to No. 39«. Um themengleiche Darstellungen kann es sich mithin kaum gehandelt haben. Da eines der Miniaturgemälde das Bild in SS. Quirico e Giulitta wiederholt haben soll, ist die Vermutung nicht abwegig, daß das zweite eine Pendantkomposition repetiert haben könnte. Leider waren mir keine Abbildung der (aus der Sammlung Miss Sarah Robertson stammenden) Gemälde zugänglich; auch der weitere Weg der Bilder ließ sich nicht rekonstruieren.
- ¹⁰⁷ Schwarze Kreide, Rötél, helles Papier, 271 x 184 mm. Kommentiert und abgebildet bei St. Ostrow, *Some Italian Drawings for Known Works*. In: *Muse*, 1, 1967, S. 22 f. und Abb. 4.
- ¹⁰⁸ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 26 (Nr. 6) und Abb. 6.
- ¹⁰⁹ Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, 172 x 217 mm.
- ¹¹⁰ Siehe Riedl, *Disegni*, S. 36 f. (Nr. 20 f.) und Abb. 21, 22.
- ¹¹¹ Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, 405 x 280 mm. Unten rechts von der Mitte spätere Schrift: Vanni.
- ¹¹² Vgl. Anm. 74. Das noch unpublizierte Luccheseer Bild könnte, seinem derzeitigen Zustand nach zu urteilen, mit Werkstatthilfe ausgeführt oder später teilweise übermalt worden sein.
- ¹¹³ Verso: Total- und Kopfstudie eines männlichen Leichnams. Entwürfe für die »Pestprozession des hl. Karl Borromäus« (s. Anm. 15). Außerdem Studien eines männlichen und eines weiblichen Kopfes. Schwarze und weiße Kreide, Carta cerulea, 257 x 384 mm.
- ¹¹⁴ Susan Wegner wird in den Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz demnächst erste Ergebnisse ihrer Vanni-Forschungen veröffentlichen.

Nachtrag

Einige neue Funde bzw. Identifizierungen wirken sich auf das hier Dargelegte aus.

Für die Datierung des Uffizien-Bozzettos 19165 F und der Louvre-Zeichnungen 2011 und 2008 (Abb. 14 und 15) bietet sich insofern eine weitere Stütze an, als sich die Gestalt der Maria in ganz ähnlicher, allerdings seitenvertauschter Fas-

sung auf dem soeben von Piero Torriti als Werk eines unbekanntes Sienerer Malers des frühen 17. Jahrhunderts veröffentlichten, von Alessandro Bagnoli richtig als Arbeit Vannis erkannten Gemälde »Der Zinsgroschen« in der Sienerer Pinakothek findet (Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena, i dipinti dal xv al xviii secolo*. Genua 1978, S. 318 und

Farbtafel 380 auf S. 319; Zuschreibung Bagnolis: mündliche Mitteilung). Stilistisch steht der ›Zinsgroschen‹ Bildern Vannis aus den Jahren um 1593/96 nahe. Dies könnte die Folgerung erlauben, daß die ›Vision des hl. Franziskus‹ doch erst gegen oder um die Mitte der neunziger Jahre entstanden ist. Was die Datierung des Gemäldes ›Die Weihe der Klosterkirche Monte Oliveto Maggiore‹ in Monte Oliveto Maggiore und des Kompositionsentwurfes Louvre 2054 (Abb. 17) angeht, kommt dem Blatt B 139 in der Florentiner Biblioteca Marucelliana Bedeutung zu. Vorne zeigt dieses Blatt in der typischen Handschrift Vannis eine Teilnachzeichnung der Madonna auf Baroccis ›Perdono d'Assisi‹, auf dem Verso einen jugendlichen Kleriker im Ornat; es handelt sich um die Studie für den von schräg hinten dargestellten, über die Schulter in Richtung Betrachter blickenden Mönch links hinter der Hauptgruppe des Kirchweih-Gemäldes. Nicht nur die Barocci-Kopie läßt an ein frühes Entstehungsdatum denken, auch der Kopf des Mönches erinnert im Typ an andere Köpfe aus Vannis früher Schaffenszeit. Damit wäre ein zusätzliches Argument für die vorgeschlagene Ansetzung des Kirchweih-Bildes gewonnen.

Wichtige Fixpunkte für die Kenntnis des Zeichenstil des jun-

gen Vanni sind zwei Blätter, die ich als Studien für die 1589 datierte ›Enthauptung des Täufers‹ in S. Leonardo zu Arcidosso identifizieren konnte: die (an Federico Zuccari gemahrende) Zeichnung FP 291 im Kunstmuseum Düsseldorf für die Gruppe der Salome und deren Dienerin und die schöne, baroccesk anmutende Kopfstudie für die Salome in der Sammlung Chigi-Saracini in Siena.

Zu meiner Bemerkung über den zu erwartenden Forschungsfortschritt im Hinblick auf Vannis Frühzeit ist zu sagen, daß Susan Wegner bereits interessante Beziehungen zu einigen Künstlern – so zu Giovanni de'Vecchi – aufdecken konnte.

Einen ganz entscheidenden Gewinn stellt die Identifizierung einer sehr frühen, Giovanni de'Vecchi stilistisch äußerst nahen Vanni-Zeichnung im Louvre durch Philip Pouncey dar; das Blatt bezieht sich auf eine von zwei Cataletto-Darstellungen Vannis von 1584. Bruno Santi, dem ich, ebenso wie Philip Pouncey, herzlich für Informationen danke, wird die beiden (in einer Sienerer Privatsammlung bewahrten) Gemälde demnächst veröffentlichen.

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Forschung aufs erfreulichste in Bewegung geraten ist.