

Abb. 1
Domenico Corvi, Selbstbildnis
Öl auf Lwd., 134,5 x 98,5 cm
Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1809 n. 2086



Originalveröffentlichung in: *Barockberichte*
55/56 (2010), S. 533-542
Online-Veröffentlichung auf *ART-Dok* (2022),
DOI:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00007952>

Susanne Müller-Bechtel

Ein „neuer Kopf“ für eine „Enthauptung Johannes d. Täufers“ im Salzburger Barockmuseum: Der römische Akademiker Domenico Corvi (1721-1803)¹

Die Ölstudie einer „Enthauptung Johannes d. T.“ im Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0328² (Abb. 2), muss als vorbereitende Studie für die Darstellung desselben Themas in der Chiesa del Gonfalone in Viterbo (Abb. 3) von Domenico Corvi (Viterbo 1721-1803 Rom), 1755-1758, bezeichnet werden. Bislang galt besagte Ölstudie als neapolitanisch, 17. Jahrhundert, Bernardo Cavallino nahestehend. Es kann jedoch in Domenico Corvi (Abb. 1) der kreative Kopf hinter dem beeindruckenden Entwurf erkannt werden.³

Die Gegenüberstellung des *modello* in Salzburg und der ausgeführten Version in Viterbo – selbst in der Form von Abbildungen – macht meines Erachtens eine umständliche Beweisführung der evidenten Verwandtschaft der beiden Werke entbehrlich.⁴ An die Bekanntgabe dieses Fundes können stattdessen weiterführende Beobachtungen und Fragen angeschlossen werden, die nacheinander die Positionierung der Ölstudie im Werkprozess, die ikonographische Konzeption der Szene sowie die formale Konzeption der



Abb. 2
Domenico Corvi, Enthauptung Johannes des Täufers, Öl auf Lwd., 33,2 x 63,0 cm, Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 0328

Hauptfigur in den Blick nehmen. Die Ölstudie von Domenico Corvi, der als Meister der akademischen Aktstudie seinen Platz in der Kunstgeschichte des römischen Settecento gefunden hat, bietet die Gelegenheit einer Einsichtnahme in den künstlerischen Schaffensprozess eines akademisch geschulten Künstlers.

Die als Lünette angelegte Ölstudie greift aus der dramatischen Geschichte der Enthauptung des Johannes (Mk 6, 14-29) einen Moment auf, der in der Bibel nicht ausdrücklich erwähnt wird: Der die Hinrichtung ausführende Henker schiebt nach dem tödlichen Schlag sein Schwert in die Scheide zurück, während sein Gehilfe mühsam ein Tuch unter dem leblosen Körper des Täufers hervorzieht. Im Hintergrund des nur von der Fackel eines dritten Schergen beleuchteten Kerkers wartet Salome mit einer zweiten weiblichen Figur darauf, das Johanneshaupt in einer großen Schale aufzunehmen. Die Ölstudie (Abb. 2) beeindruckt vor allem wegen der außergewöhnlichen Gestaltung der Hauptfigur, wenn man die zentrale Figur der Komposition als solche bezeichnen darf. Mittelpunkt der Komposition ist mit seiner raumgreifenden Geste der Henker, der unter größter Konzentration sein Schwert in die Scheide zurück steckt. Die Banalität der hier dargestellten Handlung steigert noch einmal das in jeder Martyriumsszene enthaltene Faszinosum des Grausamen. Doch konzipierte Domenico Corvi seine Hauptfigur keineswegs gewöhnlich. Die halbnaakte Figur voll-

bringt im Oberkörper eine starke Drehung nach links ins Profil, während die Beine frontal auf den Betrachter gerichtet sind; die Hüfte folgt der Torsion. Der Henker hebt seinen rechten Arm stark an – darunter kann der Betrachter durch die komponierte Untersicht den Kopf des Mannes im Profil sehen. Der Schein der Fackel lässt im Halbdunkel die Muskeln am Rumpf plastisch hervortreten. Der muskulöse Körper des Henkers strotzt sichtlich vor Kraft. Vor seinem linken Fuß ist der enthauptete Leib des Johannes zu Boden gestürzt, der Kopf liegt neben dem Körper. Um ein großes rotes Tuch unter dem auf der Seite liegenden Leichnam des Johannes hervorzuziehen, setzt der ebenfalls halbnaakte Folterknecht rechts seinen kräftigen Körper als Gegengewicht ein: linker Arm und linkes Bein sind gestreckt, der Rücken im Schulterbereich leicht gekrümmt und das rechte Knie deutlich gebeugt – die ganze Figur ist ein Abbild des erforderlichen Krafteinsatzes. Dieser zweite Scherge verdeckt zum Teil einen dritten Schergen mit einer Fackel. Dem dritten scheint nur die Aufgabe zugekommen zu sein, die Fackel zu halten – er unterscheidet sich jedoch von den anderen beiden durch seine Rüstung, vermutlich überwacht er die korrekte Ausführung der Hinrichtung. Links etwas tiefer im Raum sind zwei Frauen zu erkennen, die linke lässt sich aufgrund der großen goldenen Platte in ihren Händen als Salome identifizieren.

Für die monumentale Ausführung an der Rückwand des Kirchenraumes in Viterbo

(Abb. 3) änderte Domenico Corvi die Komposition und die Konzeption der Figuren im Vergleich zum *modello* in Salzburg nur wenig ab: die zentrale Figur des Henkers rückte er aus dem Zentrum in die Mitte der linken Bildhälfte, während er die Gruppe der beiden Frauen ins Bildzentrum positionierte, hinter den Leichnam des Täufers, in den Hintergrund des in der Ausdehnung etwas vergrößerten Kerkerraumes. Außerdem fügte er links einen weiteren Gefangenen, am Boden sitzend, ein. Corvi reagierte mit diesen Veränderungen anscheinend auf das querovale Fenster, das im oberen Bereich in die Lünette einschneidet und den Aktionsraum für den Henker nach dem in der Salzburger Ölstudie vorgelegten Kompositionskonzept deutlich eingengt hätte. Der Positionswechsel drängt die Schergen als Nebenfiguren aus der Bildmitte und überlässt den Hauptfiguren der Geschichte (Johannes und Salome) das Zentrum.

Bei der Chiesa del Gonfalone in Viterbo handelt es sich um einen lang gestreckten Baukörper, der durch ein eingezogenes Zwischenjoch mit Tonnenwölbung in zwei Raumeinheiten geteilt ist: in das Oratorium mit Gestühl für die *congregazione del gonfalone* sowie den Kirchenraum, dem das Zwischenjoch als Presbyterium dient. Eine Kolonnadentravée, die eine Lünette trägt, schließt den Altarraum ab und öffnet sich zugleich zum Oratorium. Der Kirchenraum, ein Abseitensaal nach römischem Biaxialschema, bietet am Tonnengewölbe und an



Abb. 3
Domenico Corvi, Enthauptung Johannes des Täufers, Lünette, Rückwand, Chiesa del Gonfalone, Viterbo

den Lünetten der Schmalseiten Platz für Malereien. Am Gewölbe stellte Vincenzo Strigelli in einer nach oben geöffneten, pozzesken Scheinarchitektur von Giuseppe Marzetti die Erfüllungen der Weissagungen des Alten Testaments im Neuen Bund dar. Die Felder zwischen den Stichkappen in der Wölbzone füllen zwei Medaillons mit den Propheten Obadja und Jesaja⁵, gemalt von Domenico Corvi. Anton Angelo Falaschi führte die Szene „Johannes vor Herodes“ in der Lünette des Presbyteriums aus, während die Szene der „Enthauptung des Täufers“ von Domenico Corvi in der Lünette an der Rückwand oberhalb der Orgelempore ihren Platz fand.

Die Angelegenheiten der Auftragsvergabe für die Ausstattung der Chiesa del Gonfalone sind im *Libro delle Congregazioni e dei Decreti del Gonfalone di Viterbo* (1730-1781) sowie im *Libro delle Entrate e delle Uscite* im Diözesanarchiv Viterbo dokumentiert.⁶ Über die schriftlichen Angebote dreier Figurenmaler (Anton Angelo Falaschi, Vincenzo Strigelli und Domenico Corvi) hatte die Versammlung der *Congregazione dei dodici* am 25. Oktober 1755 entschieden; zugleich waren Zeichnungen der Perspektivmaler Giuseppe Marzetti und Pietro Orlandi vorgestellt worden. Am 10. November beschloss man, bei den drei Figurenmalern Entwürfe in Auftrag zu geben. Zur Begutachtung der eingereichten Entwürfe kam es am 18. Februar 1756, doch vertagte die Kongregation die endgültige Entscheidung. Am 23. März wurde schließlich dem in der Kunstge-

schichte nicht weiter hervorgetretenen Vincenzo Strigelli die Oberaufsicht über die Arbeiten übertragen.⁷ Am 22. April 1756 traf man sich im Notariatsbüro des Filippo Romano zur Unterzeichnung der Verträge; mit der Ausführung der Ausstattung der Chiesa del Gonfalone in Viterbo wurden Domenico Corvi, Anton Angelo Falaschi und Vincenzo Strigelli als Figurenmaler sowie Giuseppe Marzetti als Perspektivmaler für die *quadratura*, alle aus Viterbo stammend, betraut. Das Rechnungsbuch der Kongregation führt zwischen dem 22. April 1756 und dem 18. Mai 1758 in unregelmäßigen Abständen Zahlungen an die ausführenden Künstler auf.⁸ Der finanzielle Rahmen umfasste 800 scudi für die Figurenmalerei und 150 scudi für die Architekturmalerie. Die Arbeiten an der Deckenmalerei, die aufgrund von Streitigkeiten zwischen Strigelli und Marzetti nicht vor Mitte September 1756 begonnen wurden, waren Ende Februar 1757 abgeschlossen. Vermutlich zur selben Zeit wurden auch die Lünetten vollendet.⁹ Da nichts über die Vorgeschichte von Corvis Ölstudie in Salzburg bekannt ist¹⁰, fehlen vonseiten der Sammlung hilfreiche Hinweise, um die Frage zu beantworten, welche Rolle die Ölstudie im Entstehungsprozess spielte. In Viterbo sind jedoch mehrere Entwürfe bekannt, die als direkte Vorarbeiten für die Ausgestaltung der Chiesa del Gonfalone gelten; dabei handelt es sich einerseits um zwei *bozzetti* (Tempera auf Papier; Abb. 4-5) und andererseits um ein *modello* (Öl auf Lwd.; Abb. 6), die alle drei im Bi-

schofspalast in Viterbo ihre Heimstatt gefunden haben.¹¹ Diese Entwürfe werden Domenico Corvi zugeschrieben.¹² Die beiden *bozzetti* sind den Szenen „Johannes vor Herodes“ und „Enthauptung des Täufers“ gewidmet, während der *modello* die Szene Johannes vor Herodes vorstellt. Man möchte gerne glauben, in dem Salzburger *modello* das „Gegenstück“ zum *modello* in Viterbo gefunden zu haben.¹³ Die beiden stilistisch einheitlichen *bozzetti* stellen die Szenen figurenreich mit recht kleinen Figuren in weiträumiger, beinahe überdimensionierter Anlage vor.¹⁴ Dagegen ist den *modelli* in Viterbo und Salzburg ein nahsichtiges Kompositionskonzept gemein mit wenigen großen Hauptfiguren, das den ausgeführten Malereien wesentlich stärker ähnelt als die Disposition der *bozzetti*. Eine Abfolge von *bozzetti* und *modelli* wäre entsprechend naheliegend, doch finden sich dafür keine Anhaltspunkte in den bekannten Dokumenten. Wie der Befund an den vier Entwürfen von der Hand Domenico Corvis mit den oben referierten Dokumenten in Einklang zu bringen ist, muss beim aktuellen Stand der Forschungen offen bleiben.

Domenico Corvi scheint sich mit seiner Interpretation der Enthauptung Johannes des Täufers in Salzburg/Viterbo in eine römische Bildtradition des Themas einreihen zu lassen – die Beschränkung der Szene auf die Figuren von Henker, Folterknecht, einem dritten Schergen in Rüstung, Salome mit Magd und den enthaupteten Johannes findet

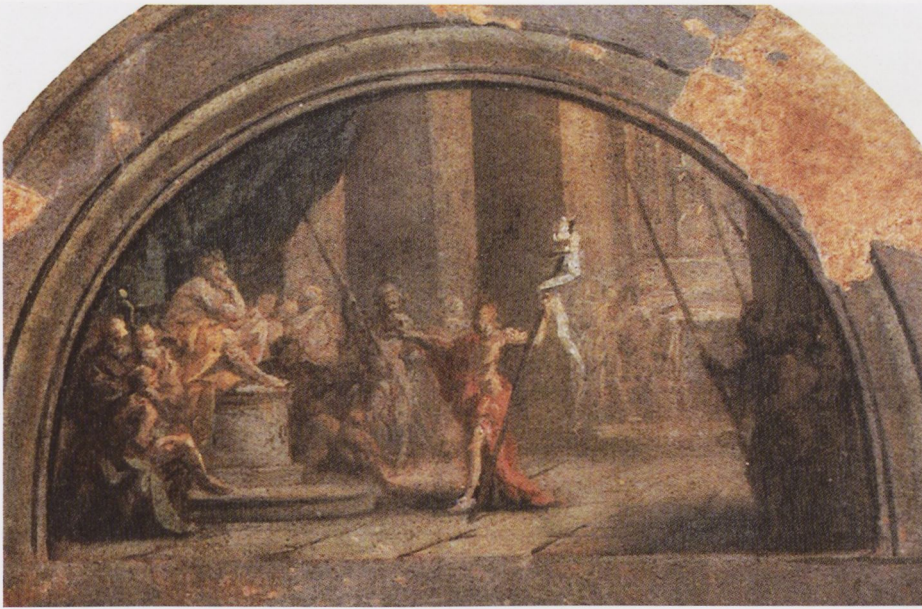


Abb. 4
Domenico Corvi, *Johannes vor Herodes*, Tempera auf Papier, 17 x 24 cm, Bischofspalast, Viterbo



Abb. 5
Domenico Corvi, *Enthauptung Johannes des Täufers*, Tempera auf Papier, 17 x 24 cm, Bischofspalast, Viterbo

sich nämlich bereits bei Andrea Sacchi (1599-1661) und bei Marco Benefial (1684-1764). Zugleich gelingt Corvi jedoch mit der beeindruckenden Figur des Henkers und seinem Tun eine eigenständige Formulierung des Themas. Anna Lo Bianco hat auf die Ähnlichkeit von Corvis Komposition der Enthauptung des Johannes in Viterbo mit der Lünnette des gleichen Themas in der Cappella Asnaghi in Sta. Maria delle Grazie alle Fornaci in Rom hingewiesen, die Marco Benefial in den 1730er Jahren gestaltet hatte.¹⁵ Marco Benefial achtete auf eine strikte Trennung der Bildhälften: rechts drei Schergen mit dem Leichnam des Johannes, links die beiden Frauen. Verbindendes Glied zwischen den beiden Hälften ist der Henker,

der im Begriff ist, der kindlichen Salome das Haupt des Täufers in die dargereichte Schale zu legen. Marco Benefial variierte mit seiner Interpretation eine Invention von Andrea Sacchi.¹⁶ Dabei handelt es sich um ein Gemälde aus dem achteiligen Johannes-Zyklus für die Laterne von San Giovanni in Fonte (1641-1649).¹⁷ Sacchi staffelt in der rechten Bildhälfte die drei Schergen hintereinander im Raum: der erste zuvorderst, in Rüstung, ist der Fackelträger, der zweite hält etwas nach vorne gebeugt den enthaupteten Körper des Johannes und der dritte legt mit großer Geste der Salome am linken Bildrand das Johanneshaupt in die Schale. Marco Benefial wandelte diese Bildfindung in seiner Ausführung ab: dabei übernahm er

die Zweiteilung der Komposition von Sacchi ebenso wie die Geste des Überreichens des Johanneskopfes – aber er veränderte die Konstellation der Schergen zueinander und passte diese geschickt in sein Format einer Lünnette ein. Vermutlich sah sich Domenico Corvi im Wettbewerb mit den beiden älteren Akademikern. In seiner Ölstudie ist die Verwandtschaft mit den römischen Vorbildern deutlich erkennbar, sowohl in der Anzahl wie in der Disposition der Figuren. Domenico Corvi veränderte die Komposition jedoch an einem neutralen Punkt: er wählte einen anderen Zeitpunkt im Ablauf der Geschichte. Zugleich nutzte er die spannungsgeladene Drehung der Figur des Henkers in der Ölstudie, um die Gruppe der Schergen kompositorisch zusammen zu schließen und diese von der Gruppe der Frauen abzugrenzen. In der ausgeführten Version scheint sich schließlich die Figur des Henkers dem Verlauf der Lünnette anzupassen, während die Zweiteilung der Komposition in Frauen- und Schergenseite aufgehoben ist. Die Ölstudie ist in der Konzeption der Spannung der Szene meines Erachtens überzeugender gelöst.

Mit seiner Interpretation der Szene unterscheidet sich Domenico Corvi nicht nur von Marco Benefial und Andrea Sacchi, seinen direkten Vorbildern aus dem römischen Milieu, sondern auch von anderen zeitgenössischen Malern, die ebenfalls mit der Aufgabe betraut waren, die Enthauptung des Täufers oder verwandte Martyriumsszenen zu inszenieren.

Im Besitz des Salzburger Barockmuseums finden sich mehrere Entwürfe, die exemplarisch als Vergleichsbeispiele herangezogen werden können. Die Ölskizze Inv. Nr. 0012 (Abb. 10), Corrado Giaquinto (1703-1765) zugewiesen, entwirft die Szenerie der Enthauptung der hl. Katharina von Alexandrien.¹⁸ Im Zentrum der hochformatigen Komposition kniet die Heilige auf einer Bühne und erwartet den tödlichen Schwertstich, während Putten mit Krone und Palmzweig bereits vom Himmel herabschweben. Der muskulöse Henker ist als halbnackte Rückenfigur konzipiert. Breitbeinig steht er neben der Heiligen auf der Bühne; das Körpergewicht auf sein rechtes Bein verlagert setzt er gerade zur Exekution an, die rechte Hand mit dem Schwert ist zum Schlag bereit, der Arm weit erhoben, das nur mit der Fußspitze den Boden berührende linke Bein hilft dem Körper, bei der starken Bewegung die Balance zu halten. Eine ähnliche Pose lässt ein unbekannter Zeichner den Henker in einer lavierten Federzeichnung, der Ideenskizze zu einer Enthauptungsszene Inv. Nr. 1063 (Abb. 12), einnehmen.¹⁹ Hinter dem knienden Heiligen holt der wiederum halbnackte Scherge zum Schlag aus – ein die Figur stabilisierendes Bein ist gut zu erkennen. Zugleich gewinnt der Betrachter durch den Blick auf den entblößten, muskulösen



Abb. 6
Domenico Corvi, *Johannes vor Herodes*, Öl auf Lwd., 13 x 22 cm, Bischofspalast, Viterbo

Rücken den Eindruck von Kraft und Brutalität des Henkers. Und der unbestimmte Maler des *modello* eines Altarblattes mit dem Martyrium der hl. Margaretha von Antiochia, Inv. Nr. 0045 (Abb. 11), folgt ebenfalls diesem Typus des halbnackten, hinrichtenden Schergen, breitbeinig, das Schwert bis über die Schulter erhoben und zum Schlag ausholend.²⁰ Nur unwesentlich unterscheiden sich diese Figuren von dem Konzept des Francesco Maffei aus Vicenza (um 1620-1660) in seinem Entwurf einer Hinrichtungsszene Inv. Nr. 0315, einer Wunderszene aus dem Zyklus zum Leben und Wirken des heiligen Nikolaus von Tolentino.²¹ Breitbeinig holt der Henker hier mit seinen Armen Schwung, um mit einem Hammer das Fallbeil auszulösen. Demgegenüber wählte der Eichstätter Thomas Christian Winck (1738-1797) in der autonomen Ölskizze des Salzburger Barockmuseums, Inv. Nr. 0042 (Abb. 13), für seine Darstellung der Enthauptung Johannes des Täufers die Szene des Überreichens des Johanneshauptes.²² Den Vordergrund füllt die enthauptete Figur des Täufers, dessen angeketteter Körper über einen mit Draperie verhängten Block gestürzt ist und seitlich ausgebreitet geradezu präsentiert wird. Im Mittelgrund legt der halbnackte Henker den abgeschlagenen Kopf in die bereit gehaltene Schale – der Scherge hat das bloße Schwert noch in seiner rechten Hand.

Domenico Corvis Konzeption der Enthauptung Johannes des Täufers unterscheidet sich von den anderen Entwürfen in einem entscheidenden Punkt: Corvi wählte für die Darstellung weder den Moment vor dem tödlichen Schlag noch das Überreichen des Hauptes als Motiv seiner Komposition. Diese Entscheidung hatte zur Konsequenz, dass zu der überzeugenden Umsetzung der Szene eine eigenständige Invention für den Protagonisten vorzulegen war. Als Schlüsselfigur der Erfindung Corvis muss der Henker bezeichnet werden, der nach vollbrachter Tat sein Schwert zurücksteckt. Für diese einfache Handlung entwarf Domenico Corvi in seiner Salzburger Ölstudie eine kraftvolle, spannungsgeladene Figur, die aufgrund ihrer raumgreifenden Geste Aufmerksamkeit erregt. Zwei Hauptmotive prägen die Invention: zum einen die energische Drehung des Oberkörpers ins Profil und zum zweiten die ausgreifende Bewegung des rechten Armes. Es lohnt sich meines Erachtens, dieser Konzeption einen zweiten Blick zu widmen. Dabei interessiert in erster Linie die Haltung der Figur – die folgende Beschreibung verzichtet dementsprechend auf jede inhaltliche Konnotation: Der Mann steht mit beiden Beinen fest auf dem Boden, breitbeinig, die Beine sind frontal auf den Betrachter ausgerichtet; dagegen ist der Oberkörper ins Profil gedreht. Die Hüfte scheint der Drehung des Körpers zu folgen –

allerdings setzt Corvi geschickt die Gewandung zum Kaschieren des Überganges ein. Der rechte Arm ist auf Schulterhöhe erhoben und angewinkelt nach vorne geführt. Das Motiv des erhobenen Armes gibt dem Betrachter den Blick frei auf den muskulösen Rumpf, dessen plastische Qualitäten im Licht modelliert sind. Der Rumpf ist aufrecht, der Kopf dagegen gesenkt, die Figur richtet den Blick wohl auf die linke Hand. Zwar verdeckt der Oberkörper den linken Arm, doch lässt sich die seitlich des Körpers leicht angewinkelte Position des linken Armes erschließen – die linke Hand, einen Gegenstand haltend, ist auf Höhe der Hüfte zu erkennen. Die rechte Hand umfasst ebenfalls einen Gegenstand, dabei ist der Handrücken zum Körper gewendet. Die Konzentration auf die Pose hilft durch die Reduktion auf die Grundform der Körperhaltung, die Figur von möglichen ikonographischen Vereinnahmungen zu lösen. Ähnliche Posen – vor allem die Kombination von erhobenem rechten und gesenktem linken Arm, weniger in der starken Verdrehung – finden sich beispielsweise in verschiedenen Aktstudien, die an Ruderer oder die so genannten Steuermänner erinnern. Im vorliegenden Kontext kann dieser Aspekt nur knapp berührt werden. Zu nennen wäre beispielsweise aus der Gruppe der in Mailand erhaltenen Aktstudien von Domenico Corvi die Rötelstudie eines halb knienden männlichen Modells,



Abb. 7
Pompeo Batoni, *Achilleus und die Töchter des Lykomedes*, Öl auf Lwd., 158,5 x 126,5 cm, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1809 n. 544

der einen Stock in den Armen hält wie ein Ruderer/Steuermann (Abb. 8)²³, oder eine Zeichnung des Tiroler Künstlers Michael Köck (1760-1825), 1792 in Rom entstanden, die von schräg hinten gesehen einen stehenden Ruderer mit weit nach vorne/oben ausgreifendem rechten Arm und gesenktem linken Arm und dessen Rückenmuskeln studiert.²⁴ (Abb. 9) Doch die so genannten Ruderer zeichnen sich durch eine andere Beinstellung aus. Außerdem fehlt ihnen die starke Drehung zwischen Bein- und Oberkörperpartie. Und ein weiterer bedeutsamer Unterschied im Detail darf nicht übersehen werden – die Haltung der rechten Hand: Corvis Henker hält die Hand mit dem Handrücken zum Körper, während bei den „Ruderern“ die Handinnenfläche zum Körper weist. Eine auffallende Parallele zu Corvis Henker findet sich in einer von Pompeo Batoni (1708-1787) erfundenen Figur: die Fi-

gur des Achilleus, der sich bei den Töchtern des Lykomedes verstecken wollte, sich jedoch verrät, weil er sich statt für Schmuck für Waffen interessiert und ein Schwert aus der Scheide zieht (1746).²⁵ (Abb. 7) Mit diesen hier nur angedeuteten Parallelen sind nun nicht Aspekte des Werkprozesses im besonderen Fall des Auftrags in Viterbo angesprochen, vielmehr richtet sich der Fokus der an dieser Stelle nicht zu beantwortenden Frage auf Grundprinzipien der künstlerischen Invention von Figuren und das Vorgehen des Künstlers dabei, auf den Einfluss von (akademisch anerkannten) Vorbildern sowie auf die für die Figurenerfindung notwendige Qualifikation des Künstlers.²⁶

Domenico Corvi belegt mit dem Konzept seines Selbstbildnisses (Abb. 1) eindrucksvoll die Bedeutung des akademischen Aktstudiums für sein künstlerisches Schaffen.²⁷

Allen drei Selbstbildnissen gemeinsam ist die Darstellung der eigenhändigen Arbeit an einer gemalten „Akademie“, also an der malarischen Ausführung einer Aktfigur, die nach akademischer Gepflogenheit am lebenden männlichen Modell studiert wurde. Corvi wählte eine mit Attributen ikonographisch lesbare Figur: den ruhenden Herkules – besonders gut am Selbstbildnis in Florenz abzulesen. Die anderen Attribute, mit denen sich Corvi in den erweiterten Selbstbildnissen umgibt, je ein Anatomie- und ein Perspektivbuch, eine Seite aus einem Traktat mit der Zeichnung eines Kopfes (und der Signatur des Künstlers) und eine antike Statue, verweisen ebenfalls auf seine akademische Gelehrsamkeit.

Die kunsthistorische Forschung kennt dank der Bemühungen von Stefano Susinno und Francesca Valli sowie von Edgar Peters Bowron eine nicht unmaßgebliche Anzahl von Aktstudien von der Hand Domenico Corvis.²⁸ Dabei handelt es sich allerdings ausnahmslos um Zeichnungen, die nicht während seiner Ausbildungszeit entstanden sind, sondern in der Regel mit seiner Lehrtätigkeit in Verbindung gebracht werden, und die zum Großteil als Lehrmaterial für den akademischen Unterricht in Mailand angekauft wurden.²⁹ Von den erhaltenen knapp dreißig Zeichnungen sind zwei Studien datiert (1775; Susinno 1998, D1, D2), zur exakten Datierung der übrigen reichen die bisherigen Kriterien wie beispielsweise das Wiedererkennen eines mehrfach studierten Modells nicht aus.³⁰ Für ein Urteil, ob und inwieweit Domenico Corvi seine beeindruckende Figur des Henkers aus seiner Enthauptung Johannes des Täufers mithilfe von Studien am lebenden Modell und mithilfe von im Aktstudium eingelernten Mustern entwickelt hat, fehlt beim aktuellen Stand der Forschungen die geeignete Materialgrundlage. So muss im Moment die Frage offen bleiben, ob die Konzeption der Figur des Henkers in der Salzburger Ölstudie auf eine Aktstudie zurückzuführen ist, die entweder nicht erhalten ist oder der Forschung nicht bekannt ist, oder ob Domenico Corvi auf der Basis seiner Akt-, Antiken- und Anatomiekenntnisse die Figur frei entwickelte. Im Umkehrschluss der Beobachtung einer allmählichen Beruhigung der Posen im späteren 18. Jahrhundert³¹ wäre die Entwicklung einer solch stark bewegten Figur mithilfe von vergleichbaren Aktstudien durchaus vorstellbar.

Wie die Ausführung der Lünette in der Chiesa del Gonfalone in Viterbo belegt, war Domenico Corvi mit seinem *modello*, heute in Salzburg, jedenfalls bei der Bewerbung um den Auftrag erfolgreich. Der Künstler aus Viterbo erhielt also den Zuschlag für die Ausführung der Lünette der Rückwand mit der Szene der Enthauptung Johannes des



Abb. 8
Domenico Corvi, Männliche Aktstudie, Rötel auf Papier, 55,7 x 4,0 cm,
Accademia di Belle Arti, Mailand

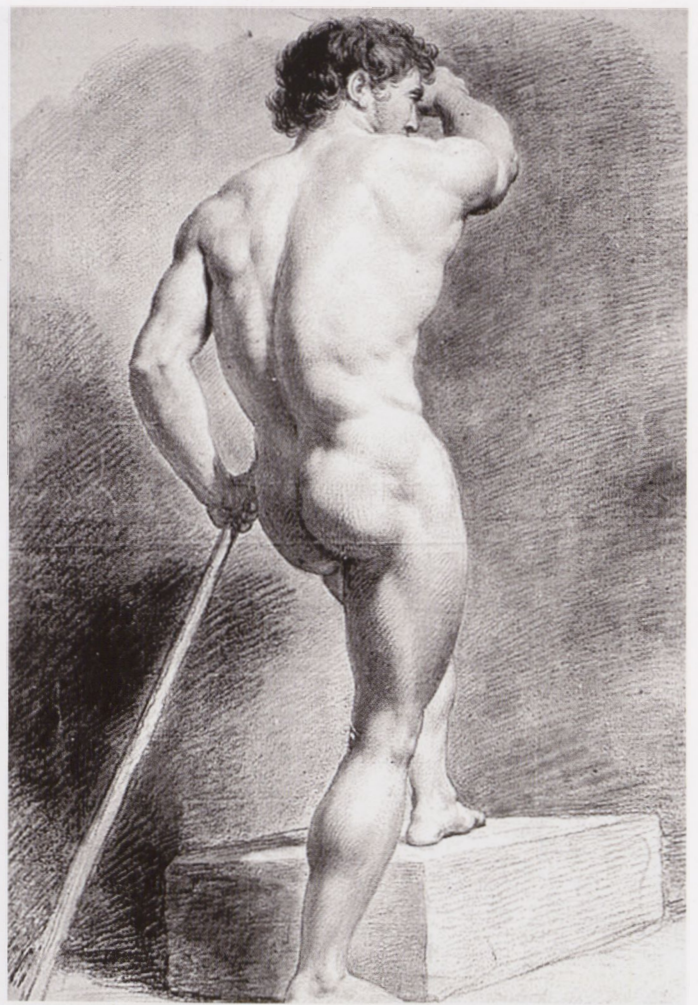


Abb. 9
Michael Köck, Männliche Aktstudie, schwarze Kreide, weiß gehöht auf
grauem Papier, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Graph. Slg. K/98

Täufers – unklar bleibt, welche Rolle dabei seine Herkunft spielte. Seine Eignung zur Bewältigung der Aufgabe hatte er sich allerdings in Rom erworben: 1736 war er im Alter von 15 Jahren nach Rom zur Ausbildung gegangen. Laut Luigi Lanzi erhielt er diese bei Francesco Mancini (1679-1758).³² Neben der Werkstattarbeit muss Domenico Corvi die vielfältigen Angebote in Rom zur Weiterbildung in der theoretischen Ausbildung und im Aktstudium genutzt haben (Accademia di San Luca, Accademia di Francia, private Akademien). Dies lässt sich ableiten aus der Tatsache, dass er im Jahr 1750 den ersten Preis im Wettbewerb für die oberste Klasse (1. Klasse) der Accademia di San Luca gewann.³³ Zu Beginn der 1750er Jahre lebte er im Haushalt von Anton Raphael Mengs (1728-1779) in Rom.³⁴ In der privaten Akademie, die Corvi zu dieser Zeit dort abhielt, wurde allerdings aufgrund des strengen Reglements der römischen Akademie nicht nach dem lebenden Modell gezeichnet, stattdessen studierte man eine antike Statue vom Typus des kämpfenden Gladiators.³⁵ Die Berechtigung, selbständig

privat Akademie zu halten, wurde Domenico Corvi mit der Ernennung zum Mitglied der Accademia di San Luca im November 1756 übertragen.³⁶ Damit besaß nun Domenico Corvi die besten Voraussetzungen, um Anton Raphael Mengs und Pompeo Batoni als führende Vertreter der römischen Malerei Konkurrenz zu machen.³⁷ Stella Rudolph vergleicht Corvis Stellung in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sogar mit derjenigen von Carlo Maratta in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.³⁸ Die Akademie gewann mit Domenico Corvi ein Mitglied, das das Aktstudium maßgeblich prägte und in den folgenden Jahrzehnten zu den bedeutendsten und einflussreichsten Aktlehrern in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gerechnet werden muss – ablesbar ist dies an der wiederholten Übertragung der Leitung des Aktstudiums an der römischen Accademia del Nudo an Domenico Corvi (1757, 1760, 1775, 1777, 1778, 1792, 1801 und 1802).³⁹ Die Anerkennung seiner Leistungen durch die Mitgliedschaft und Direktorenschaft an der Accademia di San Luca bzw. del Nudo gibt zusammen mit

den oben beobachteten Qualitäten in der Figurenbildung ein stimmiges Bild eines akademisch geschulten und praktizierenden Künstlers.

Das Salzburger Barockmuseum besitzt mit der Ölstudie Inv. Nr. 0328, Enthauptung Johannes des Täufers (1755/56) von Domenico Corvi, die Vorarbeit für ein frühes Hauptwerk eines der führenden Meister des späteren Settecento in Rom. Die Ölstudie lässt sich als *modello* mühelos in den Entstehungsprozess der Ausstattung der Chiesa del Gonfalone in Viterbo einfügen. Die gewählte Darstellung entspricht, wie gezeigt werden konnte, nicht der konventionellen Inszenierung einer Enthauptungsszene; Corvis Invention scheint sich dennoch aus der römischen Tradition abzuleiten. Seine in der akademischen Ausbildung erworbenen Kenntnisse der menschlichen Figur ermächtigte Domenico Corvi im Alter von ca. 35 Jahren mit der Erfindung beeindruckender Figuren die altbekannte Inszenierung der Enthauptung Johannes des Täufers eigenständig und glaubhaft zu variieren.

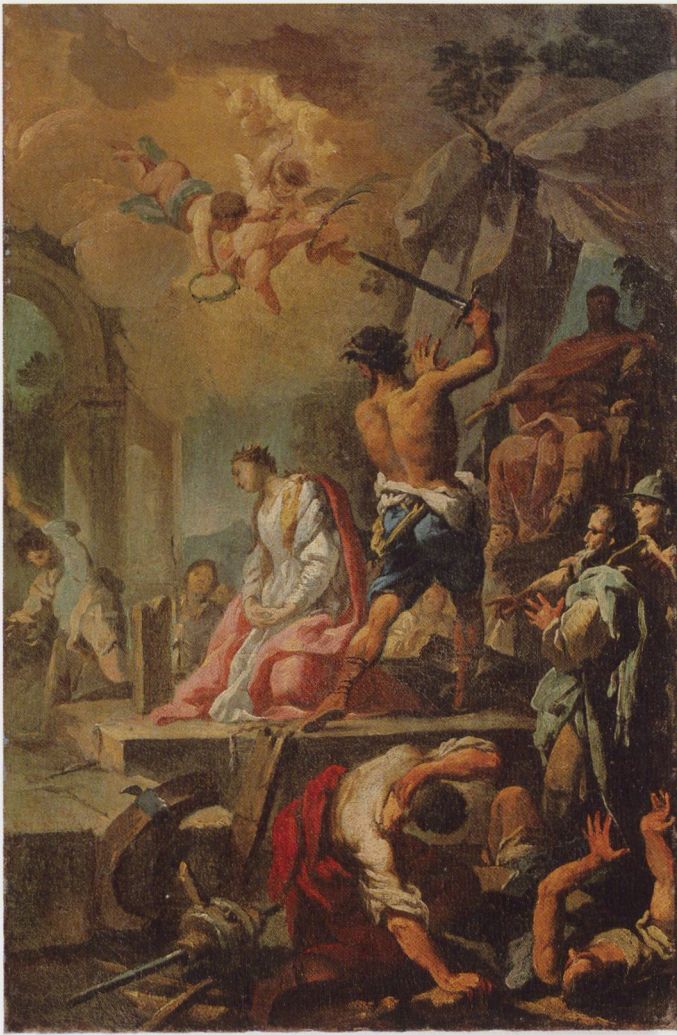


Abb. 10
Corrado Giaquinto, Enthauptung der hl. Katharina von Alexandrien,
Öl auf Lwd., 58,0 x 38,0 cm, Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 0012



Abb. 11, rechts, Bildtext S. 541

Anmerkungen:

(1) Die Entdeckung verdanke ich der Gelegenheit, den Bestand der Ölskizzen im Salzburger Barockmuseum, ausgiebig zu studieren, die sich während meines Aufenthaltes als scientist in residence der Stadt Salzburg im Jahr 2009 ergab. Dr. Regina Kaltenbrunner sei gedankt für die Möglichkeit, diesen Fund schnell der Öffentlichkeit zu präsentieren. Für hilfreiche Hinweise und Verbesserungsvorschläge danke ich Uta Kaiser, Dresden, und Daniela Roberts, Stuttgart.
(2) Kurt Rossacher: Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Gesamtkatalog. Salzburg 1983, S. 320f.: Neapolitanischer Meister des 17. Jahrhunderts (Bernardo Cavallino nahestehend): Enthauptung Johannes des Täufers. Modell für eine Wandlunette, Inv. Nr. 0328, Öl auf Leinwand, 33,2 x 63,0 cm.
(3) Die Lit. zu Domenico Corvi kann als recht übersichtlich bezeichnet werden. Zentrale Beiträge sind: Italo Faldi: Pittori viterbesi di cinque secoli. Rom 1970, S. 78-84. – Stella Ru-

dolph: Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento. In: Labyrinthos. Studi e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX. I, 1/2, 1982, S. 1-45. – Valter Curzi und Anna Lo Bianco (Hrsg.): Domenico Corvi. Ausst. Kat. Viterbo 1998. Rom 1998. – Titel der Lit. werden im Folgenden nach der ersten Erwähnung nur mit Kurztiteln (Name Jahr) und Verweis auf die erste Erwähnung aufgeführt.
(4) Vgl. die mit historischer Perspektive entwickelten Anstöße von Katharina Krause und Klaus Niehr, die Rolle der Abbildungen in der wissenschaftlichen Praxis der Kunstgeschichte zu reflektieren: Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.): Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Ausst. Kat. Mainz 2005. – Katharina Krause und Klaus Niehr (Hrsg.): Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch 1750 bis 1930. München Berlin 2007.
(5) Identifizierung der Propheten nach Noris Angeli: Chiesa del Gonfalone in Viterbo. Ciclo

pittorico del Battista. Viterbo 2007. – Faldi 1970 (wie Anm. 3), S. 78, identifiziert die Figuren in den Medaillons mit den Aposteln Simon und Judas.
(6) Angeli 2007 (wie Anm. 5), S. 31-40, 51-52. In meinen Ausführungen zur Auftragsvergabe folge ich Noris Angeli.
(7) Angeli 2007 (wie Anm. 5), S. 36. – Faldi 1970 (wie Anm. 3), S. 80.
(8) Angeli 2007 (wie Anm. 5), S. 52. Bei Giannino Tiziani in Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), Kat. 10-12, S. 90-92, heißt es dagegen kurz: „[...] l'autore fu saldato soltanto nel 1758“ (S. 90).
(9) Angeli 2007 (wie Anm. 5) nennt keine konkreten Daten für die Ausführung der Lünetten. Tiziani in Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), Kat. 10-12, S. 90-92, dagegen nimmt die Vollen- dung der Lünetten ebenfalls im Februar 1757 an.
(10) Ich danke Dr. Regina Kaltenbrunner für die Auskunft.
(11) Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), Kat. 10-12, S. 90-92 (G. Tiziani). Bei der



Abb. 12
Unbekannter Zeichner, Enthauptungsszene,
Feder in Braun, laviert, auf Papier, 18,6 x
12,4 cm,
Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 1063

Abb. 11, S. 540
Ungeklärt, Martyrium der hl. Margaretha v.
Antiochia, Öl auf Lwd., 84,0 x 45,0 cm,
Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 0045

Abb. 13
Thomas Chr. Winck, Enthauptung Johannes
des Täufer, Öl auf Kupfer, 29,6 x 22,8 cm,
Salzburger Barockmuseum Inv. Nr. 0042



Unterscheidung von bozzetto und modello folge ich der in Rossacher 1983 (wie Anm. 2), S. 10-12, getroffenen Differenzierung.
(12) Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), Kat. 10-12, S. 90-92 (G. Tiziani). – Faldi 1970 (wie Anm. 3), S. 78, weist auf eine nachträgliche Beschriftung auf dem modello in Viterbo, die Falaschi als Urheber nennt.
(13) Allerdings unterscheiden sich beide Stücke in den Maßen: 33,2 x 63 cm misst der Salzburger modello (Rossacher 1983, wie Anm. 2, S. 320), nur 13 x 22 cm derjenige in Viterbo (Curzi/Lo Bianco 1998, wie Anm. 3, S. 90).
(14) Tiziani in Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), S. 90.
(15) Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), S. 54f. Zu Marco Benefial s. den jüngst erschienenen Beitrag zu dessen Zeichnungen: Kees van Dooren: *The Drawings of Marco Benefial*. In: *Master Drawings*, 46, 2008/1, S. 61-90. Dort sind neben der Lünette (Abb. 16, S. 70) zwei vorbereitende Zeichnungen zu Benefials „Ent-

hauptung des Täufers“ publiziert: Abb. 15, S. 70, zeigt die prima idea (Kupferstichkabinett, Berlin, Inv. KdZ 15838, Pinsel in Grau über schwarzer Kreide, 195 x 155 mm), Abb. 37, S. 79, die Figurenstudie zu einem liegenden enthaupteten Johannes (Providence, Rhode Island School of Design, Inv. Nr. 58.154, schwarze und weiße Kreide, 263 x 426 mm).
(16) Van Dooren 2008 (wie Anm. 15), S. 68.
(17) Ann Sutherland Harris: *Andrea Sacchi. Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*. Oxford 1977, Kat. 61, S. 89.
(18) Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0012, Öl auf Lwd. (mit hellgrüner Grundierung), 58 x 38 cm, s. Rossacher 1983 (wie Anm. 2), S. 204f.
(19) Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 1063, Feder in Braun, auf Papier, laviert, 186 x 124 mm, s. Rossacher 1983 (wie Anm. 2), S. 98f.; Dort Johann Georg Bergmüller zugeschrieben. Vgl. Joseph Straßer: *Johann Georg Bergmüller – Die Zeichnungen*, Ausst. Kat.

Salzburger Barockmuseum 2000, S. 163, Za 107, der Epple folgend (*Materialien zur Bergmüller Forschung*, Heft 2/3, Türkheim 2003, S. 26 und 30) diese Zeichnung Bergmüller abschreibt.
(20) Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0045, Öl auf Lwd., 84,0 x 45,0 cm, siehe Rossacher 1983 (wie Anm. 2), S. 460f.
(21) Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0315, Öl auf Lwd., 45,8 x 86,7 cm, siehe Rossacher 1983 (wie Anm. 2), S. 284f.
(22) Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0042, Öl auf Kupfer, 29,6 x 22,8 cm, siehe Rossacher 1983 (wie Anm. 2), S. 498f.
(23) Stefano Susinno: *Le accademie di Domenico Corvi*. In: Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), S. 198f., D6: Männlicher Akt, von vorne, wie ein Ruderer/Steuermann bez. Charon, einen Stab mit den Händen haltend, Rötel, 557 x 420 mm, sign..
(24) Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, *Graphische Sammlung K/98*, schwarze Kreide, weiß gehöht auf grauem

Papier, 535 x 356 mm. Ich danke Dr. Günther Dankl für die Informationen und die freundliche Unterstützung bei der Recherche. Die Kenntnis dieser Aktstudie verdanke ich dem Bestand „Schenkung Steffi Roettgen – Forschungen zu Anton Raphael Mengs“ im Forschungsarchiv/Alte Registratur der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

(25) Pompeo Batoni: „Achill und die Töchter des Lykomedes“, 1746, Öl auf Lwd., 158,5 x 126,5 cm, sign. und dat. (P B P A 1746), Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 544. Da Batonis Werk bereits 1746 entstand (allerdings für einen Auftraggeber in Lucca, Francesco Buonvisi), könnte Domenico Corvi es gekannt haben. Lit. zum Werk: Anthony M. Clark: Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text. Edited and Prepared for Publication by Edgar Peters Bowron. New York 1985, Kat. 104, S. 238. – Edgar Peters Bowron und Peter Björn Kerber (Hrsg.): Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome. Ausst. Kat. London, Houston, 2007/2008, New Haven 2007, S. 28. – Liliana Barroero, Ferdinando Mazzocca (Hrsg.): Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle corti e il Grand Tour. Ausst. Lucca 2008/2009. Cinisello Balsamo 2008, Ausst. Kat. 12, S. 216f.

(26) Beim jetzigen Stand der Forschungen muss ich mich hier mit diesen knappen Andeutungen begnügen. Ich hoffe, dass ich im Zusammenhang mit meinen Forschungen im Rahmen meiner Habilitationsschrift über die akademische Aktstudie die angedeuteten Beziehungen genauer beleuchten kann.

(27) Vgl. zu den Selbstbildnissen von Domenico Corvi Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), Kat. 27, 31-32; Kat. 27, S. 136f.: Selbstbildnis, Rom, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Öl auf Lwd., 67 x 51 cm; Bez.: DOMCO.CORVI.VITERBESE.PIT, Anfang der 1770er Jahre zu datieren. – Kat. 31, S. 146-149: Selbstbildnis, Florenz, Uffizien, Öl auf Lwd., 134,5 x 98,5 cm; Bez.: D. Corvi. – Anatom. – Prospectiva (auf Blättern und Büchern auf einer Kommode hinter dem Künstler), 1785 in Rom ausgestellt, Auftrag vom Großherzog der Toskana Pietro Leopoldo. – Kat. 32, S. 150f.: Selbstbildnis, Paris, Emmanuel Moatti, Öl auf Lwd., 95,3 x 52,1 cm; Bez.: D. Corvi. – Pros/pect. – Anat/omia (auf Blättern und Büchern hinter dem Künstler), Replik des Florentiner Selbstbildnisses von 1785; letzteres laut Edgar Peters Bowron und Joseph J. Rishel (Hrsg.): Art in Rome in Eighteenth Century. Ausst. Kat. Philadelphia 2000. Philadelphia 2000, Kat. 204, S. 351f., in der Sammlung Hellgren, Eskilstuna, Schweden.

(28) Vgl. die Aufstellung der akademischen Aktstudien von Domenico Corvi im Besitz der Accademia di Brera, Mailand bei: Stefano Susinno: Le accademie di Domenico Corvi. In: Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), S. 198f. – Ders.: „Accademie“ romane nella collezione braidense: primato di Domenico Corvi nel

disegno dal Nudo. In Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), S. 172-189. – Ders.: Diffusione del classicismo romano nella formazione artistica dell'Accademia di Brera. In: Enzo Borsellino und Vittorio Casale (Hrsg.): Roma. „Il tempio del vero gusto“. La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli. Florenz 2001, S. 123-150. – Francesca Valli: Modelli romani all'Accademia di Brera. In: Curzi/Lo Bianco (wie Anm. 3), S. 190-197. Zu Aktstudien von Domenico Corvi s. außerdem: Ulrich W. Hiesinger und Ann Percy: A Scholar collects. Selections from the Anthony Morris Clark Bequest. Ausst. Kat. Philadelphia 1980, Kat. 58 (Edgar Peters Bowron). – Edgar Peters Bowron: Academic Life Drawing in Rome, 1750-1790. In: Richard J. Campbell und Victor Carlson (Hrsg.): Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings. Ausst. Kat. Los Angeles 1993. Los Angeles 1993, S. 75-85.

(29) Zu der Ankaufsgeschichte der Aktstudien Corvis in der Mailänder Akademiesammlung s. Susinno 1998 (wie Anm. 28), S. 178-180. – Susinno 2001 (wie Anm. 28), S. 124-128.

(30) Vgl. die Bemühungen, eine relative Chronologie aufzustellen, bei Susinno 1998 (wie Anm. 28), S. 178-183. – Susinno 2001 (wie Anm. 28), S. 145-148. Edgar Peters Bowron weist in Hiesinger/Percy 1980 (wie Anm. 28), S. 72, darauf hin, dass die Aktstudien Corvis stilistisch schwer zu datieren sind.

(31) Vgl. die Beobachtung von Steffi Roettgen an den Aktstudien von Mengs, Steffi Roettgen: Anton Raphael Mengs. Bd. 1: Das malerische und zeichnerische Werk. München 1999, Bd. 2: Leben und Wirken. München 2003, Bd. 2, S. 309. Domenico Corvi wird ebenda, S. 129, zu den Hauptvertretern des neuen Posenkanons gezählt. – Zu den Aktstudien von Anton Raphael Mengs ist in Vorbereitung die Publikation des Beitrags von Susanne Müller-Bechtel: Die akademischen Aktstudien von Anton Raphael Mengs im Kontext, gehalten beim Kolloquium „280 Jahre Anton Raphael Mengs. Ein internationales Kolloquium zur Bedeutung von Anton Raphael Mengs als europäischem Künstler“. TU Dresden, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft, in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden. Dresden, 11.-12. März 2008.

(32) Martino Capucci (Hrsg.): Luigi Lanzi: Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo. (Bd. 1-2, Florenz 1808). Bd. 1, Florenz 1968, S. 422. – Die biographischen Hinweise folgen im Großen und Ganzen den Angaben bei Matthias Kunze: Domenico Corvi. In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 21 CONTELL - COUNTRY. München – Leipzig 1999, S. 382-384, hier S. 382.

(33) Zum Wettbewerb des Jahres 1750 vgl. Angela Cipriani und Enrico Valeriani (Hrsg.): I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Bd. 2, Rom, S. 209-218.

Thema der Aufgabe war: „Giuseppe che si palesa ai suoi Fratelli e vedendoli atteriti dal timore gli dice accostatevi a me, io sono Giuseppe vostro fratello che vendesto in Egitto e gettatosi al collo di Beniamino e quello al suo, piangono ambedue di contento, dopo di che baciò tutti gli altri, etc. Genesi, cap. 24“, ebenda, S. 209. Die Zeichnung Domenico Corvis ist nicht erhalten, vgl. ebenda, S. 209. Ein weiterer erster Preis ging an Giovanni Francesco Vignal da Monaco in Provenza.

(34) Roettgen 2003 (wie Anm. 31), S. 123 und S. 148, Anm. 91 sowie S. 470: biogr. Dok. 22. 4. 1753.

(35) Roettgen 2003 (wie Anm. 31), S. 123, die die genannte Antike mit dem Jugendlichen Kämpfer vom Typus des Gladiator Borghese im Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, identifiziert. – Zur Regelung des privaten Aktstudiums außerhalb der Akademie (Artikel 17 der Statuten von 1714) s. ebenda, S. 148, Anm. 93.

(36) Kunze 1999 (wie Anm. 32), S. 383. – Roettgen 2003 (wie Anm. 31), S. 148, Anm. 91.

(37) Kunze 1999 (wie Anm. 32), S. 383. Zu Anton Raphael Mengs s. Roettgen 1999/2003 (wie Anm. 31); zu Pompeo Batoni: Bowron/Kerber 2007/2008 (wie Anm. 25). – Barroero/Mazzocca 2008 (wie Anm. 25).

(38) Stella Rudolph über Domenico Corvi in: Bowron/Rishel 2000 (wie Anm. 27), S. 348f.

(39) Stefano Susinno in Curzi/Lo Bianco 1998 (wie Anm. 3), S. 172-189. – Edgar Peters Bowron in: Hiesinger/Percy 1980 (wie Anm. 28), S. 71f. (Kat. 58, Domenico Corvi, Sitzender akademischer Akt, 1760-1770).

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 7: Galleria degli Uffizi, Florenz
Abb. 2, 10-13: Salzburger Barockmuseum
Abb. 3-6: Valter Curzi und Anna Lo Bianco, wie Anm. 3

Abb. 8: Accademia di Belle Arti, Mailand
Abb. 9: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Anschrift der Verfasserin:

Dr. Susanne Müller-Bechtel
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft,
Philosophische Fakultät, TU Dresden
01062 Dresden
Deutschland
email:
susanne.mueller-bechtel@tu-dresden.de