

# ABHANDLUNGEN

NEUNUNDFÜNFZIGSTER BAND.

ABHANDLUNGEN

BEGRÜNDET VON





# ABHANDLUNGEN

DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN

GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.



NEUNUNDFÜNFZIGSTER BAND.

MIT 27 LICHTDRUCKTAFELN SOWIE 2 ABBILDUNGEN IM TEXT.



LEIPZIG

BEI B. G. TEUBNER

1911.

ABHANDLUNGEN  
DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE  
DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN  
GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.



ACHTUNDZWANZIGSTER BAND.

MIT 27 LICHTDRUCKTAFELN SOWIE 2 ABBILDUNGEN IM TEXT.



LEIPZIG

BEI B. G. TEUBNER

1911.

173, 24





ZUR KRITIK  
DES ALT Kirchenslavischen  
CODEX SUPRASLIENSIS II.

INHALT.

- Nr. 1. A. LESKIEN, Zur Kritik des Altkirchenslavischen Codex Suprasliensis II.
- 2. J. ILBERG, Die Überlieferung der Gynäkologie des Soranos von Ephesos.  
Mit 6 Lichtdrucktafeln.
- 3. A. SCHMARSOW, Federigo Baroccis Zeichnungen. Mit 12 Tafeln in Lichtdruck und 1 Textabbildung.
- 4. B. DELBRÜCK, Germanische Syntax I. Zu den negativen Sätzen.
- 5. W. H. ROSCHER, Über Alter, Ursprung und Bedeutung der Hippokratischen Schrift von der Siebenzahl. Mit 1 Tafel in Lichtdruck und 1 Abbildung im Text.
- 6. E. MARTINI, Textgeschichte der Bibliothek des Patriarchen Photios von Konstantinopel. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck.
- 7. B. DELBRÜCK, Germanische Syntax II. Zur Stellung des Verbuns.
- 8. C. F. G. HEINRICI, Griechisch-Byzantinische Gesprächsbücher und Verwandtes aus Sammelhandschriften.

# INHALT

1. A. Lankau, Zur Kritik des Albinus'schen Ober-Bogenmaßes II.
2. J. Linn, Die Uebertragung der Gynäkologie des Boreus von Kyprien  
Mit 6 Lichtdrucktafeln.
3. A. Schwanow, Föhrige Bogen's Zeichnungen. Mit 11 Tafeln in Licht-  
druck und 1 Textabbildung.
4. B. Dierker, Germanische Syntax I. In dem negativen Satze.
5. W. H. Roscher, Über Alter, Ursprung und Bedeutung der Hippokratieschen  
Schrift von der Siebensahl. Mit 1 Tafel in Lichtdruck und 1 Abbildung im Text.
6. H. Marner, Textgeschichte der Hippokratieschen Patrischen Photos von  
Konstantinopel. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck.
7. B. Dierker, Germanische Syntax II. Von Stellung des Verbums.
8. C. F. G. Harnack, Griechisch-Hyrcanische Gesprächsformen und Verwandtes  
aus Sammelhandschriften.





# FEDERIGO BAROCCIS ZEICHNUNGEN

## EINE KRITISCHE STUDIE

VON

## AUGUST SCHMARSOW

## II. DIE ZEICHNUNGEN IN DEN ÜBRIGEN SAMMLUNGEN ITALIENS

### DES XXVIII. BANDES

DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE  
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

### N<sup>o</sup> III

MIT 12 TAFELN IN LICHTDRUCK UND EINER TEXTABBILDUNG

LEIPZIG

BEI B. G. TEUBNER

1910

Einzelpreis 3 Mark



# ABHANDLUNGEN DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG.

## PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE.

<b>ERSTER BAND.</b> Mit einer Karte. Hoch 4. 1850. brosch. (Statt <i>M.</i> 18.—) <i>M.</i> 9.—	
A. WESTERMANN, Untersuch. über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden. 2 Abhandl. 1850	(Statt <i>M.</i> 3.—) <i>M.</i> 1.50
F. A. UKERT, Über Dämonen, Heroen und Genien. 1850	( " " 2.40) " 1.20
TH. MOMMSEN, Über das römische Münzwesen. 1850	( " " 5.—) " 2.50
E. v. WIETERSHEIM, Der Feldzug des Germanicus an der Weser. 1850	( " " 3.—) " 1.50
G. HARTENSTEIN, Darstellung der Rechtsphilosophie des Hugo Grotius. 1850	( " " 2.—) " 1.—
TH. MOMMSEN, Üb. d. Chronographen v. J. 354. Mit e. Anh. üb. d. Quellen d. Chronik d. Hieronymus. 1850	( " " 4.—) " 2.—
<b>ZWEITER BAND.</b> Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1857. brosch. <i>M.</i> 10.—	
WILHELM ROSCHER, Z. Geschichte d. englischen Volkswirtschaftslehre i. 16. u. 17. Jahrhundert. 1851.	Vergriffen.
Nachträge. 1852	Vergriffen.
JOH. GUST. DROYSEN, Eberhard Windeck. 1853	(Statt <i>M.</i> 2.40) <i>M.</i> 1.20
TH. MOMMSEN, Polemii Silvii laterculus. 1853	( " " 1.60) " —.80
Volsii Maeciani distributio partium. 1853	( " " —.60) " —.30
JOH. GUST. DROYSEN, 2 Verzeichnisse, Kaiser Karls V. Lande, s. u. s. Grossen Einkünfte u. and. betr. 1854	( " " 2.—) " 1.—
TH. MOMMSEN, Die Stadtrechte d. latinischen Gemeinden Salpensa u. Malaca in der Prov. Baetica. 1855.	Vergriffen.
Nachträge. 1855	(Statt <i>M.</i> 1.60) <i>M.</i> —.80
FRIEDRICH ZARNCKE, Die urkundlichen Quellen zur Geschichte der Universität Leipzig in den ersten 150 Jahren ihres Bestehens. 1857	( " " 9.—) " 4.50
<b>DRITTER BAND.</b> Mit 8 Tafeln. Hoch 4. 1861. <i>M.</i> 12.—	
H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. 1860.	(Statt <i>M.</i> 8.—) <i>M.</i> 4.—
G. FLÜGEL, Die Classen der Hanefitischen Rechtsgelehrten. 1860	( " " 2.40) " 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Stralendorffsche Gutachten. 1860	( " " 2.40) " 1.20
H. C. VON DER GABELENTZ, Über das Passivum. Eine sprachvergleichende Abhandlung. 1860	( " " 2.80) " 1.40
TH. MOMMSEN, Die Chronik des Cassiodorus Senator v. J. 519 n. Chr. 1861	( " " ) " 2.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Mit 8 Tafeln. 1861	( " " 6.—) " 3.—
<b>VIERTER BAND.</b> Mit 2 Tafeln. Hoch 4. 1865. <i>M.</i> 9.—	
J. OVERBECK, Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion. 1861.	(Statt <i>M.</i> 2.80) <i>M.</i> 1.40
G. HARTENSTEIN, Locke's Lehre v. d. menschl. Erkenntniss in Vergl. m. Leibniz's Kritik ders. dargest. 1861	( " " 4.—) " 2.—
WILHELM ROSCHER, Die deutsche Nationalökonomik an der Grenzscheide des 16. u. 17. Jahrh. 1862	( " " 2.—) " 1.—
JOH. GUST. DROYSEN, Die Schlacht von Warschau 1656. Mit 1 Tafel. 1863	( " " 4.40) " 2.20
AUGUST SCHLEICHER, Die Unterscheidung von Nomen und Verbum in der lautlichen Form. 1865	( " " 2.40) " 1.20
J. OVERBECK, Über die Lade des Kypselos. Mit 1 Tafel. 1865	( " " 2.80) " 1.40
<b>FÜNFTER BAND.</b> Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1870. <i>M.</i> 9.—	
K. NIPPERDEY, Die leges Annales der Römischen Republik. 1865	(Statt <i>M.</i> 2.40) <i>M.</i> 1.20
JOH. GUST. DROYSEN, Das Testament des grossen Kurfürsten. 1866	( " " 2.40) " 1.20
GEORG CURTIUS, Zur Chronologie der Indogermanischen Sprachforschung. 2. Auflage. 1873	( " " 2.—) " 1.—
OTTO JAHN, Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden. 1868	( " " 4.—) " 2.—
ADOLF EBERT, Tertullian's Verhältniss zu Minucius Felix, nebst einem Anhang über Commodian's carmen apologeticum. 1868	( " " 2.40) " 1.20
GEORG VOIGT, Die Denkwürdigkeiten (1207—1238) des Minoriten Jordanus von Giano. 1870	( " " 2.80) " 1.40
CONRAD BURSIAN, Erophile. Vulgärgriechische Tragödie von Georgios Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und der italienischen Literatur. 1870	( " " 2.40) " 1.20
<b>SECHSTER BAND.</b> Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1874. (Statt <i>M.</i> 21.—) <i>M.</i> 10.—	
MORITZ VOIGT, Über den Bedeutungswechsel gewisser die Zurechnung und den öconomischen Erfolg einer That bezeichnender technischer lateinischer Ausdrücke. 1872.	(Statt <i>M.</i> 4.—) <i>M.</i> 2.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis. 1872	( " " 2.—) " 1.—
ADOLF PHILIPPI, Üb. die römischen Triumphalreliefe u. ihre Stellung in d. Kunstgesch. Mit 3 Taf. 1872	( " " 3.60) " 1.80
LUDWIG LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel <i>εἰ</i> . I. Einleitung und <i>εἰ</i> mit dem Optativ. 1872	( " " 4.—) " 2.—
D. homer. Gebrauch d. Partikel <i>εἰ</i> . II. <i>εἰ</i> <i>κεν</i> (an) mit d. Optativ u. <i>εἰ</i> ohne Verbum finitum. 1873	( " " 2.—) " 1.—
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Schmalkaldischen Krieg. 1874	( " " 6.—) " 3.—
<b>SIEBENTER BAND.</b> Hoch 4. 1879. <i>M.</i> 20.—	
H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. Zweite Abhandlung. 1873	(Statt <i>M.</i> 8.—) <i>M.</i> 4.—
LUDWIG LANGE, Die Epheten und der Areopag vor Solon. 1874	( " " 2.—) " 1.—
J. P. VON FALKENSTEIN, Zur Charakteristik König Johann's v. Sachsen in seinem Verhältniss zu Wissenschaft und Kunst. 1874	Vergriffen.
MORITZ VOIGT, Über das Aclius- und Sabinus-System, wie über einige verwandte Rechtssysteme. 1875	( " " 4.—) " 2.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Graltempel. Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngern Titulrel	( " " 8.—) " 4.—
MORITZ VOIGT, Über die Leges regiae. I. Bestand und Inhalt der Leges Regiae. 1876	( " " 4.—) " 2.—
Über die Leges regiae. II. Quellen und Authentie der Leges Regiae. 1877	( " " 8.—) " 4.—
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Erste Abhandlung. 1879	( " " 8.—) " 4.—
<b>ACHTER BAND.</b> Mit 14 Tafeln. Hoch 4. 1883. (Statt <i>M.</i> 35.—) <i>M.</i> 16.—	
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Zweite Abhandlung. 1876	(Statt <i>M.</i> 8.—) <i>M.</i> 4.—
ANTON SPRINGER, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. 1880	( " " 8.—) " 4.—
MORITZ VOIGT, Über das Vadimonium. 1881	( " " 3.20) " 1.60
G. VON DER GABELENTZ und A. B. MEYER, Beiträge zur Kenntniss der melanesischen, mikronesischen und papuanischen Sprachen. 1882	( " " 6.—) " 3.—
THEODOR SCHREIBER, Die Athena Parthenos des Phidias u. ihre Nachbild. M. 4 Taf. in Lichtdr. 1883	( " " 6.—) " 3.—
MAX HEINZE, Der Eudämonismus in der Griechischen Philosophie. Erste Abhandlung. 1883	( " " 4.—) " 2.—
<b>NEUNTER BAND.</b> Mit 7 Tafeln. Hoch 4. 1884. (Statt <i>M.</i> 32.—) <i>M.</i> 15.—	
OTTO RIBBECK, Kolax. Eine ethologische Studie. 1883	(Statt <i>M.</i> 4.—) <i>M.</i> 2.—
WILHELM ROSCHER, Versuch einer Theorie der Finanz-Regalien. 1884	" 3.60
GEORG EBERS, Der geschnitzte Holzarg des Hatbastru im ägyptologischen Apparat der Universität zu Leipzig. Mit 2 lithographirten und 3 Lichtdruck-Tafeln. 1884	( " " 6.—) " 3.—
AUGUST LESKIEN, Der Ablaut der Wurzelsilben im Litauischen. 1884	( " " 7.—) " 3.50
FRIEDRICH ZARNCKE, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben u. s. Werke. 1884	( " " 8.—) " 4.—
ANTON SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Mit 2 Tafeln. 1884	( " " 4.—) " 2.—
<b>ZEHNTER BAND.</b> Mit 4 Tafeln. Hoch 4. 1888. (Statt <i>M.</i> 33.—) <i>M.</i> 16.—	
OTTO RIBBECK, Agroikos. Eine ethologische Studie. 1885	(Statt <i>M.</i> 2.—) <i>M.</i> 1.50
AUGUST LESKIEN, Untersuch. üb. Quantität u. Betonung i. d. slav. Sprachen. I. Die Quantität i. Serbischen.	
A. Feste Quantitäten der Wurzel- oder Stammsilben d. Nomina b. bestimmten stammbild. Suffixen. 1885	( " " 5.—) " 2.50
MORITZ VOIGT, Über die staatsrechtliche Possessio u. den Ager compascuus d. Römisch. Republik. 1887	( " " 2.—) " 1.—
OTTO EDUARD SCHMIDT, Die handschriftliche Überlieferung der Briefe Ciceros an Atticus, Q. Cicero, M. Brutus in Italien. Mit 4 Tafeln. 1887	( " " 6.—) " 3.—
FRIEDRICH HULTSCH, Scholien zur Sphaerik des Theodosios. Mit 22 Figuren. 1887	( " " 3.60) " 1.80
ERNST WINDISCH, Über die Verbalformen mit dem Charakter <i>r</i> im Arischen, Italischen u. Celtischen. 1887	( " " 3.—) " 1.50
MORITZ VOIGT, Über die Bankiers, die Buchführung und die Litteralobligation der Römer. 1887	( " " 3.—) " 1.50
GEORG VON DER GABELENTZ, Beiträge zur chinesischen Grammatik. Die Sprache des Cuang-Tsi. 1888	( " " 4.—) " 2.—
WILHELM ROSCHER, Umriss zur Naturlehre des Cäsarismus. 1888	( " " 5.—) " 2.50

**Band 1—10 zusammen (statt Mk. 264.—) für Mk. 110.—**

# FEDERIGO BAROCCIS ZEICHNUNGEN

EINE KRITISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

## II. DIE ZEICHNUNGEN IN DEN ÜBRIGEN SAMMLUNGEN ITALIENS

EINE KRITISCHE STUDIE

DES XXVIII. BANDES

DER ABHANDLUNGEN DER PHILOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE  
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N° III

MIT 12 TAFELN IN LICHTDRUCK UND EINER TEXTABBILDUNG

---

LEIPZIG  
BEI B. G. TEUBNER

1910

ABHANDLUNGEN

DER KÖNIGLICHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG

PHILOGISCH-HISTORISCHE KLASSE

FRIEDRICH BAROGG'S NACHLASSEN

EINE KRITISCHE STUDIE

AUGUST SCHMARROW

IN DIE ZEICHENUNG IN DEN ÜBRIGEN SAMMELN

LEIPZIG

Vorgetragen für die Abhandlungen am 30. April 1910.

Das Manuskript eingeleitet am 4. Mai 1910.

Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 11. Juni 1910.

N. III

LEIPZIG

BEI H. O. TRUBNER

1910

# FEDERIGO BAROCCIS ZEICHNUNGEN

EINE KRITISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

II. DIE ZEICHNUNGEN IN DEN ÜBRIGEN SAMMLUNGEN  
ITALIENS

FEDERIGO BAROCIO'S ZEICHNUNGEN

EINE KRITISCHE STUDIE

VON AUGUST SCHUBERTH

IN DIE NEUBEARBEITUNG VON DR. ERICH SCHUBERTH

LEIPZIG

## II.

### Die Zeichnungen in den übrigen Sammlungen Italiens

Mußte der völlig ungehobene Schatz von Zeichnungen Baroccis in den Mappen des Kupferstichkabinetts der Uffizien zu Florenz allen übrigen Sammlungen vorangestellt werden, weil er der Zahl der Blätter wie ihrer Beziehung zu fast allen Hauptwerken des Meisters nach den Grundstock für jedes weitere kritische Verfahren zu bilden hat, so kann in einem Punkt, der unmittelbaren Herkunft aus dem Atelier des Künstlers selbst, eine Privatsammlung wohl noch den Vorrang behaupten. Vermochten wir für den Hauptbestand der alten Mappen in Florenz nur anzunehmen, daß dies eben der Inhalt jener vierzehn „Bücher großen, mittleren und kleinen Formates, — einige ganz voll, andre halb, einige nur auf wenigen Blättern bezeichnet, alle von der Hand des Barocci selber“ sei, von denen die „Minuta dello Studio del S<sup>or</sup> Baroccio“ im Archiv der Benamati berichtet (vgl. die Beilage zu XXVI, 5. p. 38.), so kommen die „einzelnen Zeichnungen, von denen noch an hundert ausgestellt waren“, oder lose Blätter, wie sie zur Ausführung seiner Gemälde bis zuletzt im Atelier gedient haben müssen, zunächst in Betracht, wenn wir uns der Erbschaft eines Schülers zuwenden, die sich im Besitz der Familie desselben, wenn auch im Laufe der Generationen sehr zusammengeschmolzen, doch in ununterbrochener Überlieferung an Ort und Stelle, in Urbino erhalten hat. Es handelt sich um das Erbe des Malers Antonio Viviani, genannt il Sordo, der in Rom und in seiner Vaterstadt tätig gewesen.<sup>1)</sup>

Eine handschriftlich erhaltene „Nota de' nomi de' Pittori, i disegni de' quali sono nella Galleria et altre camere del nobile Sig<sup>re</sup> Viuiani d' Urbino scritta da me (Gio. Fomeniano Gueroli Pucci?<sup>2)</sup> Giorno S<sup>ta</sup> Chiara li 12 Agosto 1715“, die ich einsehen

1) Vgl. BAGLIONE, *Le Vite de Pittori etc.* Napoli 1733 p. 97 und POMPEO GHERARDI, *Guida di Urbino* 1875.

2) durchstrichen, aber aus anderer Stelle zu ergänzen.

durfte<sup>1)</sup>, nennt im Register unter Nr. 9 „Federico Barocci“ mit der zusammenfassenden Ziffer „107 disegni“. Am 1. August 1729 wurde auf Wunsch des Kardinals Camerlengo Albani, der die Sammlung besichtigt, abermals ein Verzeichnis aufgenommen, ebenfalls so, wie die Gemälde und Zeichnungen an den Wänden des Hauses damals angebracht waren, und selbstverständlich in kürzester, oft sehr unbestimmter Angabe der Darstellung, doch mit dem Interesse damaliger Liebhaber für die Technik. Diese damals vorhandene Zahl ist seither freilich durch Erbteilungen und zeitweilige Verwahrlosung auf die Hälfte verringert. Aber wenn Egidio Calzini in seinem Bericht über den Kunstbesitz des Hauses Viviani in der *Rassegna bibliografica dell' arte* einige dreißig (*una trentina*) Originalzeichnungen von Barocci angibt, so ist es weiterer Nachsuchung wenigstens gelungen, noch zwanzig mehr festzustellen, von ganz zerschissenen und verwaschenen Überresten abgesehen. Bis auf einige Hauptstücke sind gegenwärtig alle dem zerstörenden Einfluß der Sonne, des Staubes und des Abstaubens entzogen und besser verwahrt. Eine beträchtliche Mehrzahl ist aber noch heute, wie ursprünglich vom Künstler selbst zur Aufstellung in seinem Studio, oder hernach von dem pietätvollen Schüler auf leichte schmale Holzrähmchen aufgespannt, zuweilen gar mit schwarz bemalter Einrahmung herum versehen worden. So mörderisch dies Verfahren mit der Zeit für das Kunstwerk selber werden mußte, da die späteren Erben nicht darauf verfallen sind, noch Glas oder Decke gar als Schutz darüberzulegen, so wertvoll ist der vorgefundene Bestand für die Beglaubigung des Restes. Zur Unterscheidung von Originalzeichnungen anderer Meister, die ebenso im Atelier ausgestellt waren, oder von Studien und Kopien, die er selbst in seinen Lehrjahren sich nach Rafael und andern Vorbildern angefertigt hatte, wie jener Bericht des Augenzeugen angibt, hatte Federigo Barocci seine eigenen Arbeiten mit den Initialen „F. B.“ bezeichnet, teils auf dem Papier der Darstellung selbst, teils auf dem Rahmen, an der Rückseite, und der einheitliche Schnörkelzug seines  $\mathcal{F}$  ist so charakteristisch und un-

1) Dem lebenswürdigen Entgegenkommen und der geduldigen Bereitwilligkeit des jetzigen Eigentümers, Conte Filippo Viviani Della Massa und seiner Frau Gemahlin Adele de Buzi-Viviani, die mich beim Nachsuchen im ganzen Hause unterstützt haben, sei hier besonders gedankt.



verkennbar gewohnheitsmäßig, wie man es in solcher Künstlerfamilie nur erwarten kann. Mit dem Pinsel aufgemalt, und deshalb natürlich anders gestaltet, zeigt die beiden Initialen auch das vorbereitende Bildchen zur Himmelfahrt Marias in Dresden, auf einem Stein zwischen Pflanzen in der Ecke rechts unten. Das



ist wenigstens ein Zeugnis für diesen Brauch bei ihm in der Spätzeit, wo er sein Studio zur Ausstellung für Besucher schmückte, wie der Gewährsmann des Biographen Bellori erzählt, und wie der unbekannte aber kundige Verfasser der handschriftlichen Inhaltsangabe, der es genau durchmustern und zahlenmäßig überschlagen durfte, tatsächlich gefunden hat. Die so bezeichneten Blätter verdienen also den Vorzug unbezweifelbarer Echtheit.

Dazu kommen zunächst diejenigen, die den vollen Namen in der alten authentischen Form „Federico Barocci“ tragen, und weiter die kurzweg mit „Barocci“ von den ersten Erben noch anerkannten oder zur Unterscheidung aus eigener Kenntnis bezeugten. Die spätere Aufschrift „Baroccio“ hat dagegen nur den Wert heimischer Tradition und gewinnt ihre Zuverlässigkeit nur innerhalb des alten unveränderten Bestandes der Casa Viviani von Urbino. Der beauftragte Verfasser des Verzeichnisses von 1715, Gueroli Pucci, kann nicht mehr, als die vorgefundene Tradition buchen. Die Aufnahme des Bestandes bei Gelegenheit, oder vielmehr aus Anlaß des Besuches eines kunstliebenden Kardinalkammerers aus dem Hause Albani, von 1729, verrät bereits den Einfluß literarischer Belesenheit, indem sie angesichts eines „mezzo foglio in lapis rosso“ mit einer halbnackten Frauengestalt, die als „la Fama“ benannt war, zuerst als Autornamen „Bar“ hinsetzte, hernach aber dies durchstreichend, dafür „Zuc.“ hinschrieb. Darnach ist dann auf der Rückseite des Rahmens, im Vertrauen auf jenes Verzeichnis, die Angabe „Federigo Zucaro“ geworden, sichtlich eine spätere Zutat, die blindlings eine wichtige Urkunde für den Anteil Federigo Baroccis vernichtet, den wir heute von dem des Genossen Federigo Zuccaro sorgfältig zu sondern versuchen.

Der wichtigste Anhalt für die Eigenhändigkeit der Zeichnungen bleibt ja stets der inhaltliche Zusammenhang mit den ausgeführten Werken des Meisters. Unter den so beglaubigten Blättern behaupten wieder diejenigen den Vorrang als historische Urkunde, die sich als vorbereitende Studien ausweisen, mitten in die Entstehung des Bildes zurückleiten, während die fertige, dem Laien gewöhnlich leichter genießbare Darstellung des Ganzen nicht selten gerade den Verdacht der Wiederholung durch fremde Hand hervorrufen mag. Aus solcher kritischen Erwägung heraus ordnen wir die ca. 50, häufig auf beiden Seiten bezeichneten Blätter der Casa Viviani, die dort als Barocci überliefert sind, so, daß zuerst die mit ausgeführten Gemälden des Meisters sicher zusammenhängenden Zeichnungen beschrieben werden, und zwar in der genetischen Reihenfolge, wie sie in der Monographie über diesen Urbinaten „als Begründer des Barockstils in der Malerei“ hingestellt worden ist, indem wir zugleich auf die genauen chronologischen Angaben zurückverweisen, die sich bei den zugehörigen

Zeichnungen des Florentiner Kupferstichkabinetts vermerkt finden. Nur mit dem wichtigen Zuwachs, der eben jetzt für die kritische Aufgabe im Lusthäuschen Pius' IV. am Vatikan dienen kann, sei eine Ausnahme gemacht, die sich zugleich chronologisch motiviert, indem wir so bereits 1562—63 einsetzen können.

Nach dem wohlbeglaubigten Schatz aus dem Nachlaß des Antonio Viviani muß in Urbino selbst das Wenige aufgeführt werden, das jedenfalls später, aber immer noch in der Heimat des Meisters in den Palazzo Albani gelangt ist. Bei Gelegenheit der Zeichnungen werden hier auch die Gemälde in Anmerkung genauer nachgetragen, als dies bisher möglich war.<sup>1)</sup> — Durch Schenkung urbinatischer Kunstfreunde sind endlich noch einige Blätter in den Besitz der „Accademia Raffaello“ gelangt, deren Sekretär, Conte Gherardi, mir den Gesamtvorrat bereitwilligst zur entscheidenden Auswahl vorgelegt hat.

Nach der Heimat Baroccis selbst lassen wir die nächst wichtige Stätte seiner Wirksamkeit folgen. In Rom wird man außerdem in der alten Sammlung der Corsiniana am ehesten die Reste verlässlicher Tradition erwarten. Erst dann gehen wir zur alphabetischen Reihe der Hauptstädte in der Provinz, wie Bergamo, Mailand, Neapel, Venedig über. Vollständigkeit in der Angabe des erreichbaren Materials der italienischen Sammlungen kann im Augenblick weder versucht noch vollends erreicht werden, da die Forschung über Barocci erst eben in ihren Anfängen steht und da sogar die öffentlichen Zeichnungssammlungen des Staates noch nicht zu methodisch wissenschaftlicher Arbeit über solche Anläufe hinaus gediehen sind. Was sich unter falschen Namen oder sachlichen Rubriken noch verbirgt, kann erst mit der Zeit erkannt werden, wie auch ich die Landschaften, Architekturstücke u. dgl. selbst in Florenz aus Vorsicht noch aufbehalten muß, bis ich die Barocci-Blätter der Hauptstätten europäischer Zeichnungssammlungen sonst noch durchgeprüft habe. Daß dieser wohlüberlegte Plan zugleich mein persönliches Vorhaben sei, das kann schon nach der Vorbemerkung zu den Florentiner Schätzen oder nach der Schlußnotiz der Monographie selbst nicht mehr zweifelhaft gewesen sein.

---

1) Der jetzige Eigentümer oder Bevollmächtigte hat neuerdings den Zutritt zum Palazzo Albani für jedermann untersagt.

## URBINO

### I. Casa Viviani

#### Felicitas

Rom, Vatikan, Casino Pio IV.

Sitzende Frauengestalt, neben einer Volute des Stuckrahmens links, mit erhobenem Arm aufblickend, nach rechts gekehrt.

Die untere Hälfte ist in Rötel und weiß gehöht, die obere Partie, Kopf und Arm, in Kohle, wie auch die Volute unten.

H: 42,5. B. 26,3. Vgl. unsre kleine Abbildung, S. 5.

Das handschriftliche Verzeichnis vom Jahre 1729 hat das Blatt unter dem Namen „La Fama“ eingetragen, lapis rosso in mezzo foglio und zwar als Urheber zuerst: „Bar“ geschrieben, dann durchgestrichen und „Zuc“ dafür gesetzt. Nun steht auch auf dem Rahmen: F. Zucaro; das ist jedoch ein Irrtum literarischer Besserwisserei. Das Blatt ist wie das Fresko in Rom von Federigo Barocci. Es stellt nicht die Fama dar, die unter den benannten Tugenden des ersten Sales nicht vorkommt, sondern die Felicitas, eine der besterhaltenen Gestalten (Herr Dr. W. FRIEDLAENDER in Rom hat mir dies freundlichst an Ort und Stelle verglichen) im linken Eckzwickel der Rückwand.

#### Kreuzabnahme

Perugia, Dom

Studie nach nacktem männlichen Modell zur ohnmächtig hingesenkenen Maria, die von einer Begleiterin gestützt wird. Diese kniet links, nach rechts gewendet. Marias Kopf sinkt nach links vorn heraus (die nach rechts verlaufende Partie des Körpers ist abgeschnitten), der rechte Arm hängt herab und liegt auf dem Gewand über der Steinplatte.

Kohle, weiß gehöht. [Vgl. auch die Begegnung des Auferstandenen mit der Mutter, Karton in Florenz.]

H: 36,3; B: 19,8.

Studien: Der Kopf des toten Christus hintenübergelehnt (in der Ecke links oben; rechts daneben:) der Leichnam vom Kopf bis an die Brustwarzen, sein rechter Arm herunterhängend, sein linker aufwärts gestreckt, d. h. noch am Kreuz befestigt (also umgekehrt wie im Bilde). Darunter eine Hand mit Nagel darin, am Holze.

Kohle, rötlich getönt im Gesicht, besonders Lippen und Bart in Rötel gearbeitet, der Bart mit brauner Farbe übertuscht.

Rückseite: eine stehende Gestalt, nackt oder in enganliegender Tracht; die linke Hand stützt sich auf den Schenkel, die rechte greift herüber und weist nach rechts hin (vgl. S. Bernardin).

Auf dem grauen Papier mit Tinte die echte Bezeichnung: F. B.

H: 40,6; B: 26,2.

Breitblatt mit verschiedenen Studien. Rechts oben der auf der Leiter stehende Joseph von Arimathia, der den Nagel herausschlägt. Links daneben die über den Kreuzarm herübergreifende Gestalt größer. Oben in der Ecke das Knie nochmals, unten der Oberarm mit aufgestreiftem Ärmel für Nikodemus.

Rückseite in Hochformat genommen: links der die Leiter hinansteigende Jüngling. Unten rechts der über den Kreuzarm herüberlangende Nikodemus. Darüber noch Studien zum Anstieg auf der Leiter.

Kohle, zum Teil weiß gehöht. Auf dem Rahmen bezeichnet: F. B.

H: 27,5; B: 42,2.

### Geburt Christi

Madrid, Prado

Kniende Madonna aus der Geburt Christi, etwas abweichend noch in Haltung. Kopf nur als Oval angedeutet, weit fließender Mantel die Hauptsache. (Oben in der Ecke nochmals die Manteldraperie am Boden.) Der rechte Arm liegt unter der Brust am Leibe an, der linke ist gestreckt mit abwärts geöffneter Hand.

Kohle, graugrünliches Papier. Aufschrift: Baroccio.

Auf dem Rahmen bezeichnet: F. B.

H: 44,6; B: 28,5.

Braungetuschte Federzeichnung weiß gehöht, zum Teil mißverständene Reproduktion für Clairobcurholzschnitt nach einem Entwurf Baroccis.

Die Madonna kniet nach rechts gewendet vor der Krippe, in die Ochs und Esel hineinschauen. Sie stützt sich auf den Sattel, der links am Boden liegt. Daneben Holzblock, Fäßchen, Korb usw. Rechts oben die Futterraufe. Hinten hinaufsteigend Joseph an der Tür, die er für die Hirten öffnet: die Gebärde der rückwärts hineinweisenden Linken schon ähnlich wie im Bilde. Madonna noch sehr römisch, im Geschmack des Giulio Romano, etwas wulstig in der Gewandung.

H: 39; B: 27. Hinten: Baroccio.

### Madonna del Gatto

Rötelstudien: die Madonna sitzend mit übereinandergeschlagenen Füßen (wie die Mad. di S. Lucia), nach einem nackten Knaben studiert. Der rechte Arm weist abwärts hinaus, die Linke scheint etwas zu halten; dorthin geht auch der Blick. — Rechts unten eine Hand der Madonna, im Begriff, das Kind zu stützen oder zu halten (wie in M. del gatto). — In der Mitte unten der nackte Johannes, schräg gegengelagert wie im Bilde, mit dem linken Elnbogen aufgestützt, die Rechte erhebend (wie mit dem Vogel), das Gesicht blickt dorthin (zur Katze). — Links oben Gewandstudie.

Rückseite: links unten Federskizzen zur Madonna in einer Halle oder vor einer Nische sitzend; rechts daneben Studien dazu nach einem nackten Burschen. Oben Aktstudien nach einem kleinen Mädchen.

H: 43,5; B: 29.

Vorbereitung zum Joseph. Halbfigur mit der linken Hand auf eine Platte gestützt, die Rechte leicht am Mantel vorn.

Kohlezeichnung, auf Holz geklebt; bezeichnet: F. B.

H: 26,3; B: 19,3.

### Der Madonna del Gatto verwandt

Madonnenstudien: die Mutter mit dem nackten schlafenden Knaben auf dem Schoß. Dieser, einmal liegend, einmal hockend eingeschlummert, sonst ähnlich wie in der Madonna del Gatto. Rechts unten der Knabe nochmals schräg gegengelehnt.

Rückseite, in die Breite genommen, enthält vier Skizzen, — Rafaeleske Motive, vgl. Madonna Bridgewater.

H: 40; B: 25,2.

Auf dem Rahmen: F. Baroccio.

### Martyrium des hl. Vitalis

Mailand, Brera

Die sitzende junge Mutter in der Ecke links.

Rötzelzeichnung, etwas verwaschen, aufgeklebt.

H: 27,1; B: 17,9.

Hinten bezeichnet F. B.

---

Nachzeichnung für Clairobscur-Reproduktion (eines etwas abweichenden Entwurfes von Barocci?). Der Hauptmann mit seinen Leuten steht näher und wird von der jungen Mutter nicht durch die Zwischenfiguren so weit getrennt, wie in dem ausgeführten Gemälde, dessen Schattenlagen solche Distanz ertäuschen.

Kartonähnliche Federzeichnung, zum Teil braun getuscht, um die Licht- und Schattenverteilung anzugeben; aufgeklebt.

H: 48,7; B: 35.

### Perdono di S. Francesco

Urbino, S. Francesco

Breitblatt in Kohle:

Rechts: die obere Hälfte einer knienden Gestalt mit wehendem Mantel, abwärts gestreckter Linken und erhobener Rechten, in  $\frac{3}{4}$  nach links hinunterblickend.

Links: Studien zum hl. Nikolaus von Bari mit den drei Goldkugeln in der Linken; einmal in der Mitte mit dem Stab gegen die Schulter gelehnt, die Rechte in verschiedener Haltung, auch nach aufwärts; unten noch einzeln die Hand. — In der Ecke der Kopf größer.

H: 28,8; B: 42,8.

---

Links: Modellstudie nach einem Knaben im Rock, im linken Arm einen Stab, die Rechte aufweisend erhoben (vgl. S. Nikolaus im Perdono di S. Francesco);

darunter ein aufblickender Kopf angedeutet.

Rechts: unten ein Knabekopf mit gesenkten Lidern,  $\frac{3}{4}$  nach links, leise rechts übergeneigt und schräg hinunterblickend.

Kohle, aufgeklebt. H: 20,4; B: 20,2.

Hinten bezeichnet: F. B.

---

Halbfigur eines Betenden mit gefalteten Händen vor der Brust, nach rechts abwärts blickend.

Darunter links: bärtiger Kopf mit gesenkten Lidern (vgl. S. Nikolaus im Perdono di S. Francesco, zu dem auch daneben): Ein junger Bursch hält eine Kerze in der Rechten, während die Linke auf dem Schenkel aufruht, Kopf in  $\frac{3}{4}$  nach links, Augenlider gesenkt. Hinten beklebt, Aufschrift: Federico Barocci. (Vgl. Tempelgang Marias, Rom, und Beschneidung, Paris, Louvre, 1590.)

Rötel. H: 21,2; B: 13,5.

### Madonna del Rosario

Senigallia, S. Rocco

Studie zu dem nach rechts knieenden Dominicus, etwas abweichend vom Bilde. Links oben jedoch die veränderte Armhaltung, wie er das Skapulier faßt.

Breite Kohlenskizze (vgl. auch S. Bernardin in der Kreuzabnahme zu Perugia), aufgeklebt.

H: 38; B: 21.

Hinten: Baroccio. Zu diesem Altarbild hat Antonio Viviani die Legendenbilder ringsum gemalt.

### Stigmatisation des hl. Franz?

Gewandstudie zu einem nach rechts knieenden Manne, der mit ausgebreiteten Armen aufblickt. Feinbärtiger Kopf, wie ein Franciscus. Kohle, untere Hälfte weiß gehöht.

H: 25,5; B: 11,5.

Hinten Aufschrift: Barocci.

### Visitation

Rom, Chiesa nuova

Studie zur Begleiterin Marias, abweichend von der endgültigen Fassung im Bilde. Von rechts heraufsteigend und nach links gewendet, wie dort, trägt sie mit beiden Händen etwas im linken Arm. Der Kopf neigt sich demütig in verlorenem Profil. Daneben eine Studie zum Gewande, dreimal untereinander.

Kohle, weiß gehöht, quadriert zur Übertragung.

H: 43; B: 25. Das Papier hat als Wasserzeichen einen Stern über den Buchstaben P. G.

Auf dem Rahmen rückwärts die Aufschrift: Baroccio. (Karton zum Gemälde befindet sich in Stockholm.)

### Besuch der Elisabeth bei Maria?

(für Pesaro, 1598)

Die Katze mit ihren Jungen, in vollen Farben.

H: 9,1; B: 13.

In Gubbio befindet sich im Pal. Benamati eine Umkehrung der durch Leybolds Stich bekannten Komposition. Elisabeth kommt mit dem hl. Johannes, gefolgt von Zacharias, rechts herein, in violettgrauem Mantel. Joseph in gelbem Überwurf und rotem Rock hebt links den Vorhang zur Seite. Maria in hellkarmin sitzt an der Wiege. Die erzürnte Katze mit den Jungen ist nicht so aggressiv, sondern möglichst herabgedrückt. Das Schulbild ist 78 cm breit und entsprechend hoch.

### Crucifixus

Urbino, Comp<sup>a</sup> della Morte

Studie zum linken Arm des Gekreuzigten, zweimal untereinander.

Braun getuscht, weiß gehöht.

H: 22,5; B: 28,2. Hinten: Fede. Baroccio.

### Madonna Gloriosa?

Die Taube des heil. Geistes

Kohlenzeichnung weiß gehöht, mit Rot am Schnabel (vgl. Madonna di S<sup>ta</sup> Lucia, Paris, und Mad. del Popolo, Florenz, Fragment eines Altarwerkes in Urbino).  
H: 36,8; B: 25,3.

### Madonna und Kind

Beine eines Christuskindes, schräg stehend, wie nach links abgleitend auf dem Schoß der Mutter; das rechte Bein gestreckt, das linke leicht gebogen, Knie vorgeschoben, das linke Füßchen gegen die Mitte des rechten Schienbeins reichend.

Kohle. Breite Behandlung der Meisterschaft.

H: 23,4; B: 17,9.

Hinten Aufschrift: Baroccio.

Vgl. das Christkind der Mad. di S. Lucia in Umkehrung und den hl. Johannes in der Mad. del Gatto neben Maria.

### Madonna und Heiliger

Madonna sitzend. Das nackte Kind hockt nicht auf ihrem Knie, sondern auf einem Tische daneben, über den sich das Mantelende breitet. Ein Heiliger faßt das Füßchen, um es zu küssen (nur angedeutet).

Bleistift. Links oben die alte echte Bezeichnung F. B. (eingerissen).

Rückseite: Kopf eines nach links aufwärts blickenden jungen Mannes. Kohle; Ohr und Nase rötlich getönt; bezeichnet F. B., sicher und sehr schön, aber mit bedrucktem Papier an Ohr und Mund verklebt.

H: 30; B: 18,8.

### Concezione mit Heiligen?

(für Macerata)

Studienblatt mit fünf Figuren für Heilige:

drei Knieende von der einen Schmalseite des Blattes gesehen, zwei unten, einer über ihnen in der Mitte; oben, von der andern Seite gesehen, zwei Halbfiguren.

Unten in der Ecke links kniet wohl S. Franz mit Kruzifix in der Hand. Ihm gegenüber sitzt etwas höher ein lesender Geistlicher in Chorhemd über dem langen Untergewand. Derselbe im Buche blättern, darüber halb wie lesend und davon aufblickend (ein Kardinal? — S. Bonaventura).

Federzeichnung mit Bister getuscht.

H: 42,4; B: 27,3 mit Rahmen. Hinten bezeichnet: F. B.

### Madonna?

Stück aus einem Karton: abwärts blickender Frauenkopf.

Kohle, weiß gehöht.

H: 21,8; B: 18,7.

Hinten die Aufschrift: Federico Baroccio.

Weiter unten: Jo Antonio Barocci p(ro)meto et c(on)fermo M<sup>o</sup> Girolimo.



### Natività

(mystische Darstellung der Geburt Christi?)

Madonna kniet oben in der Mitte auf Wolken, sechs einzeln schwebende Engel umgeben sie ringsum (zwei anbetend, vier die Wolke tragend); unten in der Mitte vorn das nackte, wohlgebildete Kind mit einigen gleichaltrigen Gespielen.

Pastell in hellem Farbenton. Der Mantel Marias weiß außen, rot innen; ihr Gewand rosarötlich, ihr Haar blond. Im Aufblick hat sie Ähnlichkeit mit Michelina; die Engel sind denen des Abendmahls in Urbino verwandt: das Ganze gehört also in die Spätzeit des Meisters. (Eingerahmt und als Bild im Vorzimmer aufgehängt.)

H: 58,5; B: 58,5.

### S. Johannes Baptista?

Aktstudie zu einer Jünglingsgestalt, mit der Linken aufwärts weisend, die Rechte am Gewand vor dem Leibe, nach rechts gekehrt, für die linke Ecke eines Bildes. (Sie scheint auf dem linken Bein zu knien, das rechte aufgestützt auf den Boden zu setzen).

Kohle — quadriert — (aufgeklebt).

Hinten: F. Barocci.

### S. Johannes Evangelista

Studie zum Evangelisten Johannes, nach links aufblickend, in der erhobenen Linken der Kelch mit Schlange; rechts unten guckt der Adler dazu auf. Manteldraperie breit, rafaelisch. Tunica mit schmalen Gürtel. Kopf etwas vom Kinn aus in Untersicht.

Leichte Kohlezeichnung, weiß gehöht — (aufgeklebt).

H: 39,5; B: 19,1.

Auf dem Rahmen: Baroccio.

Vielleicht Vorstufe zur Mad. di S. Giov. Evangelista?

### Apostel

Knieend, nach rechts oben aufblickend, wie bei einer Himmelfahrt oder Vision. Ein weiter Mantel ist von der linken Schulter nach rechts herumgezogen. Die rechte Hand offen abwärts gestreckt. Kopf in verlorenem Profil. (Rechts oben unterklebt.) Hinten Gewandstudien.

Kohle, breite Behandlung der späteren Zeit.

H: 34,4; B: 25,1.

Auf dem Rahmen die Aufschrift: F. Baroccio.

### Apostel oder Heiliger

(bei der Himmelfahrt oder Vision) nach links aufblickend, in knieender Haltung (ein Bein kniet, das andre ist aufgestützt).

Kohlezeichnung der spätern Zeit (aufgeklebt).

H: 23,9; B: 16.

Hinten bezeichnet: F. B.

### S. Georg (oder S. Michael?)

Links zwei Krieger mit Schild und Lanze, oder derselbe zweimal im Drachenkampf.

Rechts ein schwebender Engel nackt und Studie zu einem vom Rücken gesehenen in Schwimmbewegung.

Kohlenzeichnung, aufgeklebt.

H: 25,2; B: 39.

### Engel

Schwebendes nacktes Engelchen mit anbetend ausgestreckten Händen, kleine Flügel an den Schultern. Das Antlitz leicht erhoben, die Augen abwärts blickend. Kohle (Umrisse nachträglich verstärkt?), aufgeklebt.

H: 21,6; B: 13,5.

Hinten Aufschrift: Baroccio.

### Weiblicher Kopf für Heilige?

Kopf eines jugendlichen Weibes, von vorn gesehen. Mit Stift umrissen, in Pastellfarben leicht koloriert. Das rechte Auge verändert. Für eine Heilige, Madonna oder allegorische Figur?

Rückseite: Studie in Chiaroscuro (Kohle, weiß gehöht) nach einem Greisenkopf (antikem Marmorwerk).

Ohne Bezeichnung noch Aufschrift; aber sicher echt, aus der früheren römischen Zeit.

H: 36,3; B: 25.

### Anbetung der Hirten?

a) Greis, breitschultrig, halb nackt, nach links gewendet; steht gebeugt und stützt das Kinn in die Hand des erhobenen linken Armes, dessen Elnbogen auf die rechte Hand aufsetzt, die ihrerseits auf einem Stab ruht. Mantel, hinten angedeutet, deckte die untere Hälfte; dort ist aber eine große Hand nachträglich hingezeichnet, als genaue Studie für die Linke desselben Mannes. Ähnliche Handstudien, mit Daumen als Hauptsache, links oben vor dem Kopf.

b) Unten links knieendes halbnacktes Weib, leise vornübergebeugt, nach links auf denselben Gegenstand schauend wie der Greis hinter ihr.

Breite Kohlenzeichnung auf braun gewordenem Papier.

H: 42,2; B: 27,5 in Rahmen, geflickt.

Auf der Rückseite Aufschrift: Federico Baroccio.

Nackte Männergestalt mit wehendem Schleier, gebeugt, wie im Laufe oder im Abstieg von Stufen nach links. Die Linke streckt sich abwärts, wie um etwas zu greifen oder zu halten; dorthin blickt auch der Kopf hinunter. — Das Standbein abermals links halb wiederholt; das nachgezogene rechte nur flüchtig angegeben. — Der im Bogen ausflatternde Schleier links oben für sich.

Rückseite: eine halbnackte Männergestalt, schräg gegengelehnt, mit Stab an der rechten Schulter; die linke Hand wie betuernd an die Brust gelegt (ein Hirt?). — Rechts eine knieende Figur im weiten Mantel, ein Bein aufstützend, linke Hand abwärts streckend, in Federzeichnung, weiß getuscht. Daneben nochmals Handstudie. In der Ecke links Skizze zum ersten.

Kohle. — H: 39,7; B: 27,2. — Auf dem Rahmen Aufschrift: Baroccio.

### Lesender Geistlicher

Studie zu einem am Boden sitzenden Geistlichen mit offenem Buch auf den Knien, in Chorhemd und Tunica.

Kohle, schwarz und weiß durchgeführt.

Bezeichnet: F. B., hinten Aufschrift: Baroccio.

H: 33,6; B: 25,5.

Studie zu demselben, anders gedreht.

Hinten: Baroccio.

H: 35; B: 25.

### Bischofsweihe?

oder Verleihung einer Abtsmitra: in der Mitte die Krönung, links und rechts Zuschauer (verwischt).

H: 17,4; B: 23,9.

### Nackte Frau,

von hinten gesehen, nach rechts gewendet in  $\frac{3}{4}$  Drehung.

Kohle, weiß gehöht, quadriert; auf Holz geklebt; bezeichnet: F. B.

H: 27; B: 14,6.

### Porträtstudien

Studie zum Bildnis des Fr. Maria della Rovere? Ganze Figur in voller Rüstung; den Feldherrnstab gegen die rechte Hüfte gestützt. Links unten Bein-  
stellung vom Rockschoß ab versuchsweise angedeutet.

Breite Federzeichnung (wie mit Pinselspitze).

H: 25,8; B: 14.

Hinten Aufschrift: Baroccio.

Bildnisfigur einer Stifterin, im Profil nach links knieend, mit gefalteten Händen. Halskrause. Nackter Fuß.

Quadriert. — Federzeichnung, mit Bister getuscht.

H: 24,1; B: 15,7.

Hintere Aufschrift: Del Baroccio (korrigiert)

„Executor testamenti agit“

„Executor testamenti conuenitur“.

### Frauenkopf

Porträtstudie, groß und summarisch hingesezt.

Kohle, braungetushtes Haar, Rötel am Ohr.

Bezeichnet F. B. Aufschrift: Baroccio.

H: 38; B: 23,5.

### Kostümstudie

Clairobseur nach einer antiken Barbarenfigur, wohl aus dem Verkehr mit den Fassadenmalereien des Polidoro Caldara da Caravaggio in Rom hervorgegangen.

H: 37,8; B: 14,6.

### Kostümstück

nach Wams und Beinkleid eines Landsknechtes.

Rückseite: weiblicher Kopf mit gesenkten Augenlidern.

Auf dem Rahmen F. B. — Zerschlissen und geflickt.

H: 27,6; B: 21,3.

### Bauernfigur

in Zeittracht, nach links etwas vorgeneigt (oder gegen eine Tischplatte gelehnt?), als ob er etwas trüge (eine Mulde auf der Schulter?).

Kohle, weiß gehöht.

H: 26,1; B: 15,2.

Eine Rötzelzeichnung mit der Bezeichnung F. B. hinten und der Aufschrift „viene dal Baroccio“ ist abgewaschen und vollständig verloren.

H: 33,8; B: 24,2.

### Einzelne Gliedmaßen

Vier Handstudien; unten vom Elnbogen gesehener rechter Arm, die Hand leicht erhoben von unten gesehen.

Braungewordenes Papier.

H: 36,5; B: 23,5.

Hinten: Baroccio.

Vier Handstudien in zwei Haltungen: rechte Hand, von der Außenseite gesehen, oben; rechte Hand, von oben gesehen; linke Hand, von der Innenseite gesehen, unten. Noch eine fünfte begonnen? Leichte Kohlenzeichnung.

H: 27,5; B: 19,2.

Hinten von alter Hand die Aufschrift: Baroccio.

### Mauleselkopf

mit Aufschirrung, nach links. Schwarze Kreide, fast wie Bleistift; auf Holz geklebt, durch Feuchtigkeit wieder abgelöst.

H: 17,5; B: 12,7.

Hinten bezeichnet: F. B. — auf dem Rahmen: Fed. Barocci.

### Landschaftsstudie

Bäumchen und Gebüsch auf grauem Papier.

Kohle, weiß gehöht; auf dem Blatt selbst die echte Bezeichnung F. B.

H: 16,2; B: 27,5.

Auf dem Rahmen hinten F. B.

### Landschaftsstudie

in Ölfarben auf Papier: Kirchturm und Häusergruppe auf einem Hügel; unten eine Mauer mit Eingang in eine Grotte. Links abfallender Hügelrand, rechts ferne Höhen.

Aufgeklebt und auf dem Rahmen bezeichnet: F. B.

H: 27,5; B: 40,3.

Fälschlich unter Barocci geraten:

### Römische Ruinen beim Arco de' Pantani (zusammengeschoben)

Rechts die zwei halb im Boden steckenden Säulen mit stark verkröpftem Gebälk, „le Colonnacce“ vom Forum transitorium beim Minervatempel, links die Front vom Tempel des Mars Ultor mit zweigeschossigem Einbau (S. Basilio), in der Mitte das Bogentor. Hinten wird ein Glockenturm sichtbar, unweit Torre de' Conti.

H: 12,6; B: 20,7. Bleistift auf rauhem Papier, unbedeutend.

Hinten: „Baroccio“ weggestrichen und dafür: „... chetto“ gesetzt (das wäre Lodovichetto Viviani).

## II. R. Accademia Raffaello

### Madonna über dem Martyrium S. Sebastians

Rötelskizze für die Lünette des Altarbildes im Dom (oder vielmehr Kopie nach ihr?). Viel Anklänge an Girol. Genga. Rötelskizze in vergoldetem Rahmen (verwaschen!).

H: 16; B: 23,5.

### Madonna del Manto

nach Baroccis „Konzeption“ für S. Francesco, in weitem Mantel, unter dem sie die Andächtigen beschirmt, während sie selbst von einem Engel gekrönt wird (er kommt von links, ist aber nur im Umriß angedeutet).

Braun getuschtes Blatt, weiß gehöht, in Goldrahmen.

H: 29; B: 18,5.

### Greisenkopf

Alte Nr. 3.

nach links abwärts blickend in  $\frac{3}{4}$  Sicht. Federzeichnung in regelmäßiger Strich-technik, wie für den Kupferstich.

Aufgeklebt auf Holz und gerahmt; hinten „Federico Barocci“.

Ursprüngliche Maße: H: 19; B: 13,5.

### Jünglingskopf

Alte Nr. 2.

aufblickend nach links gewendet, von Kinn und Nasenflügel aus in Untersicht gesehen. Pastellartig in Farben, wie für den Aufblickenden in der Madonna del Popolo.

Auf breiten Holzrahmen aufgesetzt.

H: 33; B: 30.

## III. Palazzo Albani

### Beata Michelina

Nr. 463.

(Rom, Vatikan)

Karton zum Gemälde für Pesaro, resp. Vorbereitungsbild in kleinerem Format.  
B: 113,8.

### Beata Michelina

Nr. 476.

Der Kopf der Pilgerin besonders in großem Maßstab.

Pastell. H: 41,3; B: 26,2.

Aufschrift: „Federici Baroccij Opuf.“

### Heilige Familie

Nr. 288.

Maria macht für das auf ihrem Schoße eingeschlafene Kind das Bettchen zurecht, indem sie sich über die Wiege beugt, die links vor ihr steht. Hinten rechts arbeitet Joseph in der Werkstatt.

Karton, B: 82,3.

Das farbige Bild in sehr weicher Modellierung (Nr. 324) zeigt die Madonna in rötlichem Kleid mit blauem Ärmel, die Wiege aus Holz geschnitzt, mit gelber Decke und weißem Linnen. Durchblick durch die Werkstatt ins Freie.

Abhandl. d. K. S. Gesellsch. d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXVIII. III.

2

### Himmelfahrt Marias

angefangenes, unvollendet hinterlassenes Gemälde

Madonna trägt schwarzen Mantel über rotem Kleide, Johannes vorn gelben Mantel über rotem Rock, der Nachbar rechts Grün über Weiß, der Thomas orange Rock und weißen Mantel. Alles ist sehr hell angelegt.

B: 167. (Der Bericht über das Studio Baroccis [Anhang II Beilage] gibt „8 Fuß Höhe und entsprechende Breite“ an.)

Die Madonna mit S. Hyacinth, S. Ubalduß links und Ritter (Georg?) rechts ist nur Schulwiederholung nach der Mad. del Rosario in Senigallia.

## ROM

### I. Palazzo Corsini

#### Drei Männerköpfe

Gab. delle Stampe

Vol. 158 I, 1. Inv. 129, 634 — 633.

Ein nach rechts blickender Apostelkopf, Pastell in Schwarz, Weiß und Rot. Zwei nach links abwärts blickende Männerköpfe (vgl. die Madonna del Popolo), der links alt und bartlos, der rechts mit grauem Haar und Bart.

Kohle, Rötöl, Bleiweiß.

H: 12; B: 8.

#### Vier andere Einzelköpfe

Inv. 129, 609 — 16 — 15 — 04.

Ein alter Mann mit großem hellbraunen Schlapphut,  $\frac{3}{4}$  Sicht nach rechts. H: 12; B: 9.

Ein Knabekopf,  $\frac{3}{4}$  Sicht nach rechts, aufblickend wie ein Engel oder ein Chorknabe (correggiesk). Pastell. H: 9; B: 8.

Ein Bauer im Hut von vorn gesehen, rot und schwarz.

Ein vornehmer Knabe. Porträt in  $\frac{3}{4}$  Sicht nach rechts, mit weißem Kragen, barhaupt. H: 10,5; B: 8.

Beide Knabeköpfe tragen links die Aufschrift: Baroccio.

#### Vier Porträtköpfe nach Damen der Gesellschaft

Vol. 158 I, 1. Inv. 129, 640 — 661 — 660 — 646.

Links oben ein nach rechts  $\frac{3}{4}$  gedrehter Kopf, über die Schulter zurückblickend nach links abwärts. Fest angezogene Haarfrisur mit hohem Flechtenbündel. ca. 8 × 8 (ausgeschnitten).

Ein  $\frac{3}{4}$  nach links gekehrter Frauenkopf mit Radkragen, niedriger Frisur. ca. 9 × 14.

Ein  $\frac{3}{4}$  nach rechts gedrehter Mädchenkopf mit schmalen Radkragen. 9 × 14.

Ein nach rechts in  $\frac{3}{4}$  Sicht gewendeter Kopf mit Federschmuck im Haar, der Radkragen schwarz in Kohle, die Kleidung in Rötöl. 10 × 14.

Barocci, Fed., zugeschrieben:

### Grablegung

Senigallia, S. Croce.

Inv. F. N. 4201, acquisto dell' anno 1902.

Großes Clairobscurblatt, ist nicht Original des Meisters, sondern Kopie nach dem Stich des Raffaello Guidi; denn unten zwischen dem Gewandsaum der Magdalena und der Grabplatte mit den Marterwerkzeugen schneidet die Spitze des Kardinalswappens ein, wie dort in der Dedikation an Kardinal Borromeo.

Hinten steht von fremder später Hand: . . . di Federico Barozzi Eseguito da un Maestro.

H: 57; B: 37.

Barocci, Fed., zugeschrieben:

### Engelskopf

Vol. 158 I, 1. Inv. 129, 592.

nach links blickend in  $\frac{3}{4}$  Sicht. Kohle und Rötöl.

Haargelock in schwarz, die allzudicken Wangen rot, der Mund geöffnet, als ob die Zungenspitze hervordringe. Die Falten über der Nase zeigen mißmutigen, fast zornigen Ausdruck an. Die linke Schulter ist stark hervorgetrieben.

Rechts unten steht die Aufschrift: Barocci, in braungewordener Tinte; aber das Ganze verträgt sich nicht mit der Auffassung des Meisters.

H: 27; B: 20.

## II. Galleria Doria-Pamfili

### Madonna di S. Simone

Nr. 311.

(Urbino, Pinacoteca)

Kopf des Hl. Thaddäus, farbige Ölskizze, Papier auf feine Leinwand gezogen, eingerahmt.

H: 38,5; B: 25.

## BERGAMO

### Collezione Morelli

Nach Dr. Gustavo Frizzoni, Collezione di Quaranta Disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli riprodotti in eliotipia, descritti ed illustrati . . . Milano, U. Hoepli 1886.

### Geburt Christi

Madrid, Prado

Taf. XXXVII. Studie zum Joseph an der Tür, nach rechts hin rückwärts weisend; daneben rechts das Kind in der Krippe.

Kohle, weiß gehöht. H: 18,5; B: 26.

Taf. XXXVIII. Studie zur Madonna für dieselbe Komposition, vornehmlich Gewandstudie.

Kohle, weiß gehöht. H: 25; B: 16.

Nicht abgebildet: Noch eine andre Gewandstudie zur Madonna.

### Bildnis des Herzogs von Urbino?

Taf. XXXIX. Der Herausgeber sieht in dem Dargestellten den Herzog Francesco Maria II della Rovere und bringt das Blatt in unmittelbare Beziehung

zu einem Gemälde in der Galleria dell' Accademia de' Lincei im Pal. Corsini zu Rom (wohin es aus dem Monte di Pietà gekommen). Es zeigt jedoch keine Ähnlichkeit mit den bekannten Bildnissen dieses Fürsten in Florenz, so daß nach dem Aussehen eher dessen Vater Guidobaldo II († 1574) in Betracht käme<sup>1)</sup>, wenn überhaupt an den Landesherrn gedacht werden muß. Er steht  $\frac{3}{4}$  nach links gewendet in ganzer Figur da; seine Rechte ruht auf einem Tischchen, das links den Abschluß des Bildraumes abgibt; seine Linke ist in die Seite gestützt. Kurze Pluderhosen, ein kurzes Mäntelchen, Halskrause und eine mützenartige Kopfbedeckung weisen auf die spanische Mode im Umkreis der Farnese, zu denen die zweite Gemahlin gehörte. Rechts steht ein Lehnstuhl, und wie es scheint, öffnet sich ein Ausblick ins Nebenzimmer mit Fenster und Sitzplatz daran (ähnlich wie in der Madonna del gatto). Diese Stelle des Blattes ist geflickt und etwas verwaschen. Sonst spricht die Durchführung der Räumlichkeit und das braungetuschte Helldunkel mit aufgesetzten Lichtern für die Anlage eines Gemäldes. Das Faksimile mißt H: 23,3; B: 18,3.

## MAILAND

### R. Pinacoteca di Brera

#### Madonna del Libro

Karton für ein Gemälde kleineren Formats. Der Ausschnitt enthält die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoß, das mit der Linken in ihrem Gebetbuch blättert, während seine Rechte frei herabhängt und nur wie spielend einen Gewandzipfel berührt. Hinter Maria schwingt sich ein Engel auf, indem er in der erhobenen Linken eine Blumenschale über ihrem Kopfe hält. Neben ihm rechts schaut Joseph mit großen Augen und verzücktem Blick (nach Art Correggios) herein. Rechts unten ist der Kopf eines Verehrers in verlorenem Profil, wie sehnsüchtig emporstrebend, erkennbar. Wir haben also den Hauptteil einer größeren Komposition vor uns, die von der Madonna mit S. Simone und S. Taddeo sowohl durch die Gegenwart Josephs, wie des Heiligen unten (der kaum ein Stifter sein kann), abweicht.

Kohle auf grauem Papier, einzelne Stellen weiß gehöht.

H: 62; B: 44.

Eingerahmt, unter Glas ausgestellt.

Vgl. FR. MALAGUZZI VALERI, I disegni della R. Pinacoteca di Brera Milano 1905, Nr. 66, der es auf die Madonna di S. Simone bezieht.

#### S. Vitalis?

Abwärts blickender Männerkopf,  $\frac{3}{4}$  nach rechts, etwas von oben gesehen.

Pastell. H: 28; B: 21,5.

Vgl. Madonna del Popolo und Martyrium des hl. Vitalis.

Kleine Abbildung bei MALAGUZZI-VALERI, I disegni della Brera Nr. 68.

1) Vgl. DANNISTOUN, Memoirs of the Dukes of Urbino III, pl. XVI. Das Bildnis, das pl. XVII als Francesco Maria II gegeben wird und von Barocci gemalt sein soll (im Besitz des Autors), ist auch mit den florentinischen Porträts unvereinbar.



**Apostelkopf**

Nr. 505.

Profilkopf nach links, in vollen Pastellfarben auf dunkelgrauem Grunde, kraftvoll, mit etwas wulstigen Lippen, deren obere besonders vorspringt.

H: 32; B: 24.

Kleine Abbildung bei MALAGUZZI-VALERI, I disegni della Brera, Nr. 69.

**Heil. Familie**

Nr. 79 Dono Sambon

Madonna mit Kind auf dem Schoß und dem Johannesknaben rechts an ihrem Knie; darüber wie auf einem Bogenrand lagernd Joseph oder ein Prophet (in der Art Michelangelos bewegt).

Kleine Skizze (18 × 13), aus der Zeit der Madonna del gatto?, ziemlich unbedeutend.

Vgl. MALAGUZZI-VALERI, I disegni della Brera Nr. 67.

**Madonna oder Magdalena unter dem Kreuz?**

Eine am Boden hingekauerte Frauengestalt links breitet beide Arme aus und blickt empor. Daneben rechts ist sie mehr in Profilwendung genommen, aber nur leicht angedeutet. Vgl. auch Beata Michelina di Pesaro.

Bei MALAGUZZI-VALERI, I disegni della Brera noch nicht genannt; doch eine Bleistiftnotiz darunter bezieht die Studie auf das Gemälde des Gekreuzigten mit Maria im Dom von Genua.

**NEAPEL****R. Museo, Pinacoteca**

Barocci, Fed., zugeschrieben:

**Kreuzabnahme**

Gab. delle Stampe.

Coll. Firmiano Cod. 176

Disegni diversi Inv. 103236.

Große Variation nach dem Bilde Baroccis im Dom zu Perugia. Die Frauengruppe vorn völlig abweichend, ebenso das Motiv der Herablassung des Leichnams auf den Rücken eines unten stehenden Mannes, endlich auch oben, wo sonst die Abhängigkeit am deutlichsten hervortritt.

Mit Pinsel gehöht und schattiert als Clairobscur.

Ist von einem späteren Meister des XVII. Jahrhunderts, nach Lanfranco.

**VENEDIG****Accademia di Belle Arti****Fliegender Engel für das Abendmahl**

Urbino, Dom

Disegni Nr. 161.

Katalog 3: disegno a lapis e sfumino, H: 24; B: 33.

Vorstudie für den Engel oben rechts vorn, aber noch voller bekleidet, so daß das Bewegungsmotiv des nach links ausgreifenden Beines noch nicht so klar hervortritt wie im Gemälde, wo eine leichte schleierartige Draperie an die Stelle des schweren Kleidstoffes getreten ist. Gerade so aber bezeugt diese Fassung den Zu-

sammenhang mit den Engeln der Beschneidung (in Paris) von 1590, deren vorderer links hier beinahe nur in Umkehrung erscheint. Unten der eine Fuß noch zweimal besonders gezeichnet in größerem Maßstab.

Phot. Braun & Co. Nr. 78060.

**Bärtiger Mönchskopf (S. Franz v. Assisi?)**

Inv. von 1870 Nr. 119.

Nahezu im Profil nach rechts aufblickend wie zu einer Vision, mit verzücktem Ausdruck, aber starkem männlichen Charakter. Die Mönchskutte läßt im Verein mit diesen Zügen wohl am ehesten einen S. Franciscus vermuten (vgl. etwa die Concezione für die Kapuziner in Macerata).

H: 24; B: 19. Kohle und Rötel, leichte weiße Höhungen.

Früher dem Guido Reni zugeteilt, neuerdings von LIONELLO VENTURI für Federigo Barocci in Anspruch genommen, dessen kräftigster Periode der Charakterkopf wohl gehören könnte; besonders spricht dafür der Profilkopf in Mailand, Brera Nr. 505.

Barocci, Fed., zugeschrieben:

**Kreuzabnahme**

Perugia, Dom

Invent. Nuovo Nr. 620.

Die Frauengruppe am Fuß des Kreuzes wie im Bilde.

Breitblatt in Kohle, weiß gehöht, auf blaugrauem Grunde. H: 26; B: 36.

Ist nicht von Fed. Barocci, sondern die Studie eines andern nach ihm.

**„Quattro figurine in atteggiamenti bizzarri“**

H: 31; B: 21.

Disegni Nr. 162 (altes Inventar).

Sind nur auf Grund der ähnlichen Technik mit Schwarz und Rot (Kohle und Rötel) dem Barocci zugeschrieben, gehören jedoch eher einem Toskaner aus der Umgebung des Lodovico Cardi, il Cigoli oder des Giov. da S. Giovanni. Dahin weist auch der sarkastische Beigeschmack der Auffassung oder das Possenhafte des Benehmens und des Anzugs.

Phot. Braun Nr. 78061—64.

## Ergänzende Beiträge zum Werk des Meisters

Für den Entwicklungsgang Baroccis sind neben den frühen Zeichnungen, die fast ausschließlich in Florenz erhalten scheinen, einige Gemälde wichtig, die wir entweder allein noch aus Kupferstichen kennen, oder doch in einer früheren, heute nicht mehr erhaltenen Redaktion nur so überliefert finden. So geben wir einige Abbildungen seltener Blätter aus dem K. Kupferstichkabinett in Dresden, um dadurch zur richtigen Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen Barocci und seinem Lehrer Battista Franco oder der herrschenden Schulrichtung in Rom beizutragen und so auch dem Verständnis der zunächst befremdenden Zeichnungen aus den römischen Jahren Eingang zu verschaffen.

### 1. Madonna di S. Rocco e S. Sebastiano

Hierhin gehört in erster Linie die Madonna mit S. Rochus und S. Sebastian, die man nach dem künstlichen Apparat zwischen vier Säulen über dem Aufbau des Thronsitzes als Baroccis „Madonna del Baldachino“ bezeichnen könnte. Wir kennen sie nur aus dem Stich des Cornelis Bloemaert (1603—1688), der jedoch in Rom entstanden ist, wo wir damals also das Original in irgend einer Spitalkirche vorhanden glauben dürfen. Das außerordentlich sorgfältige, in seiner sauberen Schärfe freilich etwas langweilige Blatt trägt die Bezeichnung: Federicus Barotijus Urbinas inuentor. Cornelius Bloemaert Vltrajectinus sculpsit Romae Superiorum licentia. Cum privil: S. C. M<sup>tis</sup> et Regis Christ<sup>mi</sup>. — Darüber stehen drei lateinische Distichen, die sich auf die drei Dargestellten beziehen und deshalb so von links nach rechts angeordnet sind. Unter Rochus:

ROCCHÉ, peregrino ceù semper pingeris ore,  
Sic per te semper pestis eat peregrè.

Unter der Madonna mit dem Kinde:

Dextra favet PVERI GENETRICE juvante: saluti  
Si satis alterutra est, utraq; quid faciet?

Unter Sebastian:

Mille tuum corpus petierunt tela, SEBASTES:

Vna à te iugulat missa sagitta luem.

Links und rechts an dem vorderen Rand des Bildes ist je eine Säule so aufgestellt, daß ihr Körper zu zwei Dritteln etwa vom Rahmen abgeschnitten wird, an den sich somit unmittelbar der innere Aufbau des Altarraumes anschließt, in den wir hineinschauen. Ein kleines Stück nur der Vorderseite jeder Basis ist sichtbar, während die nach innen gekehrte Seite derselben in perspektivischer Verkürzung gezeigt wird. Die verjüngte Quadrierung des Fußbodens mit eingelegtem Rautenmuster vervollständigt diese Tiefenflucht. Daraus erhebt sich in der Mitte ein polygones Podium, auf dem ein zylindrischer Sockel, unten und oben profiliert, von beträchtlich kleinerem Durchmesser, also weit zurücktretend, eine breite Stufe frei läßt. Auf seiner Platte steht der Steinsitz mit skulpierten Voluten, auf dem die Madonna thront. Hinter ihr ist ein Teppich ausgespannt und ein zeltförmiger Baldachin mit ebenfalls kreisrundem Schirm aufgehängt, dessen Vorhangenden, links und rechts aufgenommen und um die vorderen Säulen geschlungen, deren obere Hälften verdecken. Hinten wird dieser Baldachin von zwei gleichen Säulen eingeschlossen, die gegen die Rückwand des Gemaches gelehnt, mit ihren vorderen Trabanten zusammen den Flächenraum des Heiligtums genau begrenzen. Durch den Intervall hüben und drüben erblicken wir nur ein Stück der abschließenden Wand mit je einer Fensteröffnung, durch die Bäume und Himmel hereinschauen. Mit strenger Symmetrie, wie der Aufriß eines Architekten, sind diese Bestandteile der Örtlichkeit hergerichtet und mit plastischer Genauigkeit wiedergegeben, als sollte uns der kubische Inhalt des Bildraumes zugemessen werden. Dementsprechend beugen die beiden Heiligen jeder ein Knie, die Stufe des Postaments benutzend, und setzen das andre Bein fast ebenso gleichmäßig vor, so daß die Haltung der Unterkörper beinahe völlig korrespondiert und nur den oberen Gliedmaßen ermöglicht, einige Abwechslung hineinzubringen. Der kurz bärtige Rochus, im Pilgermantel und Reisekleid, läßt seinen Wanderstab an der Schulter lehnen, während er die Hand betauernd auf die Brust legt, und hält in der Linken den breitkrämpigen



ROCCHES peregrino celi semper pingeris ore,  
sic per te semper pestis eat peregrare.

Federicus Barotius Urbinas inuentor.

Dextra fauet PVERI GENITRICE iuvante salutem  
Si satis alterutra est, utraq; quid faciet?

Cornelius Bloemaert Vltrogeclmus sculpsit Roma Superiorum licentia.

Mille tuum corpus petierunt tela, SEBASTES,  
Vna a te iugulat missa sagitta suam.

Cum privi: S. C. M. et Regis Chist.

Federigo Barocci: Madonna mit S. Rochus und S. Sebastian

(Rom?)



Hut; sein demütig aufblickender Kopf ist zurückgeneigt und bei Dreivierteldrehung in Untersicht gegeben. Sebastian stützt dagegen den nackten linken Arm auf das Knie des nackten Beines, mit Pfeilen in der Hand, und bietet zwei Pfeile auch in der erhobenen Rechten dar, indem er zum Kinde aufschaut; sein bartloses Antlitz wird so von der entgegengesetzten Seite, fast vom lockigen Haar aus, über Stirn und Nase gesehen und hebt sich in schrägem Profil von dem Grunde der Architektur ab. Hier ist starke vollkräftige Muskulatur hervorgekehrt unter leichter Umhüllung und Draperie, während der kümmerliche Wanderer drüben, wenn auch robust genug, mehr durch die Breite des Mantelstoffes und der Pluderhosen seine Stelle füllt. Auch bei Maria sind es fast unteretzte Proportionen, die in plastischer Deutlichkeit der Formen und der Sitzhaltung gezeigt werden, in einfachem Parallelismus der beiden Oberschenkel und der Arme, die das Kind fassen; nur der Kopf neigt sich unter dem Schleier schräg gegen die Seite des Pilgers hinüber, während die Augen mit gesenkten Lidern auf den Knaben niederblicken. Sie wäre ihm völlig untergeordnet, führte nicht ihre Hand auch die seinige zum Segnen. Durchaus der plastischen Entfaltung des Kindskörpers zuliebe ist das nackte Söhnchen angeordnet. Auf ihrem linken Beine sitzend, streckt es beide untern Gliedmaßen schräg nach der andern Seite hinüber, dreht das linke Ärmchen, mit einer Frucht oder Blume in der Hand, zurück, während die Rechte vorstrebt, und wendet das Antlitz aufrecht und offen der Gemeinde zu, für die es doch eigentlich da ist, statt den Heiligen, die so nur zu Anwälten werden und nicht mehr für sich selber sprechen. Niemand von allen übrigen trägt einen Heiligenschein, auch das Kind keinen Lichtglanz am Kopfe. Die Helligkeit des Tages fällt aus der Höhe von vorn herein, etwas mehr von der linken Seite, so daß wir darnach die Bedingungen an Ort und Stelle annehmen dürfen, und mit realistischer Sorgfalt ist auch der Schattenschlag rechts hinüber durchgeführt.

Wer die Voraussetzungen nicht kennt, würde kaum eine Anknüpfung an die Werke Baroccis finden, es sei denn eine leise Vorahnung zur Madonna di S. Simone. Wenn wir aber von der heiligen Caecilia im Dom von Urbino ausgehen und die Madonna auf dem Feigenbaum über dem Martyrium Sebastians herbeiziehen,

so eröffnet sich die Möglichkeit einer Verbindung zwischen allen. Den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis gewährt jedoch erst das Altarbild seines Lehrers Battista Franco, das jetzt vergessen an dunkler Stelle in der Sakristei des Domes hängt. Hier finden wir die nächste Verwandtschaft mit der mütterlichen Maria, hier die symmetrische Aufstellung der beiden Apostelfürsten, hier die bauschige Draperie, die zur Ausfüllung aufgeboten wird.<sup>1)</sup> Und die Vorliebe für muskulöse Kraft wird uns bei dem Verehrer Michelangelos auch nicht verwundern.

Schließen wir das Altarbild des jungen Urbinaten in Rom an das Werk seines ersten Meisters in Urbino an, so erscheint es sogar nicht ausschließlich wie ein Schulexercitium nach den empfangenen Regeln, sondern geht im Zusammenschluß der Komposition und plastisch-architektonischer Einheitlichkeit sogar glücklich darüber hinaus, bei aller Befangenheit in der Symmetrie und in Wiederholung seiner Motive. Rafaelstudien in Rom und der Anschluß an die Erbschaft der einstigen Ateliergenossen des ersten Urbinaten haben hier weitergeholfen, so starr und schematisch auch manches noch geblieben ist.<sup>2)</sup>

## 2. Crocifisso con S. Maria e S. Giovanni

Einen willkommenen Anhalt für die weiteren Bestrebungen gewährt sodann der Stich des Gisbert van Veen nach dem Gekreuzigten mit zwei nackten Engelknaben, die das Blut in Schalen auffangen, nebst Maria und Johannes unten. Dies gestochene Blatt gibt uns jedenfalls die ursprüngliche Fassung einer Komposition, die wir sonst nur aus dem schlechterhaltenen und vielleicht schon vom Meister selbst in spätern Jahren überarbeiteten Gemälde der Pinakothek von Urbino kennen. Dies Exemplar müssen wir doch als dasjenige ansprechen, das (nach dem Zeugnis des urbinatischen Gewährsmannes bei Bellori) für die Kapelle des Grafen Pietro Bonarelli im Kirchlein „del Crocifisso miracoloso d' Urbino“ gemalt ward. Ein anderes Bild des „Gekreuzigten mit der Jungfrau und andern Figuren zu seinen Füßen“ kam als

1) Vgl. die Zeichnungen in Florenz, Uff. Inv. Nr. 11386 und 11384, sowie die Gestalt Josephs zur Natività in der Sammlung Morelli.

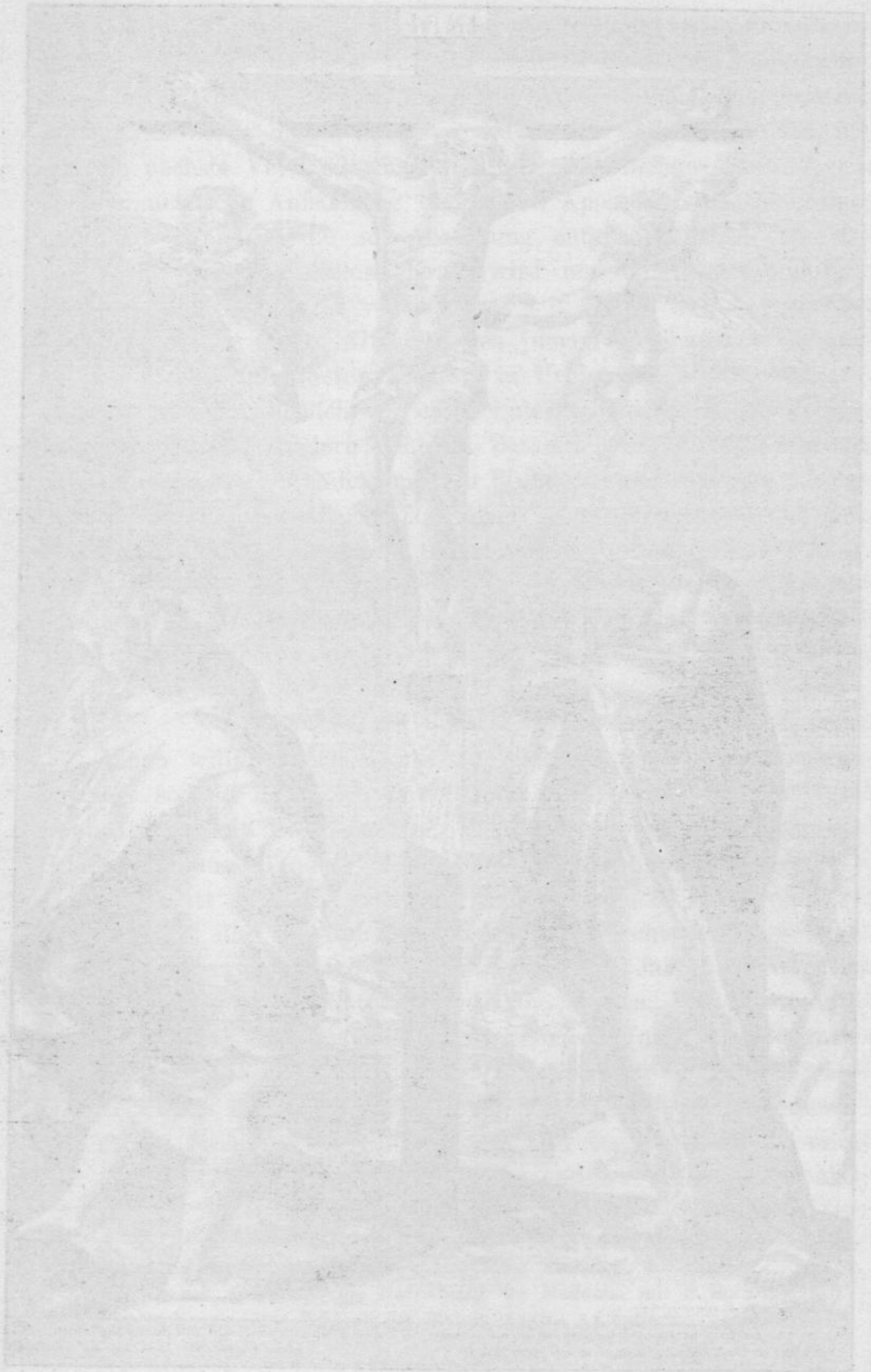
2) Darnach haben wir die Entstehung der Madonna mit S. Rochus und S. Sebastian in die römische Frühzeit des Malers, 1550—54 datiert.





Federigo Barocci: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes  
Urbino

Abhandl. d. K. S. Gesellsch. d. Wissensch., phil.-hist. Kl. XXVIII. III.



Stiftung des Kardinals Giulio della Rovere († 1578) nach Rocca Contrada hinauf. Die Arbeit des Gisbert van Veen könnte ja nach einem vorbereitenden Original kleineren Formates oder gar nach einer Zeichnung des Meisters gemacht worden sein. Und diese Vorlage würden wir am ehesten in Rom vermuten, da wir wissen, daß der junge Holländer, ein Bruder des Otho Venius, auch die Visitation von Barocci in der Chiesa Nuova gestochen hat, ein Blatt, das 1588 im Verlag des Belgiers Statius zu Rom erschien. Da Gisbert Venius schon 1589 andere Arbeiten in Venedig herausgegeben hat und dann in die Heimat zurückkehrt<sup>1)</sup>, so müssen wir in seinen römischen Aufenthalt auch die Kreuzigung nach Barocci verlegen, die ebenfalls in Rom gedruckt ist. Sie trägt die Unterschrift:

„Si autem in luce ambulamus sicut et ipse est in luce societatem habemus ad inuicem et sanguis Iesu Christi filij ejus emundat nos ab omni peccato. Ioann I. — Ill<sup>mo</sup> Dño et Mecoenati meo colendiß°. Dño Alphonso Piccolhomineo. Matteo Florimi DD. — Federicus barotius Inu: Gysbertus Venius fe. — Gio. Iacomo Roffi le stampa in Roma alle Pace.“

Befremdend bleibt in dem Stich die Kleinheit und besonders im Oberkörper unentwickelte Bildung des Gekreuzigten, mit seinem unbedeutenden, fast nichtssagenden Antlitz. Der ganze Kopf wie die Hände, besonders die Unzulänglichkeit am Handgelenk der Linken Christi, bezeugt wohl hinreichend, daß hier die Arbeit des Stechers ausläßt und sein Verständnis noch versagt. Solche Vernachlässigung wichtigster Hauptteile einer derartigen Aufgabe kann dem italienischen Meister unmöglich zugetraut werden, auch dann nicht, wenn das Originalgemälde in Urbino durch seine Christusfigur ebenfalls die Kritik herausfordert. Ein Zeichen unreifen Geschmacks und damit einen Beweis verhältnismäßig früher Entstehung der Vorlage anerkennen wir dagegen ohne weiteres in den großen nackten Engelknaben, die ihre Herkunft von Raffaelischen Putten und Amorinen ganz deutlich bezeugen, im Verhältnis zum Erlöser jedoch nicht stimmen und im Ausdruck kaum der Tätigkeit entsprechen, die ihnen hier zugemutet wird: die letzten teuren Blutstropfen des Erlösers aufzufangen, die der Stecher nicht angedeutet hat, während er die Maserung des Holzes

1) Vgl. H. HYMANS zum Livre des Peintres de Carel van Mander II, 281.

beim Kreuz sehr ausführlich durcharbeitet. Ohne Zweifel galt seine Bewunderung, die zur Reproduktion des Bildes von Barocci veranlaßt hat, gewiß von vornherein am meisten den Gestalten der Mater dolorosa, die sich mit gefalteten Händen hoch aufrichtet, und dem weitausgreifenden Johannes mit der gewundenen Drehung des ganzen jugendlichen Leibes und dem ausflatternden Gewand und Gelock, von dem uns der Gekreuzigte droben so gar nichts mit verkündet. Eine Zeichnung zur Maria in Florenz (Uffizien Inv. Nr. 11548) bezeugt, wie sorgfältig sie vorbereitet worden, eine andere daselbst (11416), durch welche Vorstufen sie hindurchgegangen, ehe die entscheidende Lösung gefunden ward. Und eine frühere Redaktion des Ganzen (11554) verrät auch, wie Johannes erst allmählich zu so lebhafter Gebärdung gesteigert ward. Eine Nachbildung der fertigen Gestalt in einem braungetuschten Blatt, das unter den Augen des Meisters noch in späteren Jahren entstanden sein könnte (München, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 2575), würde auf jeden Fall die Anerkennung belegen, die gerade ihr auch vom Zeitgeschmack der Italiener zuteil geworden. Sie deutet bereits auf die Bestrebungen hin, die für die Kreuzabnahme zu Perugia erst bestimmend wurden.

Bei der Landschaft, die bezeichnender Weise schon in der Tiefe liegt, während wir vorn auf der Höhe von Golgatha stehen, werden wir in dem Stich des Holländers um 1588 noch keine authentische Wiedergabe des Malerischen erwarten. Das Stadtbild, das uns als Jerusalem gezeigt wird, enthält freilich den großen Zentralbau, den wir als Omarmoschee oder als Tempel ansprechen mögen, jenachdem wir die Frage stellen; die Ruinen, Basiliken und Glockentürme daneben lassen jedenfalls erkennen, daß eine Ansicht Roms dabei mitgespielt hat. Und diese Elemente kehren, wenn auch in abweichender Verschiebung, auf dem Gemälde von Urbino wieder, wo hinter Maria noch heraufkommende Apostel erscheinen. Wir dürfen also auch dieses Werk Baroccis mit seinem römischen Aufenthalt in Verbindung denken, und werden es sicher nicht dem ersten, sondern erst dem zweiten von 1560—1563 zurechnen wollen. Da dieser mit den Freskomalereien dekorativer Art im Casino Pius' IV. und in dem Saal am Belvedere schließt, kann nur an den Anfang gedacht werden, wo zunächst ein Auftrag des Kardinals Giulio della Rovere zu vermuten wäre.

3. *Madonna di S. Giovanni Vangelista*

In die Nachbarschaft der Madonna mit S. Simon und S. Thaddäus und der Madonna mit S. Lucia und S. Antonius Abbas, d. h. zweier großer Altargemälde, führt uns die einfachere Komposition der Madonna mit S. Johannes dem Evangelisten, von der wir gegenwärtig nur zwei Kupferstiche nachzuweisen vermögen, während das Gemälde nicht mehr im Original vorhanden zu sein scheint, sondern nur in einer kleinen schlecht erhaltenen Vorbereitung oder Wiederholung der Pinakothek von Urbino farbig erschaut werden kann. Eine Zeichnung der Albertina in Wien gibt die Komposition ganz wieder, ist jedoch ersichtlich nur die Vorlage für einen Clairobcurholzschnitt, von dem ein Exemplar z. B. in den Uffizien zu Florenz ausgestellt ist. Eine Originalstudie zum Johannes in derselben Sammlung und eine andre zur Madonna mit dem Kinde (Inv. Nr. 11373 u. 11545) geben die beste Beglaubigung außer den Bezeichnungen des Autors auf den Reproduktionen und erweisen den Zusammenhang mit den vorgenannten Madonnen. Die beiden Kupferstiche sind kurz hintereinander, 1584 und 1585, erschienen, und zwar beide in Rom, so daß wir das Original damals in der Stadt oder deren nächster Umgebung vermuten dürfen. Der erstere, den wir auf einer Tafel abbilden, trägt die Unterschrift:

Rectè conveniunt, tabulàque locantur eadem,  
 Quos uno iunxit foedere Virginitas.  
 Auctor, Dux, Custos, est Virginitatis IESVS  
 Huius opem, castus qui uolet esse, petat.  
 Vtque citò quod uult habeat, uocet ecce MARIAM  
 Flectere quae Natum uirgo parensq̄ potest.  
 Quem Christus dilexit, in haec sua uota IOANNEM  
 Aduocet; et cupiens uiuere purus, erit.

ILL<sup>mo</sup> et R<sup>mo</sup> Dño FRAN<sup>co</sup> SFORTIÆ  
 S. R. E. CARD.

Ant<sup>s</sup> Carenzanus DD. Romæ 1584.

Federicus Barotius Vrbinus Inuentor.

Auf dem vordersten Steine des Bildes selbst steht die Bezeichnung des Stechers eingetragen: MG. f. 1584. Seinen Namen

kennen wir nicht, da es Matthias Greuter wohl noch nicht sein kann, dessen sichere Arbeiten in Rom erst in die neunziger Jahre fallen und denen des Cornelis Cort nicht mehr so nahe stehen wie diese Leistung eines in Rom geschulten Niederländers.

Der andre Stich von 1585 ist von Raffaello Guidi, einem Toskaner, der auch später nach Barocci gestochen hat.

Die Begegnung zwischen dem Evangelisten und der Madonna findet im Freien statt, wie die der Apostel Simon und Thaddäus auf dem Altarbilde in Urbino, in unmittelbarer Nähe der Hütte, in der die heilige Familie haust. Auch hier ist zwischen Baumstämmen mit rohen Holzstöcken ein Dach hergestellt, über das ein Tuch ausgespannt werden kann, wenn die Sonne scheint, und auf erhöhter Stufe vor dem niederhängenden Vorhang sitzt die junge Mutter mit dem Knaben auf dem Schoß. Aber der Schauplatz, wo Johannes anbetend ein Knie beugt, erinnert mit seinen Ruinen mehr an eine römische Vigna und weist so noch genauer auf den römischen Aufenthalt des Meisters bis 1563 zurück, oder ist im Gedanken für Rom bestimmt gewesen. Die Verwandtschaft beider Madonnen ist ganz augenfällig, aber gerade so erscheint die vor Johannes noch römischer, aus Studien in der Rafaelschule erwachsen, während wir in der Abwandlung der urbinatischen zwischen Simon und Thaddäus den Einfluß Correggios zu erkennen glauben. Der Knabe ist noch robuster, in der Art des Giulio Romano, Maria noch voller in den Formen und etwas knochiger gebaut als in den spätern Gemälden Baroccis. Kein Doppelmotiv wie mit dem Buch in Urbino stört die einheitliche Wendung der Gruppe gegen den Ankömmling zu. Aber der Knabe sitzt auf der Innenseite des Schoßes statt auf dem emporgehobenen rechten Knie der Mutter, und ihr rechter Arm streckt sich abwärts, um mit der Hand das Füßchen des Kindes zu fassen, das auch hier ein Blümchen hält, aber nicht als müßiges Spielzeug nur, das zwischen den Fingern geblieben wie die Rose dort, sondern als freundliche Gabe für den Verehrer, der sich naht, als Ausdruck spontaner Zuneigung für den Lieblingsjünger. Auch in dem vorgeschobenen linken Bein Marias kehrt ein ähnliches Motiv wieder wie in Urbino, so daß die Gesamtgruppe hier wie da nur zwei verschiedenen Versuchen eines fortgesetzten Studiums nach dem nämlichen Modell entspricht, so weit die malerische Durchführung dann auch



*Recēte conueniunt, tabulæque locantur eadem.,  
Quos uno iunxit federe Virginitas.  
Auctor, Dux, Custos, est Virginitatis IESVS  
Huius opem, cæditus qui uolet esse, petat.*

*Vtque citò quod uult habeat, uocet ecce MARIAM.  
Flectere quæ Natum uirgo parensq, potest.  
Quem Christus dilexit, in hæc sua uota IOANNEM  
Aduocet; et cupiens uiuere purus, erit.*

*ILL<sup>us</sup> et Ro<sup>m</sup>o D<sup>omi</sup>no FRAN<sup>co</sup> SPORTIÆ  
S. R. E. CARD.  
Ant. Corenzanius D. D. Romæ 1684.  
Federicus Barocius Urbinus Inuentor.*

Federigo Barocci: Madonna mit Johannes dem Evangelisten  
(Rom?)





abweichen mochte. Gibt der Stich den Charakter genau wieder, — und es scheint so, denn die spätere Reproduktion des Bildes im Farbenholzschnitt zeigt ihn noch ebenso deutlich, — so wäre die Madonna di S. Giovanni Vangelista zeitlich früher anzusetzen, eben noch durchweg römischer als die Madonna di S. Simone.

Die Jungfrau wendet sich in Dreiviertelansicht nach rechts dem knabenhaften Jünger zu, der die Hände betend vor der Brust erhebt und mit seinem vollwangigen weichen Antlitz in verlorenem Profil an diesem Anblick hängt. Sein gelocktes Haar fällt lang über den Nacken, sein breitfaltiger Mantel über die Schulter schräg gegen den Boden nieder; sein knieendes rechtes Bein bleibt unter der Tunica verborgen, während das nachfolgende linke gegen die Stufe geneigt, den nackten Fuß sehen läßt, wie eben noch mit den Zehen die Erde berührt, indem die Ferse sich hebt — ein Motiv, das umgekehrt auch beim Thaddäus wieder begegnet. Die ganze Gestalt des Jüngers ist ein Bild kindlicher Einfalt und schlichter Ergebenheit. So wird er die Vorstufe für die sehnsüchtige Lucia im Louvre und verbindet damit dieses spätere Altarwerk, das auch sonst in die Reihe gehört, ganz deutlich dem früheren Entwicklungsstadium, das wir in der Zusammenführung der beiden soeben besprochenen Körper erkennen. Es ist die schräg ansteigende Diagonalebewegung von rechts unten nach links hinauf das alleinige Absehen des Künstlers, dem sich alles Übrige unterordnet. Der dicke Baumstamm links vorn bezeichnet mit dem schlanker aufragenden rechts hinter Johannes die zweite Diagonale, zwischen deren so markierten Eckpunkten der Zwischenraum frei bleibt. Zwei hohe scharf gezeichnete Stufen sind an das erstgenannte Versatzstück angeschoben und leiten durch ihre Vorsprünge in perspektivischer Flucht zum Sitz Marias, neben deren Rücken sich verfallenes Mauerwerk öffnet, in dessen Höhlung belaubte Zweige hineinreichen. Jenseits der beiden Gestalten eine breite Schattenfläche des schräg abfallenden Terrains und hinter der Büste des Jüngers ein Ausblick in die hellbeleuchtete Landschaft mit einer Bergkuppe jenseits eines Stadtbildes, fast wie Gubbio mit seinem Kloster S. Ubaldo auf halber Höhe des Monte Calvo. Der einheitliche Zug der Körperentfaltung, die durch den Schauplatz unter dem Laubdach hingeführt ist, beschäftigt den Maler hernach noch einmal in der

Geburt Christi für Madrid; aber gerade im Vergleich mit dieser um 1570 entstehenden Szene muß die Breite des Vordergrundes auffallen, die es mit der Madonna di S. Simone gemein hat und die eben deshalb hier noch stärker hervortritt, weil die Madonna nicht in der Mitte des Ganzen auf gewisser Höhe thront und keine zweite Gestalt eines Verehrers von links hinzukommt wie in Urbino der große Thaddäus, dessen mächtiger Gliederbau und dessen gegengestemnte Hellebarde so wirksamen Widerhalt geben, wo die Gesamtheit aller übrigen Figuren im Bilde kaum Halt gewinnt ohne ihn. Und betrachten wir diese Körperleitung durch den Bildraum allein als Träger der plastischen Struktur, so erkennen wir auch den Anschluß an die römischen Deckenbilder, wie die Verkündigung im Casino Pius' IV und das dort beobachtete Streben, Bewegungszug in den ererbten Aufbau hineinzubringen. Es wäre somit nicht ausgeschlossen, daß hier noch ein Werk aus dem letzten Aufenthalt in Rom vorliegt.

#### 4. Sagra Famiglia in Riposo

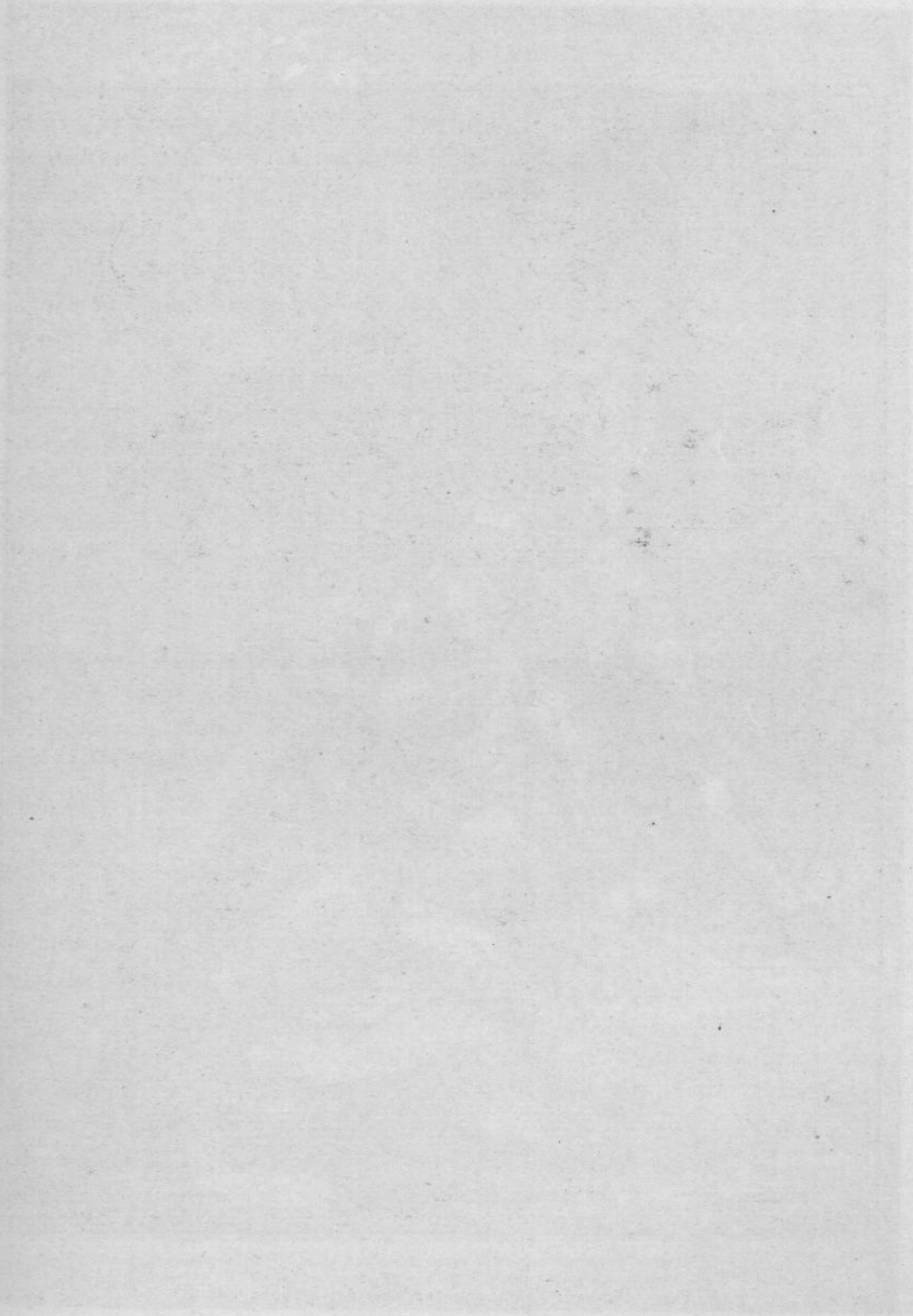
Die Breite des Vordergrundes macht einen wesentlichen Unterschied aus zwischen dem Stich des Cornelis Cort oder dem diesem zugrundeliegenden Original von Barocci und dem neuerdings in der Pinakothek des Vatikans ausgestellten Exemplar der „Ruhe in Ägypten“, die man Baroccis Madonna della scodella genannt hat. Möglich, daß dieses aus Perugia nach Rom gekommene Gemälde Baroccis von 1573 im Lauf der Zeit immer knapper eingerahmt worden ist, so daß der Stich des Cornelis Cort von 1575, der ringsum etwas mehr enthält, uns die authentische Auskunft über den ursprünglichen Zustand zu geben hätte. Indessen ein genauerer Vergleich des überraschend schönen und leicht hingeworfenen Bildes im Vatikan mit dem geduldigen und gewissenhaften Blatt des niederländischen Stechers führt doch zu der Überzeugung, daß eben dieses wieder aufgefundene Original in Rom nicht die Vorlage des Stechers gewesen sein kann, sondern, daß er ein in Kleinigkeiten hier und da abweichendes Exemplar benutzt haben muß, das ich nach manchen Kennzeichen der Behandlung, wie nach eben jenen Kleinigkeiten etwas früher datieren würde als das ursprünglich für Simonetto Anastagi gemalte, das dieser peruginische Gastfreund des Künstlers wohl erst nach Emp-

fang des Geschenkes, einer Replik der im Auftrag des Herzogs für die Königin von Spanien gemalten Natività, bestellt haben wird.<sup>1)</sup> Die Vorlage Corts steht eben noch dieser Geburt Christi, an der Barocci sogleich nach seiner Rückkehr aus Perugia (1569/70) beschäftigt war, in mancher Hinsicht näher. In einer sorgfältigen vergleichenden Studie hat FARABULINI als Vorlage Corts auch schon ein kleines auf Kupfer gemaltes Bild in Anspruch genommen, das 1870 in Rom ausgestellt war (*Sopra una sacra famiglia di Federico Barocci nell' Esposizione Romana, Roma 1870*). Aber seine Beschreibung dieses angeblichen Originals (38 × 28 cm) in Privatbesitz, das ich nicht kenne, erweckt durchaus den Eindruck, es sei eine niederländisch minutiöse Kopie und nicht etwa das damals noch bei den Este in Ferrara befindliche Original, das Guidobaldo II. von Urbino dorthin geschenkt hatte, oder ein anderes von der Hand des Barocci selber, das solch ein Kopist geduldig hätte konterfeien mögen.

Die Abweichungen in Kleinigkeiten, die der Stich Corts aufweist, sind nicht, oder doch nicht alle der Art, daß wir sie dem Zeichner oder Kopisten allein auf die Rechnung setzen könnten. Ein Mißverständnis der Vorlage wäre annehmbar, wenn wir den Strohhut links auf dem Bündel von oben gesehen finden, während er im Gemälde des Vatikans deutlich von innen gesehen wird. Das kleine Weinfäßchen liegt hier ebenso offenkundig hinter dem Hut, während es auf dem Stiche hinter Gräsern halb verborgen hervorlugt. Dagegen wird die Sohle des nackten Fußes beim Jesusknaben halb vom Gewand der Mutter zugedeckt; im Stiche liegt sie ganz sichtbar, weil die Falte des Stoffes nicht so hoch geschoben ist. Das Kissen, auf dem das Kind sitzt, ist reich

1) Der Maler entschuldigt sich bei der Ablieferung an den von Anastagi gesandten Boten, der es aus Urbino abholen kam, wegen einiger durch den Firnis auf dem roten Gewand Josephs entstandener Flecken und gibt den Preis der Kiste an. Er verspricht eine Zeichnung des Ornaments, die Anastagi ihn beordert habe, einzusenden, und zwar „noch viel reicher als die andre war, die er bereits zu jenem andern geschickt habe“. Es handelt sich unzweifelhaft um einen Auftrag, und jenes andre Bild, zu dem er früher schon die Zeichnung eines Rahmenornaments geschickt hatte, ist gewiß kein andres als das dem Gastfreund zum Dank für die genossene Behandlung geschenkte Bildchen der Geburt Christi, von dem der Gewährsmann Belloris aus Urbino noch genau zu berichten weiß. Dies als Ergänzung zum Abdruck des Briefes bei W. BOMBE, *Federico Barocci e un suo scolaro a Perugia*. 1909 p. 10.

gemustert im Gemälde zu Rom, dadurch aber dunkel gehalten, im Stiche jedoch glatt gelassen und hell hervorgehoben, wie der ganze Erdboden vor den eben besprochenen Einzelheiten, wo im Bilde ein gut Teil ruhig im Schatten liegt. Bei Cort bemerken wir auf dem Schoß der Mutter zwei einzelne vom Zweig schon abgerupfte Kirschen, im Bilde nur eine, die noch am Stengel fest sitzt neben dem Blatte. Im Gemälde ist der Esel am Kopf nur leicht mit Stricken aufgezümt und an einer herabhängenden Leine festgebunden; im Stiche und in der Vorlage, wie FARABULINI betont, mit Lederzaumwerk und Metallringen daran, ja mit einem Glöcklein am Halse ausgestattet, mit etwas Gras im Maul (hier wie dort), aber nicht angebunden. Im Gemälde des Vatikans ist er vielmehr Nebensache, über die man hingleitet, während man im Stich bei ihm verweilen muß, durch die ausführlich eingehende Behandlung gezwungen. So ist auch die landschaftliche Kulisse hinter ihm eine ganz andre, einzelne Bäumchen mit knorrigem Stamm unterschieden und durch Beleuchtung hervorgeholt, während die Partie beim Maler nur ruhig abschließt. Ähnlich steht es mit der landschaftlichen Ferne; sie wird beim Stecher zeichnerisch durchgeführt, wo sie im goldigen Schimmer des Bildes ahnungsvoll schwimmt. Ganz verwandte Unterschiede walten in der Gestalt Josephs und der Baumpartie hinter ihm. Die Redaktion, die wir heute in der Pinakothek bewundern, ordnet den geschäftigen Pflegevater, bei aller Kraft seiner Gliedmaßen, doch soweit unter, daß sein Hantieren hinter dem Rücken Marias nicht stört. In der Vorlage des Stechers muß die Gleichberechtigung beabsichtigt gewesen sein, und das entspräche den Gesetzen des plastischen Aufbaues, denen der Maler selbst noch huldigte, solange er unter dem Einfluß seiner römischen Vorbilder stand und in solchen ererbten Gewohnheiten befangen blieb. Diese Vorgeschichte der Komposition ist in der gestochenen Wiedergabe noch durchweg fühlbar und kann nicht allein auf einer Art Zurückübersetzung des römisch gewordenen Niederländers beruhen. Sie verrät sich in den Gliedmaßen aller Gestalten und ihrer Gewandung bis hinein in die große Mantelfalte Josephs, die zum hellen Baumstamm hinaufleitet, ja bis hinein in das Antlitz Marias, das einen ganz andern Zuschnitt bekommen hat, weil der Maler in der Wiederholung seiner Kom-

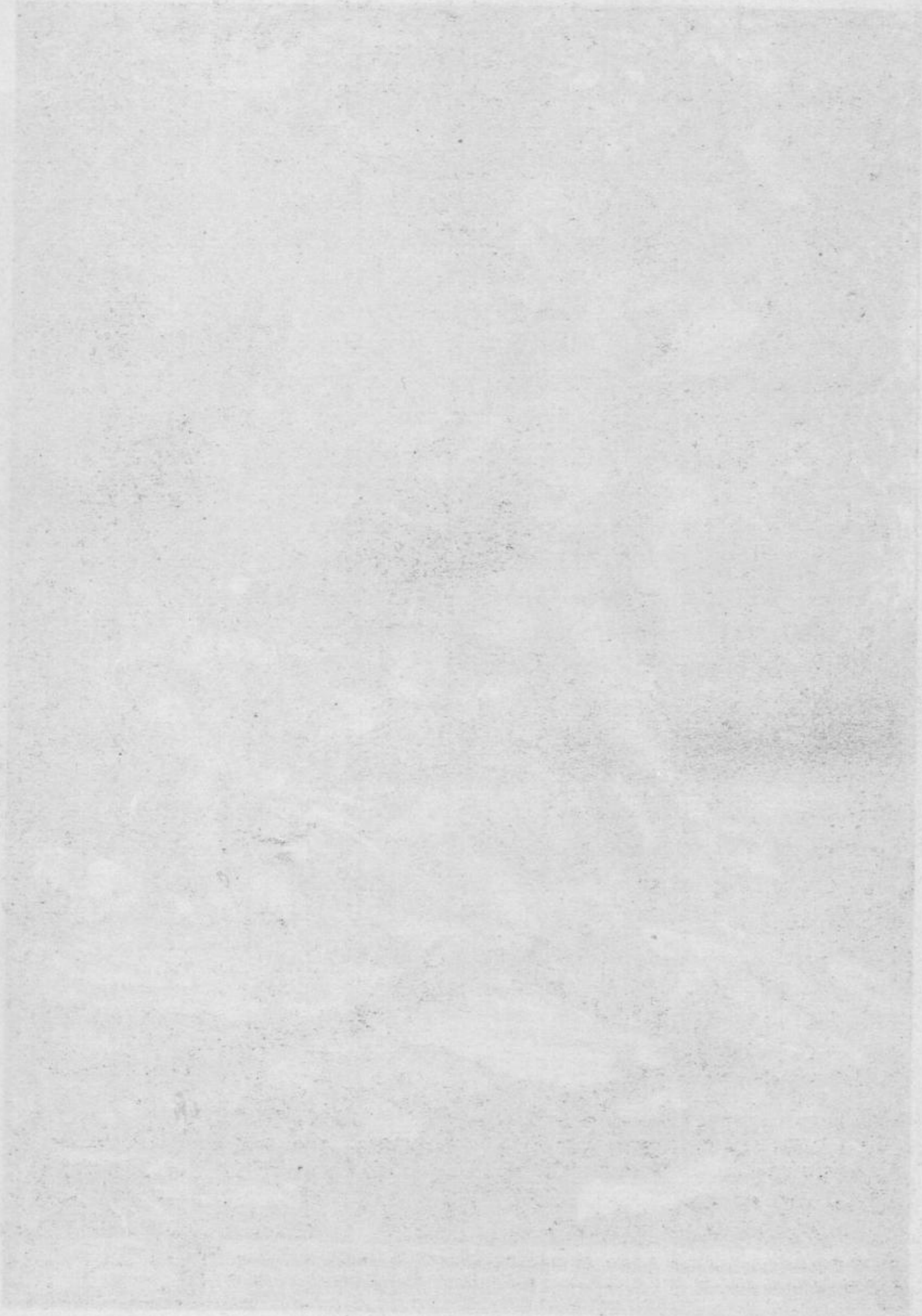




Federigo Barocci: Zeichnung zur Rast der heiligen Familie  
 Florenz, Uffizien (Phot. Brogi)



Federigo Barocci: Heilige Familie auf der Rast, gest. v. Corn. Cort.





position für Anastagi viel malerischer wurde, als er sie ursprünglich gedacht hatte.<sup>1)</sup>

Das lehrt uns vollends der Vergleich zwischen dem Stich des Cornelis Cort und einer erhaltenen Zeichnung in den Uffizien zu Florenz, die uns in die Entstehung des Grundstockes und damit sicher in die römische Zeit des Barocci zurückblicken läßt. Dies Blatt (ausgestellt Nr. 1416, vgl. unsre Beschreibung XXVI, 5 S. 10 und die jetzt beifolgende Tafel) gehört gewiß in die Jahre 1560—63, wenn nicht noch weiter in die Anfänge des Wetteifers mit Giulio Romano und andern Rafaelschülern hinein. Es ist noch keine Madonna mit den Kirschen, sondern mit dem Apfel, von der auch der Gewährsmann Belloris noch weiß<sup>2)</sup>, oder gar ein Feigenbaum im Spiel, wenn wir nach den großen Blättern urteilen, die herabhängen, und nach der Art, wie die Gabe in die Hand gegeben und genommen wird. Die Figur Josephs ist rechts nur angedeutet; er steht neben der Hauptgruppe, sogar etwas tiefer, als Maria und der Knabe sitzen, und bewegt sich im Profil auf diesen zu, indem er die Frucht aus seiner Hand in die entgegenkommende des Empfängers legt. Beide Hände bedecken sie mit ihrer Höhlung von unten und von oben so, daß man die Form oder die Zahl nicht erkennen kann. Die Jungfrau hockt an einem Hügelrand und schöpft Wasser aus der Quelle, indem sie auf ihre Tätigkeit niederblickt. Der Knabe sitzt ziemlich nackt neben ihrem ausgestreckten Bein auf gleichem Boden oder einem Stück ihres Kleides, einem Kissen oder Bündel, das ihn etwas hebt. So lehnt er rechts hinüber und doch aufrecht und selbständig, ein großes dralles Bürschlein mit eigenwilligem Kopf. Die Gruppe ist ganz plastisch aufgebaut und, auch trotz dem starr abstehenden Fuß der Mutter, schon so gut befunden, daß

1) Ein Exemplar aus englischem Privatbesitz ist 1904 in London ausgestellt gewesen (Burlington House, Eigentum des Earl of Powis), von den Berichterstattern aber nicht genau genug beschrieben worden, um sein Verhältnis beurteilen zu können.

2) Von Äpfeln redet auch das lateinische Gedicht unter dem Stiche Corts trotz der unverkennbaren Kirschenzweige, allerdings nur „bildlich“. Sic tua Crux mundo dulcia poma dabit. — Federicus Barotijus Vrbinas inuentor — ampl<sup>mo</sup> Cardinali . . . IACOBO SABELLO . . . Laurentius Vaccarius D.D. — Romae An. iub. 1575. Auf dem Exemplar des Dresdener Kabinetts steht mit Bleistift der Vermerk: Aldobrandini (jetzt Neapel). Im Museo Nazionale daselbst gibt es kein Exemplar.

die Quadrierung des Blattes von oben begonnen hat, um die Komposition zu übertragen.

Nehmen wir diesen sichern eigenhändigen Versuch, den die Florentiner Zeichnung darbietet, und den fertigen Zustand, den der Stich des Cornelis Cort von 1575 aufbewahrt, zusammen, so wäre es möglich, sich die erste Redaktion, die im Auftrag des Herzogs Guidobaldo II. als Geschenk für die Este in Ferrara bestellt war, einigermaßen vorzustellen. Dabei kommt uns, wie es scheint, ein Gemälde zu Hilfe, das vor 21 Jahren aus dem Besitz des bekannten Sammlers Freiherrn von Minutoli erworben wurde und sich jetzt beim Herrn G. O. Hofkunsthändler Eduard Quaas in Berlin befindet. Es ist auf Leinwand in Öl gemalt und mißt H: 145 zu B: 115 cm, und zeigt die nämliche Komposition wie der Stich des Cornelis Cort, mit einigen kleinen Zutaten liebevoller Naturnachahmung im Vordergrund, einem Vögelchen in der Ecke links und zwei heranhüpfenden Fröschen auf dem Steine rechts, sonst eher noch einfacher, indem auf dem Knie der Mutter keine Kirschen liegen, und ist besonders interessant durch die Landschaftsmotive, mit ruinenhaftem Bogentor und breitbewegtem Buschwerk, die unter dem aufgeschirrtten Kopf des Esels hindurch noch sichtbar werden. Das Ganze empfiehlt sich durch die sanfte, wohl-motivierte Lichtverteilung in der sonst warmen Dämmerung und durch die weich modellierende Farbenbehandlung, in der das volle mohnrote Gewand den Hauptton bildet gegenüber dem bräunlichen Grün des Waldrandes. Das Antlitz Marias nähert sich überraschend einem früheren, von der Generation um Lionardo übernommenen Schönheitsideal von gesunder Fülle und mütterlicher Vollaftigkeit, wie es sich durch Vermittlung Soddomas auch in Siena eingebürgert hatte und von dem scharfgeschnittenen Peruzzi-typus so bestimmt unterscheidet; aber es ist ohne jeden Anflug des liebreizenden Lächelns, das diese groß und weich gebildeten Formen sonst zu beseelen pflegt, und damit auch ebenso dem sinnlich reizenden Wesen Correggios noch fern geblieben.<sup>1)</sup>

1) In der Galerie Liechtenstein in Wien befand sich im I. Zimmer des zweiten Stockes ein Exemplar, auf Holz gemalt (128 × 99), das ich noch nicht wiedersehen konnte, um es unter den obigen Gesichtspunkten zu vergleichen, da es gegenwärtig nicht mehr in Wien, sondern auf einem Schlosse sein soll. In Breslau hängt im Querschiff der Kreuzkirche rechts oben ein ganz hell gestimmtes zu hoch, um



Kopie nach Federigo Barocci: Rast der heiligen Familie in Aegypten  
 Berlin, Eduard Quaas

Die Ordnung des Blattes von oben nach unten ist, um die  
Komposition zu übertragen.

Neben mir haben wir ein einseitiges Verzeichnis des  
Blattes, das die Zeichnung enthält, und die Namen der  
Blätter.



Die Zeichnung zeigt die Anordnung der Blätter in der  
Komposition. Die Blätter sind in der Reihenfolge  
von oben nach unten angeordnet. Die Namen der  
Blätter sind in der Reihenfolge von oben nach unten  
angeordnet.

Betrachten wir also dies Ölgemälde bei Herrn Eduard Quaas in Berlin, aus der Sammlung Minutoli<sup>1)</sup> noch etwas genauer im einzelnen.

Die Komposition ist diejenige, die der Stich des Cornelis Cort überliefert. Das rechte Bein Marias bleibt jedoch unterhalb des Knies fast völlig verborgen, so daß hier auch im Vergleich zu dem vatikanischen Bilde eine starke Abweichung auffällt. Eine weitere Verschiedenheit liegt in dem Antlitz der Madonna, das in seiner weichen, aber plastisch klaren Modellierung an florentinische Meister aus dem Kreise des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto anklingt, dem scharfen Profilschnitt der Anhänger Michelangelos und Peruzzis fern bleibt. Mutter und Kind sind rotblond. Die Farben der Kleidung: dunkleres Mohnrot im Leibchen, blaugrüner Mantel mit gelbgrauer Kehrseite, gelber Unterärmel und orange Überfall auf der Schulter, — sind warm und ernst zusammengestimmt, durch das weiße Linnen mit gelben Streifen und vorguckende Ränder des Hemdes, wie das Tüchlein in der Hand aufgefrischt. Dazu kommt das helle Licht, das auf Schoß und vorgestrecktem Arm mit der Schale gesammelt ist und in derselben Richtung von links oben sich über das rosige Kind mit freundlichem, aber nicht lachendem Gesicht ergießt. Unter dem grauweißen Schatten seines Hemdchens hebt ein goldgelbes Muster das weiße Kissen. Joseph hat dunkelorange Rock mit grauem Mantel darüber; aber seine Gestalt ist möglichst in Schatten gestellt, selbst das nackte Bein hinter Marias Arm kaum erkennbar, ebenso wie der Körper des Esels, von dem nur Kopf und Sattel als Einrahmung hinten bemerkt werden. In dunkeler Abendtönung liegt auch die ziemlich allgemein gehaltene Landschaft mit wenigen helleren Streifen am Himmel und dem runden Turm eines Schlosses am Eingang des Flußtals mit Nachen am Ufer und Bogenbrücke weiterhin. Aber unter dem aufgeschirrten Kopf des Grautieres wird ein ummauerter Garten mit rundbogigem Tor und etwas ruinenhaftem Bau sichtbar, d. h. eine landschaftliche Zutat, die in keiner Vorlage nachzuweisen ist. Mit der Behand-

---

Genaueres anzugeben, wie mir Herr Eduard Quaas, der es erkannt hat, mitteilt; ihm verdanke ich auch die Vorlage für die beigegebene Tafel nach seinem Gemälde.

1) Als „Baroccio“ erwähnt auch bei HENRY THODE in Lützows Zeitschrift für bildende Kunst. XXI (1886) p. 320.

lung dieser Bestandteile stimmt jedoch gerade die stillebenartige Ausfüllung der Ecken des Vordergrundes überein, wo rechts unter Schilf und Wiesenkräutern ein Paar Frösche auf dem Stein hocken, während links vor dem Bündel mit dem Strohhut darauf ein langschnäbeliges Vöglein mit roter Brust gar zutraulich sitzen bleibt. Bis auf diese lebhaftere Farbe, und ein paar weiße Blütenkelche ganz vorn gegenüber, hält sich die Färbung in herbstlichen Tönen zwischen Gelbgrün, Graubraun und Oliv. Als Abweichung von solcher Kleinmalerei im Vordergrunde, die durchaus zum Ganzen gestimmt ist, muß bemerkt werden, daß im Händchen des Kindes auf dem Knie der Mutter der zweite Kirschenzweig fehlt, den Corts Stich nebst einigen losen Kirschen auf dem Linnen enthielt; hier ist also eher eine Vereinfachung der Vorlage geschehen und mit gutem Sinne, d. h. die Verdoppelung des Motivs vermieden.

Fassen wir die harmonische Farbenwahl und die ruhige Durchführung des Lichtes in der herrschenden Dämmerung einerseits mit der Eigenart der landschaftlichen Zutat, besonders jenem Motiv hinter Kopf und Hals des Esels, zusammen, so kommen wir zu dem Ergebnis, daß hier wohl eine sorgfältige und verständnisvolle, aber auch in einigen Teilen, vielleicht gar im Antlitz der Madonna, selbständigere Kopie vorliegt, die wir am ehesten einem Sienesen, der von Soddoma und Pacchia herkommt, zutrauen würden. So wäre entweder an Niccolò Circignani von Pomarance bei Volterra zu denken, oder vielmehr an den jungen Francesco Vanni von Siena, der in seinen Anfängen zu Rom wohl das Bild Baroccis, damals schon (seit 1598) im Besitz des Kardinals Aldobrandini, so liebevoll wiedergegeben hätte, wenn ihm auch das Verständnis des entwickelten malerischen Stiles, dem er sich später nacheifernd und mit glücklichem Gelingen hingab, hier noch nicht aufgegangen war. Die Hände und Füße verraten in der Zeichnung, trotz der Vorlage, eine abweichende Schulung, die gerade von Girolamo del Pacchia herkommen mag, wie die Modifikation der Züge Marias selber. Für Roncalli, den zeitweilig berühmten „Pomarancio“ in Rom, ist die Arbeit wohl zu sorgfältig und zu einheitlich geschlossen in der Gesamtwirkung des Ganzen.

Ein Vergleich des großartig freien und hellfarbigen, aber in sich kräftigen Originals der vatikanischen Pinakothek mit dem kleinen Bilde der Accademia di S. Luca wird unser Urteil über dieses

(XXVI, 4 S. 40, Anm. 1) nur bestätigen. Hier ist vor allen Dingen der „Fehler“ verbessert, daß auch Maria nicht abseits, sondern auf ihren Liebling blickt und sein Entzücken teilt. Das ist eine ganz ähnliche Umwandlung, wie wir sie mit der Madonna del gatto beobachten können, indem wir das Exemplar der Galleria Corsini in Rom herbeiziehen. In Umkehrung erscheint die Komposition des Vatikans auf einem flüchtigen Stich nach dem Gemälde der Galerie Orléans in Paris von Guttenberg.

### 5. Madonna di S. Lucia

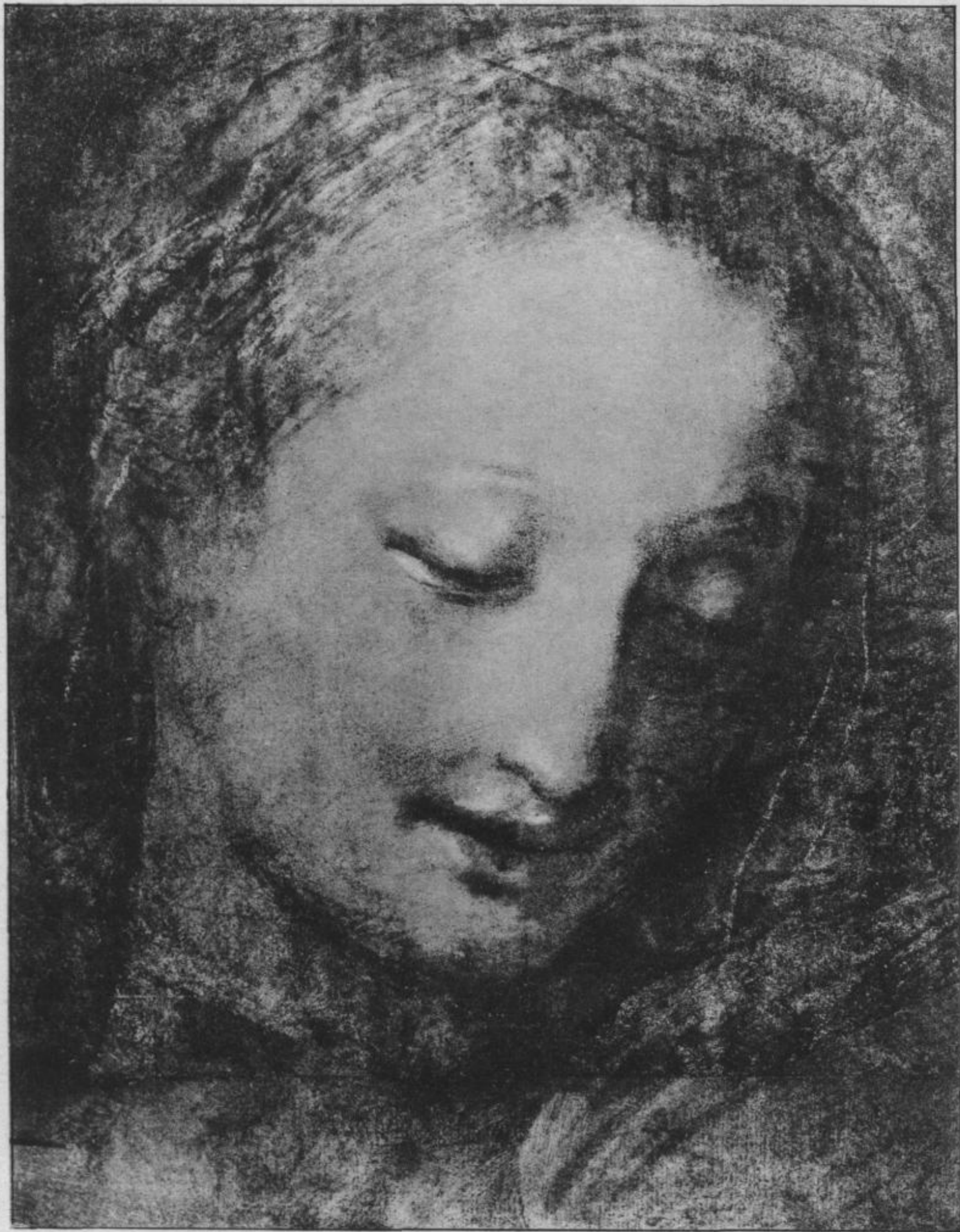
Eine Abbildung des Florentiner Kartons zur Madonna di S. Lucia im Louvre wird am wirksamsten dazu beitragen, die Zweifel an der Autorschaft des Federigo Barocci zu zerstreuen, die neuerdings auf Grund lediglich literarischer Notizen über das Gemälde in S. Agostino zu Perugia entstanden sind. Dr. WALTER BOMBE, dem wir die genauen Daten über die Vollendung der Kreuzabnahme im Dom von Perugia, im Jahre 1569, und über die Ablieferung der Heiligen Familie auf der Rast an Simonetto Anasagni 1573, sowie deren Entführung nach Rom in den Quirinalpalast unter Clemens XIV. verdanken, hat in dem letzten Teil seiner Schrift „Federigo Barocci e un suo scolaro a Perugia“ (1909) nur einen Beweis erbracht, wohin archivalische und literarische Studien über Kunstwerke führen, wenn diese letzteren als wichtigste Urkunden nicht selber die eigentliche Entscheidung geben, d. h. wenn der Kritik schriftlicher Quellen nicht die des Kunsthistorikers im eigentlichen Sinne zu Hilfe kommt. Wenn die Angabe im Mskr. des Ottavio Lancellotti, eines Geistlichen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, richtig ist: „die Kapelle der Danzetta in S. Agostino, wo sich die Madonna mit S. Antonius Abbas und S. Lucia befand, sei im Jahre 1588 von Alessandro di Girolamo Danzetta gegründet und dotiert worden“, so haben wir damit den frühesten Ausgangspunkt für die Entstehungszeit des Altargemäldes, das entweder im selben Jahre bestellt, aber vielleicht noch nicht aufgestellt sein mag, oder gar noch später, zumal das Datum nicht von der Einweihung der fertigen Kapelle spricht. Der Kunsthistoriker hätte sich also fragen müssen: Kann das Gemälde, das wir im Louvre besitzen, um 1588 oder 1590 entstanden sein? Wie damals eigenhändige Schöpfungen des Federigo Barocci oder

seiner Werkstattgenossen aussahen, können wir feststellen, indem wir auf die Madonna del Rosario in Senigallia verweisen, die 1588—1591 entstand, und deren umgebende Legendenbilder von Antonio Viviani, il Sordo, gemalt sind, oder auf die Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena für Giuliano della Rovere, jetzt in den Uffizien, und 1590 datiert, als fertiges Altarstück in der Pinakothek zu München. Vergleicht man damit die Madonna di S. Lucia im Louvre, so ergibt sich, daß für eine solche Komposition das Datum 1588 um volle 20 Jahre zu spät gegriffen wäre. Nach ihrer Verwandtschaft mit der Madonna di S. Simone in Urbino und der Madonna mit S. Joh. Evangelista, die 1584 und 1585 gestochen ward, gehört sie vor die Kreuzabnahme in Perugia und könnte spätestens 1568 vollendet sein, wenn sich etwa die malerische Ausführung dieses Altarstückes neben jener großen Hauptleistung hingezogen hätte. Die Rückkehr eines Schülers oder gar eines Neffen von Federigo Barocci in den Stil des Meisters vor 1568 ist eine kunstgeschichtliche Unmöglichkeit. Und da der angebliche „Francesco Barocci, nipote di Federico da Urbino“ doch wohl die letzte wunderbare Entwicklung von 1596—1612, zwischen dem Dombild von Genua und dem Abendmahl daheim oder der Himmelfahrt Marias (Dresden und Pal. Albani), die beim Tode unvollendet blieb, gekannt haben muß, so könnte es sich nur um die Fertigstellung eines veralteten Ladenhüters handeln, oder aber um eine Erwerbung aus zweiter Hand, bei der ein Neffe des Meisters vielleicht den Vermittler spielte. Daß schon seit 1648 der Unterschied des Altargemäldes in S. Agostino von den sonstigen Meisterwerken Federigos selbst in Perugia, der Kreuzabnahme im Dom und der Geburt Christi oder vollends der Rast der hl. Familie bei Anas-tagi, bemerkt ward, wäre nicht verwunderlich; aber es wäre wahrscheinlicher gewesen, dann für das Werk in S. Agostino nach einem Onkel, statt nach einem Neffen zu suchen.

Der Karton in Florenz, der in den Uffizien vor den Augen Dr. BOMBES ausgestellt war, hätte darüber belehren müssen, daß hier die Anklänge an römische Studien des Meisters, an die Teppichkartons und die Farnesinabilder Rafaels und seiner Genossen, noch sehr stark hervortreten, ganz ähnlich wie in der Vorstudie zur Madonna della Scodella oder der hl. Familie auf der Rast, die dann 1573 schon so ganz andere malerische Qualitäten gewann.



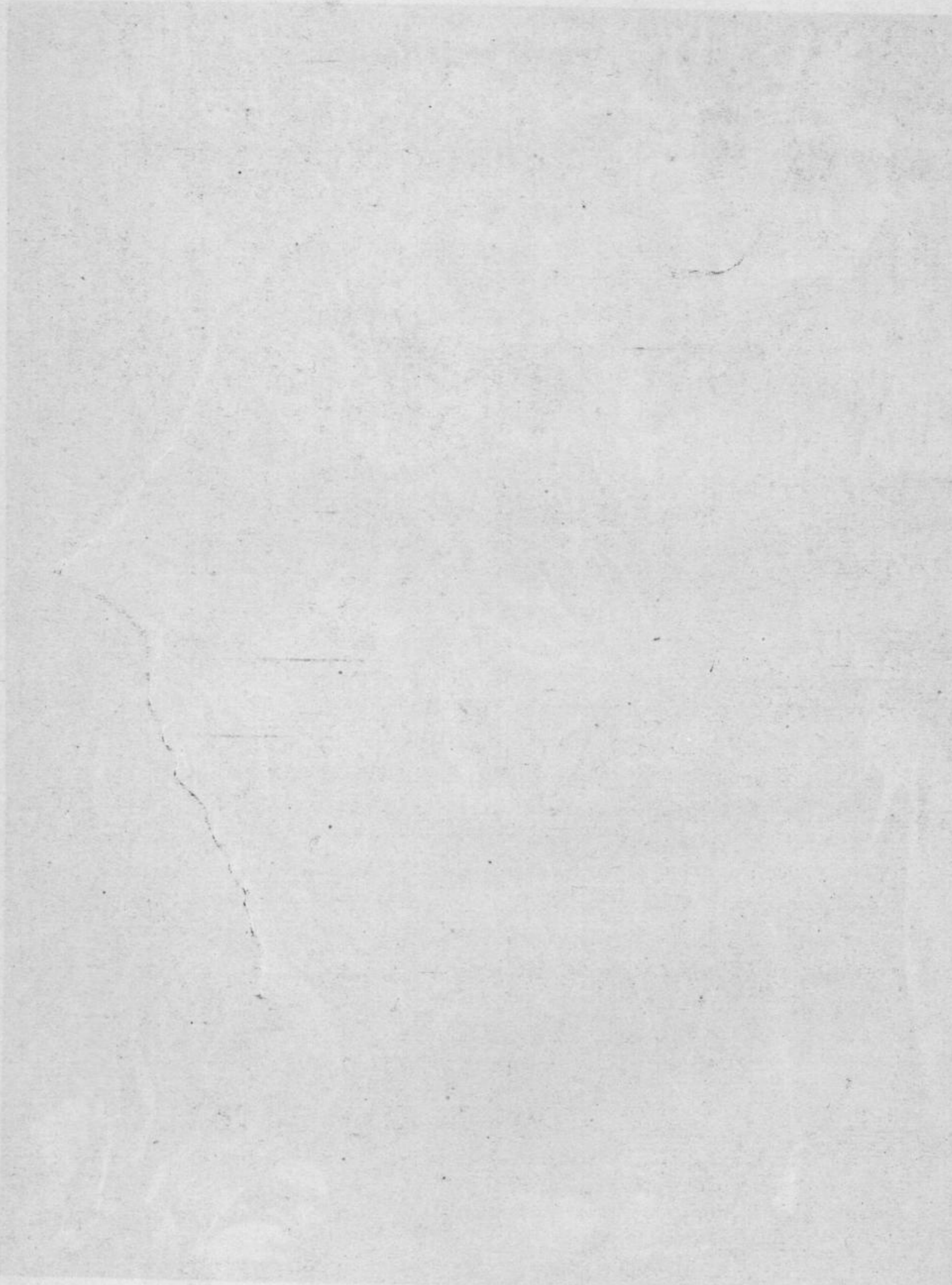




Federigo Barocci: Kopf der Madonna di S. Lucia  
Paris, Louvre (Phot. Alinari)



Federigo Barocci: Karton zur Madonna di S. Lucia, im Louvre  
 Florenz, Uffizien (Phot. Brogi)



Ich habe diese chronologischen Merkmale in der Abhandlung über Barocci, wie in dem Verzeichnis der Florentiner Zeichnungen hervorgehoben, noch ohne die Zweifel BOMBES an der Autorschaft des Federigo für das Louvrebild zu kennen, und habe so fast gleichzeitig den Gegenbeweis gegen diese literarischen Irrungen beigebracht.

In Florenz fand ich eben damals unter den neuen photographischen Aufnahmen Alinaris nach Zeichnungen im Louvre zu Paris, unter der allgemeinen Angabe „Ecole italienne“ auch einen abwärtsblickenden Frauenkopf in Baroccis weich modellierender Technik und erkannte die Hand des Meisters auf den ersten Blick. Bei einem Vergleich mit den ausgestellten Stücken der Uffizien stellte es sich heraus, daß es gar der Kopf der Madonna für das Pariser Gemälde mit S. Lucia und S. Antonius Abbas ist. Die Zusammenstellung beider auf beifolgenden Tafeln wird vollständig davon überzeugen, daß an Schülerwerk und Nachfolgerleistungen hier noch gar nicht gedacht werden kann.<sup>1)</sup>

#### 6. Noli me tangere

An einzelnen Stellen der Lebensbeschreibung in Belloris Vite dei Pittori usw. merkt man, daß nur eine Zusammenschiebung von Einzelnotizen vorgenommen ist, und die Reihenfolge scheint zuweilen unversehens auseinandergerissen.

In seiner letzten Aufzählung von Gemälden Baroccis lesen wir: per Monsignore Giuliano della Rovere l'apparizione del Signore a Maddalena, in atto dolente con la mano alla guancia. Dies bezieht sich auf das vorbereitende Bildchen in den Uffizien zu Florenz und stimmt auch für die große Ausführung von 1590, die sich jetzt in der Pinakothek zu München befindet. Einige Seiten vorher steht jedoch eine andre Darstellung desselben Gegenstandes

1) Zu der Abbildung der Anbetung der Hirten (jetzt Pinakothek zu Perugia) bei W. BOMBE p. 13, die er als Quadro Baroccesco bezeichnet, während es SIEPI in seiner Descrizione di Perugia 1822, p. 649 für den fragwürdigen Francesco Barocci in Anspruch genommen hatte (vgl. Künstlerlexikon II, 1908, p. 513) wäre an die Notiz von Gubbio zu erinnern, die CALZINI beigebracht hat: in der Casa Benamati waren zwei Exemplare einer Anbetung der Hirten von Barocci, ein Original und in der Hauskapelle eine Kopie darnach, noch 1726. Jetzt sind sie nicht mehr daselbst vorhanden. Solch eine Helldunkelskizze wie das Bild in Perugia paßt in die Spätzeit des Meisters, also in seine „Schule“.

erwähnt, ohne daß hier die Beziehung auf eine früher genannte klar wäre: „Fece l'altra tavola del Noli me tangere per i Signori Buonvisi, che doveva collocarsi in una chiesa di Lucca, figuratovi il Signore, che apparso in forma d' ortolano, si ritira da Maddalena, la quale genuflessa stende la mano per toccarlo; e si tiene ancor questa fra le migliori opere e più lodevoli del suo pennello“. Dieser Beschreibung entspricht das von Luca Ciamberlano 1609 gestochene Gemälde, das auch Raphael Morghen noch einmal glänzender und feinsinniger wiedergegeben hat. Der ältere Stich, den wir nach dem Dresdener Exemplar abbilden, ist links im Vordergrund von dem Landsmann durch die genaue Aufschrift beglaubigt:

„Federicus Barocius Vrbinas Inuentor et pinxit.

Lucas Ciamberlanus Vrbinas L.V. Doctor delineauit et sculpsit. Anno 1609.“

In der andern Ecke rechts vorn liegen Hacke und Brause des Gärtners, die einzigen Anzeichen der Verwechslung, die voraufgegangen war. Jetzt dringt Magdalena, die an der Türöffnung der Grabkammer rechts kniete, mit Hand und Blicken vor, während der Auferstandene links, der ihr ganz nahe gekommen, zurückweicht und gegen einen Gartenzaun lehnt, dessen dürre Rohrstäbe, unter dem Druck seines Körpers zersprungen, am Boden liegen. Eine Nelke im Topf auf einem Untersatz, eine Blattpflanze am Fuß desselben und ein Blümchen neben der Steinplatte am Boden vollenden den Eindruck überzeugender Wirklichkeit des Schauplatzes, in den wir hineinblicken. Zwei kahle Wände schließen die Gestalten ein. Erst hinter ihnen öffnet sich die Schlußwand des Ziegelbaues in einem weiten Torbogen, dessen hölzerne Gittertür auseinandergeschlagen ist und auf beiden Seiten die perspektivische Vertiefung des Raumes verstärkt. Über der hohen Schwelle aus Steinplatten spannt sich unter dem Bogen ein Querholz, dessen dunkler Horizontalstreif unter der hell beschienenen Laibung die Stätte der Begegnung von der Außenwelt trennt. Hinter Christus blicken wir auf die Höhe des Kalvarienberges mit den Kreuzen, ganz ähnlich wie in der Grablegung zu Senigallia; hinter Magdalena erscheint die Ecke einer Palastfront mit der runden Apsis einer Kirche, wie Schloß





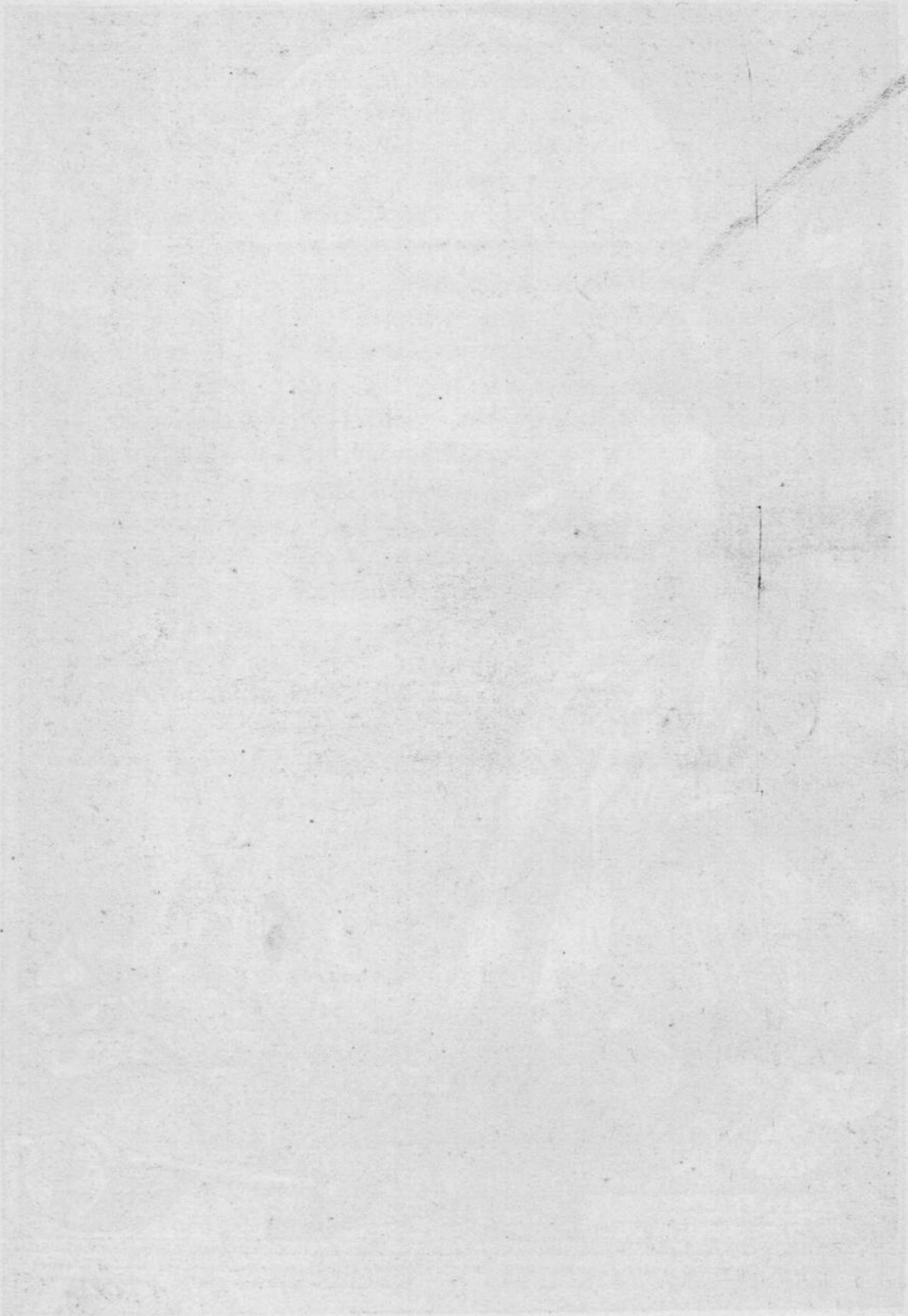
Federigo Barocci: Zeichnung zur Magdalena  
Stockholm





Federigo Barocci: Noli me tangere, gest. v. L. Ciamberlano.

(Lucca?)



und Dom von Urbino beieinanderliegen; dazwischen ragen nur einige Dächer der tiefer liegenden Stadt und ein Glockenturm mit geschweifeter Kappe gegen den bewölkten Himmel auf. Die einschließenden Parallelwände bauen sich also draußen sozusagen weiter fort bis zum engen Ausschnitt zwischen Felshang und Domchor. Der Campanile hinten ist die letzte Fermate für eine Diagonalrichtung, die links in der Gartenecke mit Nelkentopf und Holzzaun einsetzt, um über die stützende Rechte des Siegers nach Marter und Tod, den zurückgenommenen linken Arm mit seiner sprechenden Hand, wie über Magdalenas vorwärts tastende Finger hindurchzuleiten. Der prachtvolle Manneskörper, dessen rechte Hälfte sich fast völlig nackt mit vorgesetztem Standbein und wirksamem Profilkopf darbietet, erhält eine fast rauschende Begleitung in dem hinten herumflatternden Mantel, dessen vorderes Ende über den Zaun herniederfällt. Nur aus dem Schatten schimmert hinten noch das Salbgefäß der Freundin hervor, und ihre seitwärts dahin gestreckte Rechte gibt dazu einen Nachklang der ursprünglichen Absicht, mit der sie zum Grabe des Herrn gekommen war. So ist eine Gegeneinanderführung voll tiefer dramatischer Spannkraft erreicht. Nur die stärker plastische Zeichnungsweise des römisch geschulten Stechers macht die Tonart des Vortrags etwas robuster, als wir sie beim Maler selbst damals erwarten dürfen. Daß diese kritische Bemerkung nicht nur angesichts der andern Version der Szene in Florenz und München berechtigt erscheint, sondern auch für diese, wahrscheinlich frühere Schöpfung des Meisters gelten darf, beweist eine Zeichnung zur Magdalena, die sich in Stockholm erhalten hat.<sup>1)</sup>

#### 7. Visita di S. Elisabetta a S. Maria

„Per lo Duca Francesco Maria colorì altri quadri“ lesen wir bei Bellori; „e tra questi è bellissima la visita, che Santa Elisabetta rende alla Madonna. Pigliò occasione di far apparire il

1) Vgl. die Abbildung nach OSVALD SIRÉN, Dessins et Tableaux Italiens dans les Collections de Suède, Stockholm 1902, p. 70. Dasselbst steht auch die Notiz, daß die Zeichnungen Baroccis aus dem Besitz von Chechelsberg in Venedig in die Sammlung Crozats übergegangen waren, und zwar besonders acht Pastellköpfe, aber auch wohl der Karton zur Visitation u. a. Dies zur Angabe des ANDREA LAZZARI, *Memorie di F. Barocci* und zu XXVI, 6 p. 38 Anm. I.

dentro della camera; e finse San Giuseppe di fuori, che alza la portiera alla santa, la quale ascende la soglia per entrarvi. Dentro si vede la Vergine a sedere rivolta dolcemente verso di essa con un libro in mano, e mentre si arresta di dondolare la culla, pare che si desti il bambino Gesù. Intanto San Giovanni fanciullo ascende appresso la madre Elisabetta, e con la croce di canna in mano addita il titolo ‚Ecce Agnus Dei‘, e San Zaccaria dietro sporge la testa e riguarda verso la camera rischiarata da un lume, che viene di fianco, restando fuori la figura di San Giuseppe, e la portiera in ombra con forza d'opposizione. Qui s'interpone lo scherzo d'una gatta, che a piedi la Vergine allatta i gattini, e per timore della gente forestiera s'alza a difesa inarcandosi e sbuffando con fierezza. Fuori la scala vi sono gli strumenti di legnajuolo, e da un' altra porta della camera s'apre la veduta d'un orticello, dove pasce l'asinello di San Giuseppe, e più lontano è accennato sopra il monte il palazzo del Duca d'Urbino.<sup>1)</sup> Le figure non sono maggiori di tre palmi, e' l quadro si vede in Roma nel Noviziato de' Padri Gesuiti.“

Dies muß das Exemplar sein, das in die Sammlung des Herzogs von Orleans nach Paris gelangt, dort im Galeriewerk von Leybold gestochen wurde; darnach geben wir eine Abbildung bei.

### Notizen.

**Gubbio, Pal. Benamati:** Im Besitz der Erben, deren von 1726 erhaltene „Nota de quadri buoni che abbiamo in casa“ CALZINI in der Rassegna bibliografica dell' Arte italiana 1898 veröffentlicht hat (vgl. XXVI, 5 dieser Abhandlungen S. 39), sah ich im Herbst 1910 nur noch folgende für Barocci beachtenswerte Stücke:

1. La Concezione: Die Jungfrau allein mit ausgebreiteten Armen auf Wolken stehend, mit einem Cherubkopf unter dem Fuß, von sieben andern Engelchen begleitet. Sie trägt karminrotes Gewand und blauen Mantel mit goldgelber Innenseite. Nur in den Gesichtszügen Marias etwas befremdlich starr, sonst vorzüglich. Oben etwas knapp eingerahmt (oder beschnitten?).

Ölfarben auf Holz. H: 39; B: 27,3 cm. Auf der Rückseite die Nachricht: ... Urbano VIII concesse a Fra Nicola Mazza ... dodeci quadri a figure. Fra Nicola elesse una di dette figure, la presente Madonna, nel 1626.

1) Das Bild entstand bei Gelegenheit des Empfangs Papst Clemens' VIII. in Pesaro, ist also auf 1598 zu datieren. Vgl. oben XXVI, 4 p. 121 und die nachfolgende Notiz über ein Exemplar in Gubbio.

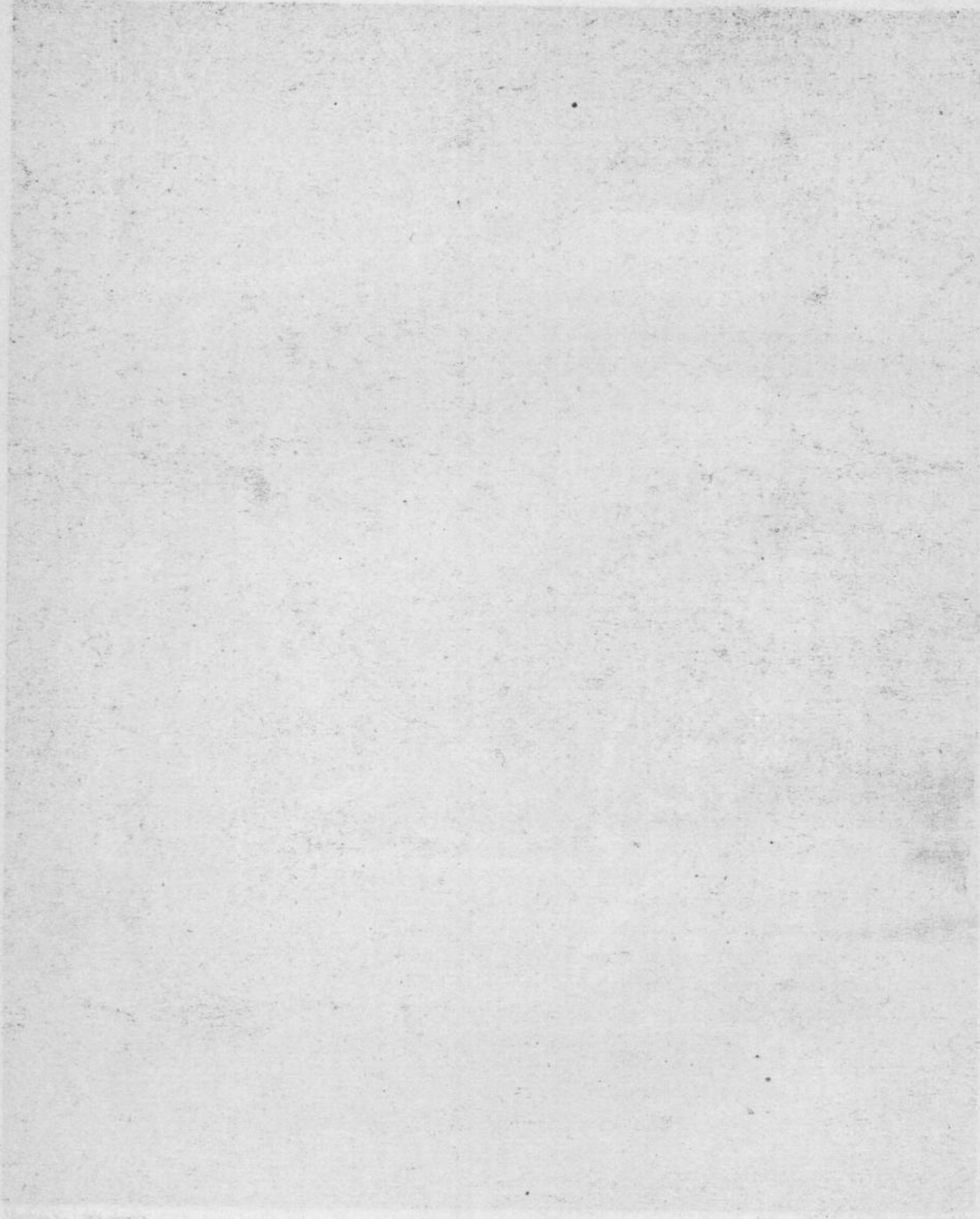


*Peint par Frederic Barocci.*

*Dessiné par Borel.*

*Gravé par Leypold.*

Federigo Barocci: Elisabeths Besuch bei Maria  
(ehedem Paris, Gal. Orléans)



Wohl identisch mit der in der Nota genannten „Himmelfahrt Marias auf Holz, aus der Schule Baroccis“.

2. Besuch Elisabeths bei Maria. Die durch Leybolds Stich bekannte Komposition (Gall. Orléans, Paris), aber umgekehrt. Elisabeth mit dem Johannesknaben an der Hand, gefolgt von Zacharias, kommt von rechts heran; Joseph zieht den Vorhang links zurück. Maria sitzt an der Wiege. Die Katzenepisode ist nicht so lebhaft, wie Bellori sie beschreibt, der ein Exemplar im Noviziat der Jesuiten zu Rom sah (vgl. Abhandlung XXVI, 4 S. 121). Elisabeth trägt violettgrauen Mantel, Joseph gelben Überwurf über rotem Rock, Maria hellkarmin Kleid. Etwas matterzig und flüchtig in der Ausführung, oben beschädigt und verwahrlost. B: 78 cm.

3. Bildnis eines Knaben (des kleinen Flaminio Benamati?): Eine Spanne im Geviert, geringwertig.

Das Bildnis des kleinen Federigo Ubaldo della Rovere, ganze Figur im vergoldeten Rahmen, nach CALZINI von 1607, und die übrigen Stücke sollen vom Conte Benamati nach Perugia gebracht sein. Von der „Geburt Christi in der Kapelle des Hauses“ wußte kein Familienmitglied mehr Auskunft zu geben.

Neapel, Museo Civico Filangieri, Kat.-Nr. 1484, FED. BAROCCI: Damenporträt (angeblich einer Prinzessin von Urbino). H: 111; B: 89 cm. Wird dem Federigo Barocci mit Unrecht zugeschrieben.

Fermo, Cattedrale (3. Altar rechts vom Eingang). Alessandro Vitali (1601): Johannes als Verfasser der Apokalypse. Der noch jugendliche, aber bärtige und so dem Christustypus ähnliche Apostel sitzt vorn, etwas schräg gelagert, in hellrosa Tunica und orangegelbem Mantel, das große Buch auf seinen Knien. Links vom Beschauer steht der Adler, rechts der Kelch mit Schlange darin, am Boden. Hinter dem Haupte des Sehers von Patmos erscheint der Ewige als langbärtiger Greis in weißem Gewande, thronend auf einem Wolkenstreifen, mit Cherubkopf unter seinen Füßen. Auf dem rechten Knie steht das offene Buch mit  $\Lambda$  und  $\Omega$ , von der Hand gehalten, während die Linke wagerecht vorgestreckt die Rede begleitet, wie sein Antlitz auf Johannes niederblickt. Links sind vier, rechts drei Leuchter aufgestellt. Oben in den Ecken des Bildes schweben zwei anbetende Engel (wie in Baroccis Beschneidung für Pesaro 1590 und Abendmahl in Urbino), andre schauen darunter hervor und verehrende Putten dringen aus dem grauen Gewölk. Die untere Partie der Felsengegend mit Stufen ist als Schattenraum behandelt, oben hinter der Erscheinung Lichtglanz ausgebreitet. Aber das Ganze ist nicht sehr kräftig. Nach meiner Kenntnis Baroccis würde ich es niemals ihm selber beimessen, muß also dem Urteil LANZIS wie dem CAVALCASELLES und MORELLIS widersprechen. Dem Vortrag fehlt völlig die Verve des Meisters und der Komposition sein großartiger Wurf; er hätte um 1600 dies Thema ganz anders vertieft und schwungvoller ausgestaltet.

Urbino, Vescovado: In der Kanzlei der Kurie ist gegenwärtig die vortreffliche Kopie nach Baroccis Verkündigung für Loreto (jetzt in der vatic. Pinakothek) aufgestellt, die aus S. Maria della Torre stammt und von LANZI dem Alessandro Vitali zugeschrieben wird, während POMPEO GHERARDI angibt: „Del Bertuzzi è l'Annunziata nel primo altare, bella copia di quella di Federico Barocci“. (Guida di Urbino 1875 p. 45.)

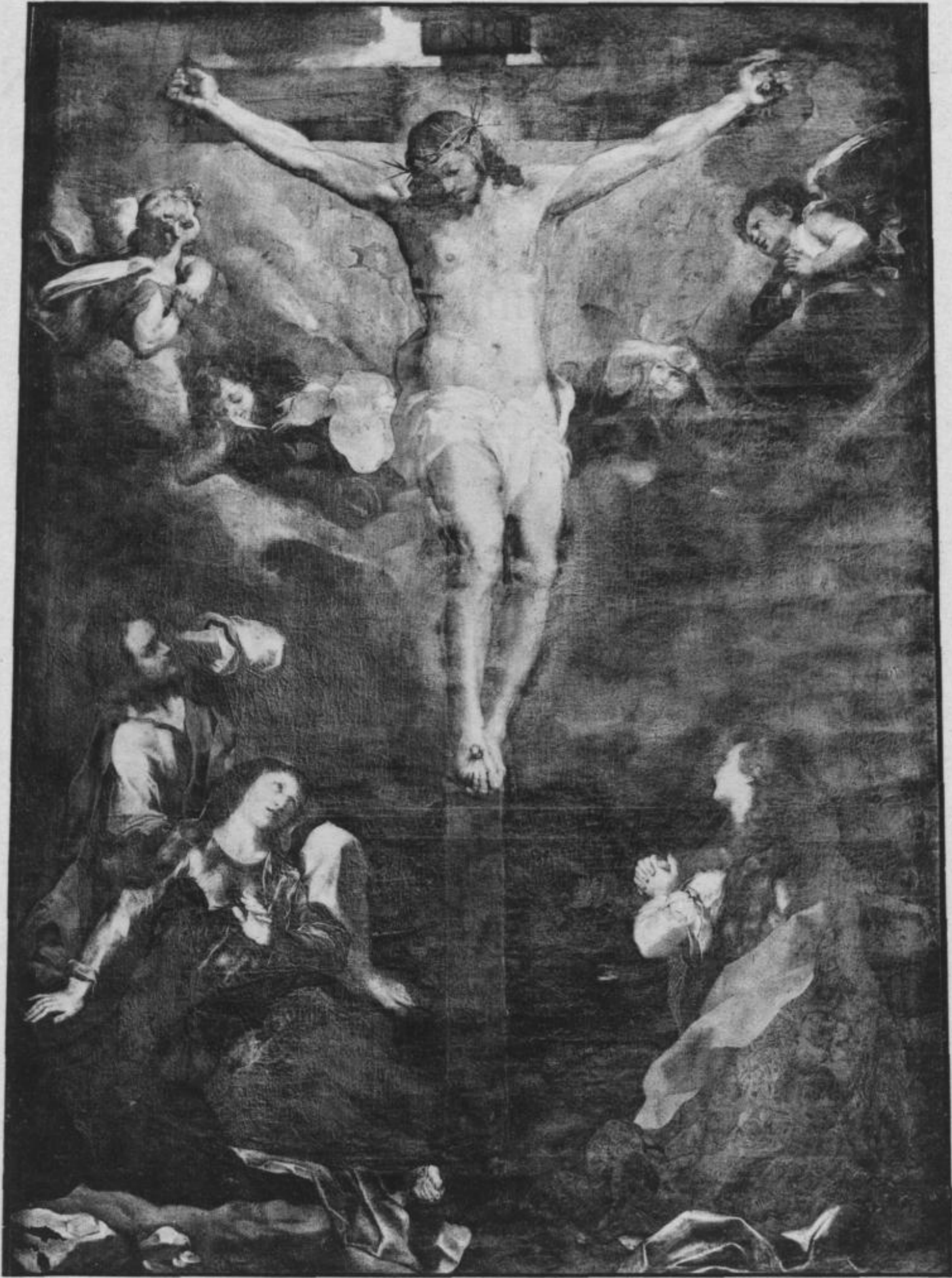
Urbino, Chiesa dell' Annunziata, fuori porta S. Lucia: Die Malereien im Tabernakel des Altars, wo das alte Freskobildder Annunziata bewahrt wird, für das 1389 das Kirchlein gebaut ward, ein „Marienleben“ darstellend, sind ganz

im Stil Baroccis und könnten in seinen letzten Lebensjahren (nach 1605?) von der Hand seiner Schüler ausgeführt sein.

So lautete mein Urteil nach eigener Besichtigung des Bilderzyklus. Soeben erhalte ich dazu die Bestätigung durch eine Notiz, die Freunde in Urbino auf meine Vermutung hin ausfindig gemacht haben. ANDREA LAZZARI erwähnt in seinem bekannten Werke „Delle Chiese d'Urbino e delle pitture in esse esistenti . . . compendio storico, Urbino MDCCCI p. 175: Chiesa dell' Annunziata: „Evvi un' Imagine miracolosa, rappresentante la SS. Vergine dell' Angelo Annunziata, dipinta nel muro, molto antica, sebbene di pennello mediocre. La Cappella è stata ridotta in buona forma migliore ed elegante; e dentro in ovati vi sono i Misteri della B. Vergine opera spiritosa del Sordo.“ Diese Legendenbilder in quergelegten Ovalen sind also von Antonio Viviani ausgeführt, dem intimen Schüler Baroccis, mit dessen Namen wir das kritische Verzeichnis der Originalzeichnungen seines Meisters begonnen haben. Er ist der routinierte Freskomaler, der hier Entwürfe seines Lehrers mit dekorativer Bravour aber farbiger Stimmung wiedergegeben. Die Diagnose hatte somit ganz das Richtige getroffen.

**Wien, Liechtenstein-Galerie, Rast der hl. Familie auf der Reise:** Das kleine Bild ist eine niederländische (oder deutsche?) Kopie mit erweiterter Flußlandschaft; der Kirschbaum ist von allen Nachbarn frei gemacht, ebenso rechts die bewachsene Felspartie, hinter der ein Kirchenchor mit Strebepfeilern und Rundbogenfenstern (S<sup>to</sup> Spirito, Rom?) sichtbar wird. Der Esel ist leicht mit Stricken aufgeschirrt, ohne Glöcklein am Hals; auf dem Schoß Marias keine Kirschen; das Bündel mit dem großen von oben gesehenen Hut an das helle Gewand herangeschoben. Die ganze Gruppe erscheint plumper zusammengehäuft, der Vordergrund beschränkt: deutliche Zurückübersetzung in plastische Geschlossenheit und Tageshelle. Schwere, ungeschickt wiedergegebene Gliedmaßen kennzeichnen den Urheber ebenso wie die Manier der Landschaft mit ihren wiederholten Querzügen durch das Tal hin. Von der malerischen Freiheit des vatikanischen Exemplars ist auch diese Kopie der früheren Redaktion weit entfernt.





Federigo Barocci: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes nebst Magdalena  
Urbino, Comp<sup>a</sup> della Morte

