

Lanfrancos 'Elias und der Engel' und der Bilderzyklus der Sakramentskapelle von San Paolo fuori le mura in Rom

Dem wohl unbekanntesten unter den römischen Hauptwerken Lanfrancos, dem Bilderzyklus der Sakramentskapelle der Paulsbasilika, wurde – nach einer mehr als dreihundertjährigen wechselvollen und unglücklichen Geschichte – erst in jüngster Zeit wieder Beachtung¹ geschenkt, ja ihm wurde überraschenderweise die Ehre zuteil, zum Gegenstand einer Ausstellung zu werden, mit der ein neuer Museumsbau eröffnet wurde². Nachdem Lanfranco im Zuge der besonders nach dem Kriege immer intensiveren Neuentdeckung des *Seicento* die Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung in den letzten beiden Jahrzehnten auf sich gezogen hatte, bot sich der Versuch an, den aufgelösten Sakramentszyklus wieder zu rekonstruieren. Eine erstaunliche Koinzidenz freilich ist es, daß gerade zu dem Zeitpunkt, als der Bilderzyklus zum Thema von zwei Aufsätzen und einer Ausstellung wurde, verschollene Bilder des Zyklus plötzlich, nach über 100 Jahren, wieder auftauchten, unter ihnen das Bild *Elias vom Engel in der Wüste geweckt*, das vor kurzem vom Rijksmuseum erworben wurde (Fig. 1)³.

Den Ausgangspunkt eines 1965 erschienenen Aufsatzes, in dem ich den Zyklus zu rekonstruieren suchte, bildete das 1957 wiederaufgefundene Bild des *Wachtelfalls*, heute in der Sammlung Nunes in Rom. Das vom Rijksmuseum 1967 erworbene Bild tauchte auf, als der Aufsatz schon im Druck war, konnte aber noch im Anhang kurz berücksichtigt und abgebildet werden⁴. Ein weiteres Bild, das vorletzte der noch fehlenden Bilder, *Moses und die Kundschafter aus Kanaan*, tauchte erst 1968 wieder auf, drei Jahre nach Erscheinen des

Aufsatzes. Das letzte noch fehlende Bild, das sich offenbar in englischem Privatbesitz verbirgt, wird sicher auch, vielleicht schon bald, wieder zum Vorschein kommen.

Lanfranco schuf den Bilderzyklus für die Sakramentskapelle 1624–25, auf dem Höhepunkt seiner römischen Entwicklung, unmittelbar bevor er sein berühmtestes Werk, das Kuppelfresko in S. Andrea della Valle zu malen anfang. Er war damals 43 Jahre alt.

Den Auftrag verdankt er einem Mitglied der Piacentiner Familie Scotti, der er seit seiner Piacentiner Jugendjahre verbunden war und auch bis in die späten römischen Jahre verbunden blieb: Don Paolo Scotti, der von 1621 bis 1623 Abt des Benediktinerkonvents von S. Paolo fuori le mura war. Er war der Bruder jenes Grafen Orazio Scotti, bei dem Lanfranco als Knabe Pagedienste geleistet hatte und der Lanfrancos Talent entdeckte und ihn zu Agostino Carracci, dem berühmten und damals im nahen Parma arbeitenden Maler, in die Lehre gab. Jener Graf nahm Lanfranco auch später wieder auf, als er nach seiner ersten römischen Periode (1602–09) 1609 für 1–2 Jahre in die Heimat, nach Parma und Piacenza, zurückkehrte. Lanfranco malte damals eine Reihe von Staffeleibildern wohl kleineren Formats mit mythologischen und religiösen Darstellungen für ihn, und es wird nicht zuletzt dem Einfluß des Grafen zuzuschreiben gewesen sein, daß Lanfranco damals bei seiner Ankunft in Piacenza gleich eine Fülle von kirchlichen Aufträgen bekam. Fast 25 Jahre später, 1633, also 11 Jahre nach der Arbeit für die Sakramentskapelle in



Fig. 1. Giovanni Lanfranco. Elias und der Engel. Amsterdam, Rijksmuseum.

S. Paolo in Rom, erhielt Lanfranco nochmals einen bedeutenden Auftrag durch Vermittlung eines Scotti, diesmal von Ranuccio Scotti, dem Sohn des Grafen Orazio und Neffen des Abtes Paolo Scotti. Als päpstlicher Legat in der Schweiz verschaffte er Lanfranco den Auftrag, das Hochaltarbild in der Stiftskirche St. Leodegar in Luzern zu malen.

Doch zurück zur Sakramentskapelle in St. Paul. Es hatte offenbar nicht von vornherein die Absicht bestanden, Lanfranco die Kapelle aus-

malen zu lassen. Das Deckengewölbe des rechteckigen Kapellenraumes wurde von dem Florentiner Anastagio Fontebuoni freskiert: *Abraham und Melchisedek* im Deckenspiegelfeld als *quadro riportato* und acht Einzelfiguren von Propheten und Sibyllen in den Ecken der Wölbung. Diese Fresken gingen im 19. Jahrhundert zugrunde. Es scheint, daß Fontebuoni, der Schüler Domenico Passignanos, des damals in Rom prominentesten Florentiner Malers, die ganze Kapelle ausmalen sollte. Doch überwarf er sich mit den Mönchen,

wie die Quellen berichten, und kehrte 1620 oder 1621 endgültig nach Florenz zurück. Carlo Maderno, der Architekt des Langhauses von Neu-St. Peter, hatte die Sakramentskapelle entworfen. Er wird wohl in die Dienste der Benediktinermönche von St. Paul getreten sein, als deren Hausarchitekt Onorio Lunghi 1619 starb. Die Errichtung der Kapelle, eines anspruchslosen nüchternen Raumes, und die Freskierung der Deckenwölbung drängt sich also auf die Jahre 1619-20/21 zusammen. Es trat dann offenbar eine Unterbrechung ein. Ein Wechsel im Amt des Abtes fand 1621 statt und erst der neue Abt Paolo Scotti berief Lanfranco, möglicherweise erst nach einer gewissen Zeit, denn Lanfranco fing erst 1624 mit der Ausführung des Auftrages an.

Vorher war er mit Malereien in der Chiesa Nuova (1620-21) und in S. Giovanni dei Fiorentini (1622-23) sowie zahlreichen anderen Altar- und sonstigen Bildern beschäftigt.

Das malerische Programm, mit dem er die Ausmalung der Kapelle vervollständigte, bestand aus einem kleinen Altarbild, drei Lünettenfresken und acht großen Leinwandbildern in der Bilderzone unterhalb der Wölbung, an den beiden seitlichen Wänden und der Eingangswand. Alle Malereien bezogen sich natürlich auf das Sakrament der Eucharistie. In dem nicht erhaltenen Lünettenfresko der Eingangswand, über der Tür, war die Caritas dargestellt, im Altarbild eine Engels-glorie, die als Folie für das davor befindliche Tabernakel diente, und in den beiden seitlichen Lünettenfresken, in den jeweils drei Bildern der Seitenwände und den zwei Bildern der Eingangswand Szenen aus dem neuen und besonders dem alten Testament. Zum Heiligen Jahr 1625 war die malerische Dekoration der Kapelle fertig. Schon nach wenigen Jahrzehnten jedoch waren die Malereien von der Feuchtigkeit angegriffen und kurz vor 1668 wurden die acht Leinwandbilder abgenommen und in die Sakristei gebracht. Außer Fontebuonis Deckenwölbung und Lanfrancos drei Lünettenfresken, die ja nicht ohne weiteres entfernt werden konnten, blieb zunächst nur das Altarbild in der Kapelle. Ungefähr 15

Jahre später hatte man von den acht originalen Leinwandbildern Lanfrancos in der Sakristei Kopien (in Öl auf Leinwand) machen lassen und setzte sie in der Kapelle an die Stelle der Originale. Doch wenige Jahre später wurden dann auch die Leinwandkopien abgenommen und durch neue, in Öl auf die Mauer gemalte Kopien, wahrscheinlich von Giuseppe Ghezzi, ersetzt, die ihrerseits bald wieder restauriert werden mußten. Die Leinwandkopien kamen in die Sakristei, die Originale Lanfrancos dagegen aus der Sakristei ins Refektorium. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, jedenfalls vor 1763, kamen die Originale in den Benediktinerkonvent von S. Callisto in Trastevere, wo die Benediktinermönche von S. Paolo in den Sommermonaten zu wohnen pflegten, wegen der klimatisch ungesunden Lage des Klosters von S. Paolo. Dort blieben die Bilder noch etwa 50 Jahre, bis die Mönche sie dem Kardinal Fesch, dem Onkel Napoleons verkauften, der Erzbischof von Lyon und 1803-06 Botschafter beim Heiligen Stuhl war. 1806 war er nach Frankreich zurückgekehrt, fiel 1811 bei Napoleon in Ungnade und floh 1814 nach dem Zusammenbruch des Empire nach Rom.

Dort lebte er bis zu seinem Tode 1839 in der via Giulia. Er hatte dort zwei Paläste inne, den Palazzo Falconieri, wo er die besten Bilder seiner Sammlung, die *Grande Galerie*, hängen hatte, und den Palazzo Ricci, in dem die Bilder zweiten Ranges magaziniert waren. Die acht Bilder kamen nach dem Tode des Kardinals auf zwei Auktionen 1843-45 zur Versteigerung. Mindestens sechs von ihnen kaufte ein römischer Händler, Alessandro Aducci, der sie 1855 zusammen mit einer ganzen Reihe anderer Bilder der neuzugründenden National Gallery of Ireland in Dublin zum Kauf anbot⁵. Das Dubliner Museum kaufte von ihm insgesamt nur 13 Bilder meist großen Formats, darunter nur zwei der sechs Lanfrancos, u.zw. die beiden größten, repräsentativsten und zugleich auch am besten erhaltenen Bilder, die beiden Christusszenen: *Abendmahl* und *Brotvermehrung*⁶. Die übrigen vier Bilder des Händlers Aducci gingen verschollen und waren für die Lanfrancoforschung von Voss

(1924 und 1928)⁷ bis Salerno (1957 und 1958)⁸ unauffindbar⁹. Sie waren offenbar alle nach England gegangen. Drei von ihnen tauchten dann kürzlich in Abständen von wenigen Jahren in Londoner Auktionen auf (1957, 1964[?], 1968), aus denen der unmittelbare Vorbesitzer hervorgeht, ohne daß man aber einen lückenlosen Besitzernachweis seit 1856 hätte. Das Bild des *Wachtelfalls* kam 1957 aus der Sammlung Cook und das 1968 wiederaufgetauchte Bild der *Kundschafter* hatte dreißig Jahre lang unbeachtet in einem dunklen Gang im Schloß des Viscount Massareene und Ferrard auf der schottischen Insel Mull gehangen. Wo es vorher, von 1856 bis ca. 1939 gewesen war, ist nicht bekannt¹⁰. Das erste der drei Bilder, der *Wachtelfall*, heute in der Sammlung Nunes in Rom, passierte die Versteigerung 1957 als Werk eines unbekanntem Malers praktisch unbemerkt und brachte nur wenige Pfunde, und nur durch die Initiative des italienischen Kunsthistorikers Giuliano Briganti, der es – obwohl beschädigt und fast unkenntlich – als eines der Bilder Lanfrancos aus St. Paul erkannt hatte, gelangte es nach Rom¹¹. Auch das zweite Bild, *Elias und der Engel*, stieß 7–8 Jahre später noch auf kein nennenswertes Interesse und konnte von einem italienischen Händler ebenfalls für einen geringen Preis erworben werden. Es war weniger beschädigt als der *Wachtelfall*, doch ebenfalls in einem sehr unansehnlichen, unge reinigten Zustand, der die kontrastreiche Modellierung, die kraftvolle Malweise und das Kolorit nicht sichtbar werden ließ. Nachdem wiederum Giuliano Briganti die Zugehörigkeit des Bildes zum Zyklus von St. Paul erkannt hatte, erwarben die Kunsthändler Gasparrini in Rom das Bild und ließen es reinigen und restaurieren. Nachdem es in meinem Aufsatz über den Gesamtzyklus (1965) als in deren Besitz befindlich publiziert worden war, ging es 1966 in den Besitz der Londoner Firma Agnew über, von wo das Bild schließlich ins Rijksmuseum gelangte und seinen endgültigen Platz unter den Bildern des Seicento des Museums fand.

Nachdem einmal Aufsätze über den Zyklus veröffentlicht worden waren und eines der darin

publizierten Bilder im Besitz einer der führenden Londoner Firmen gewesen war, war die Lage nicht mehr die gleiche wie noch wenige Jahre zuvor. Als im Frühjahr 1968 das Original der *Kundschafter* bei Christie's auftauchte und, wenn auch in letzter Minute, im Auktionsaal mit dem schriftlichen Hinweis auf den die Identifizierung des Bildes ermöglichenden Aufsatz von 1965¹² versehen wurde, steigerten sich die Londoner Händler auf 14000 guineas hoch, die Julius Weitzner für das Bild zahlte¹³. Ein Jahr später, im Frühjahr 1969, wurde es über die Hallsborough Gallery für den für Lanfrancos Verhältnisse phantastischen Preis von 35000 Pfund an J. Paul Getty verkauft, in dessen schnell wachsendem Museum in Malibu, Californien, es eines der Hauptstücke des 17. Jahrhunderts sein wird. Man darf gespannt sein auf den Augenblick, wenn das letzte noch fehlende Bild, *Elias von der Witwe von Sarepta gespeist*, auftaucht und zur Versteigerung kommt. In den Presseberichten, die die Versteigerung und den Verkauf der *Kundschafter* begleiteten, wurde nicht versäumt auf dies letzte noch fehlende Bild hinzuweisen. Mit den übrigen beiden der insgesamt acht Bilder, die wir noch nicht erwähnt haben und die sich schon seit fast 100 Jahren im Besitz öffentlicher Museen befinden, kommen wir vom Aktuellen zurück auf die Geschichte der Kapelle. Das eine Bild, *Elias, vom Raben in der Höhle gespeist*, gelangte über die Sammlung Louis La Caze (1798–1869) in den Besitz des französischen Staates und wurde 1873 ans Museum in Marseille überwiesen¹⁴, das andere, *Elias bittet die Witwe von Sarepta um Nahrung*, gelangte als Stiftung des Generals de Marcay 1877 ins Museum von Poitiers¹⁵. Während die vom Kardinal Fesch erworbenen Originale Lanfrancos nach seinem Tod zerstreut wurden und die verschiedensten Wege nahmen, blieb auch die Sakramentskapelle selbst im Laufe des 19. Jahrhunderts von tiefgreifenden Veränderungen nicht verschont. Den großen Brand von

Fig. 2. Kopie nach Anastagio Fontebuoni. Abraham und Melchisedek. Rom, SS. Annunziata a Tor de Specchi.

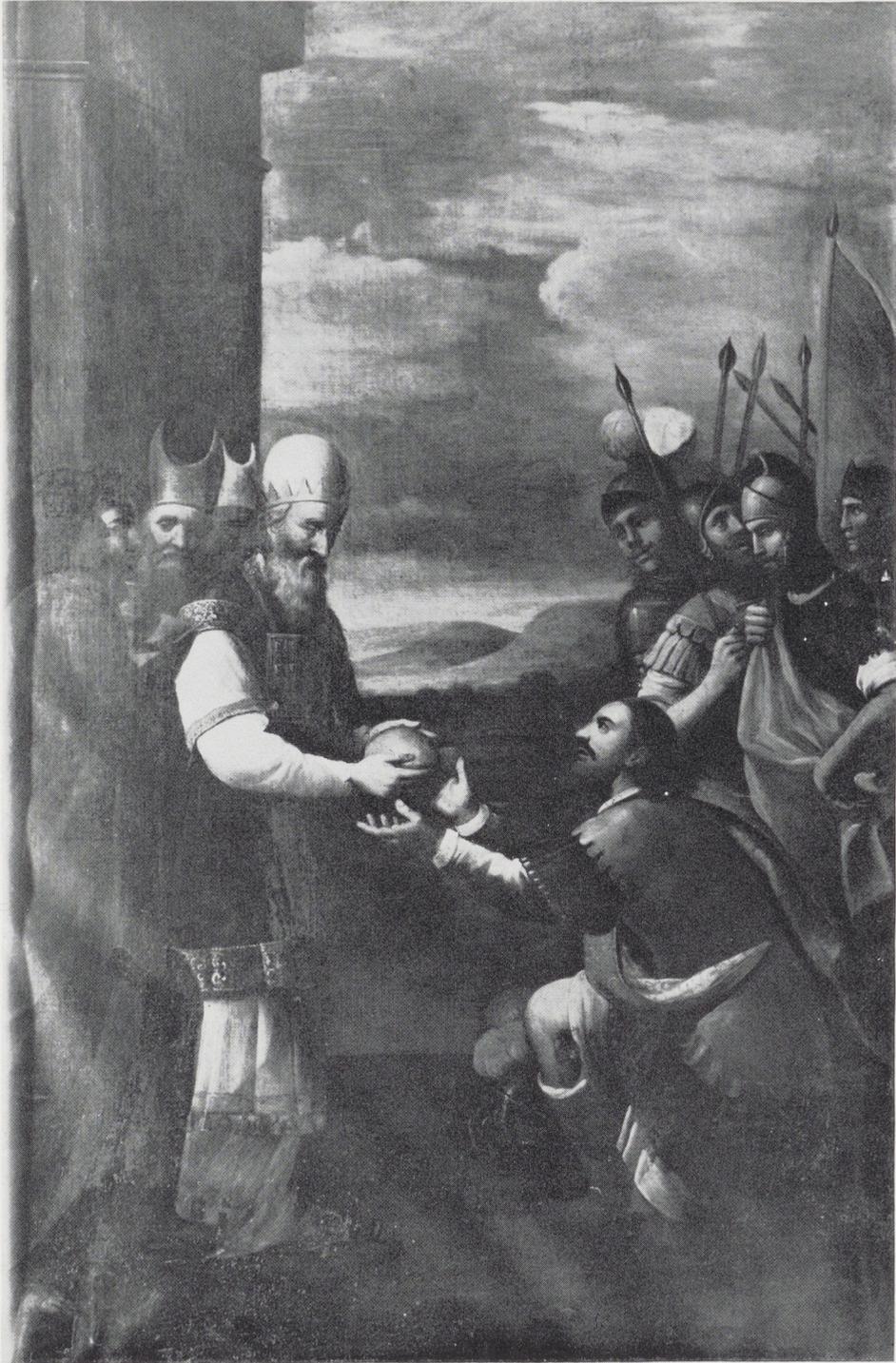




Fig. 3a. Kopie nach Lanfrancos 'Elias und der Engel'. Rom, SS. Annunziata a Tor de Specchi.

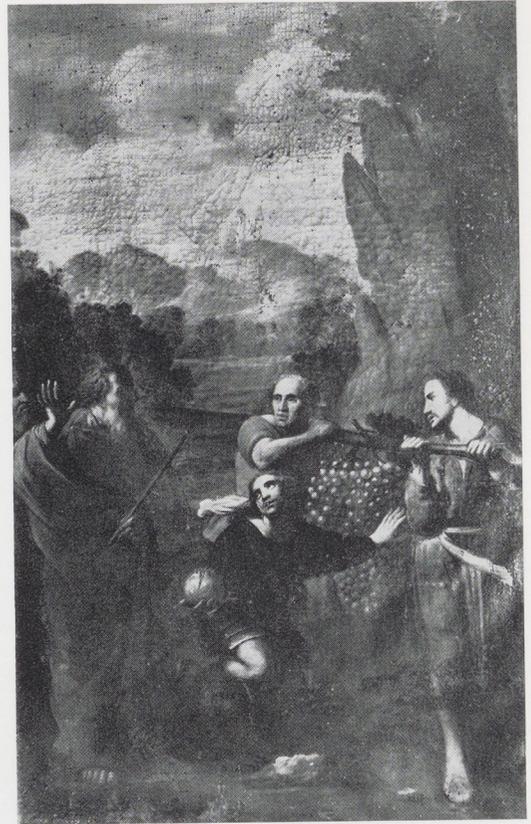


Fig. 3b. Kopie nach Lanfrancos 'Moses und die Kundschafter'. Rom, SS. Annunziata a Tor de Specchi.

1823, der vor allem das Langhaus der frühchristlichen Basilika zerstörte, überstand die Kapelle intakt. Im Zuge des Neuaufbaus des Querhauses 1833-40 wurde aber die Eingangswand der Kapelle verändert, wobei das Lünettenfresko der Caritas zerstört wurde. Im Zuge der Regulierung des Ostabschlusses der Kirche wurden die beiden Fenster der Kapelle zugesetzt und eine Lichtöffnung in die Wölbung eingebrochen, wobei der Mittelteil des Deckenfreskos von Fontebuoni zerstört wurde. Bisher hatte man keine Vorstellung davon, wie Fontebuonis Fresko, das *Abraham und Melchisedek* darstellte, aussah. Kürzlich fand ich jedoch eine Serie von Kopien des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts

nach einigen der Malereien der Sakramentskapelle (Fig. 3 a, b, c, d), auf Leinwand gemalt, in einem Treppenhaus der Klausur der Nonnen des Konvents von SS. Annunziata a Tor de Specchi in Rom, unter denen sich auch eine Kopie nach Fontebuonis Fresko befindet, die seinen florentinisch geprägten, von Passignano beeinflussten, jedoch deutlich caravaggisierenden Stil eindeutig erkennen läßt (Fig. 2) ¹⁶.

Nach Abschluß dieser Arbeiten wurde die Kapelle nun dem heiligen Lorenz geweiht. Lanfrancos Altarbild mit dem originalen Sakramentstabernakel wurde durch ein neues Altarbild von Coghetti ersetzt und ging verschollen. Erhalten blieben noch die Fresken Fontebuonis



Fig. 3c. Kopie nach Lanfrancos 'Abendmahl'. Rom, SS. Annunziata a Tor de Specchi.



Fig. 3d. Kopie nach Lanfrancos 'Mannalese'. Rom, SS. Annunziata a Tor de Specchi.

in den seitlichen Teilen der Wölbung (Propheten und Sibyllen), die beiden Lünettenfresken Lanfrancos an den Seitenwänden (*Mannalese* und *Eherne Schlange*) und die in Öl auf die Mauer gemalten Kopien der acht Historien Lanfrancos. Eine letzte und durchgreifende Veränderung der Kapelle 1900–01 anlässlich der Umwandlung in die Chorkapelle beseitigte auch die letzten originalen Reste. Der originale Altar mit dem kurz nach 1845 eingesetzten Altarbild Coghettis verschwand, ein neuer Altarraum wurde geschaffen und die ganze Kapelle wurde neu dekoriert. Der Neuausmalung fielen die restlichen Fresken Fontebuonis zum Opfer. Die beiden Lünettenfresken Lanfrancos wurden je-

doch gerettet, auf Leinwand übertragen und in das Museum der Kirche gebracht. Die Felder, in denen einst Lanfrancos acht Historien gesessen hatten, wurden mit Damast bespannt. Ob darunter noch etwas von den in Öl auf die Mauer gemalten Kopien nach Lanfrancos Bildern erhalten ist, läßt sich zur Zeit nicht nachprüfen. Der originale Kapellenraum Madernos ist – abgesehen von Eingangs- und Altarwand – in seiner Grundform noch vorhanden und die originale Einteilung der Wände in die Bildfelder ist noch erhalten geblieben (Fig. 4). Man kann sich also noch vorstellen, wie die acht originalen Leinwandbilder, von denen inzwischen sieben wieder bekannt sind, und die Lünettenfresken gesessen



Fig. 4. Rom, S. Paolo fuori le mura, ehemalige Sakramentskapelle, heutiger Zustand.

haben. Mit Hilfe der Beschreibungen in den beiden Hauptquellen für Lanfranco, den Viten Belloris und Passeris, läßt sich rekonstruieren, wie die acht Bilder und die zwei Lünettenfresken verteilt waren, und das Ergebnis der Rekonstruktion läßt sich in Photomontagen veranschaulichen¹⁷ (Fig. 5, 6). Außerdem läßt sich die Gesamtsituation der Kapelle und die Verteilung der Malereien in einer schematischen Zeichnung andeuten¹⁸ (Fig. 7). Was den ursprünglichen Zustand der Kapelle vor den Veränderungen des 19. und 20. Jahrhunderts betrifft, so haben wir lediglich einen Grundriß und einen Blick auf den Eingang der Kapelle (mit Durchblick auf den Altar), in dem 1815, vor dem Brand, herausgegebenen Stichwerk von Nicolai¹⁹. Die acht Leinwandbilder waren dergestalt auf die Eingangswand und die beiden Seitenwände ver-

teilt, daß die beiden schwach hochrechteckigen Bilder an der Eingangswand, links und rechts vom Eingang, angebracht waren²⁰, und an jeder der beiden Seitenwände eine Gruppe von drei Bildern, nämlich jeweils ein gestreckt querrechteckiges Bild in der Mitte, flankiert von schwachquerrechteckigen Bildern – und bekrönt von einem Lünettenfresko über dem Gebälk²¹.

Die durch ihre Größe herausragenden und durch ihre Anbringung in der Mitte ausgezeichneten und durch die Lünetten darüber noch akzentuierten Bilder an den beiden Seitenwänden waren den Christusszenen vorbehalten, die übrigen Bilder und die Lünettenfresken stellen Elias- und Mosesszenen dar, die sich, wie auch die beiden Christusszenen, der Funktion der Kapelle entsprechend auf das Sakrament der Eucharistie

beziehen und dem herkömmlichen Themenvorrat für die Dekoration von Sakramentskapellen entnommen waren.

Die Bilder, ja in gewisser Weise auch die Lünettenfresken, die heute ja in Museen und Privatsammlungen vereinzelt aufbewahrt sind, lassen sich zwar auch als Einzelbilder betrachten, eigentlich funktionieren ihre Kompositionen jedoch nur im Gesamtzusammenhang des Zyklus in der Kapelle. An jeder der beiden Seitenwände bildeten die drei Bilder zusammen mit der Lünette über dem Mittelbild eine kompositorische Einheit. Die Kompositionen der einzelnen Bilder waren aufeinander abgestimmt und ergänzten sich komplementär. Am eindeutigsten vielleicht waren an der rechten Seitenwand die Kompositionen des Mittelbildes und des darüber befindlichen Lünettenfreskos aufeinander abgestimmt, wobei formale und inhaltliche Korrespondenz ineins fallen. Im Gegensatz zu der axialsymmetrisch angelegten, ausgeglichenen Komposition des *Abendmahls* auf der anderen Seite ist die Komposition der *Brotvermehrung* asymmetrisch: der vertikale Hauptakzent der stehenden Christusfigur ist aus der Mitte etwas nach links verschoben; links von ihm, im linken Bild Drittel, ballen sich die Figuren dicht zusammen, während sich rechts von ihnen die Szene öffnet und den Blick nach rechts schräg hinten freigibt, wo simultan die andere Speisung durch Christus dargestellt ist. Die Darstellung der *Ehernen Schlange* in der Lünette darüber, eine Szene des alten Testaments, die typologisch den Kreuzestod Christi präfiguriert, korrespondiert kompositorisch genau mit der *Brotvermehrung* insofern, als der Kreuzesstab mit der Schlange ebenfalls asymmetrisch nach links aus der Achse gerückt ist und genau über der Christusfigur der *Brotvermehrung* erscheint. Auch sonst entspricht die Komposition derjenigen des Bildes darunter: links vom Kreuzesstab, im linken Bild Drittel, eine dichtgedrängte, bewegte Figurengruppe im Vordergrund, während sich nach rechts wiederum die Szene öffnet schräg nach hinten in die Ferne, wo sich die eigentliche Szene abspielt.

Eine ganz ähnliche, wenn auch weniger auf-

fällige Übereinstimmung zwischen dem Mittelbild und der darüber befindlichen Lünette gibt es auf der anderen, linken Seitenwand: eine symmetrisch ausgeglichene Komposition mit formal sehr schwach betonter Mitte und Figurenballungen auf beiden Seiten, sowohl im *Abendmahl* unten wie in der Szene der *Mannalese* oben. Aber auch die die Mittelbilder flankierenden Seitenbilder sind mit den Mittelbildern kompositionell verbunden: die seitlich flankierenden Bilder haben keine in sich abgeschlossene Komposition wie die Mittelbilder und Lünetten, sondern sie öffnen sich kompositionell jeweils nach einer Seite, nämlich zur Mitte der jeweiligen Längswand hin. Diese Orientierung zur Mitte, 'zykluseinwärts', die Öffnung nach einer Seite, ist an allen vier Flankenbildern ganz deutlich abzulesen, ja sie beginnt bereits bei den Bildern der Eingangswand. In diesen beiden Bildern zu Seiten des Eingangs (Fig. 6a) leiten die Figuren in ihrer Gerichtheit, ihrem Sichöffnen nach einer Seite, in ihren Gesten und Bewegungen den Betrachter zu den Langseiten über, sie führen den Betrachter in den Zyklus ein. Die Hauptfigur des Elias ist jeweils gewissermaßen mit dem Rücken gegen den zum Eingang gelegenen Bildrand gelehnt und stößt sich von ihm ab, führt von ihm weg, wendet sich und den Blick des Betrachters zykluseinwärts, d.h. zu den Langseiten. In den anschließenden schwachquerrrechteckigen Seitenbildern der Längswände, dem *Wachtelfall* und den *Kundschaftern*, wird diese einwärts gerichtete Bewegung fortgeführt, weitergeleitet, zur Mitte der Langseiten, zu den Christusdarstellungen. Die Bewegung wird sogar noch durch flächenwirksame Schrägen und Diagonalzüge verstärkt: so im Bild der *Kundschafter* an der linken Seitenwand, das ja eindeutig von links nach rechts zu lesen ist, in dem aufsteigenden Kontur der Gruppe der *Kundschafter*, einer Schräge, deren Dynamik sich abstößt von der eckverspannenden Vertikale der Mosesfigur links; und noch deutlicher vielleicht in dem Bild des *Wachtelfalls*, dessen Komposition noch stärker einwärts, zur Mitte führt, nach links gerichtet und nach dorthin geöffnet ist, allein schon in der nach links gewandten



Fig. 5. Rekonstruktion (Photomontage) der rechten Längswand der Sakramentskapelle.

Fig. 6. Rekonstruktion (Photomontage) der linken Längswand der Sakramentskapelle.

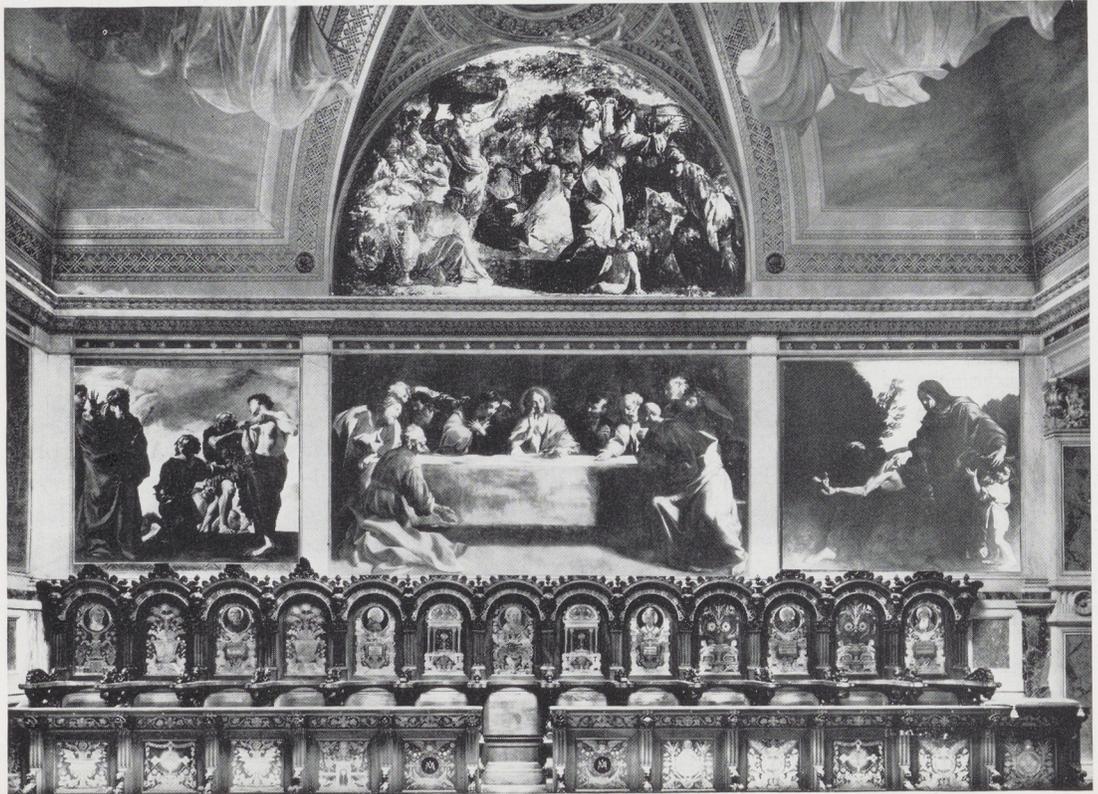




Fig. 6a. Rekonstruktion (Photomontage) der Eingangswand der Sakramentskapelle.

Haltung der großen weiblichen Figur vorne in der Mitte, die eigentlich keinen Widerpart links hat, deren Dynamik ungehindert nach links strömt, und auch in der nach links ausladenden Bewegung des jungen Mannes mit dem ausgebreiteten Tuch links oben. Dabei fügen sich der Rückenkontur und der Kopf des Gewandauschnittes und des Armes der weiblichen Figur links schräg dahinter und etwas oberhalb sowie die Bewegung des jungen Mannes mit dem aufgehaltene Tuch zu einer aufwärts und längswandeinwärtsführenden, vage an der fallenden Diagonale orientierten und ihr entgegenlaufenden Schräge, zu der die Köpfe des Mannes mit der Wachtel in der Hand und der Frau mit dem nackten Kind einerseits und der schräg hochweisende Arm der Frau ganz rechts stützende Parallelen bilden. Diese Frau mit dem schräg hochgerichteten Arm vor allem, aber auch die Frau mit dem Kind, schließen die Komposition rechts ja betont ab, während sie links eigentümlich geöffnet ist, vor allem durch die räumliche

Leere links vorne, im Gegensatz zu der drängenden Fülle rechts. Die Gestalt der Frau mit dem Korb auf dem Kopf links am Rande im Hintergrund bildet nur einen schwachen und teilweisen linken Abschluß. Gerade die Komposition des *Wachtelfalls* also weist mit wahrhaft stürmischer Emphase und Eindeutigkeit der Richtungstendenz nach links, zur Mitte der Längswand. Es ist logisch, daß auch die beiden den *Kundschaftern* und dem *Wachtelfall* analogen Bilder auf der anderen, dem Altar nahen Seite kompositionell zur Mitte ausgerichtet und geöffnet waren: dies trifft sowohl für die nur in Kopie erhaltene Komposition der Darstellung der *Witwe von Sarepta, die Elias Nahrung bringt* zu, wie auch für das Amsterdamer Bild *Elias und der Engel*, das nun ganz entschieden nach rechts, also kapelleneinwärts, zur Mittelachse der Langseite hin geöffnet und gerichtet ist.

Auch farbig sind die Bilder, die ehemals die Mitte jeder der beiden Langseiten einnahmen,

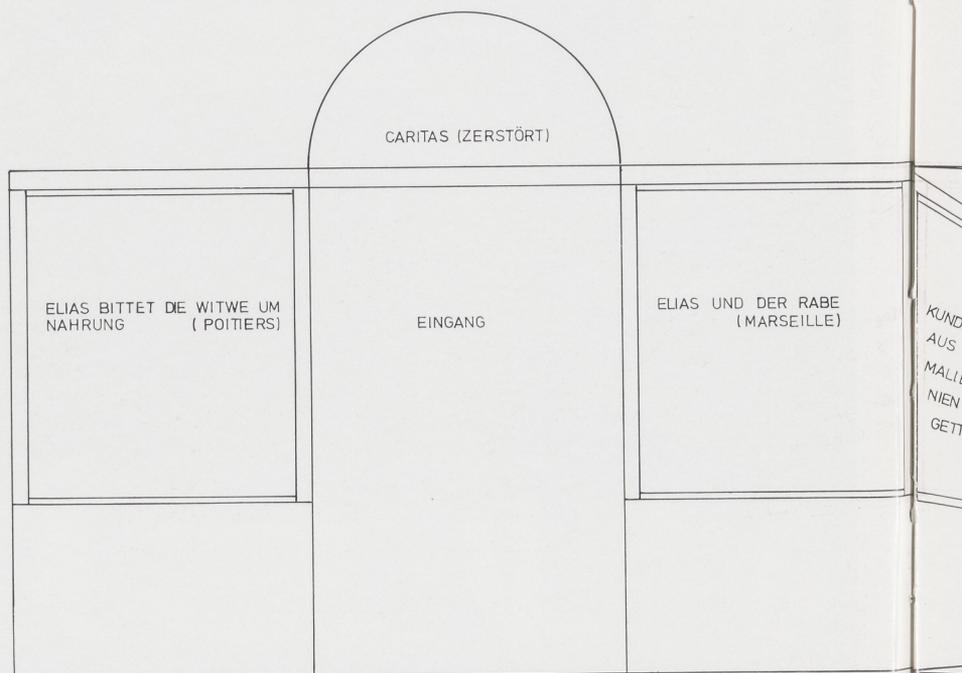
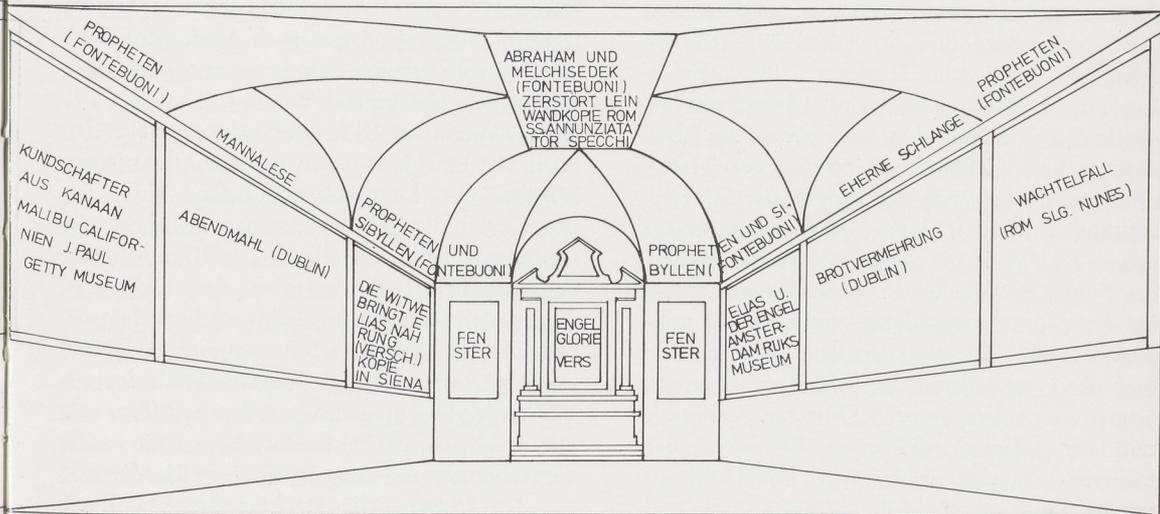


Fig. 7. Schematische Übersicht über die Verteilung der Bilder in der Sakramentskapelle.

besonders akzentuiert, nämlich sehr viel heller, bunt- und lokalfarbiger als die flankierenden Bilder und diejenigen der Eingangswand: und zwar nicht nur die Christusszenen, sondern auch die darüber befindlichen Lünetten mit Moseszenen, bei denen der insgesamt hellere Gesamteindruck nur zum Teil darauf zurückzuführen ist, daß es sich um Fresken, nicht um Ölbilder handelt. Besonders deutlich tritt der farbliche Gegensatz zwischen der Mitte und den Seiten an der rechten Wand hervor: hellrot und hellblau, nicht nur etwa am Gewand Christi, daneben Weißgrün, Gelb und andere direkte, kräftige Lokalfarben. Auf der anderen Seite ist die Farbigkeit beim *Abendmahl* gedämpfter, die Akzente sind weniger lebhaft. Die flankierenden Bilder mit den Moses- und Eliasszenen haben dagegen allesamt, auch etwa die sehr bewegte figurenreiche Szene des *Wachtelfalls*, eine sehr viel fahlere, düsterere, dunklere, gebrochene Farbigkeit, in der erdige Töne, Violettbraun, Graubraun und Grau vorherrschen und dazu kontrastierend

Weiß und Gelb und goldartig glänzende Farbeffekte, die letzteren als Glanzlichter auf den Gewändern, während die fahlen braungrauen Töne sowohl die Inkarnate bestimmen als auch in den Gewändern und im Landschaftsgrund vorkommen. Der Himmel, immer mit hochliegenden Horizont, ist meist verhangen, mit schweren bleigrauen Wolken verdeckt, nur im Falle des *Elias, der vom Engel in der Wüste gespeist wird* (Amsterdam), ist ein fahles Rötlich am abendlichen Himmel in der Ferne zu sehen. Die lebhaften Farbkontraste und komplementären Kombinationen Hellrot-Grün und Hellrot-Hellblau, wie sie die Mittelbilder und Lünetten zeigen, fehlen bei den flankierenden, auf den Kontrast Grau-Braun-Violett zu Gelb-Weiß gestellten Bildern vollkommen. In gewisser Weise, aber nicht völlig, ist die Farbigkeit dem Gehalt der Szenen angepaßt: die fahl-düstere Farbigkeit der flankierenden Bilder ist vor allem den Historien mit einer oder wenigen Figuren vorbehalten, so den Eliasgeschichten, die sich in der Einöde



ereignen, oder die Szene mit Moses und den Kundschaftern, während die dramatisch-bewegten, vielfigurigen Szenen (die *Brotvermehrung*, die *Ehernen Schlange* und *Mannaese*) durch lebhaftere, buntere Farbigkeit charakterisiert sind. Der vorrangige Gesichtspunkt wird allerdings der gewesen sein, daß Lanfranco den Christus-szenen in der Mittelachse eine wärmere, Rot, Grün und Blau verwendende Farbigkeit geben wollte und mußte. Dazu traten dann auch formale Gesichtspunkte der farbigen Symmetrie. Die wärmere, buntere Farbigkeit der Christus-szenen in der Mitte wurde auf die Lünetten darüber ausgedehnt, während die fahlere Farbigkeit der Braun-Grau-Werte vor allem bei den flankierenden Elias- und Mosesszenen eingesetzt wurde, und zwar, wie gesagt, aus Symmetriegründen bei allen, auch bei einem so dramatisch bewegten Bild wie dem *Wachtelfall*. Andererseits ist die Verschiedenartigkeit der Farbigkeit innerhalb des Zyklus auch ein Symptom dafür, daß sich im Zyklus verschiedenartige stilistische Tendenzen überlagern. Die Bevorzugung fahler, gebrochener, an erdiges Braun und Steingrau orientierter Farbgebung sowie robuster Formen und kräftiger, harter Modellierung und Beleuchtung sind stilistische Symptome der realistischen Tendenzen, die bei Lanfranco um 1620 auftreten und das Raffinement des an Gentileschi, Borgianni, Saraceni, auch an Reni erinnernden Stils der Jahre 1615–19 verdrängen – realistische Tendenzen, die zugleich Begleiterscheinungen des um 1620 durchbrechenden barocken Stils sind und die gerade die Jahre 1620–25 kennzeichnen, das 'protobarocke' Jahr-fünft, an dessen Ende der Zyklus für St. Paul entstanden ist. Die bunte, helle, ja teilweise heitere Farbigkeit, die in einigen anderen Bildern des Zyklus festzustellen ist, weist dagegen schon auf die spätere Entwicklung voraus, auf die neovenezianische Phase um 1630, deren warme, helle Farbigkeit und deren hedonistische Züge im Gegensatz zu dem derberen, härteren Realismus und der fahlere, düsteren Farbigkeit der früheren zwanziger Jahre steht. Darüberhinaus weist sie auch schon auf die mitunter krude und

auch wieder kältere Buntheit der Neapler Spätzeit.

Bevor wir auf das Amsterdamer Bild des *Elias mit dem Engel* und auf dessen Verhältnis zu früheren, kompositionell verwandten Werken Lanfrancos eingehen, sei noch kurz auf das zuletzt aufgetauchte Bild des Zyklus eingegangen, *Moses und die Kundschafter mit der Riesentraube* (Fig. 8), aus zwei Gründen: einmal, weil sich in ihm eine von Lanfranco erfundene und für das *Seicento* in Rom folgenreiche Kompositionsweise besonders charakteristisch und originell ausprägt, und zum anderen, weil jüngst erkannt worden ist, daß eine fast originalgroße, relativ gute Kopie des Bildes, kaum später als 25 Jahre nach dem Original entstanden, sich bereits 1657 in Holland, nämlich im Rathaus von Harderwijk, nachweisen läßt (Fig. 9). Es gibt zwar von einer Reihe von Bildern Lanfrancos frühe und teilweise auch fast originalgroße Kopien (obwohl ja meist beim Kopieren erheblich verkleinert wird), auch hat Lanfranco selbst ja Aufträge für Städte außerhalb Italiens ausgeführt, etwa die Altarbilder für Luzern und Augsburg, und mehrere Bilder Lanfrancos befanden sich um die Mitte des Jahrhunderts in Pariser Sammlungen; doch diese Lanfrancokopie ist die einzige, die sich in Holland schon so früh nachweisen läßt und sich bis heute erhalten hat²². Publiziert worden war das Bild in Harderwijk samt Dokumenten bereits vor fast 50 Jahren²³, doch als Kopie nach Lanfrancos Bild aus S. Paolo erkannt wurde es erst jetzt nach Auftauchen des Originals von P. J. J. van Thiel²⁴. Die fast originalgroße Kopie²⁵ kaufte der Rat der Stadt Harderwijk 1657 aus der Sammlung eines Fräulein von Dompelaer²⁶, befand sich also schon erstaunlich früh, spätestens zehn Jahre nach Lanfrancos Tod, in Holland. Die Kühnheit der ungewöhnlichen Komposition des Originals wurde offensichtlich schon bald nach Entstehen des Originals gewürdigt. Dafür zeugen die Kopien²⁷ und der Umstand, daß die *Kundschafter* als einziges Bild des Zyklus gestochen worden ist²⁸ (Fig. 10). Die qualitativ recht beachtliche, wenn auch vergrößernde und stumpfe Kopie in Harderwijk hat den Vorzug, die Struktur des bewölkten

Himmels und die Helldunkelwerte und Konturen der Wolken besser wiederzugeben als das Original, in dem der Himmelsgrund offenbar nicht sehr gut erhalten und wohl etwas zu stark gereinigt worden ist.

Unter den meisten anderen Darstellungen des Themas im 17. Jahrhundert fällt Lanfrancos Lösung heraus: während sonst durchweg die beiden Kundschafter mit der Traube nicht bei Ankunft und Empfang durch Moses, sondern auf dem Rückweg befindlich bildparallel gegeben sind und von links nach rechts oder umgekehrt sich bewegen, – auch Poussin stellte es so dar –, gibt Lanfranco die Ankunft der Kundschafter bei Moses und läßt sie in kühner Verkürzung aus dem Hintergrund hervorkommen, hinter einer Bodenwelle emporsteigen, hinter welcher der Hintergrund absinkt. Diese Kompositionsweise verleiht der Szene eine ungewöhnliche Dramatik, drängende Kraft und Unmittelbarkeit, mit der sich das Geschehen dem Betrachter mitteilt. Mit der Kompositionsweise, die Figuren auf einer hügeligen Bodenwelle agieren zu lassen, hinter welcher der Hintergrund hinter den Horizont absinkt und welche die Konturen der Figuren sich vor dem Himmel abheben läßt, setzt sich Lanfranco in deutlichen Gegensatz zu der klassizistischen Kompositionsweise des bildparallelen Agierens auf einer flachen Raumbühne, wie sie Lanfrancos Lehrer Annibale Carracci und dessen getreuester Schüler Domenichino bevorzugten und wie sie dann um 1630 von Pietro da Cortona²⁹ und von seinem klassizistisch gesinnten Schülern Giacinto Gimignani³⁰ und Romanelli³¹ durchweg verwendet wurde. Es liegt ein gewisses Paradox darin, daß gerade der 'barocke' Pietro da Cortona diese 'klassizistische' Kompositionsweise für seine Tafelbilder verwendet hat, während Lanfrancos 'barockere', unstabilere Kompositionsweise von Künstlern aufgegriffen wurde, die in fälschlicher Vereinfachung als 'klassizistisch' eingestuft werden, nämlich vor allem von Andrea Sacchi in den dreißiger Jahren (Altarbilder für die Grotten von St. Peter³²) und vom frühen Maratta, der in seiner Frühzeit sowieso in mancher Hinsicht Lanfranco

verpflichtet ist³³. Lanfrancos Kompositionsweise wirkt dann nach bis zu Trevisani und über diesen nach Venedig und in das Süddeutschland des 18. Jahrhunderts. Die erwähnte Kompositionsweise, die besonders markante Beispiele etwa in Lanfrancos Entwürfen für die Stichserie mit Szenen aus dem Leben des heiligen Bruno (1621–22)³⁴ und in der Kreuztragung Sacchetti³⁵, später in den Fresken der Villa Muti in Frascati³⁶ hat, hat Lanfranco hier in extremer, besonders origineller Weise angewendet. Es gibt von Sacchi und Maratta meines Wissens keine Darstellung des Themas der *Kundschafter*, wohl aber eine lavierte Federzeichnung von Pierfrancesco Mola in der Sammlung von Benedict Nicolson (London)³⁷ (Fig. 11) – möglicherweise als Vorzeichnung für Molas Bild in der Quadreria der Cassa Depositi e Prestiti in Rom zu interpretieren –, die Lanfrancos Kompositionsprinzip, ja wohl auch Lanfrancos Bild aus St. Paul deutlich verpflichtet ist, und auf der übrigens die Figur des Kundschafters links deutlich an Sacchi und Maratta orientiert ist. Auch Mola stellt wie Lanfranco die Szene der Ankunft bei Moses dar, und es ist reizvoll, hier die Zeichnung neben Lanfrancos Bild abzubilden. Auch in zwei anderen Bildern Molas scheint mir ein Nachklang der Bilder Lanfrancos aus St. Paul spürbar: in den in Sarasota befindlichen Landschaftsbildern mit den beiden Szenen des Elias und der Witwe von Sarepta, in kleinen Staffagefiguren³⁸.

Bei der Szene der *Erweckung des Elias durch den Engel*, die das Amsterdamer Bild darstellt, handelt es sich nicht um eine kompositionelle Neuerfindung wie bei den *Kundschaftern*. Sondern wir können die Entstehung der Komposition zurückverfolgen über verschiedene Vorstufen in Lanfrancos Oeuvre selbst bis zu den Quellen, Anregungen durch Werke anderer, nämlich Domenichinos (und letztlich Raffaels). Die Komposition des Eliasbildes aus St. Paul hat Lanfranco entwickelt aus zwei Kompositionen, die nicht das gleiche, sondern ein im Charakter und Erscheinungsbild sehr ähnliches Thema darstellen: die Befreiung Petri. Einmal sein Entwurf für



Fig. 8. Giovanni Lanfranco.
Moses und die Kundschafter
aus Kanaan. Malibu,
Californien, J. Paul Getty
Museum.



Fig. 9. Kopie nach Lanfrancos
'Kundschaftern'. Harderwijk,
Rathaus.



Fig. 10. Anonyme Radierung nach Lanfrancos 'Kundschaftern'.

Fig. 11. Pierfrancesco Mola. Moses und die Kundschafter. Lav. Federzeichnung. London, Slg. Benedict Nicolson.





Fig. 12. Pietro Santi Bartoli (nach Lanfranco). Befreiung Petri. Stich.

eine solche Szene im Rahmen des Projektes der Ausmalung der Benediktionsloggia in St. Peter, 1619-20 entstanden, dann unausgeführt liegengelieben und 1665 von Pietro Santi Bartoli gegensinnig und im Detail vergrößert, ja sicher entstellend, gestochen³⁹ (Fig. 12), und zum anderen ein Leinwandbild, sicher für einen Privatmann gemalt, im Format eines *quadro da stanza*, und wohl noch mehrere Jahre vor dem Entwurf für die Benediktionsloggia entstanden, wahrscheinlich um 1614-15⁴⁰ (Fig. 13). Der in Pietro Santi Bartolis Stich überlieferte Entwurf für die Benediktionsloggia hat mit Lanfrancos Eliasbild aus St. Paul das Querformat und die Rechtsgerichtetheit der Szene gemeinsam, während das frühere Bild hochformatig ist und die Szene im Gegensinn nach links orientiert zeigt. In Lanfrancos Eliasbild und dem Entwurf für St. Peter ist Elias bzw. Petrus in der linken Ecke des Bildfeldes gelagert,

u.zw. nach rechts hingestreckt und aufblickend zum Engel, der hinzugetreten ist und weiter nach rechts weist. Bei dem frühen Bild ist das genau umgekehrt. Unvergleichbar, weil thematisch bedingt verschieden, ist bei beiden Befreiungen Petri das Ambiente, ein dunkler Innenraum (Gefängnis) im Gegensatz zur Landschaft des Eliasbildes, und die Strahlenglorie, die den Engel umgibt, der Petrus im Gefängnis befreit. Diese fehlt beim Engel, der Elias geweckt hat. Nur ein helles, hartes, seitlich von rechts einfallendes Licht beleuchtet ihn scharf. Von der Strahlenglorie abgesehen, ist die Engelfigur in dem Leinwandbild der Petribefreiung derjenigen des Eliasbildes durchaus verwandt, während der Engel in dem Entwurf für St. Peter gar nichts mit dem Engel des Eliasbildes zu tun hat. Dort und auf dem Leinwandbild der Befreiung Petri ist der Engel schon wie im Weitergehen gegeben,



Fig. 13. Giovanni Lanfranco. Befreiung Petri. Rom, Szg. Mons. E. Cunial.

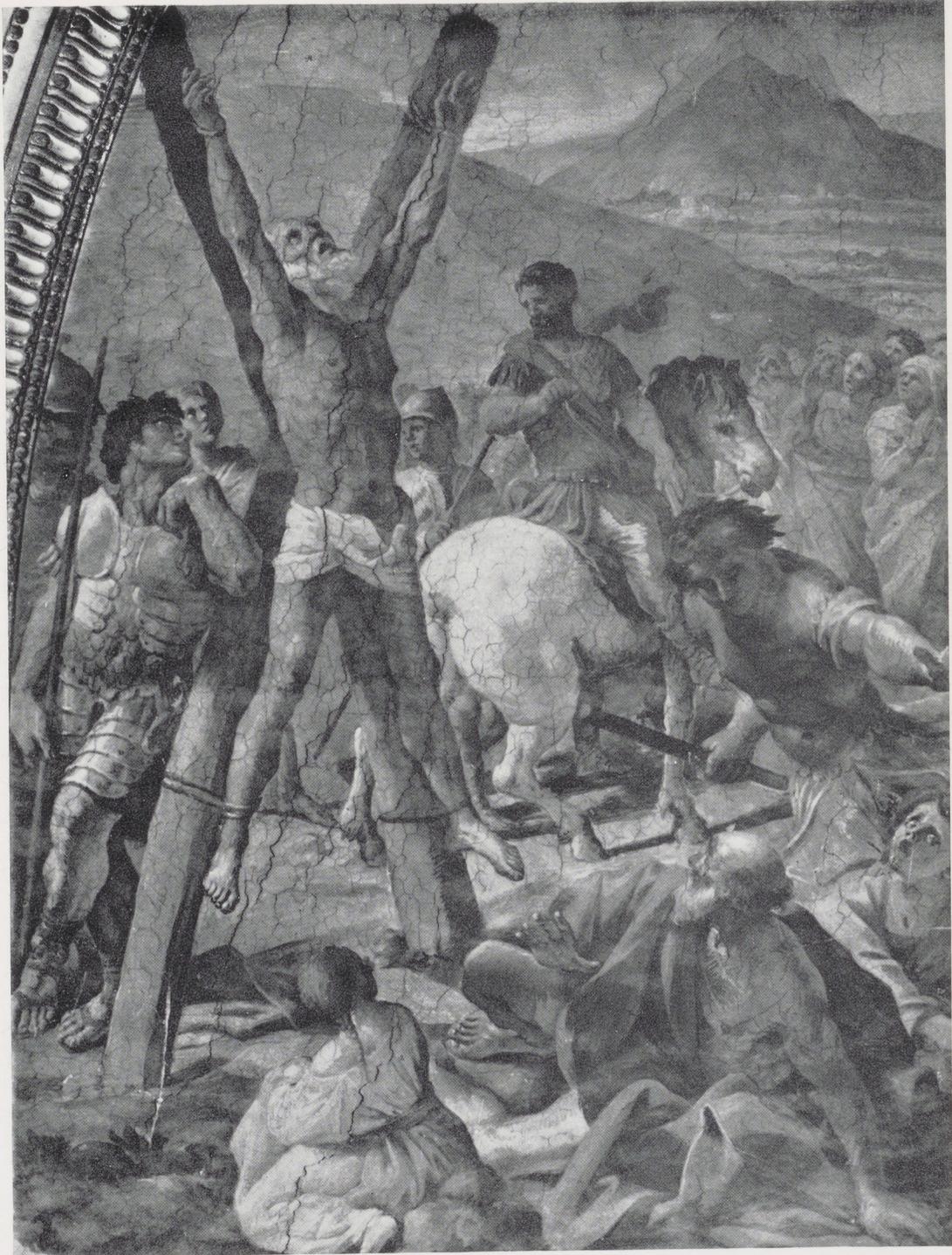


Fig. 14. Domenichino. Befreiung Petri. Rom, S. Pietro in Vincoli.

wie im Fortgehen sich zu Petrus bzw. Elias zurückwendend. Das Flüchtige, Eilige, das Transitorische, Aufbrechende, das in dem frühen Petrusbild durch die Glorie fast etwas Explosionsartiges bekommt, haben die beiden Engelsfiguren gemeinsam. Der Engel auf dem Entwurf für die Benediktionsloggia wendet sich dagegen dem Petrus noch voll zu; er ist darin mehr dem Vorbild der *Petri-Befreiung* Domenichinos in S. Pietro in Vincoli (1604) (Fig. 14) verpflichtet. Auch der klassisierend-idealisierende Gesichtstypus und die Haartracht erinnern an Domenichinos Engel – ja lassen bis an Raffael (Heliodorstanze) zurückdenken –, desgleichen das lange Gewand, das bei Lanfranco stark gebauscht ist und

den übernatürlichen Eindruck der Erscheinung noch verstärkt, während bei dem Engel in dem Leinwandbild der *Befreiung Petri* und bei demjenigen des Eliasbildes jeweils ein *ragazzo* aus dem Volk Modell gestanden hat. Der Eindruck dieser knabenhaften Engel ist durchaus nicht idealisierend, sondern irdisch, natürlich, menschlich, realistisch, das vulgäre Modell unmittelbar veratend. In dem Bild der *Befreiung Petri* erinnert der Engel durchaus an Caravaggios Jünglinge, nicht nur in der Helldunkelmodellierung, die

Fig. 15. Giovanni Lanfranco. Andreasmarter. Neapel, SS. Apostoli (Detail).



allerdings bei Lanfranco etwas Gleißendes hat, das an Borgianni erinnert und Vouet vorwegnimmt, sondern im Typus und im Ausdruck, in welchem Keckheit, Leichtigkeit, ja ein leichtfertiger und doch melancholischer Charme und zugleich eine etwas vulgäre Zudringlichkeit und Direktheit, Grazie der Bewegung und Robustheit der Formen eine eigenartige Verbindung eingehen. Beide Engel tragen ein kurzes Gewand, beide haben kurzes lockiges bis strähniges Haar, im Gegensatz zu dem Engel auf dem Entwurf für die Benediktionsloggia. Auf dem Entwurf ist aber nun die Petrusfigur eng mit der Eliasfigur des Amsterdamer Bildes verwandt, enger als die Petrusfigur auf dem Leinwandbild der Befreiung Petri. Ähnlich ist die Gesamtanlage der Figur, die Haltung und der Typus des Kopfes, die abwehrend erhobene linke Hand und vor allem das Motiv, wie der rechte Unterarm auf einer Unterlage (einem Stein) aufruht und die Hand entspannt, frei herabhängt. Bei dem Bild der Sammlung Cunial stützt sich Petrus mit der Hand des ausgestreckten linken Arms auf den Boden auf, wenn dies auch heute auf dem Bild nicht zu sehen ist, wegen des ruinösen und vielleicht am Rand beschnittenen Zustandes der Leinwand. Wie die Haltung gemeint ist, kann man aber an einer etwa 30 Jahre später gemalten Figur in einem Fresko in SS. Apostoli in Neapel sehen, in der Lanfranco die Figur mit Abwandlungen im einzelnen wiederholt hat⁴¹ (Fig. 15). Die Figur des Alten erscheint dort zusammen mit einem aufblickenden Knaben zur einen und der Rückenfigur eines kleinen Mädchens zur anderen Seite. Diese Dreiergruppe erscheint ebenfalls auf Lanfrancos Radierung des *Triumphzuges eines römischen Feldherrn* (Fig. 16) die wohl im Zusammenhang mit den römischen Historien für den König von Spanien entstanden ist und wohl noch in die dreißiger Jahre, vor das Fresko in SS. Apostoli, zu datieren ist⁴². Im Fresko hat Lanfranco die Dreiergruppe, deren Hauptfigur auf die frühe *Befreiung Petri* Cunial zurückgeht, also offensichtlich aus der Radierung übernommen. Die Petrusfigur des frühen Bildes der Sammlung Cunial geht in dem Motiv des Aufstützens, im

Gesichtstypus und in der starken Verkürzung der frontal zustoßenden Haltung der abwehrenden Geste der linken Hand wiederum auf Domenichinos frühes Bild in S. Pietro in Vincoli zurück, das seinerseits auf Raffaels Fresko zurückgeht⁴³. Was beide Petrusfiguren Lanfrancos (Slg. Cunial und Entwurf für St. Peter) verbindet und von der Eliasfigur des Amsterdamer Bildes unterscheidet, ist die flacher lagernde Haltung, die sich an der Horizontale der unteren Bildfeldgrenze und der Vertikale des Bildrandes orientiert. Auch ist die Perspektive eine andere: der Augenpunkt liegt tiefer, die Distanz ist kürzer. In dem Eliasbild ist die Figur sozusagen etwas mehr in Aufsicht gegeben, sie ist etwas mehr in die Tiefe hineingelagert, höher aufgestützt auf ansteigendem Gelände, und formal ist sie an der fallenden Diagonale orientiert, gar nicht an der Horizontale der unteren Bildfeldgrenze. Die ganze Szene ist sehr viel offener, freier entwickelt, weniger bildparallel und lockerer ins Bildfeld eingefügt als die frühere Szene des Cunialbildes. Wie frei die Eliasszene komponiert ist, wird erst recht deutlich, wenn man sie mit der klassizistisch fest gefügten Szene von Domenichinos Bild vergleicht. Im Vergleich mit Lanfrancos Petrusbild Cunial fällt nicht nur die größere kompositorische Freiheit auf, sondern auch die größere Robustheit des Figurenstils, die größere Expansion, mit der die Figuren in den Raum ausgreifen. Die Figuren selbst sind sehr viel mächtiger, die malerische Behandlung ist großzügiger, aber auch summarischer, härter als in dem früheren Petrusbild. Die Unterschiede sind eklatant, welche Details man auch vergleicht. Besonders deutlich ist der Unterschied zu demonstrieren an dem Gewand des Engels, das vorne zusammengeknotet ist, wobei sich ein reiches Faltenspiel ergibt. Bei dem Engel des Eliasbildes haben die Falten etwas Sperriges, Kantiges, Scharfes und Splittriges, also etwas Gespanntes, das typisch ist für die erste Hälfte der zwanziger Jahre, als der neue barocke Stil Lanfrancos sich noch nicht von den ersten Härten befreit hat. Der Gewandstil des früheren Bildes ist ungleich subtiler, das Faltenspiel ist nicht sperrig, spröde und robust,



Fig. 16. Giovanni Lanfranco. Triumphzug eines römischen Feldherrn. Radierung.

Fig. 16a. Giovanni Lanfranco. Detail der in Fig. 16 abgebildeten Radierung.



Fig. 16b. Giovanni Lanfranco. Elias und der Engel (Detail). Amsterdam, Rijksmuseum.



sondern zügelnd und elegant, die Bewegungen sind weicher und fließender, die Formen sind feiner modelliert. Entsprechendes würde sich auch beim Vergleich anderer Details ergeben, etwa des Kopfes oder der gespreizten, abwehrenden Hand oder allgemein beim Vergleich der Körpermodellierung. Das spätere Eliasbild ist im ganzen großzügiger, einheitlicher im Zusammenspiel der beiden Figuren und insofern auch überzeugender und imponierender in dem mächtigen Ausgreifen der Figuren in den Raum. Subtiler in der Zeichnung und Formung der Details ist das frühere Bild.

Es ist nicht ganz einfach, das frühere Bild sicher zu datieren, angesichts des ruinösen Zustands, der aber zugleich die besondere Faszination des Bildes ausmacht, ganz abgesehen von der malerischen Qualität dessen, was noch erhalten ist. Man fragt sich, ob das Bild etwa unfertig geblieben ist oder ob, was vielleicht wahrscheinlicher ist, im Zuge späterer Restaurierungen obere Malschichten verlorengegangen sind, so daß weitreichende *Pentimenti* wieder zum Vorschein gekommen sind. An keinem Bild Lanfrancos gewinnt man so stark den Einblick in dessen Werdegang wie hier und es zeigt sich, daß Lanfranco, obwohl er immer besonders viel gezeichnet und jede Komposition in Vorstudien vorbereitet und entwickelt hat, doch trotzdem manchmal noch auf der Leinwand weitreichende Änderungen vornahm. Vor allem der Engel war zunächst ganz anders dargestellt: er hatte den Kopf schräg nach links oben erhoben und blickte schwärmerisch gen Himmel. Die Haltung war weicher, hatte nicht das Eilige, Drängende, Konzentrierte. Die Flügel waren sehr viel mächtiger, und ein großes Stück Draperie entfaltete sich nach rechts. Ein Stück dieser Draperie rechts ist noch voll erhalten, war nicht übermalt; nur links daneben hat Lanfranco ein Stück des Gewandes durch den kleinen Flügel des Engels in der endgültigen Fassung verdecken lassen. Auch die Schrittstellung hat er verändert. Man erkennt an dem durch die Übermalung durchscheinenden *Pentimento*, daß der Engel erst in ausgreifender

Schrittstellung gegeben war. Interessanterweise hat sich in Düsseldorf die schon quadrierte Kreidevorzeichnung für den Engel erhalten⁴⁴ (Fig. 17), die gewissermaßen ein Zwischenstadium zwischen der auf dem Bild übermalten und der sichtbaren Fassung darstellt: der Kopf ist schon, wie in der sichtbaren Fassung des Bildes, zurückgewandt und herabblickend zu Petrus. Die Beine sind noch in jener ausgreifenden Stellung gegeben, die dann in dem Bild erst ausgeführt und später übermalt worden ist. Flügel sind auf der Zeichnung noch gar nicht eingezeichnet, das Modell ist hier ganz frisch erfaßt und ist in Bewegung und Gesamteindruck noch nicht umgeprägt und in den Zusammenhang eines bestimmten christlichen Bildthemas eingepaßt, obwohl es natürlich im Hinblick darauf gezeichnet worden ist. Die Zeichnung zeigt auch den Körper und den ausgestreckten linken Arm in der Fassung, wie sie erst auf dem Bild ausgeführt und dann übermalt worden ist, aber durchscheint. Auch die sehr feine Detailstudie der Hand unten rechts auf dem Blatt ist eindeutig auf die erste Fassung auf dem Bild zu beziehen. Von dem Gewand, wie es auf der Zeichnung erscheint, sind einige Partien in dem Bild im heutigen Zustand unübermalt stehen geblieben, so ein Stück links vom nach unten gestreckten linken Arm und die große Draperie rechts. Der schmale, helle Draperiestreifen, der – nur in ruinöser Form sichtbar – rechts vom Kopf des Engels über den kurzen Flügel hinwegführt, hat offenbar zur ersten Fassung gehört und zeigt, daß die Zeichnung ein Zwischenstadium darstellt. Die Einzelstudie für den ausgestreckten rechten Arm und die Hand, rechts oben auf dem Blatt, beziehen sich allerdings eindeutig auf die übermalte erste Fassung im Bild. Das auf dem Bild erkennbare große Flügelpaar in der hintersten Schicht gehörte offensichtlich zur allerersten Fassung, als der Engel noch aufwärtsblickte. Über die mittlere Fassung, wie sie die Zeichnung repräsentiert, ist

Fig. 17. Giovanni Lanfranco. Vorzeichnung für den Engel der 'Befreiung Petri'. Düsseldorf, Kunstmuseum, 13716 r.





dann die heute zuoberst sichtbare Fassung gemalt worden, fast ganz und in einem Zug. Nur ein Teil des Gewandes der mittleren Fassung ist stehengeblieben, wurde benutzt. Die kurzen Flügel dieser letzten Fassung verdecken aber ein anderes Teil des Gewandes, wie man es auf der Zeichnung sieht, und sind in ihrer jetzigen Form und Position nicht für die mittlere Fassung der Zeichnung gedacht und nicht mit ihr in Einklang zu bringen. Auch die Figur des links nur ange deuteten Wächters ist problematisch. Es ist schwer zu sagen, ob sie ruinös erhalten oder überhaupt nur unfertig stehen gelassen und aufgegeben worden ist.

Angesichts des ruinösen Gesamtzustandes ist die Datierung des Bildes schwierig. Im heutigen ruinösen, aufgerauhten Zustand der Malfläche sieht die Malerei vielleicht kräftiger und barocker aus, als sie wirklich ist. Der feinzügelnde Gewandstil, wie er an der hellen Draperie des Engels ablesbar ist, und auch der Engeltypus, seine Körperlichkeit und der Gesichtstypus erinnern an die *Heilung der Agathe durch Petrus* in Parma, und auch an die *Verkündigung Costaguti* in S. Carlo ai Catinari, also an den Moment um 1615, als Lanfranco Effekte des frühen Vouet vorwegzunehmen scheint⁴⁵. Auch zwischen dem Gewandstil des Petrus der *Befreiung Petri* und dem der *Agathe* besteht Verwandtschaft. Gegen eine solche Datierung spräche unter Umständen, daß auf dem Verso der Düsseldorfer Vorzeichnung für den Engel neben einer äußerst feinen Studie für den Engelkopf (Fig. 18) sich die Studie für einen Schergen der *Dornenkrönung* befindet, die Lanfranco 1620–21 in einem der drei Felder der Wölbung der Cappella Paganini in S. Maria in Vallicella malte⁴⁶. Sie überschneidet den Engelkopf etwas, nimmt auf ihn keine Rücksicht und ist auch im ganzen etwas robuster und gröber, scheint später zu sein. Das Vorhandensein einer Studie für das Fresko von 1620–1 auf dem Verso der Studie für die *Befreiung Petri* muß also nicht dafür sprechen, daß auch die *Befreiung Petri* erst

Fig. 18. Giovanni Lanfranco. Verso der in Fig. 17 abgebildeten Zeichnung.



Fig. 19. Giovanni Lanfranco. Zeichnung eines Jünglingskopfes. Florenz, Uffizien, 12707 F r.

1620–1 entstanden ist, da die Studien auf recto und verso der Düsseldorfer Zeichnung nicht stilgleich sind und sowieso nicht zu einer Zeit entstanden sein müssen. Ganz auszuschließen ist das aber nicht. Allerdings scheint mir die äußerst feine Studie des Engelkopfes in der stilistischen Behandlung wie auch im Typus eher doch für die Datierung in die Zeit um 1614–15 zu sprechen. Sie erinnert fast an die Jünglingsfigur in der *Traumdeutung des Joseph* des Palazzo Mattei⁴⁷. Das Gesicht des Engels in dem Amsterdamer Eliasbild aus St. Paul von 1624–25 ist sehr viel breiter und derber und erinnert im Typus an eine Zeichnung in den Uffizien (Fig. 19). Ob man die Zeichnung mit dem Bild in Verbindung bringen kann, obwohl die streng frontale Haltung des Jünglingskopfes auf der Zeichnung ja eine andere ist als die des Bildes? Dafür spräche vielleicht die Studie auf dem Verso, die man vielleicht mit einer Figur im Hintergrund der Lünette der *Mannalese* der Sakramentskapelle in Verbindung bringen kann⁴⁸. Sicher auf das Amsterdamer Bild beziehbar ist die bereits quadrierte Kreidevorzeichnung für die Figur des Elias in Neapel (Fig. 20), die mit der im Bild ausgeführten Figur weitgehendst übereinstimmt und keine Probleme

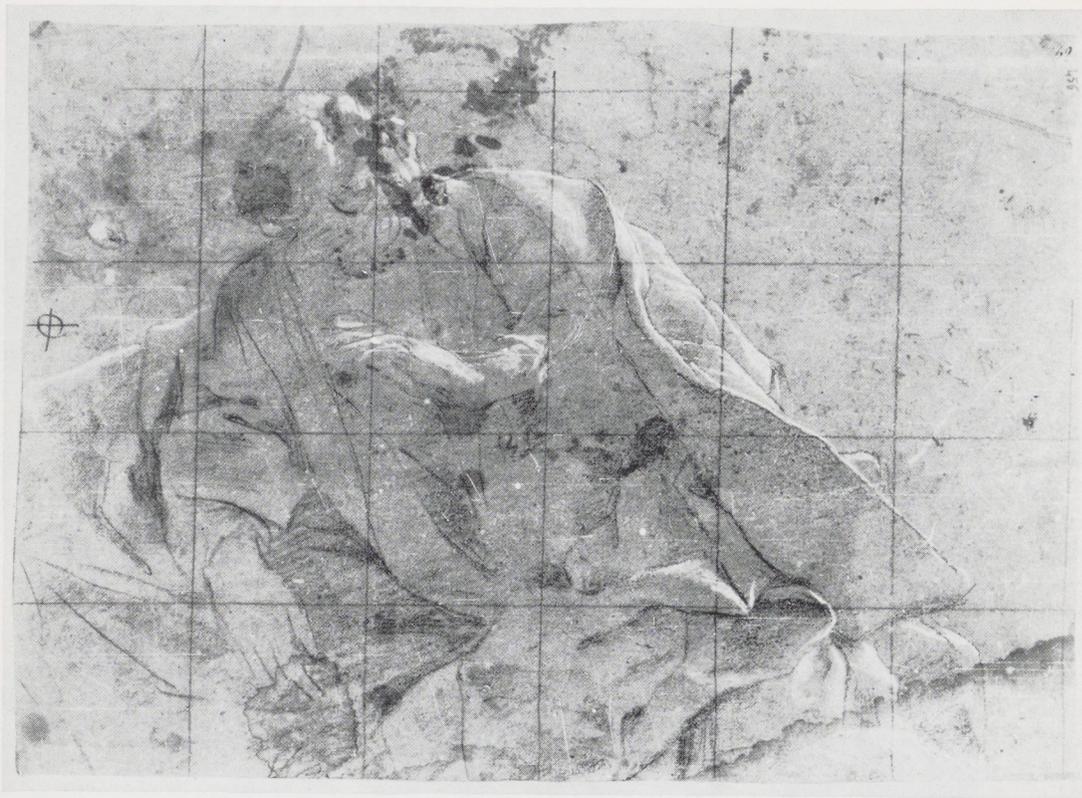


Fig. 20. Giovanni Lanfranco. Vorzeichnung für den Elias. Neapel, Museo di Capodimonte, 456.

bietet⁴⁹. Sie führt uns zurück zur Figur des Elias, die uns ermöglichte, die Entwicklung einer figuralen Erfindung bei Lanfranco von der Anregung durch Domenichino über das frühe Leinwandbild der *Befreiung Petri*, über den Entwurf für die Benediktionsloggia und über das Bild für St. Paul bis hin in die Neapler Spätzeit der dreißiger und vierziger Jahre, zur Radierung des Triumphzuges und zum Fresko der Andreas-marter in SS. Apostoli zu verfolgen.

Anmerkungen

¹ Barbara Luigia La Penta, *Giovanni Lanfranco La Decorazione della Cappella del Sacramento a San Paolo*, *Bollettino d'Arte* 48, 1963, pp. 54–66; Erich Schleier, *Lanfrancos Malereien der Sakramentskapelle in S. Paolo fuori le mura in Rom: das wiedergefundene Bild des 'Wachtelfalls'*, *Arte Antica e Moderna* 1965, 29, pp. 62–81, 30, pp. 188–201, 31–32, pp. 343–64.

² Dublin, National Gallery of Ireland, 'Paintings from the Blessed Sacrament Chapel of St. Paul's – without-the-Walls, Rome by Giovanni Lanfranco, Exhibition prepared to commemorate the cleaning of the two works from this series in the National Gallery of Ireland on the occasion of the opening of the New Wing, 25 September, 1968'. Faltblatt, mit Abbildungen der Bilder, Bibliographie, kurzem Text über die Geschichte und die Symbolik des Zyklus von Michael Wynne. Zur Ausstellung vgl. auch das Editorial im *Burlington Magazine* CX (1968), p. 595–96.

³ Inv. A 4129. Kat. Nr. 1421-M-1. Leinwand, 212 × 230 cm. Erworben 1967.

⁴ *Arte Antica e Moderna*, Nr. 31–32, p. 363–64, fig. 155a.

⁵ James White, National Gallery of Ireland, London, 1968, p. 21. Die Unterlagen über die Verhandlungen mit dem Händler Aducci, der seine Galerie im Palazzo Mignanelli an der Piazza di Spagna hatte, befinden sich im Archiv der National Gallery. Die erst kürzlich wieder aufgefundenen Dokumente wurden mir im Herbst freundlicherweise von der Bibliothekarin, Miss Hilary Pyle, zugänglich gemacht.

⁶ Die endgültige Bezahlung zog sich noch bis 1862 hin. Die National Gallery wurde dann erst 1864 eröffnet. Vgl. White, op. cit., p. 21–22.

⁷ Hermann Voss, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, p. 527–28; derselbe in Thieme-Becker 22, 1928, p. 311.

⁸ Luigi Salerno, Commento alle Opere del Mancini (G. Mancini, Considerazioni, vol. II), Rom 1957, pp. 148–49, Nr. 1070; derselbe, Per Sisto Badalocchio e la Cronologia del Lanfranco, Commentari IX, 1958, p. 57, 58, 65.

⁹ Die Kundschafter aus Kanaan, Der Wachtelfall, Die Witwe bringt Elias Brot, Elias und der Engel.

¹⁰ Vgl. den Artikel von William Hickey in Daily Express, 22. April 1969.

¹¹ Publiziert von E. Schleier, Arte Antica e Moderna, 1965, 29, p. 62 f., tav. 27b; 30, pp. 189–90.

¹² Im Katalog von Christie's, vom 29.3.1968 (p. 25, lot 71 mit Abb.) fehlte der Hinweis auf die Zugehörigkeit des Bildes zum Zyklus von St. Paul. In meinem Aufsatz in Arte Antica e Moderna 1965 hatte ich eine Kopie des Bildes in Siena (Nr. 30, fig. 74a) und zwei Vorzeichnungen für die Figur des Moses in Neapel (Nr. 31–32, fig. 149c und d) veröffentlicht.

¹³ Bevis Hillier, 14000 Gns for a Lanfranco lost a century, The Times, 30. März 1968, p. 10, mit Abb.; und den in Anmerkung 10 zitierten Artikel von W. Hickey.

¹⁴ Vgl. La Penta, loc. cit., p. 57, 58, 61 und Anm. 43, fig. 8; Schleier, Arte Antica e Moderna, 29, p. 67–68, Anm. 31 mit Bibliographie; 30, p. 191, 193, fig. 73 d; 31–32, p. 344, fig. 149c; Sylvie Béguin u. Claire Constans, Le Docteur La Caze et sa collection, L'Œil 172, April 1969, p. 8; dieselben, Hommage a Louis La Caze 1798–1869 au Musée du Louvre, La Revue du Louvre Nr. 2, 1969, p. 120 u. 132 und Abb. 11.

¹⁵ La Penta, op. cit. 1963, p. 58, 66, Anm. 42, fig. 6; Schleier 1965, 29, p. 73, 66, 68 und Anm. 32; 30, p. 190, 193 und fig. 73a; 31–32, p. 344.

¹⁶ Es handelt sich um eine Serie von fünf Bildern, einheitlichen Hochformats, aber unterschiedlicher Qualität, darum nicht notwendigerweise alle von der gleichen Hand. Es sind Kopien nach dem 'Abendmahl' (Dublin; gestrecktes Querformat), 'Elias und der Engel' (Amsterdam) und 'Moses und die Kundschafter' (Malibu) (beide fast quadratisch), der 'Mannalese' (S. Paolo, Lünette) und nach Fontebuonis Deckenfresko mit 'Abraham und Melchi-

sedek'. Das Format der Kopien ist, wie gesagt, einheitlich ein gestrecktes Hochformat. Nur Fontebuonis Fresko hatte ebenfalls ein solches Hochformat und ist daher offenbar von der Kopie getreu, ohne Verzerrungen, Weglassungen und Zufügungen, wiedergegeben. Die anderen vier Originale haben jedoch die verschiedenartigsten Querformate. Um die Kompositionen Lanfrancos ins Hochformat zu überführen, mußte der Kopist sie verändern. Dies trifft vor allem für das 'Abendmahl' und die 'Mannalese' zu, deren lünettenförmige Komposition höchst einfallsreich in freier Weise so abgewandelt ist, daß sie ins Hochformat paßte. Diese letzte Kopie ist auch qualitativ weitaus am besten, während die Kopien nach dem 'Abendmahl' und 'Elias mit dem Engel' besonders schwach und wohl von anderer Hand sind. Die Kopien nach den 'Kundschaftern' und nach Fontebuonis Fresko nehmen qualitativ eine mittlere Stellung ein. Kompositionell brauchten die beiden fast quadratischen Bilder nur wenig verändert zu werden, deren Kopien entsprechen also weitgehend den Originalen.

Glücklicherweise ist die Kopie nach Fontebuonis zerstörtem Deckenfresko nicht nur von einigermaßen befriedigender Qualität sondern auch die relativ am besten erhaltene Kopie. Sie erlaubt es festzustellen, daß das Thema tatsächlich 'Abraham und Melchisedek' darstellt, wie Baglione in den 'Nove Chiese' (1639, p. 64) schreibt (vgl. Schleier 1965, 29, p. 69). Da die Zahl der römischen, caravaggisierenden Werke Fontebuonis begrenzt ist (Vision des Hl. Bernhard, 1620, Bassano di Sutri, Pal. Giustiniani; Fresko in S. Giovanni dei Fiorentini; Hochaltarbild in S. Lucia in Selci; Fresken in S. Prisca und S. Balbina) und das Deckenfresko der Sakramentskapelle zweifellos eines seiner Hauptwerke in Rom war, ist die Kopie, die offenbar einen recht guten Eindruck von dem zerstörten Original vermittelt, willkommen. Franco Rigamonti hat mir freundlicherweise Zugang zur Klausur des Nonnenklosters von Tor de Specchi verschafft, wofür ihm herzlich gedankt sei.

¹⁷ Vgl. Schleier, 1965, 29, pp. 62–75, tav. 29c, 30, 31.

¹⁸ Schleier, 1965, 29, fig. 28a. Für die freundliche Neuanfertigung einer schematischen Zeichnung mit den korrigierten Angaben bin ich Herrn Dipl. Ing. Peter Debold, Bibliotheca Hertziana, dankbar.

¹⁹ Schleier 1965, 29, fig. 28 b, c, d.

²⁰ Schleier 1965, 29, fig. 29 c.

²¹ Schleier 1965, fig. 30 u. 31.

²² Natürlich ist damit nicht gesagt, daß es nicht im späteren 17. Jahrhundert Bilder Lanfrancos in holländischen Sammlungen gegeben hätte, die allerdings heute allerdings nicht mehr nachweisbar sind. So sind z.B. im 1661 aufgestellten Nachlassinventar der Sammlung des Willem van Campen in Amsterdam zwei Bilder von Lanfranco aufgeführt: eine 'Schindung des Marsyas' und ein 'Adonis', beide heute nicht mehr nachweisbar. Cf. A. Bredius, Künstlerinventare, Haag 1917, IV, p. 1120, Nr. 38 u. 39.

²³ Vgl. M. G. J. Kempers, De Raadzaal van Harderwijk Monument van Historie en Kunst; Uitgegeven ter Gelegenheid van de Wederingebruikneming dier zaal, na hare restauratie, op 20 April 1922, Arnhem 1922, pp. 46–47 (als holländische Schule um 1630). Vgl. auch Anm. 26.

- ²⁴ Ich danke Herrn Dr. van Thiel für den Hinweis auf das Bild und die in Anmerkung 23 und 26 zitierte Literatur und für die Beschaffung des Photos.
- ²⁵ Leinwand, 211 × 236 cm. Das Original mißt 218 × 246 cm.
- ²⁶ P. Berends, *De Schilderijen in het raadhuis te Harderwijk*, Oud Holland 41 (1923-24), p. 48. Nach den hier publizierten Dokumenten beschlossen die Schöffen und Ratsherren am 9.4.1657, das Mosesbild von Fräulein Van Dompelaer für 55-60 Gulden zu kaufen. Am 7. November 1657 wurde das Bild mit 60 Gulden bezahlt.
- ²⁷ Neben den Kopien in Harderwijk, Siena (S. Domenico; vgl. Schleier 1965, 30, fig. 74a) und Leningrad (Eremitage, ehemals Gattschina, vgl. Schleier, 1965, 29, p. 62, Anm. 6) gibt es eine weitere Teilkopie, die die Figuren der Kundschafter ohne die Figuren von Moses und Aaron und die Hintergrundfiguren zeigt. Das Bild (Leinwand, 38 × 38 inches), wurde 1944 in New York als Mattia Preti mit Zertifikat von W. R. Valentiner versteigert und ist heute verschollen. Vgl. Richard Semmel, *Esther Louise Palmer and other Collections Sale*, Kende Galleries at Gimbel Brothers, New York, 19. Mai 1944, Nr. 59 mit Abbildung. Für den Hinweis auf das Bild und den Auktionskatalog danke ich Mr. Brian Dargaville. Außerdem gibt es verschiedene Zeichnungskopien (Louvre 6310 r.; Zürich, Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Nr. 1925, 36 (Frödl. Hinweis von Dr. H. Röttgen).
- ²⁸ Die Radierung wurde in einigen frühen Handbüchern (Huber 1787, Huber-Rost 1799, H. H. Füßli 1808) als eigenhändige Radierung Lanfrancos aufgeführt; Bartsch (1818) dagegen bezweifelte mit Recht die Eigenhändigkeit. Lit.: M. Huber, *Notices Générales des Gravures divisées par nations, et des Peintres rangés par écoles*, Dresden 1787, p. 402; M. Huber und C. H. Rost, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke*, Zürich 1799, III, p. 305, Nr. 1; Malbeste in H. H. Füßli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zürich 1808, II, 3, p. 671; Giovanni Gori-Gandellini, *Notizie degli Intagliatori*, XI, Siena 1813, p. 298; Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Wien 1818, XVIII, p. 344; Bryan-Williamson, *Dictionary of Painters and Engravers*, London 1910, III, p. 174.
- ²⁹ Voss, op. cit. 1924, Abbildungen S. 261 u. 263.
- ³⁰ Voss, op. cit. 1924, Abb. S. 270.
- ³¹ Voss, op. cit., 1924, Abb. S. 268.
- ³² Vgl. den Katalog der Ausstellung 'L'Ideale Classico del Seicento', Bologna 1962, 2. Auflage, Nrn. 136 u. 137.
- ³³ Zu nennen ist vor allem sein 'Martyrium des Andreas' im Bob Jones University Art Museum, Greenville, S.C., USA. Vgl. den Katalog der Bob Jones University Collection of Religious Paintings, Greenville S.C. 1962, p. 159, Nr. 90 mit Abbildung und Bibliographie.
- ³⁴ Vgl. Jeannine Baticle, *Les peintres de la vie de Saint Bruno au XVIIe siècle*. Lanfranco, Carducho, Le Sueur, *Revue des Arts* 8 (1958), p. 17-28 mit Abbildungen;
- Erich Schleier, Lanfranco's 'Notte' for the Marchese Sannesi and some early Drawings, *The Burlington Magazine CIV* (1962), pp. 256-57, Anm. 68.
- ³⁵ Abgebildet von Monsignor E. Rufini, S. Giovanni de' Fiorentini (*Le Chiese di Roma Illustrate* 39), Rom 1957, fig. 26.
- ³⁶ Vgl. E. Schleier, *Affreschi sconosciuti del Lanfranco a Frascati* *Paragone*, 171, 1964, Abb. 60-62.
- ³⁷ Ich bin Mr. Benedict Nicolson für das Photo und die Publikationserlaubnis zu großem Dank verpflichtet. Mir scheint, daß ein Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem Bild in der *Quadreria della Cassa Depositi e Prestiti* besteht, das Italo Faldi im Katalog der *Quadreria* (Rom 1956, Nr. 83, Tav. 33), der Zuschreibung des 19. Jahrhunderts folgend als spätes Werk Molas aufführt. Meines Erachtens besteht kein Grund, an der Zuschreibung zu zweifeln, und es erscheint mir nicht ausgeschlossen, daß die Zeichnung eine Vorstudie für das Bild ist. Richard Cocke hält das Bild jedoch nur für ein Produkt der Mola-Werkstatt (Richard Cocke, *A note on Mola and Poussin*, *The Burlington Magazine CXI* (1969), p. 716, fig. 12).
- ³⁸ Vgl. William E. Suida, *A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida* 1949, p. 125, Nr. 138 u. 139, Abbildungen auf p. 126. Nr. 139 stellt die Szene dar, die Lanfranco im Bild in Poitiers gemalt hat und nicht, wie irrtümlich der Katalog angibt, 'Elisäus mit der reichen Sunamitin'. Die stehende Figur der Witwe mit dem Kind in Nr. 138 scheint von der Figur in Lanfrancos noch verschollenem Bild, die stehende Figur des Elias mit dem ausgreifenden Zeigegestus des Arms auf Nr. 139 scheint von der Figur in Lanfrancos Bild in Poitiers angeregt zu sein.
- ³⁹ Schleier 1965, 31-32, Abb. 155c. Der Stich Bartolis ist dort gegensinnig abgebildet, die Komposition Lanfrancos erscheint dadurch wieder 'richtig'.
- ⁴⁰ Rom, Sammlung Monsignor Ettore Cunial. Leinwand 153,7 × 122,8 cm. Ich bin dem Besitzer des Bildes für die freundliche Publikationserlaubnis und Prof. Luigi Salerno, der das Bild vor einigen Jahren entdeckte, Lanfranco zuschrieb und restaurieren ließ, für den Hinweis und die großzügige Überlassung der Publikation an mich zu großem Dank verpflichtet. Das Bild in der *Galleria Colonna* in Rom (Lw., 169 × 137 cm) (Nr. 120 der Fideikommissammlung, als Lanfranco), das schon 1691 als Werk Lanfrancos erwähnt wird (Giuseppe Ghezzi, 'Quadri delle Case de Principi in Roma', *MS. Museo di Roma*, f. 24) ist eindeutig eine Kopie. Von der älteren Lanfrancoliteratur dieses Jahrhunderts wurde es fälschlich als Original angesehen (z.B. Voss 1924, p. 528, 1928, p. 311; Paola della Pergola in *il Vasari* 1934, p. 40; Guido Corti, *Galleria Colonna*, Rom 1937, p. 27 Nr. 95; Ellis K. Waterhouse, *Baroque Painting in Rome*, London 1937, p. 75). Salerno sah das Bild fälschlich als Werk Badalochios an (*Commentari* 1958, p. 49-50, 62 u. 218; *Pinacoteca Romana* 2, Palatino XI 1967, 1, p. 122). Eine weitere, sehr viel kleinere Replik, vermutlich auch Kopie (Leinwand 78 × 59 cm) wurde am 15.3.1935 bei R. Lepke in Berlin versteigert (Katalog p. 25, Nr. 258).

⁴¹ Neapel, SS. Apostoli, rechtes Querschiff, Fresko in der Halblinette links neben dem Fenster.

⁴² B. 31.

⁴³ Evelina Borea, *Domenichino*, Florenz 1965, p. 159, Nr. 2 b.

⁴⁴ Düsseldorf, Kunstmuseum, Nr. 13716 recto. Grau-grünes Papier, schwarze und weiße Kreide; 37 × 26,3 cm. Rötelaquadratur.

⁴⁵ Vgl. den Katalog der Ausstellung 'Maestri della Pittura del Seicento Emiliano', Bologna 1959, Nrn. 115 u. 116.

⁴⁶ Abbildung bei Schleier, 1965, Nr. 30, fig. 73 c. Die Identifizierung des Verso der Zeichnung Düsseldorf 13716 zuerst bei Schleier, *Burlington Magazine CIV* (1962), p. 257.

⁴⁷ Abgebildet zuletzt farbig bei Maria Angela Novelli, *Lanfranco (I Maestri del Colore Nr. 236)*, Mailand 1968, Tav. V.

⁴⁸ Florenz, Uffizien, Nr. 12707 F. Schwarze und weiße Kreide, graues Papier, 23,1 × 21,1 cm. Recto: Jünglingskopf; Verso: die Figur könnte sich vielleicht auf die stehende, aufblickende, den einen Arm ausbreitende und Manna im ausgebreiteten Gewand auffangende Figur in der Mitte des Hintergrundes der 'Mannalese' (Lünettenfresko) beziehen.

⁴⁹ Neapel, Museo di Capodimonte, Nr. 456. Schwarze und weiße Kreide, rötelaquadratur, bräunliches Papier, 26,8 × 37,8 cm. Vgl. Schleier 1965, 31-32, p. 363 und fig. 155 b.