1 Anonym, *Präsentation* oder *Beschneidung im Tempel*, Feder in Braun auf graubraunem Papier, ca. 300 x 800 mm, Köln, Wallraf – Richartz – Museum & Fondation Corboud

Dietmar Spengler

Kennerschaft am Limit – das Abenteuer der Zuschreibung

„A drawing, like a person, takes a long time to get to know" (Nicholas Turner).[1]

Die Zuschreibung von Zeichnungen ist eine Disziplin, die Kennerschaft einfordert. Sie ist der Versuch, zeichnerische Handschriften mit einem Werk bzw. Künstler zu verbinden.[2] Zudem ist ausführliche Recherche gefragt. Die Untersuchung zur vorliegenden Zeichnung wurde durch den Umstand behindert, dass die COVID-19-Pandemie weltweit massive Einschränkung und Schließung musealer und bibliothekarischer Institutionen zur Folge hatte, deshalb das Internet direkte Forschung ersetzen musste. Die Rundfrage an die *connoisseurs* sollte als Alternative eine Lösung herbeiführen. So kam es, dass der Zuschreibungs-Appell auf überwältigende Resonanz unter den Forschern stieß.[3]

Caccia, Ruschi, India, Strozzi… Ein Fall für Connoisseurs und Detektive

Von Köln aus wurde das Verfahren der digitalen Befragung an einem Exemplar durchgeführt – mit überraschenden Ergebnissen. Hier hatte man das Potential des Digitalisats frühzeitig zu nutzen gewusst und bereits 2018 damit begonnen, eine internationale Expertenbefragung zu dieser Zeichnung anzustoßen.[4]

Braune Feder auf graubraun gealtertem Papier, mehrfach gefaltet, Kanten eingerissen – liegt unter „Italien unbekannt, 16. Jahrhundert" im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 1). Ein Blatt im Breitformat, ca. 800 mm in der Länge, 300 mm in der Höhe, mit der Inv. Nr. Z 03498.[5] Ein Zufallsfund unter den Großformaten abgelegt und nicht mehr ausgepackt!

Zunächst fragt man sich nach dem, was da ist, entsprechend John Geres Fragenkatalog „What *is* this (…) drawing?"[6]: Nein, sie feiern nicht. Sie sind rechtschaffen erschrocken, verwirrt, vielleicht auch melancholisch angehaucht von einer Szene, die in der semitischen Kultur zum religiösen Dasein gehört. Rede ist von einer Festgesellschaft, die sich dem Ritus der *Brit Mila* (Eintritt in die jüdische Gemeinschaft) angeschlossen hat. Das Thema des Blattes ist nur schwer erkennbar, denn das Liniengewirr verbirgt den Sinn der Darstellung. Die dichte Figurenreihe macht die Entschlüsselung der dargestellten Szene zu einem Ratespiel. Zudem steht sie nicht im Mittelpunkt der Komposition, sondern ist zur Seite geschoben, dorthin wo der Betrachter mit seiner Beobachtung beginnt. Nach einer nach rechts schreitenden Mantelfigur trifft man auf einen etwas zurückgetretenen ummantelten, bärtigen Alten, der mit seinen Händen über einem Tisch agiert.[7] Von der anderen Seite des Tisches beugt sich eine verschleierte Frau vor, die ein widerstrebendes Kind im Arm hält. Aufgeführt wird entweder die neutestamentarische Episode der *Beschneidung des Jesuskindes im Tempel von Jerusalem* oder die darauffolgende *Praesentatio Jesu in Templo*.[8] Ein Thema, das seit Giotto in der christlichen Ikonographie Wert und Schätzung bedeutet.

Hinter den Protagonisten drängen sich weibliche und männliche Gestalten, darunter in zweiter Reihe der Ziehvater des Kindes, Josef. Im Vordergrund posieren nackte Knaben, *Ignudi*, in exaltierten Stellungen. Mit dekorativem Gestus greifen sie in den Mantelbausch der rückwärtigen Fi-

2 Detail aus: Anonym, *Präsentation* oder *Beschneidung im Tempel*, Feder in Braun auf graubraunem Papier, ca. 300 x 800 mm, Köln, Wallraf – Richartz – Museum & Fondation Corboud

guren. Diese sind in mehreren Schichten vor dem Betrachter aufgereiht, spreizen sich in unnatürlichem Bewegungsdrang. Die Vorderen überschneiden die Hinteren, manche sind nur noch Lückenfüller in diesem turbulenten Treiben. Da wird der zukünftige Erlöser, ein Kind in Panik, initialisiert, dem Gott offeriert von der Mutter, begleitet von einem chaotischem Thiasos – aufgeführt als expressives Drama.

Verstörend wirkt einerseits die der traditionellen Darstellung der Jesus-Beschneidung konträre ‚Prozessionsanordnung' – zumeist vollzieht sich im Bild der Akt in kleinem Kreis –, andererseits wirken die zuvorderst postierten nackten Knaben mit der ihnen eigenen anmutigen Lässigkeit gänzlich deplatziert. Nur ein freches Paradoxon oder der wehmütige Ausklang antikisierender Schönheitsbildung? Zudem verwirren die theatralischen Gebärden der Akteure, vor allem die zwei leichtgekleideten Frauen, die wie schwärmende Anhängerinnen des Bacchus am Ende des Zuges daher stürmen. Affekte, Emotionen, psychische Dispositionen prägen die Erzählung. Hier wird mit Manierismen und Wirkungstricks gearbeitet. Auffallend ist auch die Asymmetrie des Motivs, das ganz nach links gerückt ist. Daraus ergibt sich die Frage nach dem Sinn der Darstellung wie auch nach der Funktion dieses Entwurfs.

Mit grobem Federstrich hat der Künstler das Blatt herunter gezeichnet. Ohne Lavierung, nur durch Parallel–, Diagonal– und Kreuzschraffur werden die Tiefen und Schatten gesetzt. Körper- und Gewandumrisse sind in lang gezogenen Federstrichen gefasst, die Inskriptionen der Körpermuskulatur mit linearen Kürzeln und halbkreisförmigen, kleinen Abbreviaturen markiert. Eine morphologische Besonderheit ist die grafische Erfassung der Köpfe. Der Kopf wird eiförmig umrissen, die Kopfmitte senkrecht und die Augenachse waagrecht markiert, Augen, Nase und Mund mit Kreisen umschrieben und mit Krakeln ausgefüllt, mit Tinte verdichtet, sodass dunkle Höhlen entstehen. Der Haarputz ist meist lockig aufgesetzt, Schaumblasen säumen die Köpfe (Abb. 2). Die flinke Feder verleiht den Gestalten emphatischen Schwung. „More curious than beautiful" beschreibt John Gere

3 Taddeo Zuccari, *A procession of Roman soldiers with captives*, Feder in Braun, grau-braun laviert, 1548, London, British Museum

die Zeichnung und bringt sie mit den Fassadenmalereien Taddeo Zuccaris in Verona in Verbindung (Abb. 3).[9] Womit der *Connoisseur* die Zweckfrage („Where, when, in what circumstance, and for what purpose was it created?") beantwortet.[10]

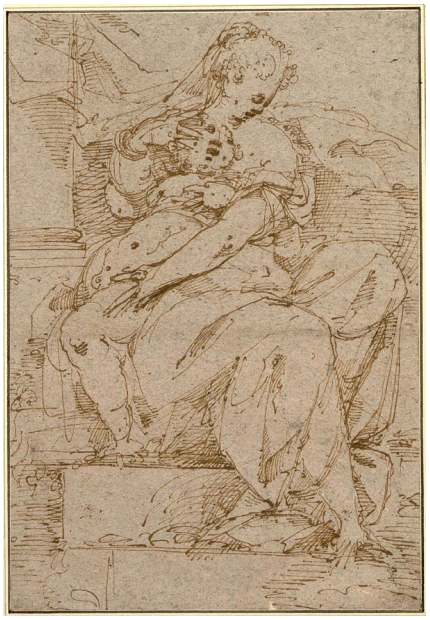
Stilanalyse: Wer, was, wann, wie[11]

Mit der Frage nach dem Autor des Blattes beginnt das Rätselraten und damit einhergehend ein schwieriges Geschäft. Ein der Zeichnung entsprechendes Gemälde konnte bislang im nord– und mittelitalienischen Kunstkreis, auf den der Zeichenduktus, auch die friesartige Komposition hinweisen, nicht ausgemacht werden. Als Instrumentarium der Recherche stehen Motivik und Stilistik zur Verfügung. Die Arbeit beginnt mit der Suche nach spezifischen stilkritischen Kennzeichen. Insbesondere die zeichnerische Handschrift kann zur Findung des Herstellers beitragen. Denn jeder Zeichner hat in der Regel eine individuelle grafische Handschrift. Die kann innerhalb der jeweiligen Schulen differieren, selbstverständlich auch innerhalb des Gesamtwerkes. Wie die Buchstabenschrift ist auch die Zeichenschrift eine persönliche Ausdrucksform. Sie enthält charakteristische Signa, Kennzeichen, die nur ihr eigen sind. Diese Orientierungszeichen ermöglichen, einmal als Individualstil definiert, eine Wiedererkennung anonymer Blätter. Stilistisch lässt sich das Figurenschema (gelängte Figuren und exaltiertes Stellungsspiel), insbesondere das der *Ignudi*, in die zweite Hälfte des Cinquecento einordnen.[12] Diese grobe Charakterisierung des Individualstils beruht allein auf kennerschaftlicher, d.h. empirischer Basis, ist nur Erfahrungswissen.

Darum ist die Kennerschaft oder das *Connoirsseurship* gefragt. Sie oder es steht an der Spitze der kunsthistorischen Forschung, ist experimentelle Recherche wie Forschungspraxis und ist in hohem Maße auf die Mitarbeit von Sammlern, Künstlern, Kunsthändlern, Kunstliebhabern und Kunsthistorikern angewiesen; den mit künstlerischem Auge begabten *amateur* nicht zu vergessen. Es sollen also ausgewiesene Experten befragt werden, um sich der eigenen Einschätzung zu vergewissern bzw. sich der Autorenschaft der Zeichnung anzunähern.

Es fing alles damit an, dass mich ein kundiger Flaneur im reichen Garten der *pictura* auf eine Federzeichnung in der Albertina, Wien (Inv. Nr. 1628) aufmerksam machte und damit den Namen

Guglielmo Caccia verband. Diese Federzeichnung greift das Thema *Maria mit Kind* (Abb. 4) auf und korrespondiert stilistisch einer Komposition mit der Inv. Nr. 24039 gleichen Sujets am selben Ort (Abb. 5). Jene zeigt die Mutter an einer Säule sitzend, mit beiden Armen das nur mit einem Lappen über der Brust bekleidete Kind umfangend. Maria trägt ein fülliges Gewand und einen Schleier im Haar. Beide Gestalten sind manieristisch gelängt. Diese, die Hand auf einem Folianten, trägt ihr widerspenstiges Kind im Schoß und wendet sich ab. Dekolletiertes Kleid und Schleier kleiden die Mutter, der Windellappen das Kind. Draperie bildet den Hintergrund. Perspektivische Verkürzung und Längung der Figuren charakterisieren die Komposition.[13]



4 Anonym, *Maria mit Kind*, braune Feder auf grauem Papier, 380 x 260 mm, Wien, Albertina

Die Wiener Blätter (Inv. Nr. 1628 und 24039) haben im Verlauf ihrer Erschließung zahlreiche Zuschreibungen erfahren: von Farinati über Strozzi, India, Caccia, Paggi, Benso bis Ruschi.[14] Traditionell von Teresio Pignatti als Arbeit eines Veronesen aufgelistet, nahm Anfang der 1980er Jahre der Keeper of Prints and Drawings des British Museums John A. Gere die Kölner Zeichnung unter die Lupe und wähnte sich „quite certain" ein Werk des Veronesen Bernardino India vor Augen zu haben.[15] Sicher war die blasige Haartextur Ursache dieses Vorschlags, denn weder mit gleichartigen Schraffuren noch Gesichtschiffren kann India aufwarten. Noch weniger konvergiert die Linienführung beider Zeichner. Dagegen kann man Gere in seiner Einschätzung zustimmen, dass sie von einem antiken Fries bzw. einem Renaissance-Fries in der Nachfolge Polidoro da Caravaggios inspiriert wurde. Hella Robels, damalige Leiterin der Grafischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, schloss sich Geres Bestimmung an und bezeichnete das Werk als „typical work by India".[16]

5 Anonym, *Maria mit Kind*, braune Feder auf beigem Papier, 390 x 278 mm, Wien, Albertina

Damit ist der Rätselspaß eröffnet. Dem Karussell der Zu- und Abschreiber sind Tür und Tor geöffnet. Denn Zuschreiben ist nicht heikler als das Abschreiben einer Zeichnung. Und jeder Schreiber möchte einen bekannten Namen ausloben. Hier festen Boden zu gewinnen, bedarf gesundem Optimismus. Zu- und Abschreibungen wechseln nach individueller empirischer Erfahrung ab. Je nach Kenntnis und Vorliebe im disegnatorischen Universum wird die Zeichnung nach den Besonderheiten der Verarbeitung, des Zeichnens, der Strichtechnik, der Linienführung, der Konturierung, der Schattierung etc. geprüft, einer zeitlichen und lokalen Einordnung zugeführt und einem Namen zugeordnet. Sujet und Kompo-

sition der Zeichnung geben Aufschluss über ihre ursprüngliche Funktion. Die Übereinstimmung der zu prüfenden Handschrift mit einem charakteristisch erkannten Zeichenstil ergibt den Hinweis auf den Künstlernamen. In dieser Erkenntnis allein gründet die Objektivierbarkeit ästhetischer Erfahrung sowie deren Benennbarkeit. Doch zum Beweis, dass dieses Blatt diesem oder jenem Zeichner zugeordnet werden kann, genügt diese nicht. Je mehr Kenner sich in ihrem *connoisseurship* auf einen bestimmten Namen verstehen, desto plausibler und gültiger die Zuschreibung. Wohlgemerkt – auf empirischer Basis. Die Summe der Erfahrung ergibt ein Probabilitätsprofil als vorläufigem Ergebnis.

Hypothesen

Nun soll versucht werden, durch kennerschaftlichen Diskurs Licht auf das Zeichenblatt zu werfen. „In a friendly, informal way" wie einst Charles Bell formulierte,[17] wird *connoisseurship* betrieben. Die Crème der Zeichnungsforschung ist aufgefordert die stilistische Spannweite auszumessen und Stellung zu nehmen auf der Grundlage von Digitalphotographien. Soviel darf verraten werden: Die Wirrnis ist groß in der kundigen Gesellschaft. Die Einschätzungen der Experten gehen, den diversen Neigungen und Erfahrungen geschuldet, weit auseinander. Da geht es hin und her zwischen den Kulturlandschaften Italiens, Mittelitalien, dem Veneto, der Lombardei, dem Piemont und Ligurien.

Den oder die Urheber der anonymen Blätter zu ermitteln, war die Aufgabe der Umfrage. Befragt wurden 30 Wissenschaftler, deren Statements hier zusammengefasst werden. Den Adressaten wurden drei Zeichnungen in digitaler Form vorgelegt – die Federzeichnung Inv. Nr. Z 03498 in der Grafischen Sammlung des WRM, Köln sowie die beiden Federzeichnungen Inv. Nrn. 1628 und 24039 in der Grafischen Sammlung der Albertina, Wien - und nach möglichen Gemeinsamkeiten sowie einer eventuellen Namensfindung gefragt. Da weder eine Signatur, ein Wasserzeichen, geschweige denn ein kompositorisch adäquates Gemälde greifbar, – auch die Herkunft des Blattes ungewiss ist, war Expertenwissen angefragt. Konkret wird hier die Paradedisziplin der Zeichnungsforschung, das Lesen der Zeichnungshandschrift gefordert. Schlüssige Beweisführung ist somit ausgeschlossen, allenfalls Plausibilität kommt einer Zuschreibung zu.

Ausgehend von John Geres Überlegung, die Kölner Zeichnung Bernardino India bzw. seinem Umkreis zuzuschreiben, kam es bei den Experten zu kontroversen Meinungsäußerungen. Schon der Vergleich des Kölner Blatts mit den beiden Wiener Zeichnungen rief bei den Befragten die unterschiedlichsten Positionen hervor. Im Übrigen nimmt man es sportlich bei den Connoisseuren: „Nothing is more enjoyable than looking at problematic drawings in other collections, although in this case it is lowering of the spirit to be so comprehensively defeated".[18]

Das Verhältnis der drei Zeichnungen zueinander wurde sehr divergent diskutiert. Wenngleich man mehrheitlich der Meinung ist, dass aufgrund stilistischer Merkmale das Kölner Blatt den beiden Wiener Zeichnungen konvergiert, bzw. dieselbe Hand tätig war. Eindeutig liest sich folgender Bescheid: „I am completely persuaded that the three drawings are indeed all by the same hand"; gleichlautend: „the hand is indeed identical to that of the Albertina sheets". Vom Rhein kommt die Nachricht: „dass das Kölner Blatt eng mit Albertina 24039 zusammenhängt, leuchtet unbedingt ein!" und von der Seine: „ils „sont très certainement l'œuvre du même dessinateur".

Mehrere Experten sehen bei den Wiener Blättern genuesische Hände am Werk. Von Strozzi und Paggi über Benso und Valerio Castello bis hin zu Ruschi gehen die Statements. Andererseits vermutet man als Autor der Kölner Zeichnung einen von Parmigianino beeinflussten mittelitalienischen Künstler mit römischer Erfahrung; oder einen römischen Zeichner in der Perino Nachfolge, „unweit von Taddeo Zuccari"; oder eine manieristische Interpretation von Polidoro da Caravaggio's Fassadenma-

lereien („…rappelle les frises de Polidoro da Caravaggio"); oder einen Veronesen bzw. einen lombardischen Künstler, abseits des Mainstreams. Das Ratespiel kulminiert in dem Bekenntnis: „unfortunately I didn't have an attribution to suggest".

Konkrete Namensgebung bezieht sich zumeist auf Gere's India-Attribution. Wenn nicht India unmittelbar angeführt wird, so wird zumindest auf den Umkreis, die Schule oder die Nachfolge des Künstlers abgehoben, wie „l'idée de B. India va dans ce sens" oder „I would agree that he (Bernardino India) or his following are the right ‚ball park'", und „if it is not Bernardino India himself, it is by an artist formed in Verona without a doubt". Hier gab es auch Neujustierungen zugunsten Indias, wie „Moreover, this time I could see more clearly the reminiscences of Bernardino India's draughtsmanship".

Als Außenseiter wird ein Mitarbeiter von India genannt: „I would be tempted to turn onto Anselmo Canera, if he were not such a mediocre painter"; und gleichlautend: „the drawing perhaps deserves a higher name.". Dagegen kam der Einwand: „I would not completely agree with you on the definition as „a very mediocre painter, particularly in his frescoes […]. Still, Palladio and Vittoria had Canera in high esteem." Unter Vorbehalt auch Folgendes: „In short, the Canera hypothesis and above all that of the circle of India seems valid to me and deserves further study." Schließlich das Veto für den Zeichner Canera: „il disegno ha davvero la raffinatezza di un caposcuola, a mio avviso, e per me impensabile per Canera".

Resultat?

Zwischen Überlegung, Bedenken, Meinung und Überzeugung gibt sich die Elite der Kunstwissenschaft divergent. Auffallend ist die große Verunsicherung angesichts einer zeichnerischen Handschrift, die wohl nicht ins übliche Erfahrungsschema des *Connoisseurs* passt. Dennoch – man muss der geschätzten Kennerschaft zugestehen, dass hier das „Prima–vista–Urteil", der erste Anschein formuliert ist, der jede ausführliche Recherche ausschließt.

Um einen Überblick über die Stellungnahmen der Befragten zu gewinnen, werden gemeinsame Tendenzen zusammengestellt: Den direkten Zusammenhang der Kölner Zeichnung mit den Wiener Blättern, das heißt dieselbe Hand, erkennen zwölf Experten. Zwei halten dagegen und sehen keinerlei Übereinstimmung. Die anderen Fachkundigen identifizieren das eine oder andere Blatt mit der Kölner Zeichnung, können sich aber nicht zu einem schlüssigen Urteil durchringen oder geben keine Meinung dazu ab.

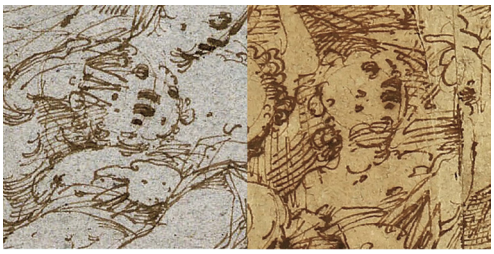
Bei der Suche nach dem Zeichner geht zuvorderst der Fokus der Gelehrten in Richtung Kunstlandschaften. Bei der Kölner Zeichnung entscheiden sich 16 Befragte für Oberitalien, davon 10 für Verona, einer zwischen Verona und der Lombardei, eine andere zwischen Mantua und Cremona, einer für die Lombardei. Für Genua entscheiden sich neun Befragte, für Mittelitalien und Rom sechs. Bei einigen Spezialisten kommt es zu Überschneidungen, die sich aus den diversen Strichbild–Parallelen von genuesischen und veronesischen Zeichnern ergeben. So unterschiedlich die einzelnen Experten plädieren, letztlich treffen sich die meisten in Norditalien. Die lesekundigen *Savants* erkennen eine zwischen der Genua, Lombardei und Venetien flottierende zeichnerische Handschrift.

Fragt man nach konkreten Namen des Urhebers der Zeichnung, so dominiert Geres frühe Nennung „Bernardino India". Inklusive dessen Umkreis ergeben sich 13 Zustimmungen. Den Maler Anselmo Canera finden zwei Forscher erwägenswert. Für Strozzi, Paggi und Benso sprechen sich fünf Wissenschaftler aus. Auch Parmigianinos, Primaticcios und Perinos Einfluss wird angeführt, gar mit dem Egmont-Meister geliebäugelt, und ein Außenseiter argumentiert mit: „Gere's früher Taddeo hat

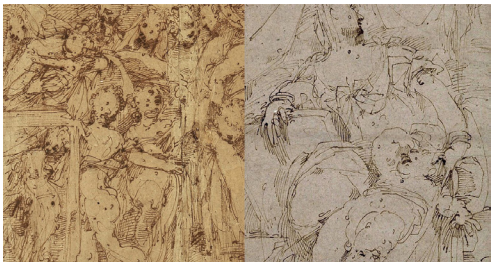
was für sich.".[19] Letztlich der Ratschlag einer versierten *Conoscitrice*: „je mehr Spezialisten man zu Rate zieht, desto komplizierter wird die Sache". Als Entstehungszeitraum wird in der Regel die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts angegeben.

Verona oder Genua?

Zurück zum Handwerk: Um eine vernünftige Grundlage für die Beurteilung der Zeichnungen und der Ermittlung eines Autorennamens zu erlangen, gilt es die zeichnerischen Handschriften der drei Blätter nach Gemeinsamkeiten abzugleichen, entsprechend Henri Zerners Definition „(Connoisseurship) is the articulation and symptomatic examination of the visual evidence" vorzugehen.[20] Ein Vergleich der beiden Albertina-Blätter mit der Federzeichnung in Köln bringt weitgehende stilistische Übereinstimmung zutage: Signifikante grafische Merkmale der Zeichnungen sind die variabel aufgefächerten, in alle Richtungen fahrenden Schraffuren und die blasigen Lockenköpfe der Akteure. Vornehmlich die Gesichtschiffren zeigen vergleichbare Ausdruckschemata (Abb. 6). Da sind der leblos erscheinende Blick der schwarz ausgefüllten Augenhöhlen, die ebenso gezeichneten Münder - summarisch hingekritzelt, ohne Individualität. Selbst die rare motivische Übereinstimmung der Frau, die mit dem quengelnden Kleinkind ringt - eine ikonografische Besonderheit -, spricht für denselben Autor. Der Vergleich mit dem Kölner Blatt bringt die Zeichensprache des Künstlers auf demonstrative Weise zutage. Obgleich die zeichnerischen Merkmale der Kölner Zeichnung, wie die heftige *ecriture* mit dem rasanten Rapidstrich, sowie die kräftige Schraffierung nur spärlich in den Entwürfen der Albertina auftreten, überzeugen die typischen Abbreviaturen und die blasigen Lockenschöpfe - grafisches Signum im Manierismus (vgl. Beccafumi, India) (Abb. 2). Die Figuren sind gelängt und mit knappen grafischen Kürzeln versehen. Auffällig sind die kleinen, kreisförmigen, die Körper markierenden Kringel (Abb. 7). Manieristisch langgezogenen Konturen prägen die nackten Kinderleiber. Bei allen Gestalten fallen die rudimentäre, hölzerne Händebildung und bei einigen die flüchtigen Fußkritzeln (‚Krähenfüße') auf (Abb. 8). Die grafischen Kürzel und Kringel des Zeichners sind von einer Besonderheit und individuellen Prägung, dass die Verwechslung mit einer anderen Handschrift nahezu ausgeschlossen werden kann. Allein es fehlt der Name des Autors dieser Blätter.



6 Gegenüberstellung von Ausschnitten der Abbildungen 4 und 2



7 Gegenüberstellung von Ausschnitten der Abbildungen 2 und 5

8 Gegenüberstellung von Ausschnitten der Abbildungen 4 und 1

Was in den vielfältigen Überlegungen an Namen für den Autor der Zeichnung aufgetaucht ist, klingt sehr divergent. Auszuschließen sind aufgrund der signifikanten manieristischen Konnota-

tion unserer Zeichnungen die Künstler des Seicento, Francesco Ruschi und Valerio Castello. Eine Zuschreibung an Girolamo Caccia ist aus stilkritischen Gründen abzuweisen. Denn dessen systematische und saubere Schraffiertechnik vereinbart sich keineswegs mit der Charakteristik unserer Zeichnung. Auch seine subtile Linienführung erscheint kontrollierter und beherrschter als das Strichstakkato unseres Zeichners. Eine Vergabe des Blattes an Bernardo Strozzi lässt sich aus den in Genua traditionell üblichen extremen Verkürzungen der Figuren (siehe Luca Cambiaso) nicht ableiten, wenngleich die ähnlich dichten Schraffen, wie sie z.B. im Louvre-Blatt *La Vierge à l>Enfant avec sainte Catherine d>Alexandrie et saint Ambrois* (Inv. Nr. 15250), dem *Gottvater* (Inv. Nr. 11179) oder in der *Justitia* im Palazzo Rosso in Genua (Inv. Nr. D 2912) auftreten, in unsere Richtung weisen.[21] Doch die typischen Körper- und Gesichtschiffren sowie die Lockenköpfe des Kölner Meisters sind bei Strozzi nur rudimentär ausgebildet. Desgleichen kommt Giovanni Battista Paggi aufgrund der zeichentechnischen Merkmale seines *disegno* nicht in Frage.[22]

9 Bernardino India, Jungfrau mit Kind, Hl. Anna (?) und drei Engeln, Feder in Braun, laviert, über schwarzer Kreide, 238 x 146 mm, London, British Museum

Selbst eine Zuschreibung an Bernardino India ist vordergründig nur schwer nachzuvollziehen. Die Puppengesichter seiner Figuren sowie deren sterile Konturierung lassen sich kaum unserer Handschrift zuordnen.[23] Allerdings wäre eine Entstehung im Umkreis dieses Künstlers in Betracht zu ziehen. Denn allein hier treten die blasigen Lockenköpfe zutage. Am nächsten gleichen die *Ignudi* in einem Dekorationsblatt des Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv. Nr. 11452 F unserer Zeichnung.[24] Analogien zu den *Ignudi* in der Kölner Komposition stellt insbesondere Bernardo Indias verlorener Figurenfries am Palazzo Murari della Corte, Verona (um 1560) dar.[25] Den Ausschlag für eine mögliche Zuschreibung an India könnte insbesondere die braune Federzeichnung *The Virgin with the Christ Child, St. Anne (?) and three angels* (1579) im British Museum Inv. Nr. 1972,0513.1 (Abb. 9) geben.[26] Hier konvergieren die grafischen Merkmale, wie blasiger Haarputz, Hand- und Fußchiffren, auch der gespiegelte Jesusknabe mit der Kölner und den Wiener Zeichnungen. Lavierung ersetzt hier die dortigen Schraffierungen. Im Blatt *Le Christ mort, assis dans le tombeau, soutenu par deux anges*, Inv. Nr. 9027 des Pariser Louvre, das Mario Di Giampaolo dem Künstler zugeordnet hat, finden sich neben den Hand- und Haarchiffren auch die kreisförmigen Körperkringel, die das Charakteristikum unserer Zeichnungen ausmachen.[27]

Figurale Gemeinsamkeiten offenbaren sich vor allem mit dem Jesuskind im Altarbild *Maria mit Kind und Hl. Anna* in San Bernardino, Verona (1579). Hier wurde offenbar das stark verkürzte Jesuskind der Wiener Zeichnung Inv. Nr. 24039 adaptiert.[28] Der in Verona geborene India hatte dort auch sein zentrales Betätigungsfeld. In Stadtpalästen schuf er Fresken, später auch Tafelbilder für Kirche und Patriziat.[29] Fassadenmalerei gehörte zu seinen Spezialitäten. Hier in Verona waren Andachtsbilder auf Hauswänden eher selten, zumeist handelte es sich um profanes und mythologisches Bildgut.[30]

10 Domenico Brusasorzi, *Maria mit Kind*, Öl auf Leinwand, 38 x 50 cm

Einer seiner Lehrer war Domenico Riccio, gen. Brusasorzi (1515–1567), einer der führenden Künstler um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Verona.[31] Zusammen mit India hat er um 1555 den Palazzo Murari dalla Corte mit Fassadenmalereien dekoriert, dabei virtuose Kompositorik und gekonnte Perspektive bewiesen. Eine Brusasorzi zugeschriebene *Maria mit Kind* (Abb. 10), die 2008 in der ‚Uppsala Auktionskammare' angeboten wurde, zeigt einen Jesusknaben in der Position der Wiener Zeichnung Inv. Nr. 24039.[32] Da jedoch Brusasorzis zeichnerische Handschrift keinerlei stilistische Kongruenz mit dem Kölner Blatt aufweist, scheidet dieser als Zeichner aus.

Folgt man dem Vorschlag eines Kenners der Kunst Veronas, dann sollte man sich den „mediocre painter" Anselmo Canera, der zwischen 1550 und 1586 im Veneto aktiv war, näher betrachten. Der Schüler von Giovanni Francesco Caroto (ca. 1480-1555) freskierte unter Regie von Bernardino India Paladio-Bauten in Vicenza, Thiene, und Poiana Maggiore, arbeitete in Verona und Castelfranco / Veneto und schuf allegorische, mythologische sowie religiöse Werke.[33] Eines dieser Tafelbilder (ehemals Altartafel in San Zeno, Verona, 1566), hängt im Museo del Castelvecchio in Verona. Es zeigt eine *Darstellung des Jesusknaben im Tempel* (Abb. 11),[34] die einige Gemeinsamkeiten mit der Kölner Komposition aufweist. Hauptakteure sind die Familie Jesu und der mit Mitra geschmückte Priester Simon.[35] Was Caneras Zeichenkünste angeht, so fehlt hier jeder Anhalt.[36]

Bezüglich der Verwendung der Zeichnung indiziert die Reihung der Figuren sowie das Breitformat eine Skizze für ein Wandfries. Vorstellbar ist eine Fortsetzung der Komposition nach links zwecks einer symmetrischen Anordnung der Figuren.[37] Betreffs des Sujets hat sich schon John A. Gere für eine Fassadendekoration ausgesprochen.[38] Ferner gilt es, die drei Zeichnungen zeitlich einzuordnen. Gere datiert die Kölner Zeichnung in die Zeit von Taddeo Zuccaris Aufenthalt in Verona, um 1552/53.[39] Stilistisch erscheint der Zeichner des Kölner Blattes auf der Höhe seines Könnens. Aber auch die Wiener Marien mit Kind zeugen von einer Professionalität, die eine zeitliche Abfolge kaum erkennen lässt. Hier die perfekte perspektivische Vorlage zu einem Tafelbild, dort die skizzenhafte und spontane Arbeit zu einem Dekorationsprojekt.

Bedenkt man die Indizienlage, so hat man jedoch wenig festen Boden unter den Füßen, um sich eine standfeste Zuschreibung zu erlauben. Ohne eine signierte, vergleichbare Zeichnung bzw. ein kompositionell kongruentes und dokumentiertes Werk bleibt jede Namensgebung zu den Blättern Stückwerk. Und es wird weitere Recherchen benötigen, um zu einem fundierten Resultat zu gelangen. Dazu der Experten-Kommentar: „Es wäre ja langweilig, wenn so schnell eine Lösung in Sicht wäre".

Was die Kennerschaft angeht, so gerät man, da sich das Spezialistentum vorwiegend auf individuelle Erfahrung gründet, zu leicht in das vertraute Fahrwasser. Neben dem visuellen Gedächtnis und der Seherfahrung beeinflusst vor allem die persönliche Sachkenntnis die Namensfindung. Sara Hyde, ehemalige Kuratorin für Zeichnungen am Courtauld Institute in London, formulierte es so: „Experts see what they want to see. They have tunnel vision".[40] Die Spezialisten für die Genueser Zeichnung möchten gerne Cambiaso, Paggi oder Strozzi als Autoren der Zeichnung erkennen, der Kundige in

Sachen Venetien schnell an India, gar Ruschi anknüpfen, der an Norditalienern geschulte sucht sich einen Namen zwischen der Lombardei und Piemont. Konkret werden Verona, Cremona, die Emilia anfokussiert. Andere schweifen ab in mittelitalienische und römische Gefilde. Konsens herrscht allein über die besondere Qualität des Blattes. Hier stößt die Kennerschaft an ihre Grenzen und wenn kein vergleichbares handschriftlich definiertes Werk auftaucht, dann hilft nur der Zufall, der bekanntlich ein wankelmütiger Geselle ist. Fazit: „Il problema rimane appassionante" (Giulio Bora).[41]

11 Anselmo Canera, *Beschneidung* , Öl auf Leinwand, 1566, 260 x 286 cm, Verona, Museo di Castelvecchio

Endnoten

1 Nicholas Turner, zitiert in: Peter Landesman, A Crisis of Fakes: The Getty Forgeries, in: *New York Times, Magazine*, Sunday, March 18, 2001.

2 Vgl. Bernd Wolfgang Lindemann, „Kennerschaft und Zuschreibung", in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart [u.a.] 2003, S. 169-172. Vgl. auch Valérie Kobi, The limits of connoisseurship: Attribution issues and mistakes: An introduction, in: *Journal of art historiography,* Nr. 16 (June 2017); URL: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/05/kob.

3 Unvergessen sind die zwei Großmeister der Zuschreibung, die *connoisseure* Philip Pouncey und John A. Gere, die sich bleibende Verdienste um die Italienische Zeichnung erworben haben.

4 Den Zeichnungs-Spezialisten wurden drei Blätter mit den diversen Zuschreibungen der beiden Wiener Zeichnungen sowie das Kölner Blatt mit „Italien 16. Jh. unbekannt" in digitaler Form vorgelegt. Die Frage ging nach dem Autor des Kölner Blattes, bzw. der Übereinstimmung mit den Wiener Zeichnungen.

5 Das Blatt ist in der Mitte aus zwei Teilen zusammengefügt und durch zahlreiche Brüche und Pressstellen gezeichnet. Es stammt aus dem Alten Bestand, wahrscheinlich dem Wallraf-Block zugehörig. Das Wasserzeichen konnte trotz Durchlicht-, Auflicht- und Streiflicht-Aufnahmen nicht exakt identifiziert werden.

6 John A. Gere, Some observations on the practical utility of connoisseurship, in: Walter Strauss / Tracie Felker (Hg.), *Drawings defined*, New York 1988, S. 291-305, hier S. 291.

7 John A. Gere bezeichnet das Thema des Blattes als „An Antique Sacrifice". Vgl. Gere 1988 (wie Anm. 6).

8 Auf der Karteikarte des WRM aufgeführt als „Darbringung im Tempel". Die Darbringung des Jesuskindes im Tempel, früher auch Mariä Reinigung, lateinisch *Purificatio Beatae Mariae Virginis*, wird bei Lukas 2, 22-38 wie beschrieben. Für die Beschneidung spricht das sich wehrende Kind, für die Darstellung im Tempel der Familienreigen.

9 Gere 1988 (wie Anm. 6), S. 303-304, 291. Insbesondere bezieht sich der Autor auf die verlorenen Fresken Taddeo Zuccaris, die dieser 1552 in Verona gefertigt hatte. Speziell insistiert Gere auf Taddeos Gesichtstypus mit den dunklen Augenhöhlen und den seitwärtsgeneigten Köpfen; vgl. Taddeo Zuccari, *A procession of Roman soldiers with captives,* British Museum Inv. Nr. 1946,0713.579; E. James Mundy (Hg.), *Renaissance into Baroque: Italian master drawings by the Zuccari 1550 – 1600,* Milwaukee / Wis. 1989, Abb. 6, 13, 14, 16, 35 etc. Ich danke John Marciari für den Literatur-Hinweis.

10 Ebd.

11 Zur ‚Kennerschaft' von Meisterzeichnungen vgl. Strauss / Felker 1988 (wie Anm. 6), S. 285-305; zuletzt: Thomas Ketelsen, „Ein Mal ist kein Mal" für Eckhard Schaar: Die Passepartout-Notiz. Ein kennnerschaftlicher Dialog über die Zeiten in der Graphischen Sammlung des Wallraf–Richartz–Museums & Fondation Corboud, in: *Cologne Fine Art & Antiques*, Köln 2012, S. 40-53; Hugo Chapman (Hg.), Connoisseurship and the knowledge of art, Leiden / Boston, in: *Netherlands yearbook for history of art*,

2019, Bd. 69; Heiko Damm, Erinnern und Erfinden, Versuch über das Zuschreiben von Zeichnungen, in: Peter Assmann / Ralf Bormann (Hgg.): *Passepartoutnotizen. Unbekannte italienische Zeichnungen aus eigenem Bestand*, Ausstellungskatalog, Grafische Sammlung der Tiroler Landesmuseen, Berlin 2021, S. 45-68; sowie Christine Tauber, Connoisseurship: „Wahrlich, ich sage Euch: Das ist ein echter Rembrandt!" Kritisches zur Kennerschaft und Stilgeschichte, in: *Kunstchronik*, 2024 / 8, S. 543-555.

12 Zum Vergleich sei hier an die Zeichnungen von Girolamo Francesco Maria Mazzola gen. Parmigianino, Francesco Primaticcio oder Perino del Vaga sowie deren Nachfolger erinnert.

13 Wien, Albertina, *Maria mit Kind*, Inv. Nr. 1628, braune Feder auf grauem Papier, 380 x 260 mm; Inv. Nr. 24039, braune Feder auf beigem Papier, 390 x 278 mm. Der Zusammenhang letzteren Blattes mit unserer Zeichnung ist bereits auf der Karteikarte des WRM vermerkt. Die zwei Zeichnungen wurden zuletzt im Bestandskatalog der Albertina unter „Anonym" geführt; vgl. Veronika Birke / Janine Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis*, 4 Bde., Wien [u.a.] 1992-1997, hier Bd. 2, S. 865; Bd. 4, S. 2319.

14 Otto Benesch 1961 an Bernardo Strozzi (1582-1644), Giuseppe Fiocco 1928/1961 an Bernardino India (1528-90), Eckhard Knab an Guglielmo Caccia gen. Moncalvo (1568-1624), Veronika Birke an Giovanni Battista Paggi, danach an Giulio Benso (1592-1668), Ugo Ruggeri an Francesco Ruschi (1598-1661), schließlich beschränkten sich Veronika Birke und Janine Kertész (1992/97) auf die Bezeichnung „Anonym".

15 In seinem Aufsatz "Some Observations on the practical utility of Connoisseurship" (in: Strauss / Felker 1988, S. 303) bekräftigt Gere „I feel no doubt that it is by India". Hier ist auch die Auffassung von Teresio Pignatti erwähnt.

16 Hella Robels, Briefwechsel mit John Gere vom 12.01.1981. Siehe auch Strauss / Felker 1988 (wie Anm. 6), S. 303. Hier erinnert der Kenner an skripturale Reminiszenzen des auch in Verona tätigen Taddeo Zuccaro.

17 Golo Maurer, „Kunstforscher", Connoisseurs und die Zuschreibung von Zeichnungen an Michelangelo 1836–1953. Wissenschaftssprache, Institutionen und Traditionen, in: *Michelangelo als Zeichner* (Tagungsakten Wien 2010), hg. v. Achim Gnann, Claudia Echinger Maurach u. Joachim Poeschke, München 2013, S. 51-72, hier S. 60.

18 Hugo Chapman, Mail vom 26.11.2020.

19 Dabei lässt sich unser Kunstfreund von John Gere's Gespür leiten, der die verlorenen Kompositionen von Taddeo für Verona anführt. Vgl. Gere 1988 (wie Anm. 17), S. 303.

20 Henri Zerner, „What gave Connoissoirship its bad name?", in: Strauss / Felker 1988, (wie Anm. 6), S. 289-290, hier S. 290.

21 Für den Hinweis auf die Zeichnung in Genua bin ich Giulio Bora dankbar.

22 Vgl. Abb. in: Mary Newcome – Schleier, Drawings by Paggi, 1577-1600, in: *Antichità viva*, 30 (1991), 4/5, S. 14-23; dies., Drawings and paintings by G. B. Paggi, in: *Antichità viva*, 34 (1995), 1/2, S. 14-21.

23 Vgl. die Stellungnahme eines Experten: „Still, I agree with you on the fact that there are some differences: India shows always a more stylized pen writing, very „neat" so to speak, and with characteristic features in the faces (sharp noses, small eyes and elongated legs)".

24 Sergio Marinelli (Hg.), *Cinque secoli di disegno veronese* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; 86), Florenz 2000, S. 56-57, Abb. 32. Ich bedanke mich bei Francesco Grisolia für den Hinweis.

25 Die Komposition der zerstörten Fresken hat sich in einem Stich von Pietro Nanin (1864) erhalten. Siehe Petra Schmied-Hartmann, *Die Dekoration von Palladios Villa Poiana*, München 1997, Abb. 109.

26 London, British Museum, Inv. Nr. 1972,0513.1, Feder in Braun, laviert, über schwarzer Kreide, 238 x 146 mm. Philip Pouncey erkannte darin eine Studie zu Indias Gemälde (1579) in der Cappella Pellegrini in S. Bernardino, Verona.

27 Paris, Louvre, Département des arts graphiques, Inv. Nr. 9027, Feder in Braun, laviert, über schwarzer Kreide, 134 x 172 mm.

28 Abbildung zum Altarbild in San Bernardino (Venedig, Gallerie dell'Accademia di Venezia) in: URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/33961/.

29 India arbeitete zusammen mit Michele Sanmicheli (1484-1559) für die Dekoration des Palazzo Canossa und in der Pellegrini-Kapelle der San Bernardino-Kirche in Verona. Er schuf die Innendekorationen der Villen Pojana (1560), Foscari und des Palazzo Thiene (1555-56) in Vicenza. Vgl. Mattia Biffis, „India, Bernardo", in: AKL, Bd. 76 (1992), S. 264-265. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-india_%28Dizionario-Biografico%29/.

30 Zu den Fresken Indias in Verona siehe Gunter Schweikhart, *Fassadenmalerei in Verona: vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1973, S. 240-241, Abb. 196-205.

31 Ralf Weingart, „Brusasorzi, Domenico", in: AKL, Bd. 14 (1996), S. 588-590. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-brusasorci_%28Dizionario-Biografico%29/. Zu den Fresken Brusasorzis in Verona siehe Schweikhart 1973 (wie Anm. 31), Nr. 126, Abb. 173-183, 190-191.

32 Domenico Brusasorzi, *Maria mit Kind*, Öl auf Leinwand, 380 x 500 mm, in: URL: https://www.uppsalaauktion.se/auktioner/?auction_name=20081202&catalog_nr=12.

33 Siehe Hans Aurenhammer, „Canera, Anselmo", in: AKL, Bd. 16 (1997), S. 128-129. URL: https://www.catalogo.beniculturali.it/search?query=anselmo+canera.

34 Anselmo Canera, *Beschneidung*, Museo di Castelvecchio, Verona, Öl auf Leinwand, 2600 x 2860 mm, Inv. Nr. 43773-1B1511 (unten signiert: [ANSELMVS CANERIVS] VERON. PINGEBAT MDLX[VI]).

35 Gaetano Zancon (1771-1816) hat um 1800 eine Radierung vom Original gefertigt (BM, Inv.-Nr. 1943,0709.18), welche die ursprüngliche Komposition bzw. Dimension der Altartafel aufweist.
36 Allein die von Sergio Marinelli mit Fragezeichen versehene Feder-Kavalkade in den Uffizien (*Cinque Secoli di Disegno Veronese a cura di Sergio Marinelli*, Firenze Uffizi, 2000, Fig. 33) ist derzeit bekannt.
37 Diese Idee vertritt Michael Venator, dem ich für den intensiven Gedankenaustausch dankbar bin.
38 Gere 1988, S. 302 f. (wie Anm. 6)
39 Gere 1988, S. 304, Abb. 14. (wie Anm. 6)
40 Zitat in: Peter Landesman 2001 (wie Anm. 1).
41 Anmerkung des Autors: Ich danke Carmen Bambach, Anne Buschhoff, Jonathan Bober, Marco Simone Bolzoni, Giulio Bora, Sonja Brink, Hugo Chapman, Martin Clayton, Dominique Cordellier, Heiko Damm, David Ekserdjian, Marzia Faietti, Chris Fischer, Ursula Verena Fischer Pace, Achim Gnann, Catherine Goguel, Francesco Grisolia, Florian Härb, Paul Joannides, Thomas Ketelsen, Thomas Klinke, Dagmar Korbacher, Catherine Loisel-Théret, Federica Mancini, John Marciari, Giorgio Marini, Michael Matile, Bert W. Meijer, Stefano L'Occaso, Christoph Orth, Eric Pagliano, Stanislaw Rusch, Jacqueline Thalmann, Nicholas Turner, Carel van Tuyll, Michael Venator, Kurt Zeitler für bereitwillige Auskunft und konstruktive Mitarbeit.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1: Anonym, Präsentation oder Beschneidung im Tempel, Feder in Braun auf graubraunem Papier, ca. 300 x 800 mm, Köln, Wallraf – Richartz – Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. Z 03498
Abb. 2: Anonym, Präsentation oder Beschneidung im Tempel, auf graubraunem Papier, ca. 300 x 800 mm, Köln, Wallraf – Richartz – Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. Z 03498 (Ausschnitt)
Abb. 3: Taddeo Zuccari, A procession of Roman soldiers with captives, Feder in Braun, grau-braun laviert (1548), London, British Museum, Inv. No. 1946,0713.579
Abb. 4: Anonym, Maria mit Kind, braune Feder auf grauem Papier, 380 x 260 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 1628
Abb. 5: Anonym, Maria mit Kind, braune Feder auf beigem Papier, 390 x 278 mm, Wien, Albertina, Inv. Nr. 24039
Abb. 6: Anonym, Präsentation oder Beschneidung im Tempel, auf graubraunem Papier, ca. 300 x 800 mm, (Detail), Köln, Wallraf – Richartz – Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. Z 03498; Anonym, Maria mit Kind, Wien, Albertina, Inv. Nr. 1628
Abb. 7: Anonym, Präsentation oder Beschneidung im Tempel, auf graubraunem Papier, ca. 300 x 800 mm, (Detail), Köln, Wallraf – Richartz – Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. Z 03498; Anonym, Maria mit Kind, Wien, Albertina, Inv. Nr. 24039
Abb. 8: Anonym, Präsentation oder Beschneidung im Tempel, auf graubraunem Papier, ca. 300 x 800 mm, (Detail), Köln, Wallraf – Richartz – Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. Z 03498; Anonym, Maria mit Kind, Wien, Albertina, Inv. Nr. 1628
Abb. 9: Bernardino India, Jungfrau mit Kind, Hl. Anna (?) und drei Engeln (1579), Feder in Braun, laviert, über schwarzer Kreide, 238 x 146 mm, London, British Museum, Inv. Nr. 1972,0513.1
Abb. 10: Domenico Brusasorzi, Maria mit Kind, Öl auf Leinwand, 380 x 500 mm; URL: https://www.uppsalaauktion.se/auktioner/?auction_name=20081202&catalog_nr=12.artnet – Auktion
Abb. 11: Anselmo Canera, Beschneidung (1566), Öl auf Leinwand, 2600 x 2860 mm, Verona, Museo di Castelvecchio, Inv. Nr. 43773-1B1511

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/631/6