Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 14 (1936)

Artikel: Aus der Gemäldesammlung des Musée d'Art et d'Histoire in Genf
Autor: Suida, W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727721

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1

2

Pl. X. — 1. MF 3837. Marino Agneli. Vers 1500. Vierge à l'Enfant. — 2. 1926-68. Francesco Furini (1604-1649). Artémise. — Musée de Genève.

AUS DER GEMÄLDESAMMLUNG DES MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE IN GENF

W. Suida.

Die ehrenvolle Einladung, mich zu einzelnen der italienischen Gemälde des Musée d'Art et d'Histoire zu äussern, stellt mich vor eine sehr interessante Aufgabe; befinden sich doch unter den verhältnismässig nicht zahlreichen Bildern der italienischen Schule mehrere merkwürdige Stücke, die in der Literatur bisher noch nicht jene Beachtung gefunden haben, die sie verdienen.

* * *

Ueber das Madonnenbild *(pl. X, 1)* mit der Signatur «*Opus Marino Agneli* 1501»[1] hat A. Schneider in der *Gazette des Beaux Arts*, 1875, p. 371 berichtet. G. De Nicola hat auf diese Notiz Bezug genommen[2], aber, da er das Bild, welches 1875 in der Sammlung Fol in Genf war, nicht gesehen hatte, keine eigene Meinung geäussert. Betrachten wir das Original, das sich heute im Musée d'Art et d'Histoire befindet, so lässt sich leicht feststellen, dass der Maler Marino Agneli nicht, wie Schneider glaubte, der Schule von Siena, sondern vielmehr der umbrischen Schule angehört. Wäre es nicht mit Namen signiert, so würde man es unter der Bezeichnung «naher Kreis des Bernardino Pinturicchio» registrieren müssen. Es ist leicht möglich, dass es noch gelingen wird, unter den Bildern aus der Art des umbrischen Meisters, die in Museen und Kirchen verstreut sind, solche ausfindig gemacht werden, die unseren Marino Agneli zum Urheber haben.

* * *

[1] No. MF 3837.
[2] Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, I, p. 120 (1907).

Die grosse Tafel der « Beweinung Christi » (Holz 133 × 160 cm) [1] ganz allgemein der italienischen Schule des 15. Jahrhunderts, der Nachfolge des Andrea Mantegna zugeteilt, ist sicher lombardischen Ursprungs *(pl. XI, 2)*. In den Typen bemerken wir jenen Uebergang aus der herben Art der älteren Lombarden vom Schlage des Vincenzo Foppa und des Bernardino Butinone zu der lieblicheren von Leonardo berührten Formengebung, wie er sich an zahlreichen in der Lombardei am Ausgang des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Malereien beobachten lässt. Auch die Formen der Landschaft mit den bizarren überhängenden Felspartien sind typisch lombardisch. Was die leonardesken Elemente betrifft, dürfte die Halbfigur der jungen Frau mit erhobener rechter Hand (die Geste kommt bei Ambrogio Borgognone vor), die auf das Antlitz Christi niederblickt, wohl den Eindruck von Leonardos « Vierge aux rochers » wiederspiegeln. Unter den bisher bekannten Gemälden scheinen mir drei Tafeln im Palais Graf Lanckoroński in Wien die nächste Verwandtschaft zum Genfer Bild aufzuweisen. Auf denselben sind folgende Begebenheiten dargestellt: « Das Urteil des Salomon », « die Unschuldsprobe der Vestalin Tuscia » und « die Geschichte vom Jüngling, der sich weigert auf den Leichnam seines Vaters zu schiessen und dadurch als dessen Sohn anerkannt wird ». Zum näheren Vergleiche empfehle ich den tronenden Richter des Bildes der Vestalin mit den hl. Petrus Martyr und Johannes Evangelista auf dem Genfer Bilde, die Vestalin selbst mit Magdalena, ihre alte Begleiterin mit dem hl. Bernhardin von Siena. Auch die Felspartie rechts am Rande in dem Bilde der Sammlung Lanckoroński eignet sich zum Vergleich mit der Genfer Tafel. Es wäre wohl möglich, dass von dem gleichen, vorläufig anonymen Maler auch eine grosse im farbigen Charakter ähnliche Tafel der « Beweinung Christi » herrührt, die ich in Paris 1935 bei dem Bilderrestaurator Stepanof gesehen habe. Hier erstreckte sich die Aehnlichkeit mit dem Genfer Bilde namentlich auf die coloristischen Eigentümlichkeiten, sowie auch auf die Drapierung der Gewänder, die einen ganz analogen Faltenstil aufweisen. Die Komposition und bis zu einem gewissen Grad auch die Typen eignen sich im Pariser Bilde weniger zum Vergleiche, weil die Figurengruppe eine ziemlich treue Nachbildung nach derjenigen des Bramantino in der ehemaligen Portallunette von San Sepolcro in Mailand ist. Bekanntlich ist Bramantinos Original nur als Fragment, heute auf Leinwand übertragen, in der Ambrosiana erhalten. Zum Genfer Bilde zurückkehrend, wäre noch darauf hinzuweisen, dass eine gewisse Verwandschaft auch zu den Werken des von mir vor Jahren [2] rekonstruierten Pseudo-Bramantino zu beobachten ist, eines Malers, der vielleicht aus Cremona stammt, da dort noch Werke seiner Hand existieren und dessen Tätigkeit dann vor allem in Neapel zu verfolgen ist.

* * *

[1] No. 1909-55.
[2] *Der Cicerone*, XX, 1928.

Pl. XI. — En haut. La Vestale Tuscia. Collection Lanckoronski, Vienne. — En bas. 1905-55. Pietà. Ecole lombarde. Musée de Genève.

Eines der fesselndsten Werke früher Malerei im Genfer Museum ist jenes Brustbild einer jungen Frau, deren Arm und Büste durch einen zarten Schleier eher betont als verhüllt sind *(pl. XII, 1)*. Ein Sockel, der die Gestalt von der Taille abwärts verdeckt, trägt die Aufschrift « Sabina Poppaea »[1]. Es ist also ein Idealporträt jener schönen Römerin beabsichtigt, der Gattin des späteren Kaisers Marcus Salvius Otho, die der Kaiser Nero an sich zog und der er durch seine Rohheit ein frühes Ende bereitete. Man könnte wohl annehmen, dass das Genfer Bild ursprünglich zu einer Folge von Idealporträten römischer Kaiserfrauen gehört habe, wie sie als Parallelserien zu den Imperatoren angefertigt worden sind. So hat beispielsweise Aegydius Sadeler anschliessend an die zwölf Imperatoren (nach Suetonius), die Tizian für den Herzog von Mantua gemalt hatte, auch zwölf Kaiserfrauen gestochen, zu denen die Vorlagen, wenn sie jemals in Gemälden existiert haben, etwa von Giuseppe Salviati gegeben worden sein könnten.

Die «Sabina Poppaea» im Musée d'Art et d'Histoire ist richtig als Werk der französischen Schule des 16. Jahrhunderts katalogisiert. Es ist deutlich als ein Werk jener Schule von Fontainebleau zu erkennen, die in den Zeiten der Könige Franz I und Heinrich II die führende Rolle in der französichen Malerei gespielt hat. Wichtig ist, dass das Gemälde einen Typus vertritt, den wir in zahlreichen Wiederholungen und Varianten von sehr ungleichem künstlerischen Werte nachweisen können. Als besonders fein ist neben dem Genfer Bilde noch ein analoges der Sammlung Baron Lazzaroni in Rom zu nennen *(pl. XII, 2)*. Keine der Wiederholungen trägt eine Namensbeischrift der dargestellten Person, womit wohl erwiesen ist, dass die Beziehung auf die römische Kaiserin nicht mit dem Bildtypus als solchen, sondern nur mit dem einen Genfer Exemplar verbunden war. Woher dieser Bildtypus kommt, ist nicht schwer zu sagen: aus dem von Leonardo da Vinci geschaffenen Typenvorrat; ohne mit einer der uns bekannten Versionen der weiblichen Halbfigur mit betonten Händen genau übereinzustimmen, gehört doch das dem Genfer Bilde zugrundeliegende Motiv überzeugend in jene Reihe, die durch folgende Werke bezeichnet wird: Büste der jungen Frau mit den Primeln in Bargello in Florenz; Gemälde der Flora von Bernardino Luini in der Galerie Borghese in Rom und in Basildon Park; Wachsbüste der Flora im Museum in Berlin; Halbfigur der reichgeschmückten Magdalena in dem Bilde « Magdalena und Martha » (Modestia e Vanità) von Luini bei Baron Rothschild in Paris. Insbesondere in letzterem Bilde bieten die reich und kompliziert gebildeten Hände eine deutliche Analogie zu dem uns beschäftigenden Motive. Da dieses Letztere aber für sich betrachtet ausserordentlich glücklich und künstlerisch wirksam ist, wäre es von vornherein sehr unwahrscheinlich, irgend einen der anonymen Maler von Fontainebleau für dessen Erfinder zu halten. Auch die oftmalige Wiederholung des gleichen Motives in

[1] No. 1841-1.

Exemplaren, die noch aus dem 16. Jahrhundert stammen, scheint zu bezeugen, dass ein berühmtes Vorbild eines grossen Meisters zugrunde liegt. Nichts steht der Annahme im Wege, dass dieses Vorbild von Leonardo selbst herrührte.

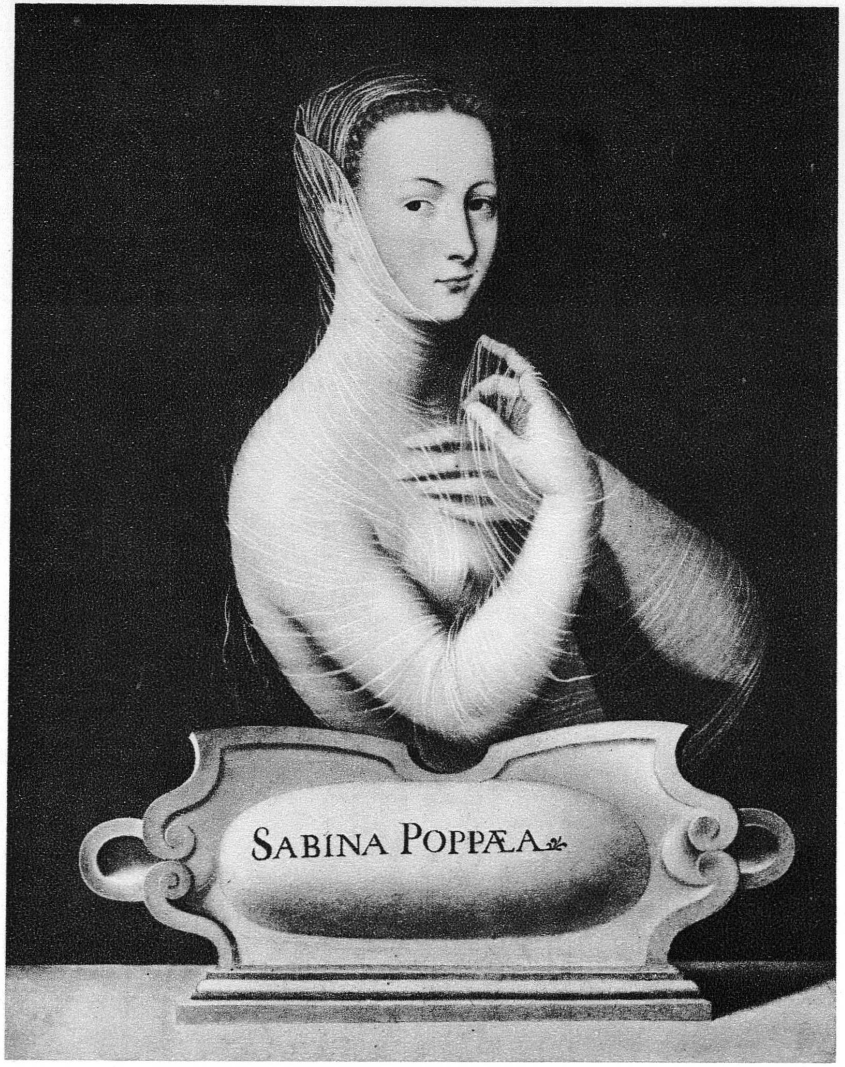
Ja, es gibt sogar ein älteres literarisches Zeugnis, das eine Bestätigung unserer Annahme zu enthalten scheint. « Di Leonardo è la ridente Pomona da una parte coperta da tre veli che è cosa difficilissima in quest'arte, la quale egli fece a Francesco Valerio primo Re di Francia »[1].

Die dünnen Schleier, welche die Büste der jungen Frau umgeben, sind ein in der Kunst jener Zeit völlig neues, ungebräuchliches Motiv, das nach Lomazzos Zeugnis Leonardo selbst zum Urheber hat. Dieser geht damit auf dem Wege weiter, den wir schon in einzelnen der Gewandpartien der Mona Lisa und der hl. Anna beschritten sahen. Hat, wie Lomazzo sagt, König Franz I. das Bild der lächelnden Pomona besessen, deren eine Seite von drei Schleiern bedeckt war, so ist damit auch erklärt, dass die französische Leonardo-Nachfolge, die Maler in Fontainebleau, das Motiv wieder aufgenommen und variiert haben, wogegen es den lombardischen Nachahmern Leonardos unbekannt blieb. Das Genfer Bild aber scheint mir ausser dem ihm eigenen künstlerischen Werte noch die ausserordentliche Bedeutung zu besitzen, dass es uns eine vielleicht ziemlich treue Anschauung einer bisher unbekannten Bilderfindung des grossen Leonardo vermittelt.

Salomon Reinach, « Diane de Poitiers et Gabrielle d'Estrées », *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, II, Ve Periode, II, p. 157 ff. et 249 ff., hat versucht im Verlaufe der Besprechung mehrerer zum Teil sicherer, zum Teil vermutlicher, zum Teil nur entfernt möglicher Porträte der Diane de Poitiers, auch unseren Bildtypus als ein Porträt dieser vielgenannten Frau in Anspruch zu nehmen. Er kennt ausser der « Sabina Poppea » in Genf noch zwei Exemplare der früheren Sammlung Swinton und der früheren Sammlung Henri Houssaye. Ich bin nicht sicher, ob nicht eines derselben mit dem von uns angeführten Exemplar der Sammlung Lazzaroni identisch ist. Ein weiteres künstlerisch geringeres Exemplar habe ich 1932 in der Galerie Erhart, Tiergartenstrasse in Berlin, gesehen. Da Diane de Poitiers im Jahre 1499 geboren ist, wäre es zeitlich sogar nicht einmal unmöglich, dass Leonardo, der 1519 starb, sie als junges Mädchen gesehen hätte. Sie hat aber damals noch gar keine Rolle gespielt, und von einer Porträtähnlichkeit kann im Ernste wohl nicht gesprochen werden. Ich glaube auch nicht, dass später von einem Künstler der Schule von Fontainebleau der Typus der leonardesken « Pomona mit den Schleiern » absichtlich auf Diane de Poitiers übertragen worden wäre. Für S. Reinach's Hypothese können, soweit das Genfer Bild und die analogen Stücke in Betracht kommen, meines Erachtens keine irgendwie stichhältigen Gründe angeführt werden.

* * *

[1] Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Milano, 1590, p. 133.



1

2

Pl. XII. — 1. 1841-1. Sabina Poppaea. Musée de Genève. — 2. Collection Lazzaroni, Rome.

Das an sich kostbarste der italienischen Bilder des Genfer Museums ist meiner Ansicht nach die «Grablegung Christi» von Paolo Veronese *(pl. XIII, 2)* [1]. Es ist eine unbegründete Bescheidenheit dieses herrliche Stück, das aus dem französischen staatlichen Besitz durch Napoleon I. der Stadt Genf überwiesen worden ist, nur der Schule des Paolo zuzuteilen. In der älteren Literatur wird man das Bild vergeblich suchen. Ich freue mich, dass G. Fiocco, mit dem ich einmal ausführlich über die künstlerischen Vorzüge des Bildes mich unterhalten habe, in der zweiten Ausgabe seines «Paolo Veronese» (1934) dem Bild als einem ausgezeichneten eigenhändigen Spätwerke des Meisters den ihm gebührenden Platz eingeräumt hat. Die Komposition unterscheidet sich nicht unwesentlich von früheren Fassungen des gleichen Themas bei Paolo, und es ist nicht zu verkennen, dass stärkere Beziehungen zur Kunst Tizians entscheidend geworden sind. Sowohl der Sarkophag, wie die schräg vom Rücken gesehene weibliche Gestalt auf der linken Bildseite gehen auf Tizian zurück. Das Vorbild, unter erheblicher Werkstattbeteiligung, aber sicher nach der Erfindung Tizians ausgeführt, habe ich vor Jahren im Besitze von Prof. Naager in München gesehen. Paolo hat das Wirkungsvolle der grossen Gewandfigur erkannt, das Gewaltsame der Erscheinung aber durch die Schönheit und den Reiz der Faltenbehandlung, sowie den farbigen Zauber des hellblauen Stoffes gemildert.

* * *

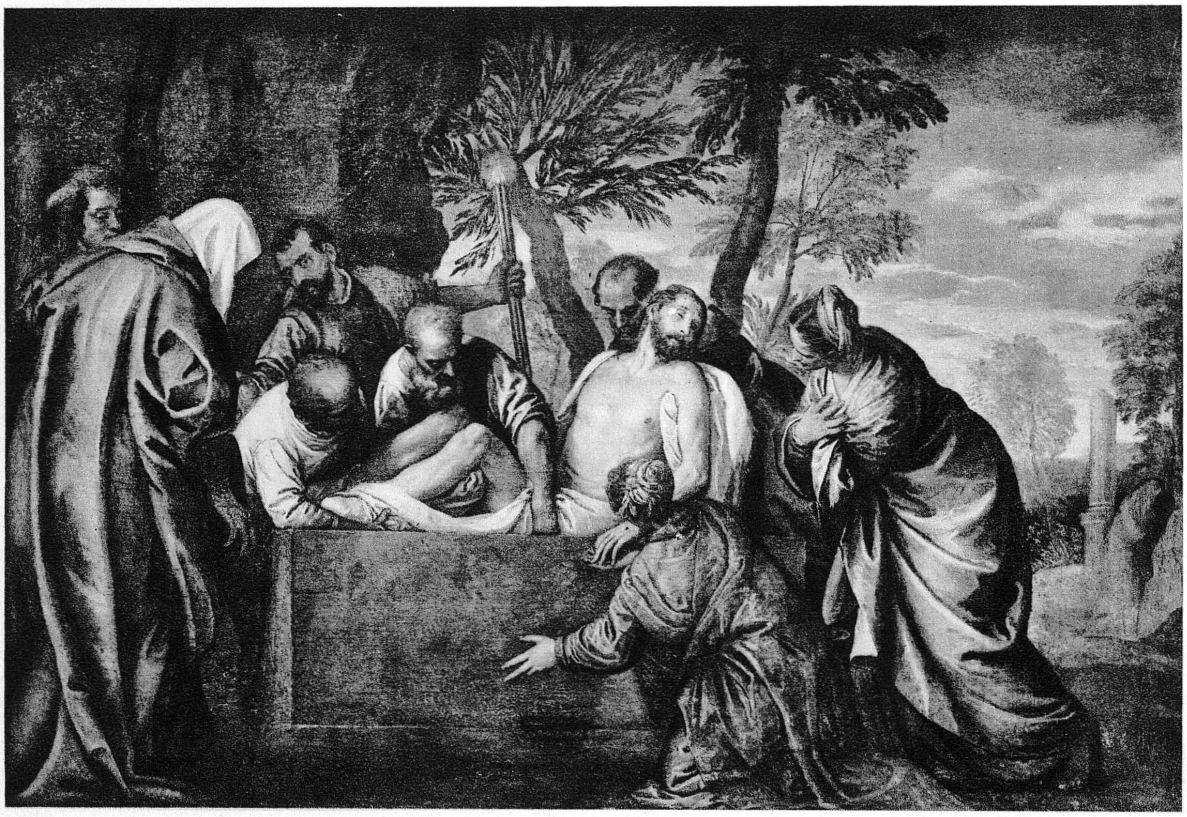
Zum Abschluss unserer heutigen Betrachtungen sei die Aufmerksamkeit auf ein schönes kleines Bild, Halbfigur der Artemisia, gelenkt, das unter dem Namen des Guido Reni ausgestellt ist *(pl. X, 2)* [2]. Der wirkliche Autor lässt sich unschwer bestimmen. Es ist Francesco Furini, der Florentiner, der im 17. Jahrhundert Keime zur vollen Entwicklung brachte, die in der Kunst des Andrea del Sarto hundert Jahre vor ihm gelegt worden waren; unübertroffen in der Kunst des Sfumato, der zarten Uebergänge in der Modellierung des Körpers, dem weichen Anschmiegen der das Antlitz umrahmenden Haarmassen, auf denen ein zartes Krönlein ruht; charakteristisch für den Künstler auch das dunkelblau aufleuchtende Gewand. Für den Typus vergleiche man die Zeichnungen jugendlicher Frauenköpfe in den Uffizien oder die Kniegestalt der Sybille in der Pinakothek von Lucca. Auch einer Artemisia in grösserer Aufmachung und mit stärkerer Betonung des Schmerzlichpathetischen begegnen wir im Oeuvre des Furini, und zwar in einem wirkungsvollen Bilde der Augsburger Galerie [3].

* * *

[1] No. 1825-3.
[2] No. 1926-68.
[3] vgl. L. v. Buerkel, *Francesco Furini*, Jahrb. d. Künsthistor. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, Wien 1908, Bd. XXVII, pag. 86.

Es ist beabsichtigt in einer zweiten Abhandlung noch einige weitere italienische Bilder des Musée d'Art et d'Histoire, sowie des Musée de l'Ariana zu besprechen. Vorausgreifend sei nur erwähnt, dass in letzterer Sammlung unter anderen unter dem Namen des Guido Reni ein hl. Rochus von Mattia Preti, unter dem Namen des Tiepolo ein San Carlo Borromeo von Cerano zu finden sind.

1



2

Pl. XIII. — 1. D. Ryckaert (1612-1662). Jeunes et vieux. Musée de Dresde. — 2. 1825-3. P. Véronèse (1528-1588). Mise au tombeau. Musée de Genève.