



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Kunstsammlung des Juan Francisco Pacheco, Duque
de Uceda“

Verfasserin

Katharina Leithner, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studien-
blatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studien-
blatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

DANKSAGUNGEN

An dieser Stelle möchte ich mich bei Professor Sebastian Schütze für die Betreuung meiner Diplomarbeit und die hilfreichen Anregungen bedanken. Außerdem bei Dr. Friedrich Polleroß, dessen Tipps vor allem am Anfang meiner Recherche von großem Nutzen waren, um die spärlichen Informationen über den Duque de Uceda aus seiner Zeit in Wien zusammenzutragen. Ein großer Dank gilt diesbezüglich auch den Mitarbeitern der Staats- und Stadtarchive, die ebenfalls stets bemüht waren mir bei meiner Suche weiterzuhelfen.

Darüberhinaus danke ich all jenen, die, in welcher Form auch immer, einen Beitrag zum Entstehen der Arbeit leisteten, ganz besonders aber meinen Eltern, die mich allezeit unterstützt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. BIOGRAPHIE	4
2.1. Leben und Karriere	4
2.2. Die Situation in Wien – das Graf Lamberg'sche Palais und die Strukturen am Kaiserhof	9
3. TESTAMENT UND INVENTAR	13
3.1. Das Testament	13
3.2. Das Nachlassinventar	15
3.2.1. Struktur des Inventars	15
3.2.2. Auflistung des Hausrats	16
3.2.3. Die Bibliothek	17
3.2.4. Wissenschaftliche Instrumente, Exponate, Studiolo	20
4. DIE KUNSTSAMMLUNG	22
4.1. Allgemeines	22
4.1.1. Struktur der Bilderliste und Verortung im Inventar	22
4.1.2. Umfang, Künstler, Sujets	23
4.2. Gemälde	28
4.2.1. Bezüge zwischen Bibliothek und Kunstsammlung Ucedas	28
4.2.2. Paragone und Metamalerei – kunsttheoretische Einflüsse in der Sammlung	33
4.2.3. Repräsentation, Diplomatie und Bildung – die Gruppe der Portraits	36
4.2.4. <i>Imitando Caravaggio</i> – caravaggeske Malerei in der Sammlung	44
4.2.5. Konservative Vorlieben und Mäzenatentum Ucedas – Kunst, Künstler und Kunstmarkt in Rom	52
EXKURS: Landschaftsmalerei und niederländische/flämische Kunst	60
4.2.6. Schwerpunkt bolognesische Kunst	62
4.3. Disegni, Modelli, Sbozzi	68
4.3.1. Die Modelli Lanfrancos	68
4.3.2. Zeichnungen und Pastelli – Ucedas Vorliebe für vorbereitende Entwürfe	77
5. UCEDAS KUNSTSAMMLUNG IM KONTEXT	80
5.1. Spanischer Zeitgeschmack – die Sammlungen anderer Vizekönige	80
5.2. Zur Sammlungslandschaft in Wien	84
6. Resumé	88

ANHANG	91
ARCHIVALIEN	101
BIBLIOGRAPHIE	101
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	113
ABBILDUNGSTEIL	117

1. EINLEITUNG

Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungs-Geist, zwey Neigungen, die sich oft im Menschen finden, ihre Richtung nehmen sollen und eben so viel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter denen er sich befindet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern, die er zuerst besucht, von den Nationen mit denen er in irgend einem Verhältnis steht. Gewiß von tausend dergleichen Zufälligkeiten hängt er ab. Was kann nicht alles zusammentreffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgend eine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!¹

Treffendere Worte um die persönliche Ausprägung einer Kunstsammlung zu beschreiben, als jene Johann Wolfgang von Goethes, lassen sich wohl kaum finden. Und so überrascht es wenig, dass diese Beobachtung auch auf die Sammlung von Gemälden und Zeichnungen des Spaniers Juan Francisco Pacheco, Duque de Uceda, wunderbar zutrifft. Als dieser in den Wirren des Spanischen Erbfolgekrieges 1713 nach Wien gelangte, konnte er auf eine lange und ereignisreiche diplomatische Karriere zurückblicken, die ihn in die großen Zentren der europäischen Kunstproduktion geführt hatte. Seine Aufenthalte in verschiedenen Regionen spiegeln sich auch in der erwähnten reichen Sammlung, die er gegen Ende seines Lebens nach Wien mitbrachte. Durch ein erhaltenes Nachlassinventar, das die Grundlage für diese Arbeit bildet, erhalten wir einen Einblick in seinen Bildbesitz. Jedoch dürfte sich dieser bald nach dem Ableben des Duque wieder zerstreut haben. Da uns keine Dokumente über den Verbleib der einzelnen Bilder nach der Sammlungsauflösung überliefert sind, bleiben wir zumeist auf Vermutungen angewiesen. Dies ist zum einen durch die dürftige Quellenlage zu den letzten Lebensjahren Ucedas zu erklären, zum anderen zeigt diese Tatsache sehr gut die generelle Forschungslage zum Kunstmarkt und der Sammlungsgeschichte in Wien auf. Trotz der häufig betonten Wichtigkeit Wiens als Umschlagplatz von Kunstwerken, finden sich bezeichnenderweise nur drei Einträge für die Stadt in Thomas Ketelsens und Tillmann von Stockhausens umfangreicher Publikation *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*.² Die Autoren weisen in diesem Zusammenhang zwar darauf hin, dass Wien wohl nie ein Auktionswesen von der Bedeutung dieses Marktweiges in anderen Städten hervorgebracht hätte, jedoch finden sich auch bezogen auf den professionellen Kunstmarkt und das Feld privater und adeliger Sammler große Lücken in der Forschung. Diese konzentrierte sich lange Zeit vor allem auf die größten Kunstsammlungen der Stadt: jene des Kaiserhauses, des

¹ Goethe 1960, S. 209.

² Ketelsen/von Stockhausen 2002, S. 13 und 29.

Prinzen Eugen und der Fürstenfamilie Liechtenstein. Eine bessere Aufarbeitung weniger umfangreicher Kunstbesitze, wie sie im 18. Jahrhundert verbreitet in Wien zu finden waren, wäre daher überaus wünschens- und erstrebenswert.

Um auf die Kunstsammlung des Duque de Uceda zurückzukommen sei festgehalten, dass oben erwähntes Nachlassinventar aus dem Jahre 1725 neben den alltäglichen Objekten seines Hausrates, eine Liste der Bilder enthält, die mit ihm in die Stadt gelangt waren. Ein Auszug des Inventars mit besagter Bilderliste wurde erstmals in einem Artikel Anna Tedescos³ veröffentlicht, auf deren umfangreiche Forschungsergebnisse zum Leben und Wirken Ucedas bis zu seinem Seitenwechsel zugunsten der österreichischen Habsburger, sich vor allem das folgende Kapitel zu weiten Teilen stützt. Die vollständige Übersicht über den Bildbesitz des spanischen Politikers zum Zeitpunkt seines Todes, findet sich als Transkription im Anhang. Die Zitate wurden aus dem Dokument wörtlich, das heißt mit all ihren Italianisierungen, übernommen. Auch die Größenangaben in *palmi* wurden beibehalten. Leider findet sich im Inventar kein Hinweis darauf, welches *palmi* verwendet wurde, und so können die Angaben lediglich als Richtwert herangezogen werden.

Jene Bilderliste bildet also die Grundlage für diese Arbeit, die es sich zum Ziel gemacht hat, einen Einblick in die Sammlung des Duque de Uceda zu ermöglichen. Leider hat die Zeit nahezu alles Wissen um die Kunstsammlung des spanischen Herzogs verdunkelt, sodass alleine das Nachlassinventar einen Eindruck von ihrer Größe und Form wiedergibt. Die einzelnen Werke scheinen sich so weit zerstreut zu haben, dass es zu diesem Zeitpunkt trotz eingehender Untersuchungen noch nicht gelungen ist, ein Gemälde aus der Sammlung ausfindig zu machen und seine Provenienz aus dem Besitz Ucedas zu verifizieren. Bei manchen liegen zwar Vermutungen nahe, doch fehlen letztlich Belege um diese bewahrheiten zu können. Dennoch lässt die Analyse der Sammlung anhand des Inventars einige bemerkenswerte Aspekte zu Tage treten, auch ohne einzelne Kunstwerke wiedergefunden zu haben. In diesem Sinne sollen einige Gruppen von Gemälden herausgegriffen werden, in denen sich – mit dem Gedanken an Goethe – die Person, die Persönlichkeit und die Vorlieben des Sammlers, aber auch der Geschmack der Epoche, gegebenen Kaufoptionen und eventuelle Divergenzen zu diesen, widerspiegeln. Aus diesem Grund soll anhand einzelner Beispiele, die für die Interpretation des Inventars relevant sind, der Bildbesitz Ucedas umrissen werden. Auf diese Weise wird etwa durch Analyse und Beschreibung von vergleichbaren und erhaltenen Bildern im Œuvre des verzeichneten Künstlers versucht, sich der Version Ucedas anzunähern. So soll sich

³ Siehe Tedesco 2007.

auch ohne konkrete und tatsächlich aus dem Besitz des Spaniers stammende Werke vor Augen zu haben, ein Eindruck von der Sammlung gewinnen lassen.

Dabei werden die zu Lebzeiten des Duque begehrtesten und prestigeträchtigen Werke der alten Renaissancemeister, die das Inventar in verhältnismäßig großer Zahl listet, eher beiseite gelassen, um sich auf solche Gemälde zu konzentrieren, die vielleicht mehr über die persönlichen Interessen des Sammlers verraten und bei denen es wahrscheinlicher ist, dass sie als Originale in der Galerie des Diplomaten hingen. Vor allem venezianische Kunst war stets gesucht und äußerst begehrt und aus diesem Grunde in den meisten Sammlungen mit ausreichenden finanziellen Mitteln zu finden. Daher sollen stattdessen jene Charakteristika der Sammlung Ucedas aufgezeigt werden, die sich teilweise vom gängigen Zeitgeschmack abheben. Diese zeigen sich vor allem in jüngeren Werken, besonders jenen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die folglich vermehrt als Beispiele herangezogen werden. Darunter nehmen, um eines von ihnen zu nennen, etwa einige *Modelli* Giovanni Lanfrancos eine besonders herausragende Position in der Sammlung ein. Obwohl auch diese bisher verschollen sind, ist ihnen ein eigenes Kapitel gewidmet. Eine Annäherung über die Originale und erhaltenen Vorstudien, ermöglichen ihre Einbettung sowohl in das Schaffen des Künstlers und die Umstände des Auftrages als auch in den sammlungsgeschichtlichen Kontext.

Auf die verschiedenen Möglichkeiten des Kunsterwerbs und den italienischen Kunstmarkt wird in Zusammenhang mit den diversen Gemäldegruppen ebenfalls zurückzukommen sein. Zum Schluss wird die Sammlung Ucedas einigen Bildbesitzern anderer spanischer Gemäldesammler mit ähnlichen politischen Karrieren und Auslandsaufenthalten gegenübergestellt, bevor abschließend kurz der Wiener Sammlungskontext beleuchtet wird. Doch zunächst soll sich der Person des Sammlers angenähert werden, dem Diplomaten Uceda, dessen Karriere ihn von Madrid nach Sizilien, Rom und Genua schließlich bis nach Wien brachte, wo der Duque 1718 verstarb.

2. BIOGRAPHIE

2.1. Leben und Karriere

Juan Francisco Pacheco Téllez Girón de Mendoza wurde am 8. Juni 1649 in Madrid in eine spanische Adelsfamilie mit Wurzeln und Besitztümern in der Provinz Toledo hineingeboren. Durch den Tod seiner Eltern, Alonso Melchor Téllez Girón y Pacheco und Juana de Velasco, Tochter des Duques de Frías, wurde er früh zum Waisen. Seine Jugend verbrachte er daraufhin bei seinem Großvater, dessen Titel des Conde de Montalbán er schließlich von diesem erben würde.⁴

Im Jahre 1667 vermählte er sich mit Isabel María Gómez de Sandoval, die vier Jahre später, nach dem Tod ihrer Mutter, den Herzogstitel erben sollte und als IV. Duquesa de Uceda in die Familie brachte. Die Duquesa war demnach ebenfalls Mitglied einer hochrangigen aristokratischen Familie Spaniens mit weitreichenden Beziehungen. Ihr Vater, Gaspar Téllez Girón, V. Duque de Osuna, entstammte einer langen Linie von Politikern und Vizekönigen. Er selbst bekleidete Ende der 1660er Jahre zunächst den Posten des Vizekönigs in Katalonien bis er daran anschließend zum Gouverneur von Mailand ernannt wurde. Isabels Schwester war verheiratet mit Luis de la Cerda, Marqués de Cogolludo, Duque de Medinaceli, ebenfalls ein hochrangiger Diplomat der Zeit. Doch auch eine Schwester Juans hatte in die höchsten Kreise eingehiratet. Isabel Téllez Girón y Pachecos Ehemann war der Conde de Oropesa, Manuel Joaquín Álvarez de Toledo, in den Jahren 1685-1691 und 1698-1699 Premierminister unter Karl II. und Präsident des italienischen Rates. Uceda hatte folglich beste familiäre Beziehungen und damit die besten Voraussetzungen für eine eigene, erfolgreiche Karriere als Staatsmann, die er unter seinem Schwiegervater beim mailändischen Heer vorbereitete.⁵

1674 kehrte er für einige Jahre nach Madrid zurück wo er bald *gentilhombre de Cámara* im Dienste Karls II. wurde. Mit seiner Ernennung zum Gouverneur Galliziens 1682 begann Ucedas Karriere als Repräsentant der spanischen Krone, die er in den folgenden Jahren erfolgreich vorantreiben konnte. 1687 trat er schließlich die Stelle des Vizekönigs von Sizilien an. Dort gelang es ihm zunächst sich nach einem verheerenden Erdbeben 1693 durch raschen Wiederaufbau und gute Versorgung der Opfer als fähiger Politiker zu beweisen, wohingegen er während seiner restlichen Amtszeit wohl eher dazu tendierte, seinen Regierungspflichten

⁴ Vgl. Martín Velasco 2009, S. 51.

⁵ Vgl. Tedesco 2007, S. 492.

aus dem Weg zu gehen und sich stattdessen lieber mit Büchern und Wissenschaft zu beschäftigen.⁶

Bereits über diese Zeit Ucedas in Sizilien kursieren Aussagen von Zeitzeugen, die sein Interesse an Naturwissenschaft und Kultur hervorheben. Diese berichten unter anderem von der großen Anzahl von Büchern, die der Vizekönig aus Spanien mit an seinen neuen Wohnsitz brachte. Tatsächlich bestätigen Aufzeichnungen des Zolls das Vorhandensein zahlreicher Schmuckstücke und Bücher in den hundert Koffern und Kisten der Familie.⁷

Auch über eine bereits in Sizilien vorhandene Kunstsammlung, reich vor allem an Gemälden und Antiken, berichten die Quellen, wobei die Äußerungen zu dieser sehr vage gehalten sind.⁸ Erhaltene Zeichnungen bezeugen darüberhinaus die Vergabe von Aufträgen Ucedas für die Anfertigung verschiedener Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände durch lokal tätige Künstler. So haben etwa ein Entwurf eines Sockels für die Büste des Vizekönigs von dem Bildhauer Cristoforo Milante, oder Zeichnungen zu einigen Möbelstücken von Giacomo Amato die Zeit überdauert. Letzterer wurde darüberhinaus während der Regierungszeit Ucedas zu mehreren Kirchenprojekten in Palermo herangezogen.⁹

Uceda hatte sich für die Zeit nach seinem Dienst in Sizilien offenbar um den Posten des Vizekönigs in Neapel bemüht und war für diesen zwischenzeitlich wohl auch im Gespräch. Letztendlich fiel die Entscheidung aber gegen ihn. Stattdessen wurde Uceda das Amt des Botschafters in Rom angeboten, das er allerdings zunächst ablehnte. Wieder in Madrid, konnte er seine Karriere am Hofe weiter vorantreiben, bis er sich 1699 doch dazu entschloss als Botschafter in die Papststadt zu gehen, nachdem dort der mittlerweile berufene Ersatz für den Duque, der Conde de Altamira, bald nach Amtsantritt plötzlich verstorben war.

Über Barcelona, Genua und Mailand kam er am 17. Dezember desselben Jahres in Rom an. Bereits nach kurzer Zeit im Amt wurde Uceda mit einer delikaten politischen Situation konfrontiert. König Karl II. war kinderlos verstorben und hatte auf diese Weise den Spanischen Erbfolgekrieg ausgelöst. Uceda stellte sich in der Frage der Erbfolge zunächst auf die Seite Philipps von Anjou und vertrat von nun an spanische und französische Interessen gleichermaßen. Unter dem neuen Herrschergeschlecht gelang es Uceda erneut die Gunst des Regenten

⁶ ebd. S. 493 und 498. Di Blasi wiederum berichtet, dass das Volk unter der harten Hand des Duque gelitten hätte. Gleichzeitig merkt er aber auch an, dass Uceda die Regierungsanbelange an seinen Sekretär weitergegeben hätte worauf die Stadt zunehmend korrupter wurde. Vgl. Di Blasi 1867, S. 433.

⁷ ebd. S. 499.

⁸ Unter diesen Giovanni Evangelista Di Blasi, der von einer „superba raccolta di pitture, di statue e di altre pregevoli e di antichità e manufatture“ des Duque berichtet, aber keine genaueren Angaben zu dieser macht und Antonio Mongitore, der festhält, Uceda hätte ein Bild Vincenzo Ainemolos, gen. Romano, aus Sizilien mitgenommen, das einen „scherzo di puttini“ dargestellt hätte. Di Blasi 1867 S. 433 und Mongitore 1977, S. 88 und 152. Vgl. auch Tedesco 2007, S. 503.

⁹ Vgl. Tedesco 2007, S. 503f.

auf sich zu ziehen, nichtsdestotrotz sollte eine zweite Bewerbung um das Vizekönigtum Neapel wieder erfolglos bleiben. Eigentlich waren die vorangegangenen Amtszeiten in Sizilien und als Botschafter in Rom die günstigsten Voraussetzungen für eine Beorderung nach Neapel. Der Posten in Rom war mit hohen finanziellen Ausgaben verbunden, die von den Botschaftern für gewöhnlich aus der eigenen Tasche zu begleichen waren. Als Ausgleich dafür wurden sie in den meisten Fällen mit dem ertragreichen Amt des Vizekönigs in Neapel entschädigt, wo sie ihr verbrauchtes Vermögen wieder hereinwirtschaften konnten.¹⁰ Vermutlich war das Vizekönigreich auch unter diesem Gesichtspunkt so anziehend für Uceda und eine erneute Abweisung ein herber Rückschlag. Finanzielle Probleme des Duque sind jedenfalls nicht unwahrscheinlich, zumal es sich der kaiserliche Botschafter Graf Lamberg, anlässlich eines Streites der spanischen Botschaftergattin mit Kardinal Grimani, nicht nehmen ließ, in seinem Tagebuch auf die leeren Kassen Ucedas hinzuweisen.¹¹ Allerdings sollte auch nicht verschwiegen werden, dass die Beziehung zwischen der habsburgischen und der spanischen Partei zu jenem Zeitpunkt nicht die beste, und Lamberg folglich nicht der unvoreingenommenste Beobachter gewesen sein dürfte, vor allem nicht in einem Konflikt zwischen Unterstützern der französischen Sache, der Duquesa de Uceda samt Gefolge, und einem Parteigänger der Habsburger, als der Grimani einzuordnen war.

Zu den Verpflichtungen eines Botschafters gehörte neben der Bewältigung der tagespolitischen Agenda natürlich auch die Repräsentation der Krone. Ucedas Amtsperiode fiel in eine Zeit, in der es aufgrund der umstrittenen Legitimation der Thronbesteigung Philipps V. umso wichtiger war, Bündnisse zu schließen und die neu gewonnenen Beziehungen öffentlich zur Schau zu stellen. Als Freund der Künste, waren musikalische Feierlichkeiten und Spektakel eine willkommene Beschäftigung für den Botschafter. Er war bereits in Palermo als Förderer der Oper in Erscheinung getreten, ein Interesse, das ihn mit seinem Schwager und Vorgänger als Botschafter, dem Duque de Medinaceli, verband. Anlässlich der Inthronisation Philipps, fanden eine Reihe von Feierlichkeiten statt, im Zuge derer der Duque auch selbst zu einer Abendgesellschaft in die Botschaft einlud. Dieses rauschende Fest mit Musikvorführung und beeindruckender Bühnendekoration war wohl das größte von Uceda organisierte Spektakel dieser Art. Seine Beteiligung an solchen Projekten und seine Förderung von Musikern, die bei Tedesco ausführlicher nachzulesen sind,¹² zeigen den Botschafter in jedem Fall als eine engagierte Persönlichkeit des kulturellen Lebens in Rom.

¹⁰ Vgl. Cañal 2000, S. 123.

¹¹ Vgl. Polleroß 2010, S. 371.

¹² Vgl. Tedesco 2007, S. 506-519.

Noch vor dem Tode Karls II. dürfte Uceda den kaiserlichen Botschafter in der Stadt, oben bereits erwähnten Leopold Joseph Graf von Lamberg, kennengelernt haben, der dieses Amt in den Jahren 1700-1705 innehatte. Zwei Wochen nach dem Tod Karls II. erschien Uceda am 15. November zu einem Festgottesdienst in der Kirche S. Maria dell'Anima anlässlich des Namenstages Kaiser Leopolds I. und der Geburt dessen Enkels Erzherzog Leopold Joseph.¹³ Zu diesem Zeitpunkt waren beide noch verbündet, da der Tod des spanischen Königs in Rom erst am 19. des Monats bekannt wurde. Nur wenige Tage später, erschien Uceda bereits zu Banketten der französischen Kardinäle d'Estreés und Fourbin. Die Trauerfeierlichkeiten anlässlich von Karls Begräbnis fanden am 22. Dezember schließlich statt, ohne dass der kaiserliche Botschafter erst eingeladen worden wäre.¹⁴

Die Lage zwischen den Vertretern der beiden verfeindeten Parteien spitzte sich in den nächsten Monaten weiter zu. Nachdem der neugewählte Papst Clemens XI. bereits Philipp von Anjou als Thronfolger anerkannt hatte, stand die Belehnung mit dem neapolitanischen Königreich noch aus. Die Botschafter beider Parteien versuchten jeweils den Heiligen Stuhl für sich zu gewinnen. Uceda und Kardinal Toussaint Marquis de Fourbin Janson, der Vertreter der Französischen Krone in Rom, beschlossen den Papst mit der Überreichung der *Chinea* zu einer Lösung in ihrem Interesse zu bewegen. Die dafür veranschlagten 7000 *Scudi* konnte Lamberg nicht aufbringen und schmiedete in seiner Verzweiflung schon Pläne, die Botschafter zu überfallen und das für die Zeremonie auserwählte Pferd zu töten. Doch auch ohne das Zutun des Grafen scheiterte das Unternehmen kläglich. Der Papst war unbestechlich geblieben und das Pferd, das von den Diplomaten vorgeführt worden war, war ein magerer Gaul, der Uceda in den folgenden Wochen nichts als Spott und Häme in ganz Rom einbrachte.¹⁵

Kurz vor Lambergs Abberufung aus der Papststadt kam es erneut zu einem Eklat. Auf der Piazza di Spagna hatte ein junger Straßenverkäufer Drucke mit dem Portrait Josephs I., der kurz zuvor zum Kaiser gekrönt worden war, vertrieben und war daraufhin so übel von einem Schläger aus dem Umfeld der spanischen Botschaft zugerichtet worden, dass er einen Schädelbruch erlitt. Auf den Protest Lambergs hin merkte Uceda bloß an, lediglich die „Impertinenz del Delinquente“¹⁶ bestraft zu haben.

Wie sehr auch versucht wurde gegen die habsburgischen Belange anzukämpfen, die Lage der französischen Seite verschlechterte sich trotz aller Bemühungen zusehends. 1709 stellte sich der Papst in der Frage der Erbfolge hinter Karl III. Im selben Jahr wurde Uceda von Philipp

¹³ Vgl. Polleroß 2010, S. 328.

¹⁴ Vgl. Tedesco 2007, S. 511.

¹⁵ Vgl. Polleroß 2010, S. 336.

¹⁶ ebd. S. 410 und Fußnote 609, S. 497.

V. aus Rom abberufen und ließ sich in Folge in Genua nieder. Von dort aus leitete er die spanischen Versuche, Sardinien zurückzuerobern. Im Juni 1710 erreichte eine unter Ucedas Kommando stehende Kriegsflotte mit circa 2.000 Mann Besatzung, Korsika. Es war geplant, nach Sardinien überzusetzen, die Invasion im Norden zu beginnen und von dort aus Cagliari einzunehmen. Jedoch war zu diesem Zeitpunkt die englische Flotte in nahem Gewässer unterwegs und in Alarmbereitschaft. Aus dieser wurden 1.000 Soldaten entsandt, welche die bereits gelandeten franko-spanischen Männer zur Kapitulation und den Rest der Flotte schließlich zum Rückzug veranlassten.¹⁷

Ucedas vermutlich vorher schon gehegten Kontakte zur habsburgischen Seite verbesserten sich in den folgenden Monaten immer mehr, bis sein Verrat an Spanien offensichtlich wurde. Philipp V. erließ daraufhin im März 1711 zunächst einen Haftbefehl gegen ihn und in weiterer Folge, als sein Anspruch auf den Thron zwei Jahre später gesichert war, veranlasste er sämtliche in Spanien verbliebenen Güter Ucedas zu beschlagnahmen, darunter sowohl den Familienpalast in Madrid als auch die reiche Bibliothek des Duque. Darüberhinaus verstarb die Duquesa am 24. Juni desselben Jahres in Genua, wo sie auch bestattet wurde. Bereits im April war auch Kaiser Joseph I. unerwartet verschieden. Erneut änderte sich durch den Tod eines kinderlosen Herrschers die politische Situation in Europa grundlegend. Als sein Nachfolger Erzherzog Karl auf dem Weg von Barcelona nach Wien in Genua landete, brachte Uceda diesem seine Hochachtung entgegen und bekannte sich öffentlich zur habsburgischen Partei. Wenige Monate nach jenem Aufeinandertreffen, erklärte Karl ihn, nunmehr zum Kaiser gekrönt, zum österreichischen Repräsentanten in der Republik Genua, als der er auch die nächsten zwei Jahre die kaiserlichen Interessen in der Stadt vertreten sollte.¹⁸

Die genauen Beweggründe für Ucedas Seitenwechsel sind nicht vollständig geklärt. Wahrscheinlich haben seine vergeblichen Bemühungen um den Posten des Vizekönigs von Neapel ihren Teil dazu beigetragen. Der zeitgenössische Chronist Jacob Wilhelm Imhof bringt diesbezüglich sogar eine weitere ausgeschlagene Bewerbung ins Spiel. So schreibt er, Uceda wäre in den Dienst des Kaisers getreten „weil/ wie/ die Franzosen vorgeben/ ihm der Prinz von Santo Bueno in der Vice-Royschafft von Peru vorgezogen worden [sei].“¹⁹

Wie dem auch gewesen sein mag, seiner neuen Aufgabe im Dienste des Hauses Habsburg scheint er jedenfalls zufriedenstellend nachgekommen zu sein. Durch die Berichte des *Wienerischen Diariums*, der späteren *Wiener Zeitung*, wissen wir relativ gut über Ucedas politisches Handeln in Genua bescheid. Als etwa die Kaiserin im April 1713 in Livorno verweilte, küm-

¹⁷ Vgl. Döberl 2008, S. 282f.

¹⁸ Vgl. Tedesco 2007, S. 497f.

¹⁹ Imhof 1712, S. 185.

merte sich der Duque um ihr Wohl und hatte für sie einen „sehr kostbaren Trag Sessel zur Verehrung verfertigen [und] auch die Trag-Bediente mit prächtiger Kleydung versehen lassen.“²⁰ So erfahren wir außerdem, dass er am 20. September Genua bereits seit längerer Zeit verlassen hatte, da bis dahin die Meldung in Wien eingetroffen war, er wäre bereits – mittlerweile zum „Praesidenten des Wälschen Raths“ ernannt – in Mailand angekommen, von wo aus er wenige Tage später seine Reise in die Schweiz fortsetzte, bevor er am 9. Oktober 1713 endgültig in der Kaiserstadt eintraf.²¹ Dazu findet sich im *Diarium* folgender Eintrag:

Mittwoch/ den 11. October. Nachdem Vorgestern Ihrer Römisch- Kaiserlich- und Königlich- Catholischen Majestät geheimer Rath/ [?] Herr Francesco, Duca d'Uceda, nebst seinem Herrn Sohn/ von Genua/ alda derselbe die Kaiserliche Angelegenheiten bishero rühmlichst beobachtet/ über Mailand und Schweitz dahier angelanget; Als ist Gestern bey allerhöchstgedachter Kaiserlich- und Königlich- Catholischen Majestät obbesagter Duca, samt seinem Herrn Sohn/ bereits allergnädigst vorgelassen worden.²²

Mit diesem Eintrag verlaufen sich allerdings allmählich die Spuren des Duque in Wien. Über Johann Basilius Küchelbecker erfahren wir noch, dass Ucedas Sohn Melchor, der vermutlich mit dem Vater aus Genua eingereist war, ein Jahr nach ihrem Eintreffen, am 18. Oktober 1714, der Krönung der Kaiserin zur Königin von Ungarn beiwohnte.²³ Über die folgenden Jahre des Duque lassen sich leider bisher keine Informationen zusammentragen. Der nächste sichere Hinweis auf den Duque findet sich erst wieder in der Bestätigung seines Todes. Juan Francesco Duque de Uceda verstirbt in Wien am 25. August 1718 *im Graf Lamberg*['schen] *Hauß in der Herrengassen*.²⁴

2.2. Die Situation in Wien – das Graf Lamberg'sche Palais und die Strukturen am Kaiserhof

In der oben zitierten Aufzeichnung des Wiener Totenbeschreibamtes (Abb. 1) findet sich eine Angabe von Ucedas letztem Wohnsitz in Wien. Die Herrengasse war eine der ersten Adressen der Stadt. Hier fanden sich um 1710 die Palais zahlreicher hochadeliger Familien, die sich in den Jahren nach der Türkenbelagerung 1683 und als Folge des stetigen Anwachsens des Hofstaats vermehrt um Bauprojekte, wie die Errichtung standesgemäßer Residenzen, kümmerten. Gleichzeitig spiegelten die Bauten das Kräfteverhältnis und die Organisation des Kaiserhofes wider. Diese wurde durch österreichische Familien des Hochadels dominiert und so finden

²⁰ Wienerisches Diarium 1013, S. 3.

²¹ Vgl. Wienerisches Diarium 1061, S. 3, dass. 1063, S.3.

²² dass. 1064, S. 1.

²³ Vgl. Küchelbecker 1730, S. 178.

²⁴ WStLA, Totenbeschreibamt, B1: 26, 55.

sich auch unter den zwanzig höchsten Beamten des Kaisers dreizehn mit eigenem Palais in der Stadt. Auf diese Weise verdeutlichten sie auf der einen Seite das Bemühen um Repräsentation und das Bekräftigen des eigenen sozialen Status' und fügten sich andererseits in die bestehende Konkurrenzsituation der einflussreichsten aristokratischen Familien Wiens, deren Buhlen um die höchsten Ämter und die Gunst des Kaisers, sich in ihren Bautätigkeiten fortsetzte.²⁵

In dieser sozialen und räumlichen Umgebung besitzt die Familie Lamberg um 1680 gleich vier Häuser. Neben dem 1679 geerbten Palais Lamberg-Sprinzenstein in der nahe gelegenen Wallnerstraße gehörten ihr zwei benachbarte Häuser in der Herrengasse nahe der Freyung. Das weiter vom ehemaligen Schottenplatz entfernte der beiden wurde 1686 an den kaiserlichen Oberstallmeister Karl Ferdinand Graf von Waldstein verkauft, von dessen Erben es 1713 wiederum an Graf Wirich Philipp Lorenz Daun veräußert wurde. Dieser ließ sich an jener Stelle schließlich das spätere Palais Daun-Kinsky nach Plänen Johann Lucas von Hildebrandts errichten.²⁶

Das benachbarte Haus stammte aus dem Besitz der Gräfin Judith Rebecca von Lamberg, der Mutter des bereits erwähnten Botschafters Leopold Joseph. Es gelangte über diese 1707 in den Besitz des fürstlichen Familienzweiges und wurde daraufhin der Stammsitz der Familie. Auf einem Stich der Freyung von Johann Adam Delsenbach nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach präsentiert es sich, im Hintergrund neben den Residenzen Harrach und Daun, als schmuckloser Bau, der im Vergleich zu den Nachbargebäuden veraltet und einfach wirkt (Abb. 2). Im 19. Jahrhundert sollte es schließlich durch einen Neubau ersetzt werden, dessen Gestaltung sich am angrenzenden Palais Daun orientierte.²⁷

Ein weiteres Gebäude in Besitz der Familie befand sich ein Stück weiter die Herrengasse entlang, neben dem Stadtpalais der Fürsten von Liechtenstein, an der Ecke heutige Leopold-Figl-Gasse. Dieses war aus der oberösterreichischen Linie der Familie ebenfalls an die Mutter des Botschafters übergegangen. Durch Ucedas Kontakte zu Leopold Joseph Lamberg dürfte sich die Gelegenheit ergeben haben, sich in ein Palais der Familie einzumieten. Allerdings war der Graf bereits 1706, also nur ein Jahr nach seiner Heimkehr aus Rom, verstorben. Es war ihm in dieser kurzen Zeit nicht möglich, die während seiner diplomatischen Tätigkeit entstandenen finanziellen Defizite wieder auszugleichen. Er hinterließ seinem Sohn daher einen Berg

²⁵ Vgl. Pecar 2007, S. 181-188, Polleroß 2010, S. 191 und ders. 2000, S. 100-102.

²⁶ Vgl. Polleroß 2010, S. 192f., Lorenz 2007, S. 64-66 und Wohlrab 1971, S. 61f.

²⁷ Vgl. Polleroß 2010, S. 193 und Lorenz 2007, S. 66.

Schulden, die zu tilgen wohl einige Zeit brauchte, in der die Vermietung eines Hauses sicher mehr als gelegen kam.²⁸

Beide Paläste der Familie in der Herrengasse kommen laut Totenbeschreib als Wohnsitz Ucedas in Frage. Das Letztgenannte, nahe dem Stadtpalais Liechtenstein, verfügt jedoch über eine längere Liste von Untermietern, wodurch es als die wahrscheinlichere Unterkunft des Duque in Wien angesehen werden kann. Im Jahr 1669 etwa mietete sich der kaiserliche Feldmarschall Jakob Graf von Leslie dort ein. Einige Zeit später, 1676, vermietete die Gräfin Teile des Gebäudes für ein Jahr an Philipp Sigmund Graf von Dietrichstein und 1683 drei Jahre lang an Peter Ernst Graf von Mollard. 1719, somit kurz nach Ucedas Tod, wurde es schließlich an Johann Ferdinand Graf von Kuefstein auf Greillenstein verkauft.²⁹

Die Nachbarschaft Ucedas setzte sich in jedem Fall aus den wichtigsten Familien der Zeit zusammen, wie der Stadtplan Werner Arnold Steinhausens aus dem Jahre 1710 illustriert (Abb. 3). Dieser zeigt entlang der Herrengasse die städtischen Niederlassungen unter anderen der Familien Liechtenstein, Lamberg und Trautson. Mit dem ab 1713 errichteten Palais des Grafen Daun entstand hier außerdem die Residenz des amtierenden Vizekönigs von Neapel.

Darüberhinaus dürfte das Wohnen zur Miete in Wien recht gebräuchlich gewesen sein, wie die oben gebrachten Beispiele des Palais Lamberg bereits angedeutet haben. Wien war um 1700 überfüllt mit Menschen. Hier tummelten sich Politiker, Gesandte, Angehörige des Hofstaates und Reisende, deren schiere Anzahl das Finden einer geeigneten Unterbringung zu einem schwierigen Unterfangen werden ließ.³⁰

Das internationale „Flair“ der Stadt hatte in den Jahren vor Ucedas Ankunft immerfort zugenommen, nicht zuletzt durch eine große Zahl spanischer Gefolgsleute, die mit dem neuen Kaiser nach Wien gezogen waren. Carl Eduard Vehse beschreibt in seiner *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation* die Einwanderung dieser wie folgt:

Ein letztes Glück am Kaiserhofe machte die Masse getreuer Unabhängiger, welche den Kaiser Carl VI. aus seinem an Anjou überlassenen königlichen Spanien, Neapel und Sicilien mit sich nach Wien brachte. Nach den Memoiren des Herzogs von Richelieu schätzte man diese Masse auf nicht geringer als 20,000 Seelen.³¹

Die Auswirkung dieser Immigration hinterließen ihre Spuren nicht nur im Bild der städtischen Bevölkerung, sie zeigte vielmehr auch bei Hofe ihre Einflüsse. Karl VI. hatte das strenge spanische Hofzeremoniell an seinen neuen Sitz mitgebracht. Die Höflinge kleideten sich gemäß der spanischen Hoftracht, 1715 wurde das verpflichtende Tragen des schwarzen spanischen

²⁸ Vgl. Polleroß 2010, S. 193 und ders. 2004, S. 19.

²⁹ Vgl. ders. 2010, S. 193f.

³⁰ Vgl. Pons 2005, S. 155-161.

³¹ Vehse 1852, S. 85.

Mantelkleides in der Ratsstube vom Kaiser persönlich angeordnet.³² Doch auch in der Ausübung politischer Ämter konnten die spanischen und italienischen Adligen ihre Macht weiter ausbauen, da der Kaiser von Beginn seiner Regierungszeit an bestrebt war, diese zu fördern und dies etwa durch die Schaffung des spanischen Rates auch tat. Ende des Jahres 1713 war der Rat aus den Plänen für das Einrichten eines *Consilio d'Italia* hervorgegangen. Doch die mächtigen Rollen die jene „getreuen Unabhängigen“ in diesem und anderen Organisationen einnahmen, riefen allmählich immer stärkeren Unmut und Misstrauen unter den eingesessenen, österreichischen Adelsvertretern hervor.³³

Auch Uceda dürfte sich bedingt durch seine Mitgliedschaft in verschiedenen Räten im kaiserlichen Umfeld bewegt haben. Umso erstaunlicher ist der Mangel an Archivmaterial und erhaltenen Quellen zu seiner Zeit in Wien. Laut Tedesco hätte das Amt des Schatzmeisters des spanischen Rates ihm jährlich 14.000 *fiorini* eingebracht, wobei gleichzeitig Zeitzeugenberichte die letzten Jahre des Duque im Lichte von Armut und karrieretechnischem Fall schildern.³⁴ Leider lassen sich zu wenige Informationen zu Uceda in diesen letzten Jahren seines Lebens in Wien zusammentragen um daraus ein schlüssiges Bild zu erhalten. An den Angaben zu Ucedas Nachlass lässt sich vielleicht kein unermesslicher Reichtum ablesen, jedoch erweckt dieses auch nicht gerade einen Eindruck von Mittellosigkeit.

³² Vgl. Seitschek 2011, S. 60-62.

³³ Vgl. Gutkas 1985, S. 80f.

³⁴ Vgl. Tedesco 2007, S. 497 und Fußnote S. 540.

3. TESTAMENT UND INVENTAR

3.1. Das Testament

Knapp einen Monat vor Ucedas Tod dürfte sein weltliches Ende bereits in greifbarer Nähe gewesen sein, war er doch körperlich nicht mehr in der Lage sein Testament³⁵ vom 19. 8. 1718 selbst zu signieren. Der kaiserliche Leibarzt und Bibliothekar, Nicolò Pio Garelli, musste das Dokument für ihn in seinem Namen unterzeichnen und besiegelte somit den letzten Willen des Duque.

Das zwei Umschläge mit insgesamt etwa 20 Seiten umfassende, nicht nummerierte Dokument wurde vom Notar Adamus Alverus beglaubigt. Es gibt leider nur oberflächlich Aufschluss über die Lebensumstände Ucedas. Als ersten Punkt seines Willens setzt er Vorkehrungen für seine Bestattung und sein Seelenheil fest. Er äußert den Wunsch, in der Wiener Franziskanerkirche, einer beliebten Grablege von Familien des Hofadels im 17. und 18. Jahrhundert, bestattet zu werden. Hier finden sich unter anderem die Kapellen der Grafen Hoyos und Colloredo sowie die Gräber des Hofkriegsratspräsidenten Francesco Maria Hannibale Fürst Gonzaga und einiger Mitglieder der Familie Lamberg.³⁶ Weiters sollten 6000 Messen, verteilt über alle Kirchen der Stadt, für ihn gehalten und Spenden über 200 *florines* an verschiedene Krankenhäuser ausbezahlt werden.³⁷

Auch seine Angestellten, von denen er jedem einige hundert *florines* vermacht, bezieht Uceda in das Testament mit ein. Ganze 1000 *florines* hingegen sollen einige adelige Herren erhalten, unter ihnen ein gewisser Don Joseph de Villalobos, der eingesetzt wurde um verschiedene logistische und finanzielle Angelegenheiten in Italien zu überwachen. Darin enthalten sind auch einige Anliegen Ucedas in Genua verstorbene und begrabene Frau betreffend. Der Abwicklung ihres Nachlasses ist der nächste Abschnitt im Testament ihres Gatten gewidmet. Auch für sie werden, ihrem Willen folgend, eine bestimmte Anzahl an Messen festgesetzt und einige Einrichtungsstücke und Kunstgegenstände ihren Erben zugeteilt.³⁸

Die Aufteilung von Ucedas eigenem Besitz ist leider nur ungenau festgelegt, ein Umstand, der unter anderem auch das Schicksal seiner Kunstsammlung hinter einen dunklen Schleier treten lässt. Die Situation in Spanien, also die Beschlagnahmung eines großen Teils seiner

³⁵ OeSTA/HHStA HA OMaA, Testamente 1718-1722, 630-4. Im folgenden aufgeführt als „Testament“

³⁶ Vgl. Mark Hengerer 2005, S. 399 und Polleroß 2010, S. 209.

³⁷ Testament, Umschl. 1718.

³⁸ ebd.

Besitzungen, dürfte mit ein Grund gewesen sein, warum Uceda es vermied, detaillierte Angaben zu machen, sie vielleicht auch einfach nicht machen konnte, da er zu diesem Zeitpunkt nicht wusste, was und wieviel der unter Verschluss gehaltenen Dinge wiedergewonnen werden würde. Und tatsächlich sollte es noch bis 1727 dauern, bis ein großer Teil der früheren Güter der Familie wieder in ihren Besitz kommen sollte. Einige wertvolle Gegenstände konnten zwar vor der Flucht im Konvent der Santissimo Sacramento de Recoletos de San Bernardo in Madrid versteckt werden, anderes, wie der Palast der Familie in der Calle Major und die reiche Bibliothek, sollten allerdings unwiderruflich verloren bleiben.³⁹

Auf das Wiener Testament zurückkommend soll noch erwähnt werden, dass Uceda sichtlich bestrebt war, sein Erbe möglichst fair auf seine Söhne aufzuteilen. Er appelliert an diese, die Aufteilung seines Besitzes *como á buenos hermanos sin la menor repugnancia ni contradiccion* durchzuführen.⁴⁰

Seinem erstgeborenen Sohn Manuel, dem Marqués de Belmonte, überträgt der Duque seinen Titel und alle damit verbundenen Würden und *mayorazgos*, sowie seine Ländereien und die Häuser, die sich auf diesen befinden. Alles weitere in seinem Besitz soll zwischen seinen vier Söhnen zu gleichen Teilen aufgeteilt werden, wobei die Brüder Manuel und Juan, dem Conde de Umanes, die Güter erhalten sollen, die sich in Spanien befinden und alle Besitztümer außerhalb Spaniens, an die beiden anderen Söhne, Pedro Vicente und Melchor Pacheco, gehen sollen.⁴¹

Bis auf einen goldenen Brillantring, den Melchor erhalten soll, wird kein Gegenstand aus Ucedas Besitz dezidiert einem der Söhne zuerkannt.⁴² Auch nicht gesichert ist, ob Uceda seine Sammlung, wie viele der adeligen spanischen Kunstsammler, in seine *mayorazgos* eingebunden hat, um den Erhalt der geschlossenen Sammlung in seiner Familie zu sichern.⁴³

Für ein Verbleiben der Bilder in Wien lassen sich heute jedenfalls keine Belege mehr finden. Im Testament Melchor Pachecos vom 9. 2. 1758, das leider nur als Brandakt, zwar nicht vollständig aber noch gut entzifferbar, überliefert ist, gibt es keinen Hinweis auf eine Kunstsammlung.⁴⁴ Auch dieses Dokument ist überaus vage verfasst, was den Umfang und die Menge des Besitzes betrifft und auch hier scheint keine Inventarliste beigefügt gewesen zu sein oder ist, wie so viele Unterlagen, beim Brand des Justizpalastes vernichtet worden. Mel-

³⁹ Vgl. Tedesco 2007, S. 497 und Martín Velasco 2009, S. 79-81.

⁴⁰ Testament, Umschl. 1725.

⁴¹ ebd.

⁴² Testament, Umschl. 1718.

⁴³ Vgl. Burke 2002, S. 103.

⁴⁴ OeSTA, AVA Inneres NÖLR, Test 134.

chor, der wie sein Vater Teil des Geheimen Rates war, blieb wohl unverheiratet, setzte als Universalerbin aber eine gewisse Doña Vincenza de Sylva, Contessa di Monte Santo, ein.

Der Verbleib Pedro Vicentes ist ungewiss, er kann jedoch möglicherweise mit einer Meldung in Zusammenhang gebracht werden, in welcher ein Nachfahre Ucedas am 17. 3. 1748 in Wiener Neustadt wegen Verrats zu lebenslanger Haft verurteilt und nach Graz abgeführt wurde.⁴⁵

3.2. Das Nachlassinventar

3.2.1. Struktur des Inventars

Wenden wir uns nun dem Inventar der in Wien zurückgelassenen Habseligkeiten Ucedas zu, das sich glücklicherweise im Archivo Histórico Nacional in der Abteilung der Familie Frias in Toledo erhalten hat.⁴⁶ Es handelt sich hierbei um die Kopie eines Nachlassinventars, datierend vom 25. Juli 1725, also knapp sieben Jahre nach dem Ableben des Duque und unterzeichnet vom Notar J. B. Houwens de Gardein. Die Verzögerung der Abwicklung des Erbes mag einerseits auf die prekäre politische Situation zurückzuführen sein, andererseits lässt sich ein Grund dafür auch im Testament selbst finden. In einem zweiten Umschlag sollte ein Teil des Dokuments verwahrt werden – so war es Ucedas Wunsch – bis Frieden zwischen dem österreichischen und dem spanischen Hof eingekehrt sei, wodurch sich die Verwaltung des Nachlasses gehörig verzögerte.⁴⁷ Nachdem die beiden verfeindeten Herrscherhäuser im Jahre 1725 mit dem Vertrag von Wien schließlich eine Übereinkunft getroffen hatten, welche eine friedliche Beziehung der Herrscherhäuser gewährleistete, war es wohl an der Zeit, die Aufteilung des Erbes endgültig abzuschließen.

Das Inventar umfasst etwa 26 Seiten, großteils in italienischer Sprache verfasst, mit einzelnen spanischen Passagen. Auf den ersten Blick lässt sich in der Liste keine strenge Ordnung erkennen. Zwar sind einige Abschnitte nach dem Verwendungszweck oder dem ursprünglichen Aufbewahrungsort der aufgelisteten Gegenstände betitelt, jedoch durchmischen sich diese wieder mit anderen Objekten. Es finden sich zum Beispiel drei Sektionen mit der Betitelung *Plata*, wobei sich alle in ihrer Zusammenstellung ähneln und somit den Eindruck erwecken

⁴⁵ WStLA, Reproduktion fremder Bestände, FA: 492 Portheimkatalog: Uceda

⁴⁶ A.H.N., Nobleza, Frias, 956/57. Im folgenden angeführt als „Inv. 1725“.

⁴⁷ „[...] siendo mi voluntad que este Codicilio se tenga cerrado y no sea abierto ni publicado sino despues de seguida la Paz entre esta Corte y la de Madrid“.

erst kistenweise verpackt und dann Kiste für Kiste aufgelistet worden zu sein.⁴⁸ Jedenfalls scheint von einer strengen Ordnung der Dinge, wie sie in Inventaren eigentlich zu finden sein sollte,⁴⁹ in diesem Fall nicht unbedingt die Rede zu sein. Andererseits handelt es sich hier auch um ein Nachlassinventar, verfasst einige Jahre nach dem Ableben des ursprünglichen Besitzers. Vielleicht war ein „kistenweises“ Vorgehen auch gar nicht so abwegig, wenn man bedenkt, dass Uceda nur zur Miete in Wien wohnte und der Lamberg'sche Palast vermutlich bald nach dem Tod des Mieters geräumt werden musste.

Auch für die Beschreibung der einzelnen Objekte wurde relativ wenig Zeit aufgebracht. Kurz und bündig abgefasst, erinnert die Sprache an den juristischen Charakter eines solchen Nachlassinventars, dessen wichtigster Zweck die Bestandserfassung und -kontrolle war.⁵⁰

3.2.2. Auflistung des Hausrats

An einen ersten umfassenden Teil, in dem unter anderem Einrichtungsgegenstände, wie Möbel und Kunsthandwerk, aber auch Vorhänge, Matratzen, Decken, Heiligenfiguren oder Waffen, aufgelistet sind,⁵¹ reiht sich die Bilderliste,⁵² auf die noch genauer zurückzukommen sein wird. In weiteren Sektionen sind Bücher,⁵³ das bereits erwähnte Tafelsilber, Kleidung,⁵⁴ Gegenstände in Verbindung mit den Pferden und Stallungen,⁵⁵ sowie Vasen und einige Pflanzen aus dem Garten⁵⁶ festgehalten.

Eine Fülle von Stoffen – Vorhänge, Überwürfe und Decken – aus Seide, Damast, Samt, Taft oder Wolle in verschiedenen Farben und Mustern lassen auf eine dem Zeitgeschmack entsprechende Einrichtung der Wohnung Ucedas schließen.⁵⁷ Interessant sind einige aus mehreren Stücken bestehende *tappezzerie* aus Wolle und teilweise aus Seide, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Von den acht gelisteten Serien von Wandteppichen scheinen mindestens die Hälfte einen narrativen Inhalt aufzuweisen. Es finden sich unter ihnen eine achteilige Serie

⁴⁸ Inv. 1725, f.13v-14r, f.18v-19r. und f.20r-21v.

⁴⁹ Vgl. z.B.: Ketelsen 1990, S. 109. Hier wird das Inventarisieren als „zielbewußtes, gleichsam strategisches Aufsuchen der einzelnen Dinge mit Hilfe des zuvor entworfenen Planes“ beschrieben.

⁵⁰ Vgl. Klapsia 1935, S. 447.

⁵¹ Inv. 1725, f.1r-5r.

⁵² ebd. f.5r-13r.

⁵³ ebd. f.14r-18r.

⁵⁴ ebd. f.19r-20r.

⁵⁵ ebd. f.21v-22r.

⁵⁶ ebd. f.22v-23r.

⁵⁷ Zur barocken Einrichtung siehe: Bär u. a. 2010, S. 323-329.

von Darstellungen aus antiker Literatur mit diversen, nicht näher bestimmten Fabeln des Ovid, eine mit der Historie des Domitian, ebenso in acht Teilen, fünf Stücke mit der Geschichte des Jakob und eine nicht näher bestimmte Schlachtenszene in sechs Teilen. Ergänzt werden diese durch diverse, leider nicht näher bestimmte *tele dipinte per supplimento*.⁵⁸

Auch eine beträchtliche Anzahl an Kunstgegenständen dürfte in den Räumlichkeiten des Hauses in der Herrengasse anzutreffen gewesen sein. Erwähnt sind in diesem Zusammenhang einige Figuren, welche die vier Jahreszeiten darstellen, Figürchen aus Wachs, Miniaturen aus Elfenbein und kleine Steinreliefs. Die meisten gelisteten Figuren sind allerdings von religiösem Charakter. Da sie weder im Inventar besonders hervorgehoben noch gesammelt gruppiert sind, sondern über das gesamte Dokument immer wieder vereinzelt zwischen Alltagsgegenständen und Utensilien des religiösen Gebrauchs aufscheinen, dürften sie größtenteils dem Bereich der Devotionalien zuzurechnen sein. Kaum beschrieben, somit also keinem Künstler oder Stil zuschreibbar, und, wenn überhaupt eine Größe angegeben wurde, kaum höher als zwei *palmi*, wurden sie von den Verfassern des Inventars eher vernachlässigt, was die Mutmaßung zulässt, dass Uceda kein explizites Interesse an einer Skulpturensammlung, zumindest nicht in seiner neuen Heimat, gehabt zu haben scheint.

3.2.3. Die Bibliothek

Größere Aufmerksamkeit schenkte Uceda zeitlebens hingegen seiner Bibliothek. Vor seiner Exilierung besaß er eine der größten privaten Büchersammlungen Spaniens, die zum Zeitpunkt ihrer Beschlagnahme rund 2.076 Druckwerke und 533 Manuskripte umfasste. Der Grundstock an Büchern, den er nach und nach durch einzelne Ankäufe und um ganze Teile anderer Bibliotheken erweiterte, war Bestandteil des Erbes Ucedas von Seiten der Familien Pacheco und Gómez de Sandoval.⁵⁹

Der Umfang und die Qualität der Uceda'schen Bibliothek wurden bereits von einigen Zeitgenossen bemerkt, nicht immer allerdings in ausschließlich positivem Zusammenhang. So reihte sich anscheinend auch Juan Francisco Pacheco in die Gesellschaft so mancher feurigen Sammler, die bei der Aussicht auf ein besonders begehrenswertes Werk oder eine vielversprechende Gelegenheit ihre Sitten und moralischen Gepflogenheiten über Bord warfen, um

⁵⁸ ebd. f.1r-v.

⁵⁹ Vgl. Martín Velasco 2009, S. 25.

das Objekt der Begierde in ihren Besitz zu bringen. Als die Bevölkerung in Sizilien gegen die spanische Vorherrschaft aufbegehrte, bestrafte der damalige Vizekönig Francisco de Benavides, Graf von Santisteban del Puerto, sie mit strenger Hand. Neben der Niederwerfung des Aufstandes war es sein Ziel, die Region ihres identitätsstiftenden historischen Gedächtnisses zu berauben. Dazu plünderte er antike Dokumente und bedeutende, vom Humanisten Costantino Lascaris zusammengetragene, griechische und lateinische Schriften aus den Bibliotheken des Senats und der Kathedrale von Messina. Bei seiner Abreise nahm Santisteban die Schriftstücke mit, überließ die Bücher allerdings seinem Nachfolger Uceda, der diese schlussendlich in seine eigene Bibliothek eingliederte.⁶⁰

Im Inventar von 1725 scheint, im Verhältnis zu den Dimensionen seiner früheren Sammlung, nur eine relativ geringe Anzahl von 150 Büchern auf, die Uceda, nachdem er Spanien den Rücken gekehrt hatte, zum größten Teil neu anhäufen hatte können. Die Madrider Bibliothek Ucedas wanderte als Teil der beschlagnahmten Güter in den Besitz Philipps V. und wurde in die königliche Bibliothek integriert. Auf diese Weise gelangten die Bücher letztendlich in die spanische Nationalbibliothek, wo sie sich auch heute noch befinden.⁶¹

Der literarische Geschmack des Herzogs scheint sich in seinen letzten Lebensjahren nicht markant verändert zu haben. Die Werke des Nachlassinventars weisen deutliche thematische Parallelen zu dessen früherem Bücherschatz auf, wie in der Publikation Martín Velascos, die es sich zur Aufgabe gemacht hat die gesamte Bibliothek Ucedas zu analysieren und zu katalogisieren, ersichtlich wird.

Die Auswahl der Bücher fügt sich mühelos in das Bild eines Mannes der Zeit und des Standes des Duque. Neben den unausweichlichen klassischen griechischen und lateinischen Autoren finden sich viele Traktate über Militärgeschichte und Fortifikationsarchitektur. Uceda war vor allen Dingen Politiker, Diplomat und auch Heeresführer und als solcher war es unumgänglich, sich mit militärischen Themen auseinanderzusetzen und sich in diesem Bereich auf dem Laufenden zu halten. Auffallender ist hingegen die Anzahl von Büchern wissenschaftlichen Charakters. Großes Interesse an Astronomie und besonders an der Mathematik lassen sich in den Inventaren ablesen. Ganze 36 mathematische Bücher – von 150 – in Wien weisen auf die be-

⁶⁰ Vgl. Tedesco 2007, S. 498-500.

⁶¹ Einige Bücher aus der Beschlagnahmung werden auch in der Bibliothek des Marqués de Valdecilla, heute in der Universität Complutense, aufbewahrt. Darüber, auf welche Weise diese dorthin gelangt sein könnten, stellt Martín Velasco eine recht einleuchtende These auf. Siehe: Martín Velasco 2009, S. 145.

sondere Beliebtheit dieser Materie hin, und auch über Geographie und Geschichte konnte man sich in beiden Bibliotheken Ucedas bestens informieren.⁶²

In erster Linie tun sich religiöse und juristische Schriften durch ihre relative Absenz, vor allem in der Madrider Bibliothek, hervor, was auf den ersten Blick verwundern mag, da gerade diese Werke in anderen Bibliotheken adeliger Zeitgenossen meist zahlreich vertreten waren. Gerade in Anbetracht der Fülle von Devotionalien und sonstigen religiösen Gegenständen mag dieses Charakteristikum der Uceda'schen Büchersammlung zunächst verwundern. Man tut vermutlich gut daran sich diesbezüglich der Meinung Martín Velascos anzuschließen, nicht gleich automatisch auf den Charakter oder die Persönlichkeit Ucedas zu schließen, sondern auch andere eine Sammlung formende Umstände in Betracht zu ziehen.⁶³ Gerade eine vielfach und von verschiedenen Personen genutzte Bibliothek ist kein Produkt, das dem rigiden Plan eines einzelnen unterliegt, sondern ein stetig wachsendes Projekt, das von mehreren Lesern und Angestellten beeinflusst wird.

Besonderes Augenmerk für diese Abhandlung sollen nun einige wenige Traktate aus dem späten Bücherschatz des Herzogs erhalten, wie sie im Inventar 1725 aufscheinen. Für einen Mann mit einer so bedacht ausgewählten Kunstsammlung wie jener, mit der wir noch zu tun haben werden, befinden sich nur relativ wenige Schriften über bildende Kunst oder Architektur zum Sterbezeitpunkt im Besitz Ucedas. Unter den in Spanien zurückgelassenen Büchern dürften sich nur wenige vernachlässigbare Kunsttraktate befunden haben, werden sie doch in der Analyse Martín Velascos gänzlich unter den Tisch gekehrt. Auch im Bereich der Musik, für den der Diplomat vor allem in Rom doch so großes Engagement zeigte, fällt die Sammlung eher dürftig aus. Der Bibliothekar Joannes Sylvester fasste einige Kunsttraktate gemeinsam mit Werken anderer Thematiken, etwa über die Historie der Neuen Welt und diverser europäischer Staaten, klassische antike Autoren, sowie seinen eigenen Aufzeichnungen in seiner Katalogisierung unter „Historia Profana“ zusammen. In dieser Sektion finden sich mehrere Künstlerbiographien, wie etwa Giorgio Vasaris *Vite delle più eccelenti pittori, scultori et architetti*, Carlo Cesare Malvasias *Filsina Pittrice: Vite de pittori bolognesi* oder Raffaele Soprani's *Vite de pittori, scultori e architetti genovesi*.⁶⁴

Keines der genannten Bücher wurde von Uceda ein zweites Mal erstanden. In Wien besaß er, soweit dies durch die ungenaue Beschreibung der Werke ausgemacht werden kann, sieben Bücher, die in weiterem Sinne der Kunstliteratur zugeschrieben werden können. Diese setzen

⁶² Wie etwa den prominenten Bibliothekar der Sammlung Joannes Sylvester, die Bibliothek noch während ihres Bestehens im Hause Uceda organisierte und einen umfangreichen Katalog anfertigte. Siehe: Martín Velasco 2009, S. 37f, 149-154, zu Sylvester und dessen System, ebd. 37f, 130 und 303-558.

⁶³ ebd. S. 40 und 73.

⁶⁴ Martín Velasco 2009, S. 136-138. Für den Katalog siehe: 376-429.

sich zusammen aus zwei Werken über Gian Lorenzo Bernini – der *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini* von Filippo Baldinucci und einem Band, der als *Dell'[?]esie del Bernini* festgehalten ist – einem *Abecedario pittorico*, das wohl als gleichnamiges Traktat Pellegrino Antonio Orlandis identifiziert werden kann und den *Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a'tempi di Papa Urbano Otavo nel 1642* von Giovanni Baglione. Weitere drei Foliobände werden angeführt als *le pinture antiche delle grotti di Roma*, *Gemme antiche figurato di Michel Angelo Cause[?]* und *d'Argento Seroy Sulpiciy; Gall[?], Augusti, nummo manum*.⁶⁵

Auch wenn er vielleicht kein gesteigertes Interesse an Literatur zur Kunst zeigte, kann man Uceda eine große Breite in seiner Buchauswahl nicht absprechen. Was der Duque bei seiner Flucht und nach seinem Tod zurückgelassen hat, lässt durchaus Rückschlüsse ziehen auf die Qualität seiner Bildung und sein wohl vorhandenes Wissen in zahlreichen Materien, nicht nur im Bereich der Naturwissenschaften. Seine Bücher sind ein umfangreiches und bedeutendes Vermächtnis, das in der spanischen Nationalbibliothek seinen adäquaten Platz gefunden hat.

3.2.4. Wissenschaftliche Instrumente, Exponate, Studiolo

Nach der Auflistung der Bücher folgen im Inventar mehrere Objekte von, aus heutiger Sicht, kurioseem Charakter. Der Spanier war zum Beispiel stolzer Besitzer eines orientalischen Bezoars und einer sogenannten Schlangenzunge, denen heilende Kräfte zugesprochen wurden.⁶⁶ Auch verschiedene *Ritratti* und *Ritrattini* von nicht näher identifizierbaren Personen in spanischer, venezianischer, französischer und antikisierender Mode scheinen in dieser Passage nebst einem Bildnis des Duque und einem seiner Gemahlin auf. Es ist nicht auszuschließen, dass es sich hierbei um Portraits von Verwandten, vielleicht sogar den Kindern des Ehepaars handelt, dies ist jedoch nur eine Mutmaßung und nicht belegbar. Gemeinsam mit ebenso angeführten Münzen, Schatullen, Schächtelchen, Medaillen, einem Jaspis und verschiedenen Beuteln – unter anderem einem, der Reliquien enthielt – könnte es sich bei diesen Gegenständen um den Inhalt eines *Studiolos* handeln.⁶⁷ Diese Ansicht teilt auch Martín Velasco, die oben genannte Gegenstände mit den Büchern in Räumlichkeiten ähnlich den „cámaras artisti-

⁶⁵ Inv. 1725, f.15r-v.

⁶⁶ ebd. f.16r.

⁶⁷ ebd. f.3r-v.

cas y de maravillas de final del Renacimiento“⁶⁸ vereint sieht. Das italienische *Studiolo* hatte sich seit dem 14. Jahrhundert als Raum der Kontemplation und des Studiums in den Residenzen des Adels verbreitet. In den folgenden Jahrhunderten erweiterte es seine Kapazitäten mehr und mehr und beherbergte schließlich vielfältige Sammlungen verschiedenster Objekte. In einem typischen *Studiolo* des 16. Jahrhunderts konnte man in erster Linie Bilder, Medailen, Münzen, Gemmen und Marmor- oder Bronzefigürchen neben Büchern und wissenschaftlichen Instrumenten betrachten, wobei die römischen Zimmer häufig zusätzlich mit Antiken ausgestattet waren, die in Rom ja, ob ihrer zahlreichen Existenz, verhältnismäßig einfach zu erstehen waren. Mit der Ausdehnung des Begriffes erweiterten sich auch die Sammlungen und ließen die Grenzen zwischen *Studiolo*, *Galeria* und *Museo* verschwimmen.⁶⁹

Das Interesse Ucedas an Wissenschaft im weiteren Sinne zeigte sich ja bereits in seiner Bibliothek, zudem waren laut Inventar auch Barometer, Mikroskope und eine *Laterna Magica* im Besitz des Duque.⁷⁰ Es würde also nicht verwundern, wenn ein Raum seiner Wohnung als *Studiolo* der Wissenschaft und dem Studium verschiedener Künste gewidmet gewesen wäre.

⁶⁸ Martín Velasco 2009, S. 157.

⁶⁹ Vgl. Liebenwein 1977, S. 140 und 159-164.

⁷⁰ Inv. 1725, f.2v.

4. DIE KUNSTSAMMLUNG

4.1. Allgemeines

4.1.1. Struktur der Bilderliste und Verortung im Inventar

Nach den einleitenden Worten zur Person des Duque und dessen Nachlassinventar ist es nun an der Zeit, den Fokus auf den eigentlichen Kern dieser Abhandlung, die Kunstsammlung des Verstorbenen, zu setzen. Wie oben bereits erwähnt, folgt die Auflistung des Nachlasses im Wiener Inventar keiner allzu strikten Gliederung. Lediglich einzelne Objektgruppen werden zusammengefasst und betitelt. Unter diesen auch die reiche Bildersammlung, die mit knapp siebzehn Seiten einen großen Teil des Inventars einnimmt.

Auf den ersten Blick lässt sich kein übersichtliches Schema erkennen, nach dem die Bilder aufgelistet sind. Die eigentliche Liste der *quadri*⁷¹ beginnt mit einem Werk Francesco Albanis, doch bereits darüber scheinen einige wenige Gemälde zwischen den Bestandsangaben von Servietten und Tellern auf. Die Anmerkungen zu den Bildern sind kurz und bündig: eine knappe Beschreibung des Bildinhaltes, die ungefähre Größe und das Format, wenn es sich als Oval oder *rotondo* von den restlichen hoch- oder querrrechteckigen Werken abhebt, sind in den meisten Fällen angeführt, Aussagen zum Preis der Werke fehlen vollständig. Hin und wieder werden diese Angaben noch durch kurze Hinweise auf den Stil des Bildes, etwa *al naturale*, ergänzt. Dazu kommt der Name des Künstlers, sofern die Verfasser des Verzeichnisses diesen erkannten oder, etwa in Form von Signaturen, ausmachen konnten. Hier zeigt sich gut der Charakter dieses Nachlassinventars, in dem Beschreibungen kurz notiert werden und der Identifikation der Bilder kaum Zeit geschenkt wird. Es hat den Anschein, als hätte die Auflistung möglichst schnell vonstatten gehen sollen. Dass sich auf diese Weise einige Fehler und Ungereimtheiten eingeschlichen haben, überrascht nicht wirklich. So werden Künstlernamen falsch geschrieben, nordische Nachnamen italianisiert oder Vornamen gänzlich falsch angegeben – alles Umstände, die sich einerseits durch fehlende Kenntnis von Seiten des Verfassers oder aber durch fehlerhaftes Niederschreiben des Diktats sowie bei Anfertigen einer der meist zahlreichen Kopien ergeben können.

Um auf die Ordnung der Bilder zurückzukommen sei angemerkt, dass aus der Liste leider keine Rückschlüsse auf deren ursprüngliche Hängung zu ziehen sind. Vielmehr scheinen sie,

⁷¹ Inv. 1725, f.5r-13r.

reichlich vage, einer alphabetischen Reihung nach den Vornamen der Künstler zu folgen. Doch auch in diesem Sinne kann nicht von einer Ordnung im eigentlichen Sinne gesprochen werden, hierfür scheint die Liste zu unübersichtlich und unstrukturiert. Zwischen den mit den Namen der Künstler versehenen Bildern finden sich nicht-identifizierbare Gemälde ebenso wie anonyme und zugeschriebene Zeichnungen, auf die noch genauer zurückzukommen sein wird. Auch diese finden sich einzeln beschrieben zwischen den restlichen Werken und nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, zusammengefasst in Mappen.

4.1.2. Umfang, Künstler, Sujets

Künstler:

Laut Inventar befanden sich zum Zeitpunkt seines Todes 415 Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle im Besitz Ucedas. Leider kann, wie in so vielen Fällen nicht mehr existenter Sammlungen, auch in unserem Falle die Mehrheit der Bilder heute keinem Künstler mehr zugeordnet werden, da entweder im Inventar keine Angaben diesbezüglich gemacht wurden oder der genannte Künstler sich nicht sicher identifizieren lässt. Betrachtet man allerdings das Viertel der Bilder, deren Urheber bekannt sind, wird schnell klar, dass der Duque seinen Fokus eindeutig auf das Sammeln italienischer Kunst richtete: Von 96 identifizierbaren Künstlern stammen 79 aus Italien. Wie auch Tedesco bemerkt, ist es also sehr wahrscheinlich, dass der Großteil der Sammlung in Italien zusammengetragen worden ist.⁷² Seit den Anfängen seiner Karriere hatte Uceda immer wieder längere Aufenthalte in Italien verbracht, während derer er die Gelegenheit hatte, Kontakte zu knüpfen und verschiedenste Kunstwerke zu erwerben. Zeitgenossen bringen den Spanier bereits während seiner Amtszeit als Vizekönig mit einer reichen Kunstsammlung in Zusammenhang, die er, wie oben geschildert, bereits in Sizilien zusammengetragen hatte. Doch vor allem die Jahre, die er als Botschafter in Rom tätig war, dürften für Ucedas Galerie besonders ertragreich gewesen sein, bot doch der römische Kunstmarkt, auf den noch zurückzukommen sein wird, ein großes Angebot für zahlungswillige Kunstliebhaber.

Die Dominanz italienischer Künstler im Inventar überrascht folglich nicht, die überaus geringe Anzahl spanischer Namen hingegen gibt durchaus Anlass zu Verwunderung. In der gesamten Liste finden sich nur zwei Landsmänner des Duque: Jusepe de Ribera und Diego Ve-

⁷² Vgl. Tedesco 2007, S. 503.

lázquez. Zu diesen kommen noch einige wenige Süditaliener, wie Mattia Preti, die durch die Vizekönigreiche eng mit Spanien verbunden waren. Zudem muss man wohl davon ausgehen, dass sich unter den anonymen Werken noch einige spanische Künstler (mittlerer Qualität) verbergen, deren Namen sich dem Inventar nicht entnehmen lassen.

Einen weiteren größeren Block in der Sammlung nehmen die Niederländer und Flamen mit 12 vertretenen Künstlern ein. Neben Paul Bril, Anthonis van Dyck und Peter Paul Rubens, finden sich weitere herausragende „nordische“ Namen im Inventar, die auch dieser Kategorie zugerechnet werden können, wenn man ihre geographischen Grenzen ein wenig ausgedehnt. Unter diese fallen etwa Albrecht Dürer und Hans Holbein. Speziell in dieser Gruppe von Künstlern finden sich einige Maler, deren Namen zwar angegeben, aber vergessen oder derart verfremdet sind, dass eine konkrete Zuordnung nicht mehr möglich ist, deren Klang allerdings auf eine nordische Herkunft hinweisen: so der Fall etwa bei einem gewissen *Monsieur Suanz* oder *Verken*.⁷³ In manchen Fällen kann man auch durch ein angefügtes *fiamengo* auf ihre Nationalität schließen.

Mit etwa 60 Prozent bilden die oberitalienischen Künstler bei Weitem die Mehrheit in der Sammlung Ucedas. Von ihnen scheint er besonders die Bologneser Schule favorisiert zu haben. So finden sich hier einige Bilder der Carracci und von Carracci-Schülern wie Guercino oder Guido Reni. Gemeinsam mit den römischen Malern und jenen aus mittellitalienischen Regionen, nehmen die italienischen Maler knapp drei Viertel aller in der Bilderliste festgehaltenen Künstler ein.

Unter diesen fällt die große Zahl Alter Meister auf, die sich Uceda laut Inventar hatte sichern können. So war der Spanier Besitzer einer beachtlichen Menge Bilder venezianischer Renaissance-maler, unter ihnen Werke von Tizian, Bellini und Giorgione. Auch die Namen Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti und Raffael finden sich in der Auflistung. Man darf bei den meisten dieser Stücke wohl davon ausgehen, dass es sich bei diesen um Kopien oder falsche Zuschreibungen handelte. Dezidiert als Kopie angeführt ist im Inventar nur ein Werk, *[i]l presepio copiato, dalla famosa notte di Coreggio*⁷⁴ bei dem es sich höchstwahrscheinlich um die *Anbetung der Hirten* des Künstlers handelte, dessen Original heute in der Gemäldegalerie in Dresden aufbewahrt wird. Im Vergleich mit anderen Sammlungen der Zeit mutet dieser Umstand geringe allerdings dubios an, da in diesen meist zahlreiche Kopien zu finden waren und auch der Kunstmarkt mit Nachahmungen geradezu überschwemmt war.⁷⁵

⁷³ Inv. 1725, f.11v und f.12v.

⁷⁴ ebd. f.5v.

⁷⁵ Vgl. Spear 2010, S. 47-50 und Goldthwaite 2010, S. 286.

An dieser Stelle soll auch festgehalten werden, dass neben der großen Anzahl von Gemälden der Renaissance ein beachtlicher Anteil von Malern im Inventar aufscheint, deren Schaffensperiode die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts füllt. Im Gegensatz dazu finden sich kaum Zeitgenossen Ucedas unter den gelisteten Künstlern. Für diesen Umstand könnten mehrere Gründe verantwortlich sein. Einerseits könnte ein Teil der Gemäldesammlung als Erbe in den Besitz Ucedas gekommen sein, entweder durch seine eigene Familie oder aber von der Seite seiner Gattin, die, man erinnere sich, auch den Herzogstitel mit in die Ehe brachte. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass sich Uceda die Gelegenheit geboten hätte, eine bereits bestehende Sammlung, oder einen großen Teil einer solchen *en bloc* zu erwerben, und er auf diese Weise viele Bilder in seine Galerie übernahm. Möglicherweise hatte der Duque, dies wäre die einfachste Erklärung, selbst großes Interesse an jener Kunst und legte ganz bewusst seinen Fokus auf diese. Wie es auch immer gewesen sein mag, ohne Aufzeichnungen oder Dokumente bleiben Aussagen diesbezüglich im Moment leider nur Spekulationen.

Ein weiterer bemerkenswerter und vielleicht auch, im Bezug auf die politischen Verflechtungen Ucedas, recht aussagekräftiger Aspekt ist das Fehlen französischer Namen im Inventar. Von einem einzelnen Bild Poussins abgesehen, besaß der Herzog keine identifizierbaren Gemälde oder Zeichnungen französischer Künstler, eine Gegebenheit, die aufgrund seines mehrjährigen Bündnisses mit der französischen Krone kaum vorstellbar scheint. Zudem weilten viele Maler französischer Herkunft während des 17. Jahrhunderts in Rom.⁷⁶ Es hätte sich daher bestimmt zu Ucedas Zeit als Botschafter in der Stadt, die Gelegenheit ergeben, einige Bilder aus politischem Interesse heraus zu erwerben, falls er nicht ohnehin durch diplomatische Geschenke bereits im Besitz französischer Kunst gewesen sein sollte. Natürlich kann es auch in diesem Fall sein, dass sich unter den zahlreichen anonymen Werken einige französische Namen befanden. Andererseits wäre es auch vorstellbar, dass er nach seinem Seitenwechsel und nach der Beschlagnahmung seines Vermögens eher bereit war sich von seinen französischen Kunstwerken zu trennen, um seine finanzielle Situation aufzubessern, als zum Beispiel von italienischen.

Sujets:

Ähnlich Ucedas Präferenz italienischer Meister ist die Sammlung auch betreffend der Bildinhalte eindeutig gewichtet: fast fünfzig Prozent der Werke haben ein religiöses Thema zur Grundlage. Besonders Heiligenbildnisse sind zahlreich vertreten. Unter diesen finden sich natürlich einige Bilder mit dem Namenspatron des Besitzers, dem heiligen Franziskus, jedoch

⁷⁶ Vgl. Spear 2010, S. 41 und Goldthwaite 2010, S. 292.

nicht unbedingt häufiger als etwa Portraits der Heiligen Johannes, Magdalena und Katharina. Größere Freude scheint Uceda an Darstellungen der Madonna – meist mit Kind – und der Heiligen Familie gehabt zu haben. Oft sind diese Bilder noch bereichert mit der Anwesenheit verschiedener anderer Heiliger.

Die zweitgrößte Gruppe in der Sammlung Uceda nehmen profane Portraits ein. Die wenigsten davon sind betitelt, so dass die meisten der dargestellten Persönlichkeiten leider anonym bleiben. Manche von ihnen, die als *huom[ini] vecch[i]* oder *huom[ini] vestit[i] all' antica* beschrieben werden, könnten wohl als Philosophen- oder Prophetendarstellungen identifiziert werden, genaueren Aufschluss erhält man aber aus den Beschreibungen nicht. Die Zusammenstellung der bekannten Personen in Ucedas Sammlung spiegelt allerdings seine vielschichtige Persönlichkeit und wechselhaften Lebensumstände wider; einerseits seine Rolle als Diplomat, der mit vielen Herrscherhäusern und politischen Größen in Kontakt stand, andererseits zeigt sie den belesenen, an naturwissenschaftlichen und kulturellen Themen interessierten Privatmenschen. So hingen neben einigen Herrschern, Päpsten und Kardinälen auch Portraits bedeutender Persönlichkeiten des kulturellen und wissenschaftlichen Lebens in der Galerie. Auf manche wird in weiterer Folge noch zurückzukommen sein.

Eine dritte größere Gruppe bilden Bilder mythologischen Inhalts. Über dreißig dieser Kategorie sind im Inventar zu finden. Ihr Figurenpersonal setzt sich meist zusammen aus Venus und Cupido, Bacchus, Silen und diversen Nymphen. Auch der Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas ist mehr als einmal vertreten.

Genredarstellungen und Landschaftsmalerei, meist als *paesi* beschrieben, nehmen mit jeweils knapp über zehn Bildern auch noch erwähnenswerte Rollen in der Sammlung ein. Weitere Rückschlüsse können diesbezüglich allerdings mangels aussagekräftiger Information zu deren Inhalten oder Schöpfern nicht gezogen werden. Der Rest der Sammlung setzt sich zusammen aus mehreren Veduten – meist von Rom – einigen wenigen Allegorien, Tierdarstellungen, Stilleben und Schlachtenszenen. Nur weniger als zwei Prozent der Bildinhalte bleiben völlig unbekannt.

Die knapp fünfzig Zeichnungen und Entwürfe verschiedensten Inhalts und unterschiedlichster Dimensionen sollen auch nicht unerwähnt bleiben, stellen sie doch ein wichtiges Charakteristikum der Sammlung dar, auf das im Folgenden genauer eingegangen werden wird. An dieser Stelle soll nur festgehalten werden, dass auch unter ihnen teils zuschreibbare, teils anonyme Zeichnungen, *Modelli* und *Sbozzi* zu finden sind, welche ebenfalls verschiedenen Genres zugerechnet werden können.

Rahmung, Formate, Bildträger:

Ähnlich wie bei den Zeichnungen und Entwürfen, wissen wir auch nichts Konkretes über die Aufbewahrung der Gemälde zum Zeitpunkt der Erstellung des Inventars. Das Vorhandensein eines Rahmens zum Beispiel, wird nur in äußerst wenigen Fällen erwähnt.⁷⁷ Anders verhält es sich bei den Abmessungen der Bilder, diese sind in den meisten Fällen – in *palmi* – nach der Beschreibung der Bildinhalte angegeben. Hierbei ist auffallend, dass der Löwenanteil Ucedas Bilder in relativ kleinem Format gemalt war. Kaum mehr als fünfzehn Werke weisen eine Größe über fünf *palmi* auf. Die mit Abstand größten Gemälde, mit den Abmessungen von dreizehn mal acht *palmi*, beziehungsweise sieben mal vierundzwanzig *palmi*, zeigten eine *Madalena con la gloria in alto*, respektive *Moise havendo passato il mare rosso con il popolo ebreo*, die bedauerlicherweise ohne Angabe eines Künstlers gelistet sind.⁷⁸ Die meisten Stücke bewegen sich hingegen in den Dimensionen von einem bis fünf *palmi*, wobei zahlreiche Gemälde mit kaum mehr als einem *palmi* auffallen.

Auch die Bildträger der Werke sind in vielen Fällen angeführt. Bei jenen, die diesbezüglich nicht dezidiert über eine Angabe verfügen, dürfte es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Leinwandbilder handeln. So finden sich häufig die Bezeichnungen *in tavola* und *in lamina*, einige Werke *in pietra* und eine Reihe von vierzehn kleinen Bildern auf Lapislazuli, bei denen es sich laut Inventar um Miniaturen von der Hand Albrecht Dürers handelte.⁷⁹ Auch einige Bildchen auf Kupfer und Serien von sechs bis zwölf *rametti* befanden sich in Besitz des Sammlers.

Die Verwendung von Kupfer hatte sich seit den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts durch den Einfluss niederländischer Maler auch in Italien ausgebreitet. Mit dem Aufscheinen solcher Bildchen in der Sammlung reiht sich Uceda in die Riege vieler bedeutender Sammler Roms, die jene oft sehr kleinformatigen Bildchen seit ihrem Auftauchen in der Stadt erwarben. In diesem Zusammenhang zu nennen wären beispielsweise Pietro Aldobrandini, Kardinal Giacomo Sannesio, Federico Borromeo oder auch Kardinal Francesco Maria del Monte, der ebenfalls im Besitz einiger Werke *in pietra* war. Besonders zu letzterem können noch weitere Parallelen zu Uceda gezogen werden. Ähnlich dem Spanier, hatte auch dieser großes Interesse an Geographie und Naturwissenschaften, das sich – wie bei Uceda – eindeutig in seiner Bibliothek niederschlug. Der Kardinal ging allerdings noch einen Schritt weiter. So hatte er in seinem Palazzo sogar ein Laboratorium für alchemistische Versuche eingerichtet.⁸⁰

⁷⁷ Bsp.: Due quadri d'Avolio mezzi ovati con cornice dorata [...], Inv. 1725, f.3r., oder: Due quadri con cornice alla francese [...], ebd., f.5r.

⁷⁸ Inv. 1725, f.8v und 12r.

⁷⁹ ebd., f.5r.

⁸⁰ Vgl. Cappelletti 2001, S. 176-179 und 185.

Die Dominanz kleinformatischer Galeriebilder in der Sammlung Ucedas resultiert vermutlich auch zu einem Teil in zeitgenössischen Veränderungen des Kunstbetriebs. Kleinformatische, bereits vollendete Bilder, die von Künstlern selbst oder über Händler erworben werden konnten, verkauften sich gut, was wiederum dazu führte, dass sich zahlreiche Maler auf deren Herstellung spezialisierten und so ihre Produktion gesteigert wurde.⁸¹ Durch das große Angebot fanden diese Bilder wiederum vermehrt ihren Weg in die Sammlungen der Zeit, wie etwa in jene des spanischen Herzogs.

4. 2. Gemälde

4.2.1. Bezüge zwischen Bibliothek und Kunstsammlung Ucedas

Bisher wurde bereits eingehend versucht, sich der Person des Juan Francisco Pacheco, Duque de Uceda, anzunähern und seinen Besitz in diesem Zusammenhang zu analysieren und aufzuarbeiten. Besonders einzelne Bereiche seiner Sammlungsbestrebungen – genauer: seine Bibliothek und Kunstsammlung – scheinen ihm schon alleine ob ihres Umfangs, sehr am Herzen gelegen zu haben. Auf die Verbindung der beiden Teile in der Form von Kunstliteratur in der Büchersammlung wurde bereits verwiesen, doch auch in seiner Gemäldesammlung gibt es einen Konnex beider Gattungen. Dieser äußert sich etwa in der bildlichen Verarbeitung literarischer Vorlagen oder in Form von Dichter- und Gelehrtenportraits, wie im Folgenden genauer dargelegt werden soll. Im Fokus sollen nun allerdings nicht die Darstellungen klassisch-literarischer Stoffe der Antike stehen, deren Textvorlagen natürlich ebenfalls in Ucedas Bibliothek aufzufinden waren, sondern solche, die näher an Ucedas eigener Zeit liegen und vielleicht noch deutlicher sein literarisches Interesse zeigen als die geläufigen mythologischen Szenen aus seinem Besitz.

Wie bereits erwähnt, fanden sich sowohl Vasaris als auch Bagliones *Viten*, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten, in Besitz des Spaniers, der darüberhinaus auch gemalte Werke der beiden Künstler sein Eigen nennen konnte. Genauso war auch Albrecht Dürer sowohl in der Bibliothek (mit seiner *Unterweysung der Messung*) als auch in der Kunstsammlung vertreten.⁸² Ein noch deutlicherer Brückenschlag zwischen beiden Sammlungsteilen gelingt aller-

⁸¹ Vgl. Haskell 1996, S. 176-238.

⁸² Vgl. Martín Velasco 2009, S. 330 und 425f.

dings beim Werke Ariosts. Die Nummer 1459 in Ucedas Bücherkatalog seiner Madrider Bibliothek verzeichnet den *Orlando furioso* in einer vierbändigen Ausgabe aus Venedig von 1580.⁸³ Ariosts Versepos wurde 1516 erstmals publiziert und erfreute sich vor allem im 16. und 17. Jahrhundert großer Beliebtheit. Es erreichte mit über 150 Ausgaben noch vor 1700 eine für damalige Verhältnisse enorme Leserschaft.⁸⁴ Neben dem literarischen Werk Ariosts selbst besaß der Sammler zudem ein Gemälde, das eine Episode aus der Dichtung wiedergab und auf diese Weise das Interesse des Sammlers an eben jenem Text gleichsam unterstreicht. Die genaue Szene wird im Inventar leider nicht geschildert, doch gibt der Titel des verzeichneten Bildes an, dass es sich dabei um einen Auszug der Geschichte von Angelika und Medoro, einen wichtigen Nebenstrang der Erzählung um Orlando, handelte.

Als Prinzessin Angelika, eigentlich Herzensdame des namensgebenden Helden, in einem Wald nahe Paris umherstreift, entdeckt sie Medoro, einen Soldaten der Sarazenen, bewusstlos am Boden liegend. Er war beim Versuch den gefallenen Hauptmann Dardinello zu bergen mit seinem Vertrauten Cloridan in einen Hinterhalt gekommen und schwer verwundet worden. Angelika hat Mitleid mit dem Soldaten, der, dem Sterben nahe, neben seinen Gefährten in einer Blutlache liegt und braut geistesgegenwärtig Medizin, um den Soldaten damit zu behandeln, als ein Hirte zu Pferde des Weges kommt und ihr zu Hilfe eilt. Gemeinsam bringen sie den Verwundeten in das Haus des Hirten, wo Medoro von Angelika gesund gepflegt wird. Die Prinzessin verliebt sich schließlich in den schönen Medoro, der ihre Gefühle natürlich erwidert. Sie beschließen sofort zu heiraten und machen sich auf in Angelikas Reich Cathay, wo sie ihren Gatten zum König machen will.⁸⁵

Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
che del suo Re che giacea senza tetto,
più che del proprio mal, si dolea forte;
insolita pietade in mezo il petto
si senti entrar per disusate porte,
che le fe' il duro cor tenero e molle,
et più quando il suo caso egli narrolle.⁸⁶

Da uns durch das Inventar weder Informationen zum Künstler noch zur dargestellten Szene überliefert wurden, betrachten wir also die Umsetzung der Episode in erhaltenen Gemälden. Den Moment kurz nach dem Auffinden Medoros durch Angelika schildert ein Gemälde Giovanni Lanfrancos (Abb. 4), das sich heute im Museu Nacional de Belas Artes in Rio de

⁸³ ebd. S. 487.

⁸⁴ Vgl. Lee 1977, S. 38-40.

⁸⁵ in *Orlando Furioso* ist besagte Episode zu finden in den *Canti* XVI, Vers 165 bis XVII, Vers 37.

⁸⁶ Ariosto XVII, 20 (2006, S.401f.).

Janeiro befindet. Durch ein überliefertes Zahlungsdokument des Kardinals Antonio Barberini vom 16. August 1634 kann es dem Künstler, der sich zu diesem Zeitpunkt schon mehrere Wochen in Neapel aufgehalten hatte, relativ sicher zugeschrieben werden. Auch die Provenienz des Bildes gilt, bis auf die Jahre zwischen 1714 und 1816, als gesichert.⁸⁷

In einer düsteren Landschaft stützt Angelika den Kopf des Medoro und ist im Inbegriff sich mitleidsvoll zu ihm hinab zu beugen. Die Figuren sind nah an den Betrachter gerückt und lassen ihn so unmittelbar teilhaben an der Sorge Angelikas um den fast blutleer wirkenden, dahinsiechenden Soldaten.

Schon einige Jahre zuvor hatte sich Lanfranco demselben Thema zugewandt. Etwa aus dem Jahre 1616 stammt ein weiteres Gemälde (heute New York, Privatbesitz, Abb. 5), das die Geschichte des Liebespaares aufgreift, allerdings zu einem etwas späteren Zeitpunkt der Narration.⁸⁸ Angelika ist gerade dabei Medoros Wunde mit der von ihr zubereiteten Medizin zu beträufeln, als sich der Hirte mit dem Pferd nähert. Die ganze Szene ist in eine belebte Landschaft gesetzt und nicht, wie im anderen Bild, auf kargen Boden. Durch seine formale Reduktion konzentriert sich das jüngere Bild vermehrt auf die Gefühlswelt der Protagonisten. Begünstigt durch die relative Monochromie des Hintergrundes und des steinigen Erdbodens werden unsere Blicke auf die Gesichtsausdrücke und Gesten gelenkt. Gleichsam scheint die rote Draperie im Zentrum, in die Medoro gehüllt ist, mit all ihren schroffen Falten die Drastik und Aufgewühltheit des Augenblickes widerzuspiegeln.

Weitere Maler, die das Thema seit dem 16. Jahrhundert behandelten, waren unter anderen Carletto Carliari, Bartholomäus Spranger oder Guercino. Das Sujet blieb also konstant im „aktiven Wortschatz“ der Künstler und Auftraggeber, obwohl der *Orlando furioso* rasch nach seinem Erscheinen ins Blickfeld der Kritik gerutscht war. Ab der Publikation von Tassos *Jerusalem Liberata* (1581) wurde Ariosts Versepos mit diesem verglichen und dabei für weniger nobel oder nachahmenswert befunden. Vor allem der moralische Grundtenor zu Zeiten der Gegenreformation führte zur Verurteilung des Werks aufgrund seines scheinbar fehlenden Maßes an *decorum* und Schicklichkeit.⁸⁹ Doch geriet die Geschichte der Angelika und des Medoro nicht in Vergessenheit, vielmehr sollte sie Mitte des 18. Jahrhunderts sogar noch einmal einen Höhepunkt in Giovanni Battista Tiepolos Freskenausstattung der Villa Valmarana in San Bastiano bei Vicenza erleben.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Schleier 2001a, S. 278.

⁸⁸ Vgl. Lee 1977, S. 23 und Schleier 2001a, S.278.

⁸⁹ Vgl. Lee 1977, S. 40.

⁹⁰ Vgl. Roettgen 2007, S. 416-439.

Oben genannte Beispiele von Darstellungen Ariosts Episode um die Prinzessin und den verletzten Soldaten verdeutlichen die Behandlung des Themas durch unterschiedliche Künstler über viele Jahrzehnte hinweg. Ucedas Gemälde war zu seinen Lebzeiten folglich nicht das einzige existente, jedoch eines in einer relativ überschaubaren Menge an Bildern. Das recht spezifische Sujet gehörte kaum zum allgemeinen Repertoire und lässt gleichsam seine Sammler, etwa oben genannten Kardinal Barberini, in einer Gruppe von gebildeten Persönlichkeiten mit literarisch geschultem Blick vermuten, zu der auch Uceda zweifelsfrei zählte. Im Inventar des Duque nimmt das Bild mit seiner malerischen Umsetzung eines literarischen Stoffes jenseits des klassisch-antiken Kanons zwar eine bemerkenswerte Sonderstellung ein, jedoch ist es nicht das einzige, welches das literarische Interesse des Sammlers mit jenem an der Malerei verbindet.

Von Ariost kommen wir nun zu einer weiteren Größe der italienischen Literatur, von der Uceda gleich mehrere Werke in seiner Bibliothek aufbewahrte, Giambattista Marino.⁹¹ Die Sammlung bukolischer Gedichte Marinos, *La Sampogna*, war eines von diesen. Interessanterweise war in Ucedas Gemäldesammlung ein anonymes Portrait des Dichters, auf dem dieser eine Ausgabe der *Sampogna* in den Händen hält, vorhanden.

Ein überliefertes Portrait des Dichters, das dem Bild Ucedas nahe gekommen sein könnte, stammt von der Hand Frans Pourbus' (Abb. 6), heute in Detroit. Es zeigt Marino in dunkelgrüner Samtjacke leicht gedreht vor einer dunklen Wand auf einem Armstuhl sitzend. Mit der rechten Hand hält er dem Betrachter den kreuzförmigen Anhänger seiner Kette entgegen und verweist so auf seine Zugehörigkeit zum Ritterorden der Heiligen Lazarus und Maurizius, in den er 1609 von Karl Emanuel I. von Savoyen aufgenommen worden war.⁹² Diese bewusste Geste der Demonstration von Status und Selbstbewusstsein wird nicht zuletzt durch Haltung und Blick des Portraitierten untermauert. Das Buch in seiner linken Hand verdeutlicht gleichsam den Grund dieser Würde. Zentral im Vordergrund positioniert, kommt ihm eine bedeutende Rolle in der Lesart des Gemäldes zu, dient es doch einerseits zur Identifikation des Literaten und seiner Verortung in intellektuellen Kreisen, und öffnet andererseits das Sujet für Überlegungen, die über biographische und formale Bezüge des Werks hinausgehen. Die Anwesenheit des literarischen Texts im Bild ist für ein Dichterportrait durchaus nichts ungewöhnliches, doch bringt sie unmittelbar die Dimension des anderen Mediums Buch mit ins Bild, verbindet beide Gattungen und lässt sie gleichzeitig in ein Wettbewerbsverhältnis treten, das dem zeitgenössischem Betrachter nur zu gut bekannt gewesen sein dürfte.

⁹¹ Vgl. Martin Velasco 2009, S. 473, 475, 491 und 493.

⁹² Vgl. Ducos 2011, S. 271.

Der von Marino präsentierte Band entzieht sich bisher einer sicheren Identifikation. In Ucedas Portrait handelte es sich offenbar eindeutig um die *Sampogna*, in dieser Hinsicht ist das Inventar sehr deutlich: *Ritratto del Cavalier Marini col Libro dela Sampogna in mano*. Bei dem Gemälde von Pourbus dürfte es sich, schließt man sich dem Datierungsversuch des Bildes von Blaise Ducos an, um ein anderes Werk des Dichters handeln. Ducos vermutet seine Entstehung, im Gegensatz zu früheren Datierungen der Forschung um 1621, im Jahr 1619. Er bringt es mit einer Textstelle Marinos *Galeria* in Verbindung, die, wenn auch fehlerhaft, 1619 erstmals in einer für den Autor ungenügenden Version erschien, worauf 1620 eine erneute Veröffentlichung veranlasst wurde. Weiters belegt ein Brief aus 1620 das Erhalten des Bildes spätestens in diesem Jahr, beides Ansatzpunkte, um den Entstehungszeitpunkt des Portraits 1619, also ein Jahr vor der Erstveröffentlichung der *Sampogna*, anzusetzen.⁹³

Das Detroit Portrait war, mitsamt seiner druckgraphischen Umsetzungen, keineswegs die einzige Verbreitung für das Antlitz Marinos. Trotzdem findet sich unter den anderen Dichterbildnissen und Stichen bisher kein weiteres, das auf die Beschreibung des Inventars passen würde, denn ihnen fehlt jenes markante Charakteristikum, das sowohl Ucedas Gemälde als auch das von der Hand Pourbus' auszeichnet – der direkte Verweis auf das literarische Werk des Portraitierten durch die Integration des Buches in das Sujet.⁹⁴ Hierdurch treten in beiden Bildern betont zwei Medien miteinander in Kontakt. Neben dem Poeten selbst wird seine Dichtung zum Bildgegenstand, gleichsam mit den Mitteln der Malerei greifbar gemacht.

In diesem Zusammenhang scheint auch die theoretische Gegenüberstellung von Literatur und Malerei interessant, die sich in den medientheoretischen Diskurs der Epoche Marinos einbetten lässt. Für Benedetto Varchi etwa bestand eine Verwandtschaft beider Gattungen in ihrem Bestreben der Nachahmung. Eine Verbindung beider innerhalb eines Mediums scheint so eine natürliche Fortsetzung des Gedankens. Und auch Marino selbst brachte sich direkt in den Diskurs ein, als er *Ekphrasen* zu einer Auswahl von Kunstwerken als oben genannte *Galeria* publizierte und sich so in seinem eigenen Medium mit einer der wichtigsten theoretischen Fragen seiner Zeit auseinandersetzte.

Chi di quest' Idol sacro
Rimira il simulacro,
O scultura, o fattura
Verace di Natura,
Immobile riman per merauiglia.
Così l'un perde il senso, e l'altro il piglia.⁹⁵

⁹³ ebd. S. 272.

⁹⁴ Vgl. Alonzo 2010, S. 296-310.

⁹⁵ Marino *Galeria* II., 30A^{II} (2005, S.83).

4.2.2. Paragone und Metamalerei – kunsttheoretische Einflüsse in der Sammlung

Ohne Zweifel war der Wettstreit zwischen Skulptur und Malerei eines der am meisten diskutierten Themen der Kunstkritik, das sich seit der Renaissance im Blickfeld der Theoretiker und kunstversierter Laien halten konnte. Christiane Hessler formuliert die Entwicklung der Thematik wie folgt:

[...]mit Einbußen der Radikalität und Affektbestimmtheit geriet der *Paragone*, einst ein Zankapfel zwischen Malern und Bildhauern [seit der Mitte des 16. Jahrhunderts], zunehmend auch zur Debatte der Laienkunstkritik, die ihm eigene Werte aufpfropfte. [...] Das fundierte Sprechen über den *Paragone* galt fortan in den Zirkeln gebildeter Kunstbetrachter und -liebhaber als schicklich.⁹⁶

Für die Künstler selbst war, vor allem in der frühen Phase des Wettstreites, die Auseinandersetzung mit den Vorteilen und Grenzen ihres Mediums auch ein Mittel, ihre soziale Stellung aufzubessern. Vor allem die Maler suchten einen Weg, sich vom gemeinen Handwerk loszusagen und ihre Position im Feld der schönen Künste, der Dichter und der Denker als Ausführende geistiger Arbeit zu beanspruchen und zu festigen. Ein geeignetes Mittel dazu schien, sich dezidiert in Kontrast zu den körperlich arbeitenden Bildhauern zu inszenieren. Der Hauptvorwurf der Bildhauer ihrerseits lag etwa in den limitierten Mitteln der Malerei Plastizität wiederzugeben, da sie sich auf eine Ansicht des Gegenstandes beschränken musste. Darauf konterten die Maler wiederum, dass sie mit den Mitteln der Farbgebung über eine breitere Palette an Möglichkeiten der Wiedergabe von Objekten verfügten und so zum Beispiel auch die Atmosphäre in einem Bild festhalten konnten, was der Skulptur wiederum verwehrt bliebe. Auf dieses gegenseitige Aufzeigen der Grenzen des jeweiligen Mediums reagierten die Künstler schließlich mit Versuchen sich über diese Grenzen hinwegzusetzen, indem sie ihre Gattungen durch die ihnen zur Verfügung stehenden Mittel erweiterten.⁹⁷

Eine Möglichkeit, sich innerhalb eines Gemäldes mit Skulptur auseinanderzusetzen, mag in einem anonymen Bild aus Ucedas Sammlung nachvollzogen werden, in einem *ritratto di Lelio Orsini dal quale cava un Scultore in pietra la Statua*.⁹⁸ Die Familie Orsini war seit dem Mittelalter eine der bedeutendsten römischen Adelsfamilien mit Besitzungen und engen Verbindungen auch nach Süditalien. In welcher Beziehung die Familie zu Uceda stand, beziehungsweise, ob überhaupt ein Bezug zu dieser existierte, ist derzeit nicht nachzuvollziehen. Es ist allerdings erwähnenswert, dass noch weitere Portraits mit Angehörigen des Geschlechts der Orsini im Besitz Ucedas waren, also eine persönliche Bekanntschaft durchaus möglich gewesen sein könnte.

⁹⁶ Hessler 2002, S. 84.

⁹⁷ Vgl. Feigenbaum 2011, S. viiif. und Hessler 2002, S. 84-88.

⁹⁸ Inv. 1725, f.8r.

Das konkrete Aussehen des Portraits kann aus der Beschreibung im Nachlassinventar zwar nicht eruiert werden, jedoch enthält diese genug Ansatzpunkte, um es im Kontext des *Paragone* zu verorten. Wörtlich genommen, könnte das Bildnis Lelio Orsinis folglich in zwei Richtungen gelesen werden. Auf der einen Seite befindet sich der Bildhauer zwangsläufig in Kontrast zu dem von ihm porträtierten Edelmann, dessen Konterfei er gerade, vielleicht sogar unter physischer Anstrengung, in Stein meißelt. Auf der anderen beweist so das Gemälde das Vermögen des Malers selbst eine Skulptur wiederzugeben. Leider basieren solche Annahmen nur auf Mutmaßungen, da auch dieses Bild nicht überliefert ist. Trotzdem hebt es sich von den zahlreichen anonymen Werken in der Uceda'schen Kunstsammlung alleine schon dadurch ab, dass die komplexe Darstellung eine längere Beschreibung des Werkes im Inventar nötig machte, auf welcher wiederum eine genauere Analyse des Bildes basieren kann und so den Versuch ermöglicht, es im historisch-theoretischen Kontext zu verorten.

Eine weitere Spielart der praktischen Umsetzung des *Paragone* tritt in der bildlichen Darstellung des Akts des Malens selbst in Erscheinung. Von einem Künstler, der vermutlich mit Dossso Dossi identifiziert werden kann, findet sich folgendes Bild im Nachlassinventar: *Del D.o di Ferrara il medesimo dipingendo Sebastian Sersi [Serlio ?] Architetto Bolognese duplicandosi in un Specchio*.⁹⁹ Durch die schwammige Syntax ist allerdings nicht ganz klar, wer von den beiden, der Porträtierte oder der Porträtierende, letztlich im Spiegel reflektiert wird. Der Komplexität des Dargestellten tut diese offene Frage jedoch keinen Abbruch. Es fügt sich in eine Reihe von Bildern kunsttheoretischen Anspruchs, in denen Spiegel und Spiegelungen eine prominente Rolle zukommt.

Im Zusammenhang mit dem Wettstreit mit der Skulptur erweist sich der Spiegel zunächst als hilfreiches Instrument, um zum Beispiel Vielansichtigkeit mit den Mitteln der Malkunst zu demonstrieren. Dass der Einsatz von Spiegelungen in überaus komplexen Bilderfindungen mündet – man denke an Savoldos sogenanntes *Bildnis des Gaston de Foix* – sei an dieser Stelle nur am Rande erwähnt.¹⁰⁰ Die Rolle des Spiegels als Teil eines semiotischen Referenzsystems und dessen Part in Künstlerselbstportraits wird von Victor Stoichita in seinen Untersuchungen zur Metamalerei folgendermaßen ausgeführt: „Die Kopräsenz von Repräsentiertem und Repräsentierendem macht die Eigenart des Bilds im Spiegel aus.“¹⁰¹ Er ist folglich nicht als „natürliches“ Zeichen zu betrachten, da sein Zeichencharakter nur so lange existiert wie das zu Bezeichnende auch anwesend ist und kann somit nicht an Stelle des Repräsentierten statthalten.

⁹⁹ Inv. 1725, f.7r.

¹⁰⁰ Zur Einbindung Savoldos Portrait in die Materie des *Paragone* siehe: Martin 1995.

¹⁰¹ Stoichita 1998, S. 210.

In einem ersten, außerbildlichen Schritt dient der Spiegel dem Künstler dazu, seine eigenen Züge auf die Leinwand zu bringen. Holt sich der Maler nun selbst in das Bild hinein und versetzt das Dargestellte sozusagen in die dritte Person – „ich male mich beim Malen, als ob es ein anderer wäre, den ich male“ – so verliert das Bild seinen Status als Selbstportrait; es behandelt nicht mehr nur den Künstler als Person, sondern den Akt des Malens an sich, wird folglich zum „Produktionsszenario“, das den Künstler eben nicht mehr rein als Portrait abbildet, sondern ihn selbst durch seine Tätigkeit definiert.¹⁰² Der Idee Descartes folgend, auf den Stoichita in diesem Zusammenhang hinweist, könnte man den Gedanken, pathetisch weiterführen als *pingo ergo sum*.¹⁰³

Einen wie oben beschrieben außenstehenden Maler, der vorgibt den abgebildeten Künstler bei seiner Arbeit festgehalten zu haben, suggeriert etwa Johannes Gumpss *Selbstbildnis* von 1646 in den Uffizien in Florenz (Abb. 7). Hier verbinden sich theoretische Überlegungen der Metamalerei mit dem Topos des Spiegels. In dem Rund der Leinwand tritt der Maler gleich dreimal in Form verschiedener Medien auf. Wir sehen den „realen“ Maler in Rückenansicht, das Spiegelbild seines Gesichts links neben seiner Schulter und das unvollendete Selbstportrait des Künstlers zu seiner Rechten. Das „reale“ Antlitz des Malers bleibt also verborgen und kann nur in einer noch entfernteren Realitätsebene, als Reflexion im Spiegel, oder in gemalter Form auf der fiktiven Leinwand betrachtet werden.

Kommen wir nun zurück auf Ucedas Sammlung und das in Zusammenhang mit Dosso Dossi gebrachte Gemälde. Dossi verbrachte den Großteil seines Lebens als Hofmaler der Este in Ferrara, zu denen auch Sebastiano Serlio Kontakte unterhielt. Eine Bekanntschaft der Männer liegt also nahe. Doch obwohl die historischen Voraussetzungen für ein Portrait, wie es im Nachlassinventar Ucedas beschrieben wird, erfüllt wären, findet sich bisher kein entsprechendes Gemälde im Œvre des Künstlers. Vor allem im Bereich der Portraitmalerei Dossis herrscht in der Forschung noch immer Uneinigkeit, da sich kaum ein dokumentiertes Gemälde des Malers erhalten hat. Unter den ihm zugeschriebenen Werken ist weder ein Bild des Architekten auszumachen, noch eines, in dem deutlich das Motiv des Spiegels zu erkennen wäre.¹⁰⁴ Selbst wenn bestimmte Materialien, wie etwa Teile von Rüstungen, die von Dargestellten getragen werden, über spiegelnde Eigenschaften verfügen, sucht man in den Lichtreflexen Silhouetten oder Gesichtszüge vergeblich.

In diesem Sinne fallen auch zu jenem Bildbeispiel konkrete Aussagen über Aussehen und Intention des Bildes – darunter das Maß seines kunsttheoretischen Anspruches – schwer. Wie

¹⁰² ebd. S. 257, 268-271

¹⁰³ ders. 2002, S.10.

¹⁰⁴ Vgl. die Kataloge in: Ballarin 1994/95, S. 292-372 und Humfrey/Lucco 1998, S. 229-248.

im Selbstportrait Gumpss, haben sich zwar auch in diesem, wie aus der Beschreibung im Inventar hervorgeht, Künstlerportrait – mit diesem in weiterer Folge Kunstschaffen – und Spiegel, in einem Bildraum vereint, doch kann letztendlich keine befriedigende Interpretation desselben vorgenommen werden, ohne es jemals gesehen zu haben. Leider wissen wir darüber hinaus wieder nicht, auf welchem Wege es in die Sammlung des Spaniers gelangt ist und ob der Bildinhalt eine Rolle bei seiner Anschaffung gespielt hat. Nichtsdestotrotz enthalten beide in diesem Zusammenhang behandelten Bilder, ihrer Beschreibung im Inventar nach, Elemente, die für ihre Einordnung in den Diskurs des *Paragone* sprechen und ihren kunsttheoretischen Anspruch bekräftigen

In Ucedas Galerie existierten Werke auf Leinwand übersetzter Kunsttheorie als nur eine Form der Auseinandersetzung mit theoretischen Ideen, die ihren Widerhall ebenso in seiner Bibliothek fanden, wie in seinem Gemäldebesitz. So waren neben den literarischen und kunsttheoretischen Themengebieten, die in diesem und dem vorigen Kapitel behandelt wurden, etwa neo-stoische Gedanken durch ein Bildnis des sterbenden Cato sowie naturwissenschaftliche Bezüge, beispielsweise in einem Portrait des Geographen und Schriftgelehrten Pomponio Mela, die uns beide an späterer Stelle noch beschäftigen sollen, unter seinen Kunstwerken vertreten. Der theoretische Anspruch zieht sich folglich durch viele Teile seiner Bildersammlung und unterstreicht auf diese Weise gleichsam seine Bildung und seine Interessen an, in weiterem Sinne, wissenschaftlichen Themen, die jene eines Sammlers rein des Prestiges wegen klar übersteigen.

4.2.3. Repräsentation, Diplomatie und Bildung – die Gruppe der Portraits

Im vorigen Kapitel wurden bereits einige Portraits aus der Sammlung Uceda aufgegriffen und unter besonderen Blickpunkten beleuchtet. Bei einem Diplomaten wie Uceda, der während seines Lebens drei verschiedenen Herrscherhäusern direkt diente und durch seine Tätigkeit mit unzähligen Diplomaten und Klerikern hohen Ranges zu tun hatte, muss man sich zwangsläufig die Frage stellen, inwieweit er seine Galerie auch in Anbetracht karrieretechnischer Überlegungen und politischer Schachzüge aufbaute. Ohne sich auf eindeutige Aussagen in überlieferten Dokumenten stützen zu können, wird diese Frage nicht klar zu beantworten sein. Wie auch immer der Spanier vorgegangen sein mag, die große Anzahl von Portraits – von Herrscherpersönlichkeiten, Männern der Kirche und adeligen Standesgenossen – lassen natür-

lich auf eine politische Komponente in der Sammeltätigkeit des Herzogs schließen, wie dies auch in Sammlungen anderer Botschafter und Adelsfamilien der Fall war. Trotzdem ist die große Menge von Portraits in Ucedas Bildbesitz auffallend. In diesem Sinne sollen im folgenden einige von diesen herausgegriffen und erläutert werden.

Rückwirkend mag es recht kurios, vielleicht sogar ein wenig amüsan wirken, dass das einzige weibliche Portrait von einem bekannten Künstler ausgerechnet das einer französischen Königin war, noch dazu einer Königin, die Zeit ihres Lebens in einige Kontroversen am französischen Hof verstrickt war und jahrelang mit innenpolitischen Auseinandersetzungen zu kämpfen hatte.¹⁰⁵ Die Rede ist von Maria de' Medici, deren Portrait, das laut Inventar von Rubens ausgeführt worden war, allem Anschein nach in der Galerie Ucedas zu finden war. So interessant die politischen Implikationen auch scheinen, so soll diesen an dieser Stelle allerdings keine allzu große Bedeutung beigemessen werden, da weder die Umstände unter welchen das Bild in den Besitz des Spaniers gelangt ist, noch dessen Intentionen bekannt sind. Die Chancen, dass es ein solches Bild von der Hand Rubens' gegeben hat, stehen jedenfalls nicht schlecht. In den frühen 20er Jahren des siebzehnten Jahrhunderts schuf der Künstler für das neue Palais der Königin den berühmten allegorischen Bilderzyklus über das Leben der Monarchin. Für ein Bildnis der Maria de' Medici waren also alle Voraussetzungen erfüllt. Vielmehr noch, hatte er sich doch für den Medici-Zyklus eingehend mit den Zügen der Dargestellten auseinandergesetzt.¹⁰⁶ Mindestens ein gesichertes Portrait der Königin ist tatsächlich in Rubens' Werk zu finden. Im Zuge seines ersten Parisaufenthalts zwischen Januar und Februar 1622 entstanden, zeigt es Maria de' Medici zu einem Zeitpunkt ihres Lebens, an dem sich ihre Position nach vorherigen Wirren und Intrigen wieder gefestigt hat (Abb. 8). Es wurde von König Philipp IV. direkt aus dem Besitz des Künstlers erworben und befindet sich heute im Prado in Madrid.¹⁰⁷ Das Bild zeigt die Portraitierte frontal dem Betrachter zugewandt sitzend, in Dreiviertelansicht vor unvollendetem Hintergrund. Auch eine zweite Version des Bildes, das einen kleineren Bildausschnitt wiedergibt, existiert. Die tatsächliche Zuschreibung an Rubens ist allerdings umstritten.¹⁰⁸ Ein *ritrattino ovato* der Monarchin, wie es im Inventar Ucedas aufgeführt wird, von der Hand Rubens' ist allerdings bisher nicht bekannt.

Rubens bleibt in der folgenden Zeit ein produktiver Portraitmaler. Wenige Jahre nach Maria de' Medici schafft er beispielsweise ein Bild des Conde Duque Olivares. Dieses fertigte er

¹⁰⁵ Zu Maria de' Medicis Wirkung auf den (männlichen) Hofstaat und die von ihr intendierte Repräsentation im Zusammenhang mit Rubens' Zyklus der Königin siehe: Johnson 2005, S. 106.

¹⁰⁶ Vgl. Huemer 1977, S.51.

¹⁰⁷ ebd. S. 147f.

¹⁰⁸ ebd., S. 148f.

nach einem Modell, das ihm von Velázquez geschickt worden war,¹⁰⁹ von dessen Hand wiederum sich ein Portrait desselben Conde in Besitz Ucedas befand. Beide Maler wurden von König Philipp IV. sehr geschätzt und standen dementsprechend wohl bei den meisten spanischen Sammlern hoch in ihrer Gunst.¹¹⁰ Und so finden sich auch beide Namen in unserem Nachlassinventar wieder.

Velázquez, durch seinen Status als Hofmaler stark vereinnahmt, malte nur wenige Werke, großteils für das engere Umfeld des Hofes, die den Weg aus dem Palast schafften.¹¹¹ Zu diesem Personenkreis zählte auch der Conde Duque Olivares, der seit der Inthronisation Philipps IV. als Premierminister mit der Handhabung der Staatsgeschäfte betraut war. Dieser war es auch, der Velázquez' Übersiedlung an den Hof unterstützte und seine Anstellung als Hofmaler förderte.¹¹²

Es überrascht nicht, ein Bildnis dieses Mannes – einer der bedeutendsten und berühmtesten Persönlichkeiten des politischen Lebens im Spanien des 17. Jahrhunderts – in der Sammlung eines anderen ehemaligen hohen Beamten bei Hofe zu finden. Ob das Bild als Teil eines Erbes oder als diplomatisches Geschenk in den Besitz Ucedas kam, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. Ucedas Gattin war mütterlicherseits mit Olivares verwandt. Ihre Familie hatte bereits unter Philipp III. eine enge Beziehung mit dem Spanischen Hof unterhalten, als der damalige Duque de Uceda eine wichtige Position im Hofstaat des Königs eingenommen hat. Möglicherweise brachte also Isabel María Gómez de Sandoval dieses Portrait mit in die Ehe. Vielleicht erwarb der Sammler es auch selbst als Ansporn und gleichzeitiges Memorandum über die Möglichkeiten von Aufstieg und Niedergang, die eine Karriere am Hofe mit sich führen.

Fünf Portraits Des Conde Duque Olivares haben die Zeit überdauert: zwei Brustbilder, zwei ganzfigurige Portraits und eines des Grafen zu Pferde. Die Zuschreibung einiger davon ist allerdings nicht durch Dokumente gesichert und wird auf Grund ihres schlechten Erhaltungszustandes zusätzlich erschwert.¹¹³

Nicht nur vom Hofe und Olivares selbst, sondern auch von Außenstehenden wurde Portraits des Premiers in Auftrag gegeben, wie etwa das Gemälde des Duque de Olivares, heute im Museu de Arte in São Paulo, das gemeinsam mit einem Portrait Philipps IV. 1624 an Antonia Ipeñarrieta oder deren Familie verkauft wurde, wofür sich Zahlungsdokumente erhalten haben

¹⁰⁹ ebd., S. 46.

¹¹⁰ Zu Philipps Kunstgeschmack siehe: Portús Pérez 1999, S.21-35.

¹¹¹ Vgl. Morán Turina 1999, S. 103.

¹¹² Vgl. López-Rey 1996, S. 46 und 52.

¹¹³ Für die beiden halbfigurigen Portraits siehe: López-Rey 1996a, S. 216-219, für die ganzfigurigen: S. 70-72 und 74-76, und für das Reiterportrait: S. 162-164.

(Abb. 9).¹¹⁴ Für Portraits wie diese, also solche, die für Personen außerhalb des Hofes bestimmt waren, griff Velázquez häufig auf bereits zuvor vollendete Werke zurück, die er für den aktuellen Auftrag als Vorlage benutzte und entsprechend modifizierte.¹¹⁵ Ohne die Portraitierten bei jedem bestellten Bild beanspruchen zu müssen, konnte folglich ihre Anzahl gesteigert und ihre Verbreitung gefördert werden. Dass es Portraits von Velázquez auch bis ins nicht spanisch regierte Ausland geschafft haben, beweisen Dokumente über die Ausschiffung einiger Werke des Künstlers nach Italien, an den Kardinal Francesco Barberini. Unter diesen befand sich auch eine Vorstudie für ein noch auszuführendes Portrait des Conde Duque Olivares.¹¹⁶ Es zirkulierten also noch zu Lebzeiten des Künstlers mehrere Bildnisse des Conde aus der Hand des Künstlers, von den sicher zahlreichen Kopien der Gemälde abgesehen, in und außerhalb Spaniens. Weiters könnten auch Bilder desselben von oder zumindest unter der Mithilfe der Werkstatt Velázquez' angefertigt worden sein. Diese Vermutung bezieht sich auf ein Portrait des Premierministers aus der Sammlung Varez Fisa in Madrid. Dieses wiederum ist eine zweite, etwas kleinere Version eines vermutlich originalen Portraits, das sich heute im Besitz der Hispanic Society of America in New York befindet (Abb. 10).¹¹⁷ Leider müssen wir in Bezug auf das Velázquez-Portrait im Inventar ohne weitere Informationen auskommen, lediglich der Name des Portraitierten wird genannt und so erfahren wir weder in welcher Position der Conde dargestellt wurde, in welcher Kleidung, noch in welchem Alter es den Gezeigten festgehalten hat. Noch nicht einmal seine Größe ist angegeben, lediglich, dass das Gemälde *in lamina* gemalt sei, weshalb wohl auf ein kleines Format geschlossen werden kann.

Abgesehen von dem Reiterportrait, das in diesem Falle vermutlich außer Acht gelassen werden kann, folgen die überlieferten Portraits des Conde zwei Darstellungstypen. Einem repräsentativen, das den Adeligen in festlicher Tracht, stehend, mit seinen Auszeichnungen zeigt, wie jenes in New York, oder ein intimeres, persönlicheres, das den Fokus auf das Gesicht und den Ausdruck des Conde Duque Olivares legt und ihn in engerem Bildraum vor monochromem Hintergrund nur als Büste abbildet, wie eines, das sich heute in der Eremitage in Sankt Petersburg befindet (Abb. 11). Natürlich lassen sich auf Basis der dürftigen Information keine Vermutungen anstellen, ob eines der Bilder einst im Besitz Ucedas war. Davon abgesehen, sind die oben erwähnten Gemälde auf Leinwand aufgebracht und stimmen daher nicht mit der Version in Ucedas Sammlung überein. Unter den erhaltenen Portraits des spanischen Staats-

¹¹⁴ ebd. S. 66-72.

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ Vgl. Giordano/ Salort Pons 2004, S. 159-168.

¹¹⁷ Vgl. López-Rey 1996a, S. 76.

mannes findet sich nur ein Bild, ein zudem in der Zuschreibung recht umstrittenes, auf Kupfer, das allerdings einen ovalen Bildträger aufweist¹¹⁸ und daher ebenso für eine Identifikation mit dem Portrait aus dem Nachlass Ucedas nicht in Frage kommen dürfte. Allerdings können wir uns durch die überlieferten Beispiele der vermutlich verlorenen Version annähern und mutmaßen, dass dieses wohl einem der genannten Bildnisse zumindest ähnlich gewesen sein dürfte.

Ein weiterer Name im Inventar zeigt, dass Uceda offenbar Gefallen hatte an Portraits der Generation vor seiner eigenen: Anthonis van Dycks kleines Gemälde eines gewissen *Cavalier Francesco del Pozzi*. Mit Rubens, in dessen Werkstatt er tätig war, verband den Künstler eine enge Freundschaft und wie dieser avancierte van Dyck zu einem gefragten Portraitisten der europäischen Oberschicht. Zehn Jahre nach seinem Freund malte auch er mehrere Portraits der Maria de' Medici bei ihrem Besuch in Antwerpen,¹¹⁹ und wie einst Rubens und Velázquez führte auch ihn eine Reise nach Italien, auf der er wohlwollend vom ansässigen Adel aufgenommen wurde. Es ist folglich recht wahrscheinlich, dass das Werk aus Ucedas Besitz in diesem Zuge entstanden ist, lässt doch der Name del Pozzi auf einen italienischen Portraitisten schließen. Vielleicht steht der Name auch im Zusammenhang mit der Familie dal Pozzo, deren berühmtestes Mitglied Cassiano ursprünglich aus Turin stammte.

Nach der Ankunft des Niederländers in Genua 1621 dauerte es nicht lange, bis er Aufträge von den wichtigsten Familien der Stadt erhielt. Dies war wohl mit ein Grund für den Künstler danach noch weitere Male im Laufe seines Italienaufenthaltes nach Genua zurückzukehren.¹²⁰ 1624 führte van Dycks Reise weiter nach Palermo, wo er mit dem Altarbild der *Rosenkranzmadonna* für das Oratorio del Rosario betraut wurde. Obwohl anzunehmen ist, dass sich der Maler einige Zeit in der Stadt aufhielt, sind nur wenige gesicherte Werke aus dieser Periode bekannt. Allerdings geben einige Inventareinträge sizilianischer Sammlungen der Zeit Hinweise auf eine durchaus produktive Phase van Dycks in Palermo, aus der auch zahlreiche seiner Bilder zunächst in der Region verblieben.¹²¹

Der Maler besuchte folglich in erster Linie jene Gebiete Italiens, in denen auch Uceda längere Zeit verweilte. In welcher Stadt auch immer er auf „Francesco del Pozzi“ getroffen sein mag und an welchem Ort das dabei entstandene Bild aufbewahrt wurde, Uceda hatte offensichtlich die Gelegenheit dieses Jahrzehnte später zu erwerben. Die Frage allerdings, ob er dies in Rom, Genua oder Sizilien tat, kann an dieser Stelle leider nicht beantwortet werden.

¹¹⁸ ebd. S. 218f.

¹¹⁹ Vgl. Larsen II 1988, S. 205f.

¹²⁰ Vgl. Boccardo 1997, S.42-56, ders. 1999, S. 55f und Larsen I 1988, S. 218-230. Für van Dycks Aufträge in der Stadt, siehe: Barnes 1997.

¹²¹ Vgl. Mendola 1997, S. 60f.

Die bisher erwähnten Portraits stammen im Allgemeinen alle aus derselben Epoche, der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, was bedeutet, dass Uceda selbst mit den Dargestellten eigentlich nicht bekannt sein konnte. Dies ist noch bei weiteren Werken aus der Sammlung der Fall, etwa einem Portrait Louis' XIII. von Frankreich und eines Papst Innozenz' XI., der bereits zehn Jahre vor Ucedas Eintreffen in Rom verstorben war. Doch das Portrait eines Nachfolgers auf den Heiligen Stuhl, Clemens' XI., bestätigt auch das Vorhandensein zeitgenössischer Portraitiertes in der Sammlung des Herzogs. Im Jahre 1700 zum Papst gewählt, fällt die Amtszeit Ucedas als Botschafter genau in das Pontifikat Clemens'. Natürlich ist die Existenz eines Bildnisses des regierenden Kirchenoberhauptes in der Sammlung des Botschafters in Rom nicht außergewöhnlich, im Gegenteil. Ebenso verwundern weder eine Zeichnung, die Louis XIV. zeigt noch ein Gemälde Karls II. von Spanien mit seiner zweiten Ehefrau, die sich gleichfalls unter den Kunstwerken Ucedas befanden. Dennoch kann man ihnen ihre politische Dimension nicht absprechen. Sie spiegeln einen Teil der professionellen Karriere des Herzogs wider, in dem Kunst eine ebenso wichtige Rolle spielte wie sie das in seinem Privatleben getan haben dürfte.

Besonders die spanischen Botschafter in Rom und die Vizekönige in Neapel waren seit der Regentschaft Kaiser Karls V. stets auch in ihrem politischen Leben mit Kunst konfrontiert. Diese beiden Posten waren strategisch günstig um zur Erweiterung der königlichen Sammlungen beizutragen und Optionen für neue Ankäufe aufzuspüren, was wiederum einige zuvor wenig kunstinteressierte Staatsmänner auf den Geschmack brachte selbst in Gemäldesammlungen zu investieren.¹²² Jedoch konnte die Rolle des Botschafters im Zusammenhang mit Kunstpolitik auch eine schwierigere Angelegenheit sein und erforderte viel Fingerspitzengefühl. So war es die Aufgabe der königlichen Gesandten die Vorlieben und Geschmäcker ihrer politischen Verbündeten und Gegenspieler herauszufinden und an den Hof weiterzugeben, auf dass Vorkehrungen für passende diplomatische Geschenke getroffen werden konnten, wenn dies die Umstände erforderten. Die richtige Auswahl der Bilder war ein wohl überlegtes Unterfangen, sollten sich doch sowohl die Position und Identität des Schenkers als auch der Geschmack des Beschenkten darin widerspiegeln und dabei häufig noch Raum für eine implizite Botschaft lassen.¹²³

Es waren folglich nicht nur Portraits bedeutender Persönlichkeiten im Interessengebiet damaliger Diplomaten, genauso galt es größere Aufträge zu verteilen und zu überwachen. Dass sich diese Aufgabe auch zu einem wahren Affront ausweiten konnte, zeigt folgendes Beispiel um Guido Reni: Zur Zeit einer durch spanische Gebietsansprüche in Italien ohnehin pre-

¹²² Vgl. Cañal 2000, S. 121-123.

¹²³ Vgl. Colantuono 2000, S. 53-56.

kären Lage zwischen der spanischen Krone, Frankreich und Rom wurde bei diesem im Namen Philips IV. ein Gemälde der *Entführung der Helena* in Auftrag gegeben, dessen Bedingungen vom Kardinalnepoten Francesco Barberini ausgehandelt wurden. Dieser war zuvor als päpstlicher Gesandter an beide Königshöfe geschickt worden um zwischen den Parteien zu verhandeln. Als das Bild fertiggestellt war, provozierte Reni den spanischen Botschafter Manuel de Acevedo y Zúñiga, Conde de Monterrey, dadurch, dass er das Werk nicht direkt an ihn, sondern an Barberini verschickte, dermaßen, dass sich dieser – und mit ihm die spanische Krone – persönlich angegriffen fühlte und es schließlich zurückwies. Colantuono sieht darüberhinaus auch in der Wahl der Ikonographie des Bildes, an der Barberini wohl beteiligt war, eine politische Botschaft enthalten. Für ihn wird durch diese eine Parallele zwischen Helena und den von Spanien besetzten Gebieten etabliert, die, wenn man sie ihrer eigentlichen Zugehörigkeit entzieht, unweigerlich zu Krieg führen würde, wie es nach der Entführung der Helena zum Krieg zwischen den Griechen und Troja kam.¹²⁴ Ob man die Interpretation nun als plausibel erachtet und sich dieser Meinung anschließen mag oder nicht, zeigt obige Auseinandersetzung deutlich, den Einfluss von *Kunstpolitik* auf das diplomatische Leben der Zeit.

Um auf die Portraitsammlung Ucedas zurückzukommen, sei erwähnt, dass sich neben den Künstlern zugeschriebenen Gemälden, die zu Beginn des Kapitels aufgegriffen worden sind, sowie den erwähnten Bildnissen von Herrschern und Klerus, weitere Portraits im Besitz des Duque fanden. Einige anonyme Bilder zwar benannter, aber nicht mehr identifizierbarer Personen treten ebenso im Nachlassinventar auf. Besonders bei diesen besteht folglich die Möglichkeit, dass es sich bei den Abgebildeten um mit Uceda persönlich bekannte Portraitierte handelte. Vielleicht legte er eine ähnliche Sammlungsgewohnheit wie Großherzog Cosimo III. de' Medici an den Tag, der von seinen zahlreichen Reisen Portraits vieler seiner Bekanntschaften mit nach Florenz brachte.¹²⁵ Ansonsten waren Portraits in erster Linie im Bereich der Heiratspolitik von Bedeutung, man denke nur an die Bilder spanischer Infantinnen im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Eventuell können die Portraits auch im Zusammenhang mit einer Galerie von *hombres ilustres* gesehen werden, wie sie in spanischen Sammlungen häufig vorkamen. Diese konnten Päpste, Herrscher, Poeten, Gelehrte oder auch bedeutende Mitglieder der eigenen Familie beinhalten und wurden als besonders geeignet für die Dekoration von Bibliotheken erachtet. Zwar nahm die Beliebtheit solcher Vorbild- und Beispielgalerien seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts stetig ab, doch wurden sie von einigen aristokratischen Familien noch über lange

¹²⁴ ebd. S. 57-61.

¹²⁵ Vgl. Chiarini 2000, S. 49f.

Zeit aufrecht erhalten.¹²⁶ Bei der Bedeutung, die Uceda seiner Büchersammlung offenbar zukommen ließ, könnte man sich durchaus vorstellen, dass er im Laufe der Jahre eine beachtliche Anzahl von geeigneten Bildnissen angehäuft, beziehungsweise bereits mit seinen Büchern geerbt haben könnte.

In diesem Zusammenhang hing vielleicht auch ein Werk Carlo Saracenis in der Kunstsammlung Ucedas. Saracenis Œvre ist ein umstrittenes Gebiet der Kunstgeschichte mit vielen Leerstellen und so überrascht es nicht, dass bisher kein Bildnis des Pomponio Mela, einem römischen Geografen und Schriftsteller aus dem ersten Jahrhundert, dokumentiert ist, welches es laut Inventar in Ucedas Sammlung gegeben haben soll. Die bisweilen einzige Monografie zu dem Künstler von Anna Ottani Cavina datiert aus dem Jahre 1968 und gibt generell wenige Bilder nicht religiösen Charakters wieder. Von dem oben genannten Portrait fehlt hier jede Spur, was sich auch bis heute nicht verändert hat.¹²⁷

Um den genauen Werdegang des Künstlers nachzuzeichnen reichen die Dokumente derzeit noch nicht aus. Allerdings verbanden Saraceni erwiesenermaßen Kontakte nach Spanien und vernetzen ihn somit noch enger mit Uceda.¹²⁸

Für die Verfasser des Inventars Ucedas dürfte der Maler besonders mit dem Stil Caravaggios verknüpft worden sein, so sie Saraceni im Gemäldeverzeichnis dezidiert mit diesem in Verbindung bringen: *Da Carlo Saracini discepolo del Caravaggio il ri[tratto] di Pompolio Mela homo erudito*. Obwohl sich die Malweise des Künstlers, nicht eindeutig auf einen Stil eingrenzen lässt, und obwohl man im Zusammenhang mit den Anhängern Caravaggios nicht von einem Lehrer – Schüler Verhältnis im engeren Sinn sprechen kann, wurde Saraceni in dessen Umkreis angesiedelt. Aufschluss darüber geben noch existierende Prozessakten eines Rechtsstreits, den Giovanni Baglione im Jahre 1606 nach einem tätlichen Übergriff durch Carlo Romano auf ihn, angestrebt hatte. Saraceni wird in diesem, gemeinsam mit Orazio Borgianni, zur Last gelegt, dem mit Baglione verfeindeten Lager Caravaggios anzugehören und die Aggressoren des Angriffes gewesen zu sein.¹²⁹ Interessanterweise finden sich von vier dieser fünf hier erwähnten Künstler Werke im Nachlassinventar Ucedas. Unter diesen auch ein an-

¹²⁶ Vgl. Cherry 1997, S. 85-92.

¹²⁷ Vgl. Ottani Cavina 1968, S. 95-138, für neuere Literatur zum Künstler siehe etwa: Aurigemma 2012, Testa 2010 oder Marini/Corradini 2003.

¹²⁸ Für Projekte spanischer Auftraggeber Saracenis siehe: Terzaghi 2002, S. 81-94 und Marini/Corradini 2003, S. 401-403.

¹²⁹ Auszug aus Bagliones Aussage vom 2. September 1606: „Io non me posso immaginare, che mi habbia detto Carlo assaltato per altro perché io non volsi che stesse in congregatione, come ho detto et anco che l'abbia fomentato Carlo Venetiano et Oratio Borgianni, quali l'havevano menato in quella Accademia per fare un capo a modo loro et non li reuscendo quel [...], l'havevano messo al posto tantp più che il mio Serv.re me referì che mentre stava li fora a tenerme il cavallo uscirno fora li sop.ti Carlo Oratio e Carlo Ven[e]tiano perché mettevano al posto detto Carlo, con dire questo beccho et altre parole infame, et questo l'hanno fatto loro perché erano et sono miei malevoli et aderenti al Caravaggio quale è mio inimico [...]“ zit. in: Möller 1991, S.184.

gebliches Bild Caravaggios selbst, das den Kopf eines nicht näher bestimmten alten Mannes zeigte, und, in Anbetracht des überschaubaren Werkes des Malers nicht überraschend, heute verloren zu sein scheint.¹³⁰ Nichtsdestotrotz gibt das Vorhandensein eines angeblichen Caravaggios und einiger Werke seiner Nachfolger und Nachahmer einen Hinweis darauf, dass diese Künstler und mit ihnen der naturalistische Stil des Meisters, von Uceda offenbar geschätzt und gerne erworben wurden.

4.2.4. *Imitando Caravaggio* – caravaggeske Malerei in der Sammlung

Besonders mit seinen caravaggesken Bildern ordnet sich Uceda in eine lange Tradition vieler seiner Vorgänger in Süditalien ein, die zum Teil noch persönlich beim Meister selbst Gemälde in Auftrag geben konnten. Die Verbindung der spanischen Vizekönige mit Caravaggios Kunst geht zurück bis zu dessen Flucht aus Rom, die ihn, nachdem er Ranuccio Tomassoni im Streit tödlich verwundet hatte, zunächst nach Neapel führte. Der dortige Vizekönig Juan Alfonso Pimentel de Herrera, Conde de Benavente, ergriff sogleich die Gelegenheit am Schopf und erwarb Bilder Caravaggios. Unter diesen befand sich beispielsweise die *Kreuzigung des hl. Andreas*, die heute im Cleveland Museum of Art zu betrachten ist. Nach dem Ende seiner Amtszeit 1611 nahm der Conde dieses mit in seine Heimat und brachte es nach Valladolid, wo auch König Philipp III. die Gelegenheit gehabt haben dürfte es mitsamt seinem Hofstaat zu begutachten.¹³¹ Schon früh könnten weitere Bilder auf die iberische Halbinsel gelangt sein. Zum einen deuten drei Kopien des *David tötet Goliath* (heute im Prado) darauf hin, zum anderen hätte, laut Maurizio Marini, der Duque de Osuna, in den Jahren 1610 bis 1620 ebenfalls Vizekönig in Neapel und zuvor in Sizilien, bei einem seiner Romaufenthalte wahrscheinlich ein Gemälde mit dem Thema der *Opferung Isaaks* erworben und ebenso nach Spanien gebracht, wobei die Zuschreibung dieses Werkes allerdings in der Forschung umstritten ist.¹³² Auch nicht sicher erwiesen ist es, ob das Bild *David mit dem Haupt des Goliath*, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, wie gemeinhin ange-

¹³⁰ Ein derartiges Bild ist im aktuellen Werkskatalog Caravaggios weder als Portrait noch als eventuelles Bildnis eines Heiligen, Propheten oder Philosophen zu identifizieren. Siehe dazu: Schütze 2009, S. 244-298.

¹³¹ Vgl. Marini 2010, S. 219f. und Schütze 2009, S. 277f

¹³² Vgl. Marini 2010, S.216-219 und Schütze 2009, S. 256f und 289.

nommen, ursprünglich aus der Sammlung des Conde di Villamediana stammt, der sich zwischen 1611 und 1613 in Neapel und bis 1615 in weiteren Städten Italiens aufgehalten hatte.¹³³ Wie auch immer die tatsächliche Sachlage nun gewesen sein mag, es ist jedenfalls nachvollziehbar, dass schon recht früh Originale Caravaggios, Kopien derselben oder aber auch Werke seiner Nachfolger, die wiederum meist von Personen des Verwaltungsapparates der Vizekönigreiche bei der Heimreise mitgebracht worden waren, in Spanien vertreten waren und dort ihren Einfluss auf lokale Maler – man denke zum Beispiel an Zurbarán oder Juan Sánchez Cotán – ausübten.

Auch in den Vizekönigreichen waren nicht nur die originalen Werke von der Hand Caravaggios selbst beliebt und begehrt. Vielmehr avancierte die Region zu einem der Zentren naturalistischer Kunstproduktion. Das Erbe des Meisters wurde sowohl durch lokal ansässige Künstler angetreten, die ihr Auge an den sich in den Städten befindlichen späten Kunstwerken schulten, als auch durch aus anderen Teilen Europas stammende Maler, die zumeist über Rom, in die südlichen Gebiete der Halbinsel gekommen waren. Viele von diesen hinterließen ihre Spuren in den Gemäldesammlungen der Region.

Auf diese Weise finden sich Bilder von Matthias Stomer, Mattia Preti und vermutlich auch von Nicolas Tournier in palermitanischen Galerien.¹³⁴ Ein begeisterter Sammler naturalistischer Malerei war Emanuele Filiberto di Savoia, in den 1620er Jahren Vizekönig von Sizilien, also ein direkter Vorgänger Ucedas. Über zehn Jahre nach dem Tod Caravaggios zeichneten sich in dieser Sammlung bereits langsam Veränderungen ab. Zwar war Filiberto angetan von der Malerei Riberas, stand mit ihm auch persönlich in Kontakt, doch öffnete er seine Tore bereits Künstlern anderer, neuerer Stilrichtungen, wie etwa van Dyck. 1625 zerstreute sich seine Sammlung schon wieder, als sie nach seinem Tod in Palermo versteigert wurde. Auf 80 Seiten gibt das in diesem Zuge erstellte Nachlassinventar Aufschluss über den Umfang an Bildern, Waffen, Schmuck und anderen Preziosen, die der Vizekönig über die Jahre angehäuft hatte.¹³⁵

Dass auch die Sammelleidenschaft unseres Duque de Uceda kein Geheimnis war, er vielmehr aus Süditalien mitgenommen haben dürfte was nicht „niet- und nagelfest“ war, übermittelt uns in diesem Zusammenhang eine recht aufschlussreiche Anekdote: So soll Don Giovanni Valdina, Marchese della Rocca und Principe di Valdina, Ende Juli 1690 schweren Herzens angeordnet haben, die in der Kirche in Rocca zu findenden Vasen in Kisten packen zu lassen, um sie Uceda nach Palermo zu schicken. Allerdings war Valdina noch viel besorgter, dass der

¹³³ Vgl. Marini 2010, S. 219, Schütze 2009, S. 275f. und Prohaska 2010, S. 87.

¹³⁴ Vgl. Abbate 1999, S. 116-118 und 124.

¹³⁵ Vgl. ebd. 108-111, Failla 2003, S. 13f und 60-66.

Vizekönig eventuell ein Auge auf seine Kunstwerke geworfen haben könnte. Da er sich vor allem um seinen Caravaggio, einen *Cristo con Croce in Collo*, sorgte, den er als Teil seines Erbes erhalten hatte, und der ihm besonders am Herzen lag, befahl er auch die schönsten Vasen einzupacken, um sich mit Uceda gut zu stellen und um ihn von seinen Gemälden abzulenken.¹³⁶ Dies führt uns wieder vor Augen, wie es um die Sammelpraxis, nicht nur Ucedas, sondern der meisten hohen Repräsentanten der spanischen Krone im Vizekönigreich, bestellt war, und wer weiß, vielleicht haben auch einige der Vasen, die im Wiener Inventar erwähnt werden, ihren Weg aus Sizilien bis in die Kaiserstadt gefunden.

Ein Name, der im Nachlassinventar aufscheint und den Nachfolgern Caravaggios zugerechnet werden kann, ist Mattia Preti. Dieser kam im März 1653, nach längerem Aufenthalt in Rom, schließlich auch nach Neapel, wo er sich sieben Jahre lang aufhielt. Ungünstigerweise teilt der Seitenrand des Inventars Pretis Namen vom beschriebenen Sujet, sodass nicht mit vollständiger Sicherheit gesagt werden kann, ob der darauffolgende Vermerk eines *Catone il praetore ponendosi la spada al petto (4 ¼ x 3 palmi)*¹³⁷ noch zum Eintrag Pretis zu zählen ist, oder aber bereits als darauffolgendes Bild angeführt ist. Allerdings wird die Annahme, dass beide Zeilen miteinander in Verbindung stehen durch die Syntax und Struktur der Angabe zum Künstler plausibel, wenn auch nicht mit absoluter Gewissheit nachweisbar.

Der Staatsmann Cato hatte im ersten Jahrhundert vor Christus als Verteidiger republikanischer Ideen im Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius gestanden. Nach Caesars Sieg zog er sich zurück um kurze Zeit später, als er keinen Ausweg mehr sah, sein Leben mit einem Stich seines Schwertes zu beenden.

Seit dem 17. Jahrhundert war der Freitod des römischen Politikers vermehrt Thema zahlreicher dramatischer Stücke. Bereits seit dem vorhergehenden Jahrhundert wurde es zudem – ähnlich dem Tod des Seneca – im Zusammenhang mit neostoischem Gedankengut reflektiert und fand auf diese Weise seinen Weg in die Ikonographie frühneuzeitlicher Gemälde.¹³⁸

Der Stoff wurde von Preti auch tatsächlich in einem überlieferten Bild, heute in Neapel (Privatbesitz) behandelt (Abb. 12). Er setzt den massigen Protagonisten als ganze Figur beinahe bildfüllend in den Raum. In dramatischer Drehung leicht gebeugt, blickt Cato fast erschrocken über seine rechte Schulter nach oben. Dabei versucht er noch, inmitten von Büchern und zerknüllten Schriften, die am Erdboden verstreut herumliegen, sein Gleichgewicht zu halten, während seine rechte Hand verkrampft den Dolch hält, den er sich soeben in seine Brust gestoßen hat.

¹³⁶ Vgl. Abbate 2010, S.87.

¹³⁷ Inv. 1725, f.9v.

¹³⁸ Vgl. Beßlich 2008, S. 376-382.

Die satte Farbgebung und seine Komposition lassen das Gemälde wahrscheinlich in eine bereits ausgereifte Phase des künstlerischen Schaffens Pretis um das Jahr 1642 datieren.¹³⁹ Möglicherweise kann es überdies, wie Spike anmerkt, mit einem Inventareintrag zur Sammlung Camillo Pamfiljs aus dem Jahr 1652 in Zusammenhang gebracht werden, in dem ein [...] *quadro in tela con dentro un Catone, che s'uccide figura più grande del naturale, mano del Caval.re Matthia Calabrese* [...] ¹⁴⁰ erwähnt wird. Für eine Verbindung mit dem Bild Ucedas wären die Dimensionen des Bildes allerdings zu groß. Trotzdem ist es interessant, dass ein Gemälde dieses Themas in Pretis Œvre zu finden ist, was auch eine weitere Behandlung in einem zweiten Werk nicht ausschließt.

Bemerkenswert scheint in diesem Zusammenhang auch, dass der im Inventar direkt darauffolgend gelistete Künstler, Matthias Stomer, ebenso Gemälde mit dem Tod des Cato ausgeführt hat, die sich auch heute noch im südlichen Mittelmeerraum befinden. 1649 taucht im Inventar des Don Antonio Ruffo in Messina ein Bild besagten Themas auf. Es wird als *un quadro con Catone che si ammazza nel quale vi è il figlio, il medico, et una vecchia di palmi 5 e 6 fatto di mano di Matteo Stom fiam[eng]o a lume di notte* angeführt und kann heute vermutlich mit einem Bild im National Museum of Fine Arts in Valletta (Malta) identifiziert werden.¹⁴¹

Auch ein zweites Werk desselben Bildgegenstands von Stomer, das sich heute in Catania befindet (vormals palermitanische Privatsammlung), ist erhalten. Darüberhinaus spricht das Vorhandensein weiterer Bilder mit dem Tod des Cato in zeitgenössischen Sammlungen in der Region für dessen relative Beliebtheit in der Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.¹⁴²

Der Niederländer Stomer, oder Stom, ist wie schon die Problematik um seinen Namen zeigt, wieder einer von den Künstlern, in deren Viten noch immer große Lücken bestehen. Wohl in Amersfort geboren, tat er es vielen seiner Kollegen gleich und begab sich zunächst nach Rom, von wo ihn sein weiterer Weg nach Neapel und um 1640 nach Sizilien führte, wo er vermutlich bis zu seinem Lebensende verblieb. In diesem Sinne scheint es gut möglich, dass Uceda sein Gemälde Stomers schon während der Zeit als Vizekönig erstehen konnte. Der Inhalt des Bildes wird uns in diesem Fall erfreulicherweise ausführlicher durch das Inventar übermittelt: es zeigte das unter den Caravaggio-Nachfolgern beliebte Sujet der Salome mit dem Kopf Jo-

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 391 und Uti 1988, S.243.

¹⁴⁰ Zit. in: Spike 1999, S. 391.

¹⁴¹ Vgl. Fischbacher 1993, S. 91 und Abbate 1999, S. 124.

¹⁴² Vgl. Fischbacher 1993, S. 90-92.

hannes' des Täufers. Genauer dürfte besagte Szene um einen Tisch angeordnet gewesen sein, an dem Herodes der abgetrennte Kopf des Johannes von Salome präsentiert wird.¹⁴³

Ucedas Gemälde kann also vermutlich weder mit einem überlieferten frühen Bild Stomers zu diesem Thema aus der Sammlung Sir Denis Mahons, das sich derzeit in der National Gallery in London befindet (Abb. 13)¹⁴⁴ identifiziert werden, noch mit einem zweiten desselben Themas aus dem Palazzo Bianco in Genua (Abb. 14). Der Maler näherte sich dem Sujet in beiden Bildern auf unterschiedliche Weise: während er in der größeren Version in London das Geschehen bei der dramatischen Übergabe des abgetrennten Hauptes des Täufers durch den Henker an Salome wiedergibt, zeigt die zweite nur Salome und eine Magd mit dem Kopf Johannes' auf dem Silberteller, der auf einem Tisch vor ihnen platziert ist. Letzteres folgt dabei einem Typus, wie wir ihn in der Caravaggionachfolge etwa von Saraceni – von diesem allerdings in der Darstellung der Judith – kennen (Kunsthistorisches Museum Wien). Zwar unterscheidet sich Stomers Salome von Saracenis Bild in seiner Komposition, jedoch ähneln sie sich in der Anlage der Figuren und – dem Vorbild Caravaggios folgend (man denke an seine Darstellung der Judith und ihrer Bediensteten in der Darstellung der Enthauptung Holofernes) – der stark kontrastierenden Gegenüberstellung der schönen, jungen Protagonistin und ihrer alten, runzligen fast karikaturhaft wirkenden Dienerin. Beide Figuren stehen statisch im Bildraum. Während die Alte mit aufgerissenen Augen Salome anblickt, wirkt diese, das Silbertablett vor sich haltend, relativ emotionslos. Im Gegensatz zu den oben genannten Judithfiguren ist Salome bei Stomer, gemäß ihrem Status als Tochter der Königin, in teures Gewand gekleidet. Auch in der englischen Version hebt sich die Protagonistin auf diese Weise deutlich vom restlichen Figurenpersonal ab. Dieses ist hier kreisförmig um das vom Henker hoch gehaltene Haupt und den Teller, auf den dieses abgelegt werden soll, angeordnet. Die dunkle Nacht wird von der Fackel eines Jungen, der dem Betrachter den Rücken zuwendet, erleuchtet. In beiden Gemälden setzt Stomer einen unterschiedlichen Fokus. Während im Londoner Bild eher die Narration des Geschehens im Vordergrund steht, präsentiert er im Genueser Werk das Ergebnis. Die Handlung scheint in diesem bereits abgeschlossen.

Ein weiterer überaus erfolgreicher Künstler, der sich von Caravaggios Schaffen beeinflusst zeigte und in Ucedas Sammlung enthalten war, ist Jusepe de Ribera. Er kam 1616 ebenfalls aus Rom nach Neapel, zu einer Zeit, in der einer der ersten lokalen Nachahmer Caravaggios, Caro Sellitto, bereits verstorben war. Vieles deutet allerdings daraufhin, wie Spinosa heraus-

¹⁴³ *Erode alla tavola, e la figlia d'Erodiade che li presenta la testa di S. Gio. Battista* 2 ¼ = 3. Inv. 1725, f.9v.

¹⁴⁴ Eine Kopie dieses Bildes von William Dobson (um 1640), wird heute in der Walker Art Gallery in Liverpool aufbewahrt. Vgl. Slatkes 2000, S. 182 und Nicolson 1977, S. 240.

gearbeitet hat, dass schon zuvor Kontakte Riberas zu neapolitanischen Auftraggebern und zur ortsansässigen Kunst bestanden haben.¹⁴⁵

Ribera dürfte in Neapel recht erfolgreich gewesen sein. Auch er arbeitete für eine Reihe von Vizekönigen wie den Duque di Osuna und Emanuele Filiberto. Letzterer hatte eine ausgeprägte Vorliebe für *soggetti ribereschi*, was sich in seiner Sammlung von Eremitenbildern widerspiegelte. Auch bei Ribera selbst hatte er ein Bild in Auftrag gegeben, einen *Heiligen Augustinus*, der nach dem Tod des Vizekönigs von Fra Juan Lonzano, Erzbischof von Palermo, ersteigert wurde und wiederum nach dessen Ableben in den Besitz des Augustinerordens in Estremadura überging.¹⁴⁶

Dem Vorbild seiner spanischen Vorgänger folgend, kam auch fast hundert Jahre später der österreichische Vizekönig Aloys Thomas Raimund Graf Harrach in den Genuss, ein Gemälde Riberas, einen *Heiligen Bonaventura*, zu besitzen und auch andere Persönlichkeiten aus dem Wiener Adel hatten Werke des Künstlers in ihren Sammlungen vorzuweisen. Schon vor besagtem Heiligenbild war ein Gemälde mit der *Unbefleckten Empfängnis Mariä* 1676 von Ferdinand Raimund Bonaventura I. Graf Harrach bei dessen Aufenthalt als Botschafter in Madrid erworben worden. Beide befinden sich auch heute noch in der Harrach'schen Familiensammlung. Riberas *Protagoras von Abdera* war ebenso lange in einer österreichischen Adelsammlung zu finden. Dieser war als Element einer sechsteiligen Serie von Philosophen 1636 direkt von Karl Eusebius von Liechtenstein in Auftrag gegeben worden und befindet sich nun im Wardsworth Atheneum in Hartford.¹⁴⁷

Ucedas Ribera war folglich nicht der einzige in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auf diesem dargestellt war der heilige Andreas, eine Figur, den Ribera während seiner Karriere häufig gemalt hat. Bereits in seiner Zeit in Rom oder kurz nach seiner Übersiedelung nach Neapel dürfte eine Version entstanden sein, die sich auch heute noch in Neapel befindet (Abb. 15). Sie folgt bereits einem Typus von Heiligendarstellungen, denen Ribera auch später noch treu bleiben wird. Der heilige Andreas ist als ausgezehrter Greis abgebildet. Halbfigurig in die Mitte des Bildes gesetzt, taucht er aus dem dunklen Hintergrund auf, von dem er sich mit seinem hellen Inkarnat deutlich abhebt. Er scheint in gleißendem Licht zu stehen, das in erster Linie die Schulter und Rückenpartie seines schräg zum Betrachter positionierten Körpers erleuchtet. Während er mit erhobenem Haupt nach rechts oben aus dem Bild blickt, streckt er seinen rechten Arm leicht von sich, als ob er auf etwas deuten wollte. Seine linke Hand hat er an seine Brust geführt. Sein fragender Blick und sein verweisender Gestus lassen

¹⁴⁵ Vgl. Spinosa 2011, S. 86-89.

¹⁴⁶ Vgl. Failla 2003, S. 47 und 64-66.

¹⁴⁷ Vgl. Katalog in: Kräfner 2006, S. 64-75.

den Heiligen in einem Zwiespalt erscheinen, er verharrt gleichsam in einem Moment des Angesprochenwerdens. Dem aufgeregten heiligen Andreas, der sich wie in einem Zwiegespräch mit Gott zu befinden scheint, steht noch ein zweiter, kontemplativer Typus gegenüber. Verdeutlicht wird dieser zum Beispiel in der Version des Prado in Madrid (Abb. 16). Wieder ist der Protagonist als Halbfigur ins Dunkel gesetzt, aus dem er von schräg links oben durch einen Lichtstrahl erhellt, heraustritt. Sein Blick folgt seinem rechten Arm in die linke untere Ecke des Bildes. Mit seiner linken Hand hält er das Kreuz, von dem er sich in einer kaum merklichen Drehung abwendet. Dem Betrachter wird der ausgemergelte Oberkörper des Heiligen preisgegeben, er selbst ist in Gedanken versunken.

Beide Bilder kommen in ihrer Größe dem Exemplar Ucedas nahe. Das Bild aus dem Prado stammt aus dem Alcázar, seine Provenienz ist relativ gut dokumentiert. Bei dem neapolitanischen Bild ist dies nicht der Fall, genauso bei einem Bild desselben Inhalts, das 2001 bei Sotheby's angeboten wurde und sich nun in einer Sammlung in London befindet.¹⁴⁸ Die überaus knappe Beschreibung des Werkes im Nachlassinventar des Spaniers – es ist lediglich als *San. Andrea* vermerkt – lässt leider auch in diesem Fall eine genaue Identifizierung des Bildes nicht zu.

Mit Ribera, „[v]alenzano di nascita, ma italiano di formazione,“¹⁴⁹ beschäftigte uns ein Künstler, der schon allein aufgrund seiner Nationalität und Auftraggeberschicht, der spanischen Malerei und Sammlungskultur über den Umweg Italien, neue Impulse brachte. Den umgekehrten Weg, wenn man so will, bestritt der Römer Orazio Borgianni, der als früherer Weggefährte Caravaggios, man erinnere sich an den oben zitierten Gerichtsstreit mit Baglione, zu einer wichtigen Vermittlerfigur des Naturalismus nach Spanien wurde.

Der Grundstein seiner guten Kontakte auf die iberische Halbinsel wurde wahrscheinlich durch Borgiannis Halbbruder gelegt, der als Bildhauer in Sizilien zu einigem Ansehen gekommen war. Seinen ersten Aufenthalt in Spanien verbrachte der Künstler vermutlich schon 1598 bis 1603, noch bevor er sich intensiv mit Bildern Caravaggios beschäftigt hatte. Auch in den Folgejahren weilte er immer wieder einige Zeit in Spanien, bis er sich 1606 wieder endgültig in Italien niederließ. Doch auch in Rom verlor er seine spanischen Auftraggeber nicht aus den Augen. In Botschafter Francisco Ruiz Castro fand er einen Unterstützer, der dem Künstler durch seine Vermittlung Aufträge zukommen ließ. Auf diese Weise arbeitete er auch für einige spanische Orden, beispielsweise gemeinsam mit Saraceni für die Mercedarier, worüber er

¹⁴⁸ Vgl. Spinosa 2006, S. 275f., 286 und 310.

¹⁴⁹ Spinosa 2010, S. 72.

auch mit Rubens in Kontakt getreten sein dürfte, der ebenfalls zur selben Zeit für diese tätig war.¹⁵⁰

Borgianni war ein versierter Portraitmaler, wie sich auch in seinem Bild aus dem Besitz Ucedas gezeigt haben wird. Das *ritratto d'huomo coll collaro all' antica*¹⁵¹ mit den Maßen 2 $\frac{1}{3}$ mal 1 $\frac{3}{4}$ *palmi* ist so im überlieferten Werk des Künstlers nicht zu finden, allerdings gibt es von ihm zahlreiche weitere dokumentierte Bilder, vor allem in spanischen Sammlungen, wie Auszüge aus verschiedenen Inventaren belegen. Darunter auch eines zwischen den [*cuadros*] *traidos a Espana por el marqués del Carpio desde Nápoles [...] Un retrato de un hombre con colar de armadura, con núm. 413 de mano del Borgiano, de palmos dos y uno y medio*,¹⁵² das im Inventar des Escorial aus dem Jahr 1686 aufscheint. Neben dem Thema dürfte auch der Größenmaßstab relativ mit dem Bild Ucedas übereinstimmen, abgesehen von einer geringen Abweichung, die sich möglicherweise aus unterschiedlichen Größenmaßen – dem *palm*, das im Inventar des Escorial verwendet wurde und jenem aus Ucedas Nachlassinventar – erklären lassen könnte.

Nachdem nun einige Beispiele caravaggesker Kunst aus der Sammlung Uceda herausgegriffen und genauer betrachtet wurden, stellt sich die Frage, wie sehr diese für die Kunstsammlung des Spaniers von Bedeutung waren. Ohne die realen Bilder wirklich vor sich zu haben, ohne sie selbst betrachten zu können, gestaltet sich die Beantwortung dieser Frage naturgemäß schwierig. Gerade im Bereich dieser inhomogenen Gruppe an Künstlern, die über eine große zeitliche Spanne hinweg sich die Malerei Caravaggios zum Vorbild genommen haben, tut sich bereits zu Beginn aller Überlegungen die grundlegende Frage auf, wer von diesen überhaupt als Caravaggist im engeren Sinne zu bezeichnen ist. Bei den meisten treten die Einflüsse des Meisters phasenweise in ihrem Schaffen auf. Aus welcher Schaffensperiode die Bilder Ucedas stammten, lässt sich leider nicht mehr nachvollziehen. Allerdings teilen die meisten der beleuchteten Künstler doch eine Art gemeinsamer Basis. Im Naturalismus der Darstellung, der Beleuchtungssituation der Sujets, der Dramatisierung des Geschehens oder der Farbgebung findet man einen gemeinsamen Nenner dieser Künstler, den sie trotz der Einwirkung anderer Stilelemente nie ganz ablegten.

Die Bedeutung caravaggesker Kunst in der Gemäldesammlung Ucedas konnte dem Inventar bereits durch die dezidierte Betitelung *Saracenis* als Schüler Caravaggios entnommen werden. Noch eindringlicher wird sie anhand der Beschreibung eines anonymen Bilds des heiligen

¹⁵⁰ Vgl. Gallo 2010, S.335-341.

¹⁵¹ Inv. 1725, f.10r.

¹⁵² zit. in: Papi 1993, S. 174.

Johannes, das mit dem Attribut *imitando Caravaggio*¹⁵³ versehen ist, und so deutlich auf das Interesse des Sammlers an diesem Stil schließen lässt.

4.2.5. Konservative Vorlieben und Mäzenatentum Ucedas – Kunst, Künstler und Kunstmarkt in Rom

Auch Giovanni Baglione hatte sich, sogar als einer der ersten, wenn nicht sogar als erster überhaupt, von Caravaggios Kunstauffassung beeinflusst gezeigt, was ihm auch sogleich Spott und Häme des Vorbilds und dessen Umkreis einbrachte. Nichtsdestotrotz hallten caravaggeske Stilmittel bis in die 1620er Jahre in Bagliones Œvre nach.¹⁵⁴

Obwohl Baglione bereits zu seiner Zeit nicht als kreativer Inventor bekannt war, ihm an der Schwelle zum Barock noch manieristische Grundzüge anhafteten, schaffte er es sich zu einem der meistbeschäftigten Maler, besonders für öffentliche Aufträge, hochzuarbeiten. Seine Werke waren in den wichtigsten privaten Sammlungen vertreten und sprachen, wenn auch nicht immer künstlerisch herausragend, für seinen großen ökonomischen Erfolg. Dabei wird allerdings schnell ersichtlich, dass der Maler eine andere Auffassung von Kunst oder vielmehr vom Künstler-Sein vertritt als sein Konkurrent Caravaggio. Er wirkt im Vergleich wie eine akademische Antithese, stets bedacht auf korrekte Vorbereitung und Dekor, und repräsentiert auf diese Weise eigentlich die Norm des römischen Kunstfeldes seiner Zeit.

1639 gelangten wohl erste Werke Bagliones nach Spanien, die sich zum Teil heute noch dort befinden. Für den Kardinal Sfondrato hatte der Maler einige Bilder ausgeführt, die nach dessen Tod 1618 von dem Inquisitor Kardinal Desiderio Scaglia erworben wurden. Als auch dieser verstarb wurden Teile der Sammlung, die sich besonders durch ihre Anzahl von Bildern norditalienischer Meister des 16. Jahrhunderts auszeichnete, durch Agenten Philips IV. angekauft und auf die iberische Halbinsel gebracht.¹⁵⁵

Ucedas Bild des Künstlers war ein kleinformatiges Portrait des heiligen Antonius. Überlieferte Bilder einzelner Heiliger traten gehäuft am Beginn des Jahrhunderts im Schaffen Bagliones auf, außerdem noch in den frühen 20ern mit einer Reihe von Johannes der Täufer- und Sebastiandarstellungen,¹⁵⁶ wobei sich eines der berühmtesten, ein *Heiliger Franziskus in Verzü-*

¹⁵³ Inv. 1725, f.7v.

¹⁵⁴ Vgl. Möller 1991, S.25.

¹⁵⁵ Vgl. Smith O'Neil 2002, S.98-100.

¹⁵⁶ Siehe den Werkskatalog in: ebd., S.197-225.

ckung (heute Sammlung Davidson, Santa Barbara, Abb. 17), deutlich an Caravaggios circa fünf Jahre frühere Bearbeitung desselben Sujets (Wardsworth Atheneum, Hartford) anlehnt (Abb. 18). Baglione verkleinert in seiner Version den Bildausschnitt und verlegt die Szene aus Caravaggios nächtlicher Naturlandschaft in einen undefinierten Raum. Er übernimmt allerdings das Motiv des in Extase zu Boden gesunkenen Heiligen, der von einem Engel behutsam gestützt wird und zieht es in starker Verkürzung nahe an den Betrachter heran. Während Franziskus tief in seine Vision versunken ist und gerade noch sein Gebetbuch und einen Totenschädel halten kann, weist ein zweiter Engel links hinter ihm auf die Marterwerkzeuge Christi. Neben der Komposition übernimmt Baglione auch wesentliche Teile der malerischen Gestaltung aus dem Repertoire des Vorbildes, so etwa die Lichtsituation und den Naturalismus mit dem der Heilige gezeigt wird. Die monochrome erdige Farbgebung belebt er durch die kräftigen blauen und roten Draperien der Engel. Dies ist sicher eine der qualitativsten Arbeiten des Malers, weshalb sie auch lange für ein eigenhändiges Werk Caravaggios gehalten werden konnte. Eine derartig extatische Darstellung wäre für den Typus des heiligen Antonius jedoch weniger adäquat, darüber, wie dieser aus Bagliones Hand ausgesehen haben mag, können wir leider nur spekulieren.

Obwohl Baglione keiner der stilbildenden Maler seiner Zeit war, konnte er doch eine solide Karriere mit wichtigen öffentlichen Aufträgen vorweisen. Ein ähnliches Schicksal teilte auch Giuseppe Cesari, genannt Cavaliere d'Arpino. Dieser arbeitete sich unter Papst Clemens VIII. zum führenden Künstler der Stadt empor. Auch seine akademische Karriere war von Erfolg gekrönt, so wurde er zum *Cavaliere di Cristo* ernannt und mehrmals zum *Principe* der Accademia di San Luca gewählt, außerdem führte er eine große Werkstatt, aus der einige sehr erfolgreiche Künstler hervorgegangen sind.¹⁵⁷

Cesari war durch große Freskenausstattungen in das Interesse seiner Förderer gerückt und sollte diese auch weiterhin ausführen, allerdings hatte er zudem kleinere Galeriebilder als lukrative Einnahmequelle erkannt und widmete sich vor allem bis in die 20er Jahre auch vermehrt dem Schaffen kleinformatiger Gemälde.¹⁵⁸ Zu diesen zählte auch Ucedas Bild des Künstlers, ein *Cristo ala colonna con sayoni*,¹⁵⁹ womit eine Darstellung der Verspottung Christi gemeint sein dürfte. Von Cesari haben sich zwei Bilder dieses Themas erhalten, wobei sich das spätere, ein Tondo aus den letzten Jahren des Künstlers (heute im Museum Capodi-

¹⁵⁷ Etwa Caravaggio oder Pierfrancesco Mola. Vgl. Röttgen 2002, S. 202-207.

¹⁵⁸ ebd. S. 94-169.

¹⁵⁹ Inv. 1725, f.8v.

monte in Neapel), auf die Gesichter Christi und zweier Häscher konzentriert und keinen Blick auf die Säule, die in der Beschreibung Ucedas Inventars dezidiert erwähnt wird, zulässt.¹⁶⁰

Das andere Gemälde kann stilistisch um 1598 datiert werden und befand sich, aus dem *Fide-commesso* Antonio Della Valles stammend, bereits vor 1642 in der Sakristei von S. Carlo ai Catinari (Abb. 19).¹⁶¹ In diesem zeigt sich die Auseinandersetzung Cesaris mit zeitgenössischen Strömungen, in diesem Fall dem Naturalismus Caravaggios. Das Figurenpersonal ist reduziert und nahe an den Betrachter herangeführt. Die Häscher sind an den Rand gedrängt und rahmen Jesus, der mit melancholischem Blick in der Bildmitte steht. Sein helles Inkarnat hebt sich deutlich ab vom schummrigen Raum in dem man in der linken oberen Ecke noch die Säule erahnen kann. Das Bild vermittelt einen intimen Einblick in das Geschehen, der den Betrachter gleichsam zur Andacht auffordert – mit den Worten Herwarth Röttgens: „L’ idea di base è quella di trasformare e d’inserire un avvenimento drammatico in una immagine dal carattere emblematico e di devozione privata, priva di temporalità e di spazialità dal punto di vista formale.“¹⁶²

Dieses Bild wurde bereits bei Baglione erwähnt, wodurch es verstärkt ins Interesse von Kunstinteressierten gerückt sein dürfte und wohl auch aus diesem Grund bis heute einige Kopien davon die Zeit überdauern konnten. Eine von diesen befand sich im 18. Jahrhundert in der kaiserlichen Sammlung in Wien und kann wahrscheinlich mit einem Werk aus Mechels Katalog derselben aus 1783 identifiziert werden. Allerdings ist es auf Leinwand gemalt und nicht, wie jenes Ucedas, auf Holz und stimmt mit diesem auch in den Maßen nicht überein.¹⁶³ In jedem Fall ist die Präsenz des Gemäldes in der Kaiserstadt interessant und spricht einerseits für das Interesse am Künstler und andererseits für die Wertschätzung seines Werkes auch nördlich der Alpen.

Beide oben behandelten Künstler gehörten in der ersten Hälfte des *Seicento* zu den bedeutendsten Malern Roms, doch teilten sie das Schicksal, im Vergleich mit anderen erfolgreichen Zeitgenossen, noch während ihrer Lebenszeiten bereits überholt zu wirken. Obwohl sie versuchten die zeitgenössischen stilistischen Entwicklungen aufzugreifen, mussten sie sich eingestehen, nicht zum zukunftsweisenden Kreis von Künstlern zu zählen. In der Gemäldesammlung Ucedas verdeutlichen die Werke Bagliones und Cesaris vielleicht am prägnantesten jene Elemente, die zeitlich etwas deplatziert wirken. Vor allem Bellori hielt mit seiner herabwürdigenden Meinung bezüglich des Cavaliere d’Arpino nicht zurück und trug stark zu einem

¹⁶⁰ Zu diesem Bild siehe: Röttgen 1973, S. 142, Tafel 62.

¹⁶¹ Vgl. ders. 2002, S. 321, Kat. 84.

¹⁶² ebd.

¹⁶³ ebd.

verbreiteten Konsens bei, der den Künstler über Jahrzehnte hinweg in ein schlechtes Licht rückte. Warum hätte der Sammler ausgerechnet Werke ankaufen sollen, die bereits um die Mitte des Jahrhunderts nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen?

Das Vorhandensein der beiden lässt, vielleicht noch deutlicher als das der zahlreichen anderen Maler derselben Epoche, auf den Ankauf einer älteren Sammlung oder Teilen daraus vermuten, denn im Vergleich zu diesen, wurden etwa Reni und Carracci auch zu Ucedas Lebzeiten stets gerne gesammelt. Dass der Herzog aber nicht nur aus solchen Quellen schöpfte, wird an späterer Stelle zu zeigen sein.

Da beide Maler in erster Linie in Rom tätig waren und auch heute noch zahlreich in der Stadt vertreten sind, ist es wahrscheinlich, dass ihre Bilder eben direkt aus einer römischen Sammlung oder aber dem lokalen Kunstmarkt erworben wurden, wozu Uceda während seiner zehnjährigen Amtszeit als Botschafter der spanischen Krone ab 1699 die besten Voraussetzungen hatte.

In den Jahren um Ucedas Ankunft in der Stadt hatten sich der lokale Markt und das Kunstsystem bereits beträchtlich gewandelt. Das Jahrhunderte vorherrschende System aus Nepotismus und Patronage begann allmählich aufzuweichen und nach und nach tasteten sich auch neue Käuferschichten an den Kunstmarkt heran. Die gesteigerte Nachfrage nach Bildern sämtlicher Qualitäts- und Preisstufen trug ihr Übriges dazu bei, dass der Handel mit Kunstwerken zu einem weitläufigen Feld wurde, in dem verschiedene Akteure agierten. Zu Beginn des Jahrhunderts waren die Vorbehalte den Händlern gegenüber, die ihr Geld mit dem Verkauf von Bildern verdienten, noch groß. So waren es anfangs noch vor allem wenig etablierte Maler, die ihre Gemälde über Kunsthändler feilboten, die in den meisten Fällen gleichzeitig auch noch Bücher, Juwelen und andere Kunstgegenstände im Angebot hatten. Die Professionalität steigerte sich allmählich und eine zunehmende Spezialisierung der sogenannten *quadrari* trat ein.¹⁶⁴

Die gängige Meinung der Repräsentanten der Accademia di San Luca, der Handel mit Kunst würde diese herabwürdigen, besserte sich wohl auch mit dem Moment, als diese sich selbst in den Kunsthandel mit einbrachten und es ihnen 1633 durch eine päpstliche Verfügung gestattet wurde, jährlich eine einmalige Steuer von den Kunsthändlern einzufordern. Trotz heftiger Proteste von Seiten der *quadrari*, ob der Höhe der Steuer, schien dieser Berufszweig vielen ein aufstrebender gewesen zu sein und so vergrößerte sich ihre Anzahl stetig. Bereits 1674 gehörten in Rom mindestens einhundert Personen dieser Profession an. Ihre Verkaufsläden waren besonders um die Piazza Navona angesiedelt, die seit jeher Ströme von Touristen an-

¹⁶⁴ Vgl. Haskell 1996, S. 176 und Coen 2005, S. 188.

zog und auf diese Weise eine strategisch günstige Lage bot, denn vor allem Reisende waren gewillt, sich mit dem Vorhaben Gemälde zu erwerben an Händler zu wenden, da ihr Aufenthalt begrenzt war und auf diese Weise die zeitaufwändige Kontaktaufnahme mit Künstlern umgangen werden konnte.¹⁶⁵

Die angebotenen Werke konzentrierten sich im 17. Jahrhundert zunächst noch auf die in der Gattungshierarchie niedriger eingestuften Genres wie Landschaftsmalereien und Stilleben von mittlerer Qualität von der Hand weniger bedeutender zeitgenössischer Maler, doch hatte sich bereits ein zweiter Markt gebildet, auf dem Werke verstorbener Künstler angeboten wurden.¹⁶⁶

Besonders die Meister der Renaissance zählten zu den prestigeträchtigsten Gemälden, die auf dem Kunstmarkt allerdings Seltenheitswert hatten. Um diese zu erstehen, musste schnell gehandelt werden, da aufgrund ihrer geringen Verfügbarkeit einerseits und der hohen Nachfrage andererseits eine große Konkurrenz zwischen den Sammlern herrschte, wodurch ihre Preise wiederum in die Höhe getrieben wurden. In diesem Umfeld gelang es vor dem Ausbruch des Englischen Bürgerkrieges 1642 einigen der reichsten Adligen Englands, unter ihnen auch der König Charles I. selbst, in nur wenigen Jahren eindrucksvolle Sammlungen mit zahlreichen bedeutenden altmeisterlichen Gemälden anzuhäufen. Dies war ihnen in erster Linie durch den Ankauf ganzer Blöcke von römischen Sammlungen möglich. Doch ihre Freude an den Kunstwerken war nur von kurzer Dauer, da viele Stücke nach Kriegsbeginn wieder auf dem Markt landeten. Ein Profiteur dieses Umstandes war schließlich Philip IV. von Spanien, der sich als einer der Hauptkäufer der Gemälde Charles' I. hervortat.¹⁶⁷

Es zeigt sich also, dass der römische Kunstmarkt bereits im *Seicento* stark international geprägt war und Herrscher und Fürsten aus ganz Europa dort versuchten ihren Gemäldebesitz zu vergrößern, worin sie durch ein Netz zahlreicher Agenten bekanntermaßen auch sehr erfolgreich waren. Noch im 18. Jahrhundert war der Kunstankauf über solche Mittelsmänner gängige Praxis unter den adeligen Sammlern.¹⁶⁸ Für den österreichischen Zusammenhang wäre an dieser Stelle besonders einer der wichtigsten Gemäldesammler Wiens, Prinz Eugen von Savoyen, zu erwähnen. Dieser pflegte eine persönliche Freundschaft mit dem Kardinal Alessandro Albani, als Nepote Papst Clemens' XI. einer der einflussreichsten Männer Roms, seit dieser 1720 aus politischen Gründen einige Zeit in Wien verweilte. Vermutlich durch den Kardinal entstand auch der Kontakt des Prinzen mit Kardinal Silvio Valenti Gonzaga, der

¹⁶⁵ Vgl. Haskell 1996, S.177f.

¹⁶⁶ Vgl. Coen 2005, S. 186 und Goldthwaite 2010, S. 281.

¹⁶⁷ Vgl. Elliott 2002, S. 552 und Goldthwaite 2010, S.292.

¹⁶⁸ Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit ausländischen Agenten im Rom des 18. Jahrhunderts siehe: Coen 2010, S. 137-165.

wiederum, selbst leidenschaftlicher Sammler, als ausgesprochener Kunstkenner und Connaisseur mit dem römischen Kunstmarkt bestens vertraut war. Er war Kontaktperson zu Künstlern, kontrollierte die Abwicklung der Aufträge und die Versendung der Gemälde an den Prinzen. Im Unterschied zu anderen Agenten handelte Gonzaga nur auf seinen persönlichen Vorteil bedacht, ohne eine materielle Entlohnung für seine Beschäftigung zu erhalten. Auf diese Weise stand er bis 1724 mit dem Prinz Eugen in Kontakt, bis er durch seine Übersiedlung nach Messina für diesen nicht länger von Nutzen war.¹⁶⁹

Aber nicht nur ausländische Käufer versuchten am römischen Kunstmarkt die besten Partien zu machen, auch die lokalen Sammler traten mehr und mehr in ein Konkurrenzverhältnis. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts hatten sich aus gegenreformatorischen Bestrebungen heraus vermehrt öffentliche Kunstaussstellungen anlässlich von Heiligenfesten und Prozessionen etabliert. Im Zuge dieser großen Spektakel wurden Gemälde aus den bedeutendsten Sammlungen der Stadt ausgeliehen und zur Dekoration der Kirchenräume beziehungsweise, ganz im Geiste der Gegenreformation, zur Verherrlichung der Kirche, herangezogen. Die Leihgeber versuchten sich dabei mit den hochrangigsten Werken zu übertrumpfen und sich gegenseitig durch eine größere Anzahl ausgestellter Bilder auszustechen. Obwohl zahlreiche Gemälde alter Meister bei diesen Anlässen präsentiert wurden, waren die Ausstellungen eine besonders wirksame Werbung für zeitgenössische Künstler, aber auch Händler, aus deren Besitz dort ebenso häufig Gemälde anzutreffen waren. Vor Ort wurden in der Regel zwar keine Geschäfte abgeschlossen, doch rückten die Ausstellungsstücke in das öffentliche Bewusstsein und trugen zur Etablierung und zum Ansehen der Involvierten bei.¹⁷⁰

Auf diese Weise konnte wohl auch Giuseppe Ghezzi seine prominente Stellung im römischen Kunstwesen weiter ausbauen. Ab 1682 war dieser für die Organisation einer der namhaftesten dieser Ausstellungen, jener der Nazione Marchigiana in San Salvatore in Lauro, betraut. Für diese nahm er sozusagen die Funktion des Kurators ein. Er traf die Auswahl der Gemälde, überwachte ihre Präsentation und führte bedeutende Persönlichkeiten durch die Ausstellung.¹⁷¹

Der Maler Ghezzi hatte es geschafft sich in der Accademia di San Luca eine veritable Karriere aufzubauen. Als ihr Sekretär auf Lebenszeit war er, zusammen mit Carlo Marratti und Gian Pietro Bellori, einer der tonangebenden Persönlichkeiten im römischen Kunstbetrieb. Zu dritt

¹⁶⁹ Vgl. Coen 2005, S. 181-184.

¹⁷⁰ Vgl. Haskell 1996, S. 181-187.

¹⁷¹ ebd. S. 185 und Coen 2010, S. 287-289.

konnten diese drei Männer gleichsam Produktion und Markt – durch die Ausbildung und Statuten der Accademia – sowie den Kunstgeschmack kontrollieren.¹⁷²

Durch eine zeitgenössische Quelle ist uns überliefert, dass Uceda mit Ghezzi bekannt war. Über diesen dürfte er auch den Maler Antonio Amorosi kennengelernt haben, dem er einen Auftrag über eine Serie von Gemälden erteilte, über die Lione Pascoli, in seiner Vita Ghezzi berichtet:

Duca d'Ucceda che era allora ambasciatore [a Roma] del re di Spagna [e che] gli fece fare 12 quadri rappresentanti varie bambocciate, nelle quali si portò a meraviglia ed andarono i primi personaggi a vederle nel nobile e magnifico suo gabinetto dove l'aveva allogate. Rimase S. E. così soddisfatto che lo dichiarò suo familiare, ed altre glie ne ordinò [...]¹⁷³

Hierbei handelt es sich um den einzigen belegbaren direkten Auftrag Ucedas an einen Maler (es ist zwar wahrscheinlich, dass es noch weitere Bestellungen bei anderen Künstlern gegeben hat, allerdings haben sich dazu weder Dokumente noch Zeitzeugenberichte erhalten). Uceda war demnach ab circa 1700 über längere Zeit hinweg ein wichtiger Förderer des Künstlers, doch bedauerlicherweise findet sich der Name Amorosi nirgendwo im Inventar. Jedoch lassen sich, wie dies Tedesco schon bemerkte, einige der angeführten Bildinhalte als thematisch passende Sujets für derartige *Bamboccianti* identifizieren.¹⁷⁴ Zu diesen würden passen: *un buffone con differenti frutti* ($3\frac{1}{4} \times 2\frac{3}{4}$), *altro che lo morde un grancio* ($3\frac{1}{4} \times 2\frac{3}{4}$), *un buffone mangiando maccheroni* ($2\frac{1}{3} \times 3$), *altro simile provando salza dal mortale* ($2\frac{1}{3} \times 3$)¹⁷⁵ und einige weitere Bilder, die Lehrer und ihre Schüler zeigen.¹⁷⁶ Eine zwölfteilige Serie ist darunter zwar nicht auszumachen, allerdings lassen die einheitlichen Größen erwähnter Gemälde darauf schließen, dass sie gemeinsam in Auftrag gegeben wurden, beziehungsweise entstanden sind und wahrscheinlich auch in Gruppen gehängt waren. Das oben erwähnte Zitat ist im Übrigen auch der einzige Hinweis, den wir bezüglich der Hängung von Bildern Ucedas haben. Die *Bamboccianti* waren demnach in Rom im *gabinetto* des Botschafters vorzufinden.

Tedesco zitiert zudem Pascoli weiter, der anmerkt, dass Uceda Amorosi nicht nur den Auftrag über die Genredarstellungen gegeben hätte, sondern vielmehr seine Karriere in eine einschlägige Richtung gelotst hätte, indem er ihm eindrücklich dazu geraten hätte, sich auf das Malen von Bambocciaden zu spezialisieren.¹⁷⁷ Ob man dem Glauben schenken mag oder nicht, Uceda dürfte auf jeden Fall ein wichtiger Patron Amorosis gewesen sein, umso bedauerlicher ist

¹⁷² Vgl. Coen 2010, S. 53f.

¹⁷³ Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi. Dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale „Augusta“ di Perugia, Treviso*, ed. 1981, S.77, zit. in: Maggini 1996, S. 43.

¹⁷⁴ Vgl. Tedesco 2007, S. 503.

¹⁷⁵ Inv. 1725, f.6r-v.

¹⁷⁶ ebd. f.7r und f.12r.

¹⁷⁷ Vgl. Pascoli, ed. 1981, S. 73-90, zit in: Tedesco 2007, S.503.

es, dass die meisten seiner Bilder über die Jahre verloren gingen und heute kaum mehr aufzuspüren, geschweige denn zu einem kohärenten und aussagekräftigen Katalog zusammenzustellen sind.

Mit der Darstellung seiner unbeschwerten Alltagsszenen und Kinderportraits dürfte der Maler jedenfalls den Geschmack einiger Mitglieder der obersten Gesellschaftsschicht Roms getroffen haben, so zählten – nach Pascoli – der Marchese Pallavicini, der Marquis de Priè, die Fürsten Odeschalchi und Ruspoli und natürlich der Duque de Uceda, zu seinen Kunden.¹⁷⁸

Das Aufscheinen solcher *Bambocciaden* in den Sammlungen der Oberschicht um 1700 zeigt, dass sich das Genre bis dahin fest unter der Nobilität etablieren konnte, genossen doch die Maler derartiger Bilder zu Beginn des 17. Jahrhunderts kein großes Ansehen unter Sammlern und besonders nicht unter den konkurrierenden Künstlern.¹⁷⁹

Der Vorreiter der *Bamboccianti*, Pieter van Laer, nach dessen Beinamen die Strömung auch benannt wurde, kam 1625 aus den Niederlanden in die Stadt. Seine derben, aber heiteren Genredarstellungen schienen zunächst eher die weniger gebildete Käuferschicht anzusprechen, fanden sich aber bereits zehn Jahre später in den Sammlungen adeliger Römer. Wichtige Förderer fand die Gruppe von Künstlern, die sich, verteilt über das gesamte Jahrhundert, in erster Linie aus flämischen und einigen italienischen Malern zusammensetzte, vor allem in spanischen Sammlern. So widmete van Laer dem Vizekönig von Neapel, Don Ferdinando Afan de Ribera, einen Zyklus von acht Radierungen und schien vor allem in Beamten der spanischen Botschaft frühe Anhänger gefunden zu haben.¹⁸⁰

Der habsburgische Botschafter Leopold Joseph Graf von Lamberg und dessen Umfeld, in dem sich wie oben schon erwähnt auch Uceda bewegte, zählte einige Jahre später gleichermaßen zu den Käufern solcher Genredarstellungen. Unter diesen befanden sich auch die Markgrafen Theodoli und Kardinal Benedetto Pamphilj, der wiederum seine Bilder zumeist über einen der bedeutendsten Händler Roms, Pellegrino Peri, erstand.¹⁸¹ Die *Bamboccianti* waren also in jedem Fall gut auf dem Kunstmarkt repräsentiert und schienen ganz und gar dem Zeitgeschmack zu entsprechen. Im Inventar Lambergs eigener, in Rom erstandener

¹⁷⁸ Vgl. Tognoli Bardin 1991, S. 277f.

¹⁷⁹ Ein Briefwechsel zwischen Andrea Sacchi und seinem ehemaligen Lehrer Francesco Albani aus dem Jahr 1651 scheint die abwertende Haltung vieler Künstler den *Bamboccianti* gegenüber zu bestätigen. Haskell verweist in diesem Zusammenhang sowohl auf das Konkurrenzverhältnis zwischen den Malern, die durchgehende hohe Preise erzielten und auf die nun auch bedeutende Sammler aufmerksam wurden. Er deutet allerdings ebenso auf die Rolle Mancinis in dieser Auseinandersetzung, der die Briefe publizierte und möglicherweise seine eigene Meinung in die Veröffentlichte Version einfließen ließ. Auch Salvator Rosa stand in keinem guten Verhältnis zu besagten Genremalern. Dazu siehe: Haskell 1996, S. 203f. Zu den Preisen, die die *Bamboccianti* erzielten siehe: Spear 2010, S. 94f.

¹⁸⁰ Vgl. Haskell 1996, S. 196-198.

¹⁸¹ ebd. S. 207 und Polleroß 2010, S. 515.

Kunstwerke¹⁸² finden sich ebenso einige Bambocciaden. Unter diesen ein Werk von einem gewissen *Theodoro*, der sich als der Haarlemer Maler Dirck van Helmbreker identifizieren lässt, der auch im Nachlassinventar Ucedas zu finden ist.¹⁸³ Ein weiterer bekannter Maler, der in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist und im Inventar von 1725 auftaucht, ist Jan Miel. Dieser war allerdings nicht auf das Schaffen von Genreszenen spezialisiert, sondern betätigte sich nebenbei an Ausstattungen von Kirchen und Palästen, vornehmlich an jenen der Familie Barberini.¹⁸⁴

EXKURS: Landschaftsmalerei und niederländische/flämische Kunst

Zur Sammlung Uceda steuerte *Gio. Miele fiamengo*, als der er im Inventar aufscheint, ein *paese con figure et animali* bei.¹⁸⁵ So vage dies auch formuliert ist, besagtes Gemälde repräsentiert eine der zahlreichen Landschaftsdarstellungen aus dem Besitz des Spaniers. Aufgrund der dürftigen Informationen, die uns das Inventar bezüglich der Urheber und der Beschreibungen übermittelt, gestaltet sich eine eingehendere Auseinandersetzung mit diesen schwierig. Jedoch sind die *Paesi* zu zahlreich, um sie in einer Analyse der Kunstsammlung Ucedas einfach zu ignorieren. Gleichzeitig bieten sie an dieser Stelle die Gelegenheit, sich mit dem Einfluss niederländischer Kunst auf die Sammlung, der sich oben bereits anhand der Bambocciaden abzeichnete, auseinanderzusetzen, zumal sich speziell in diesem Punkt beide Aspekte häufig überschneiden und im folgenden gemeinsam betrachtet werden sollen. Allerdings glänzen leider fast alle „nordischen“ Gemälde im Nachlassinventar ebenfalls in erster Linie durch ihre lückenhafte Dokumentation, wodurch eine klare Zuordnung wiederum erschwert wird. So ist natürlich nicht auszuschließen, dass sich unter den *Paesi* Ucedas auch Gemälde italienischer und französischer Meister fanden, jedoch häufen sich dieses Genre betreffend – trotz der dürftigen Datenlage – im Nachlass des Spaniers Hinweise auf Künstler nordeuropäischer Herkunft; eine Gegebenheit, die gewissermaßen die entwicklungsgeschichtliche Situation der Gattung im Italien des 17. Jahrhunderts widerspiegelt.

Die Landschaftsmalerei in Italien ist untrennbar mit den Namen von Künstlern aus dem Norden verknüpft. Vom Romaufenthalt Jan Brueghels d. Ä. über Adam Elsheimer bis hin zu den zahlreichen Niederländern, die in der Werkstatt Cavaliere d'Arpinos beschäftigt waren – der

¹⁸² zit. in: Polleroß 2010, S. 506f.

¹⁸³ ebd. S. 509 und Levine/Mai 1991, S. 178.

¹⁸⁴ Vgl. Trnek 1982, S. 42.

¹⁸⁵ Inv. 1725, f.8r.

Einfluss jener Künstler sollte die italienische Kunstlandschaft nachhaltig prägen. Genua war, bedingt durch die engen Handelsbeziehungen mit Antwerpen, eines der Hauptziele niederländischer Künstler, doch fand sich die größte Künstlerpopulation aus Gebieten nördlich der Alpen in Rom, wo die Menge nordischer Spezialisten für Landschaftsdarstellungen den Markt beherrschte. Dies führte dazu, dass sich nur relativ wenige Italiener dem Schaffen von *Paesi* widmeten.¹⁸⁶

Unter dieser Minderheit finden sich zum Beispiel Filippo Napoletano oder Salvator Rosa,¹⁸⁷ deren Namen ebenfalls im Wiener Nachlassinventar Ucedas auftauchen. Neben diesen existieren darin um die zwanzig *Paesi* und *Paesaggi* verschiedenster Richtungen und Formate; von kleinen Bildchen, die kaum mehr als ein *palmo* messen, bis hin zu einigen der größeren Werke der Sammlung, sieben *palmi* breit. In ähnlichem Maße changieren die Inhalte zwischen reinen Landschaften, über solche mit Genreszenen, Eremiten, Jagdszenen oder einfach als *paesi con figure et animali*¹⁸⁸ angeführten Bildern.

Das vergleichsweise neue Genre der Landschaftsdarstellung erlebte im *Seicento* eine stete Steigerung in seiner Beliebtheit, wie anhand der Zahlen in römischen Sammlungen ablesbar ist. Zu Beginn des Jahrhunderts waren Landschaften in diesen noch deutlich in der Minderheit. In der Sammlung Aldobrandini fanden sich im Jahre 1603 beispielsweise nur vier Stück dieser Gattung, im Vergleich zu 72 Historienbildern. Mehr als achtzig Jahre später ist dieses Verhältnis in der Sammlung Colonna bereits wesentlich ausgeglichener. Hier standen bereits 16 *Paesi* 49 Historien gegenüber. Dies ist natürlich nur ein kleiner Einblick in das Sammlungswesen der Stadt, gibt jedoch den allgemeinen Trend wider, der einerseits im Zusammenhang mit dem Aufweichen der Gattungshierarchie einhergeht, gleichzeitig aber im Kontext der Entwicklung der relativ jungen Landschaftsmalerei gesehen werden muss. Der vergleichsweise recht kurzen Existenz dieser Gattung stehen Jahrzehnte von Kunstproduktion „etablierter“ Gattungen und der somit ungleich größeren Anzahl in diesem Zeitraum entstandener Gemälde, gegenüber. Das vermehrte Sammeln von *Paesi* lässt sich somit wohl zu einem nicht unerheblichen Teil auf die gesteigerte Produktion und das somit größere Angebot zurückführen. In diesem Sinne gehen hier Angebot, Nachfrage und Zeitgeschmack Hand in Hand.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Vgl. Cappelletti 2001, S. 183-189, Spear 2010, S. 97 und Goldthwaite 2010, S. 291.

¹⁸⁷ Dieser haderte allerdings mit seinem Schicksal als Landschaftsmaler, da er sich eigentlich nach größeren Aufträgen der Historienmalerei sehnte und bedauerte, dass seine Gönner und Förderer immer nur kleine Landschaften von ihm kauften. Dazu siehe: Spear 2010, S. 73-76.

¹⁸⁸ Inv. 1725, f.12v.

¹⁸⁹ Vgl. Spear 2010, S. 92 (Tabelle) und 97-104.

4.2.6. Schwerpunkt bolognesische Kunst

Neben dem römischen, war der bolognesische Stil einer der florierendsten im Italien des siebzehnten Jahrhunderts, der seine Bedeutung natürlich auch aus der dortigen Konzentration einiger der bedeutendsten Künstler des Jahrhunderts schöpft.

In diesem Feld zählten die Mitglieder der Familie Sirani zu den bedeutendsten Agierenden am bolognesischen Kunstmarkt. Im Inventar Ucedas taucht ein Gemälde *Del Sirani* auf.¹⁹⁰ Möglicherweise wurden im Entstehungsprozess der Bilderliste einige Buchstaben vertauscht und ein *della* zu *del*, da die berühmteste Malerin der Familie, Elisabetta Sirani, die Tochter Giovanni Andreas war. Sie entwickelte sich nach dem Tod Guido Renis zu einer der gefragtesten Künstlerinnen der Stadt, deren Gemälde sowohl in Bologna als auch außerhalb der Stadt verkauft wurden und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein begehrte Sammelobjekte waren.¹⁹¹

Der Kunstmarkt in Bologna funktionierte gut und bot vielen Künstlern finanzielle Absicherung durch ein einträgliches System aus lokalen und internationalen Käufern. Für Giuseppe Crespi schien Bologna der adäquate Ort seiner Kunstproduktion zu sein, von dem er sich die besten Arbeitsbedingungen und die größten Einkünfte versprach. So versuchte Johann Adam Andreas Fürst von Liechtenstein trotz eifriger Bemühungen vergeblich Crespi zur Ausmalung seines Palais nach Wien zu holen. Obwohl keine persönliche Reise des Künstlers in die Kaiserstadt stattfand, stieß er besonders unter dem Wiener Adel auf große Beliebtheit. Es war vermutlich der kaiserliche Feldmarschall Enea Silvio Caprara, der um 1690 als erster Bilder des Malers in die Stadt brachte. Dieser stammte selbst aus Bologna und bediente sich bei der Ausstattung seines Hauses der Kunst seiner Heimatstadt. Wohl über Caprara nahm schließlich Prinz Eugen Kontakt mit Crespi auf, von dem mindestens ein direkter Auftrag an den Künstler durch Quellen überliefert ist. Neben den bereits erwähnten, fanden auch für die Kaiserwitwe Amalie Wilhelmine und Fürst Leopold Philipp Montecuccoli Werke Crespis den Weg über die Alpen.¹⁹²

Mit Ucedas zwei Gemälden Crespis, *Diana discoprendo Calisto* und *Bacco e Arianna*,¹⁹³ die dieselbe Größe von 3 x 2 ⅓ *palmi* aufwiesen und wohl als Pendants geschaffen waren, fügte sich der Sammler folglich nahtlos in die zeitgenössischen sammlerischen Tendenzen des Wiener Adels. Leider haben sich auch die Spuren dieser Bilder mit der Zeit gänzlich verwischt.

¹⁹⁰ Inv. 1725, f.13r.

¹⁹¹ Vgl. Morselli 2010, S. 160-162 und Modesti 2003, S. 370-373.

¹⁹² Vgl. Burkarth 1990, S. 203-209.

¹⁹³ Inv. 1725, f.8v.

Die erwähnten Wiener Sammler Crespis waren durch die politischen Bande der Habsburger eng mit vielen Gebieten Italiens verbunden und so zeigt sich in diesem Falle erneut wie stark das Feld der Kunstproduktion und des Kunsterwerbs zu Lebzeiten Ucedas bereits international vernetzt war und wie gleichzeitig lokale Vorlieben eine Rolle spielten. Den Geschmack seiner französischen Verbündeten zu Beginn des 17. Jahrhunderts hätte er vermutlich besonders mit dem kleinformatigen Bild Francesco Albanis getroffen, das in seinem Besitz war.

Der französische Adel war von den Malereien Albanis nämlich sehr angetan und so fand sich die größte Gruppe von Bildern desselben Ende des 17. Jahrhunderts in der königlichen Sammlung in Paris. Vor allem seine Kabinettbilder waren beliebte Sammelobjekte und Geschenke, wie drei Werke Albanis bewiesen, die André Le Nôtre 1693 dem König zukommen ließ, bei denen er davon ausgehen konnte, dass sie gerne angenommen würden. Ob die Bilder den persönlichen Geschmack von Louis XIV getroffen haben, ist nicht bekannt, allerdings dürften sie allgemein am Hof des Königs sehr beliebt gewesen sein, was die Tatsache belegt, dass rund zwei Drittel von Albanis Bildern aus der königlichen Sammlung in den 1690ern nach Versailles transportiert wurden, wo der Hofstaat seit 1682 residierte.¹⁹⁴

Das Interesse an Albani war vermutlich durch einige französische Sammler geweckt worden, die Werke des Malers in ihren Galerien hatten, wie der oben erwähnte André Le Nôtre oder Kardinal Mazarin. Die Bilder kamen teilweise über direkte Aufträge an den Künstler nach Frankreich, so bestellte etwa der Comte de Carrouges Mitte der 1630er einen Landschaftszyklus bei diesem. Der Großteil der französischen Gemälde Albanis wurde allerdings aus bedeutenden italienischen Sammlungen angekauft oder gelangte über Händler ins Ausland. Die Beliebtheit des Malers unter französischen Sammlern dürfte sich in der Kunstwelt rasch herumgesprochen haben, jedenfalls zeigte sich bereits Malvasia überrascht, dass die Franzosen für ein kleines Bild des Künstlers auf Kupfer genauso viel zu zahlen bereit waren, wie für ein großformatiges von Guido Reni.¹⁹⁵

Genau so ein kleinformatiges Bildchen Albanis mit der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* bildete die Grundlage für zahlreiche Variationen des Themas, die er, wie die Menge an verschiedenen Versionen vermuten lässt, wohl recht erfolgreich über die Jahre anfertigte. Die ursprüngliche Idee für die Komposition geht wahrscheinlich zurück in die früheren Jahre seines Aufenthalts in Rom zwischen 1602 und 1617, in denen er vor allem mit Freskenausstattungen und der Produktion eben jener kleinen Kabinettbilder beschäftigt war.

¹⁹⁴ Vgl. Puglisi 1999, S. 62f.

¹⁹⁵ ebd., S. 62.

Im Nachlassinventar Ucedas ist betreffendes Bild folgendermaßen beschrieben: *una Madonna con il Bambino San Giuseppe e due Angeli, altezza = 1½ = 1.*¹⁹⁶ Die Angaben zu Inhalt und Größe decken sich mit einigen Kabinettbildern Albanis. Der Vergleich von zwei Versionen des Sujets (heute in Habrough im Besitz des Earl of Yarborough, Abb. 20, bzw. in Boston, Museum of fine Arts, Abb. 21) zeigt, dass er die Grundkomposition nur wenig variierte. In beiden Bildern sitzt Maria, mit dem Kind auf ihrem Schoß, in der Bildmitte, rechts von ihr Joseph mit einem Buch in der Hand und zwei Engel, leicht in die Büsche hinter sie gesetzt, zu ihrer Linken. Der Bildausschnitt ist eng gehalten, die Figuren sitzen ganzfigurig abgebildet vor einer Wand aus Blattwerk, die links über den Engeln nur einen kleinen Ausschnitt des Himmels freigibt. Die Figuren der Engel und des Jesusknaben wurden gleich übernommen. Auch Maria und Joseph entsprechen in beiden Werken demselben Typus, unterscheiden sich allerdings leicht in ihrer Position. In der Version des Earl of Yarborough stützt die Gottesmutter ihren linken Arm auf einen Steinblock, in den ein antikisierendes Relief gehauen ist, und neigt sich leicht zu Joseph, der sich wiederum, mit dem aufgeschlagenen Buch in der Hand auf dem Sockel abstützt und mit gedrehtem Kopf seine Frau anblickt. In der zweiten Fassung fehlt das antike Relief, Maria hat demnach ihre Hand auf ihren Schenkeln abgelegt und blickt frontal zum Betrachter. Auch Josephs Position ist aufrechter, er hält das Buch nun mit beiden Händen offen vor sich und scheint, wiederum seinen Kopf leicht beugend, auf Jesus zu blicken.

Die beiden Bilder sind, wie die meisten überlieferten kleinformatigen Versionen des Themas, allerdings auf Kupfer aufgetragen, worauf das Inventar nicht schließen lässt,¹⁹⁷ allerdings existiert auch noch eine Fassung auf Leinwand, heute im Museo Comunale in Gubbio, mit ähnlichen Maßen und ungenügend erforschter Provenienz, weshalb auch das Vorhandensein anderer Versionen des Sujets auf Leinwand nicht auszuschließen ist.

Francesco Albani ist nur ein Beispiel für Vertreter bolognesischer Malerei in Ucedas Sammlung. Der Duque scheint dieser gewissermaßen einen Schwerpunkt in seiner *Galeria* eingeräumt zu haben, ist doch fast ein Viertel der identifizierbaren Künstler dieser Schule zuzurechnen. Leider haben sich auch in diesem Bereich fast alle Spuren zu den dazugehörigen Bildern verloren und so warten die Bilder Annibale Carraccis, Domenichinos, Pier Francesco Molas oder Andrea Sacchis, um nur einige herauszugreifen, noch immer darauf wiedergefunden zu werden. Viele Bilder, gerade der bedeutendsten bolognesischen Künstler in der Sammlung, waren, wie das von der Hand Albanis, kleine, intime Bildchen, kaum größer als 1 *palm*.

¹⁹⁶ Inv. 1725, f.5r.

¹⁹⁷ Sind die gelisteten Bilder auf etwas anderes als Leinwand gemalt, wird dies im Regelfall auch angegeben

Eines von diesen war laut Inventar ein *Bambino dormendo sopra la croce* von Guido Reni¹⁹⁸ (circa ein *palmo* hoch, wobei die genaue Angabe leider unleserlich ist). Bei dem Bildtypus des schlafenden *Gesù Bambino* in Verbindung mit dem Kreuz oder den Marterwerkzeugen dürfte es sich um eine neue Bilderfindung aus dem Umkreis Renis und Albanis handeln. Welcher Künstler den Prototyp dieses Sujets gemalt hat, kann zur derzeitigen Forschungslage nicht bestimmt werden. Darüberhinaus ist es auch nicht eindeutig, wann diese Art der Darstellung zum ersten Mal auftrat, da die Datierung und Zuschreibung der überlieferten Bilder recht umstritten ist. Allgemein wird angenommen, dass die Ikonografie in den 1620er oder 30er Jahren entstand und einige Zeit, besonders im Umfeld Renis, stark verbreitet war, wie auch zahlreiche Berichte über verlorene Bilder desselben Typus' bekräftigen. Das schlafende Jesuskind scheint einige Zeit regelrecht in Mode gewesen zu sein, wurde auch druckgrafisch verbreitet, bevor das Interesse an diesem auch relativ schnell wieder abflaute.¹⁹⁹

Die Anregung für die Kompositionen dürfte im profanen Bereich, genauer in der Darstellungstradition schlafender *Cupidi* zu finden sein, die durch antike Skulpturen oder deren Kopien in das Blickfeld der Künstler gelangten. Die Jesusknaben sind daher, ähnlich den *Cupidi*, häufig fleischig, fast puttenhaft rund dargestellt, wobei sich ihre Liegepositionen, wie bei ihren antiken Vorbildern, stark unterscheiden können. Einen semantischen Bezug zur Passion Christi erhält die Ikonographie einerseits durch die *Arma Christi*, die häufig mit im Bild sind und natürlich durch die Assoziation des Schlafes mit dem Tod, auf den der liegende Jesus gleichsam vorausdeutet.²⁰⁰

Vielleicht eines der frühesten Beispiele dieses Sujets wird heute in der Osuna Gallery in Washington aufbewahrt und Guido Reni zugeschrieben (Abb. 22). Jedoch sind sowohl Zuschreibung als auch Datierung des Werkes umstritten, diese reicht vom Jahr 1614 bis in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts hinein.²⁰¹ Das etwa vier- bis fünfjährige Jesuskind liegt hier in einer weiten Landschaft, auf die Seite gedreht auf dem Kreuz, wobei ihm eine helle Draperie als Unterlage dient. Den rechten Arm auf dem Querbalken des Kreuzes aufgestützt, döst der rundliche Knabe vor sich hin.

Ein anderes Bild desselben Themas befand sich lange in der Sammlung Liechtenstein in Wien und wird mittlerweile, immer noch als Bestandteil derselben Sammlung, in Vaduz verwahrt (Abb. 23).²⁰² Es war bereits Mitte des 18. Jahrhunderts als Teil des Fideikommiss' im Liechtenstein'schen Stadtpalais in der Bankgasse aufzufinden und taucht daher auch im 1767 von

¹⁹⁸ ebd. f. 7v.

¹⁹⁹ von Rosen 2009, S. 203-205.

²⁰⁰ ebd., S. 205-208.

²⁰¹ ebd., S. 204.

²⁰² ebd., S. 211f.

Vinzenz Fanti erstellten Katalog desselben auf.²⁰³ Wie und wann es in die Sammlung kam ist darin nicht vermerkt, allerdings ist es in den überlieferten Inventaren Johann Adam Andreas' des Schlosses Feldsberg und des Palais in der Herrengasse noch nicht gelistet.²⁰⁴ Eine Provenienz aus der Sammlung Ucedas wäre folglich möglich. Dieses Bild zeigt eine, im Vergleich zum vorherigen Beispiel, stark veränderte Komposition. Das Kind ist betont verkürzt auf dem Rücken liegend dargestellt und weist mitsamt dem Kreuz in die Tiefe. Den rechten Arm hat der jüngere, wohl circa zweijährige, Jesus als Stütze unter seinen Kopf geschoben, den anderen lässt er, die Komposition ausbalancierend nach unten baumeln. Auch in diesem Fall ist die Zuschreibung – an Reni oder dessen Werkstatt – nicht vollständig geklärt.

Überhaupt ist die Beteiligung von Werkstattmitarbeitern besonders in oben erwähnten Beispielen ein häufig strittiger Punkt bei der Zuschreibung. Fast alle der zu ihrer Zeit bedeutendsten Bologneser Künstler, also Reni, Guercino und Albani, führten größere Werkstattbetriebe, die sie auf unterschiedliche Weise leiteten. Besonders Guercino hatte schon früh in seiner Karriere Assistenten, wobei er aber immer, auch preislich, zwischen seinen Originalen und den von den Ausführungen seiner Mitarbeiter unterschied. Im Allgemeinen hatte der Künstler eine recht praktische Auffassung seiner Arbeit und wie er für diese entlohnt werden sollte. Er berechnete sein Gehalt anhand der Anzahl und Größe der Figuren, die er malte, stellte also deutlich den handwerklichen Aspekt seiner Tätigkeit in den Vordergrund. Auf diese Weise konnte er auch für eigenhändige Kopien zuvor von ihm ausgeführter Werke fast genau so viel verlangen, wie für neue Bilderfindungen.²⁰⁵

Renis Herangehensweise an seine Entlohnung war dagegen völlig konträr zu der seines Kollegen. Durch geschickte Manipulationen am Kunstmarkt, durch ein Sich-rar-machen, erzeugte er den Eindruck von geringem Angebot, wodurch sich die Käufer gezwungen sahen, schnell zu kaufen, wenn sie die Gelegenheit hatten. Seine Strategie ging auch auf, immerhin war Reni einer der bestbezahlten Maler seiner Epoche und konnte sich auf das Fertigen großformatiger Altarbilder spezialisieren, von denen er im Laufe seiner Karriere über hundert herstellen sollte.²⁰⁶

Interessant scheint in diesem Zusammenhang auch, wie sich die Käufer mit den marktspezifischen Aspekten der Künstler auseinanderzusetzen pflegten und demnach ihre Entscheidungen trafen. So bemühte sich Ferdinando Cospi, Agent der Familie Medici, für die Großherzogin der Toskana, Vittoria della Rovere, um den Ankauf zweier Gemälde Albanis, für die der

²⁰³ Nr. 284: Un Bambino Gesù, che dorme sopra la croce, dipinto da Guido Reni, Altezza: 1 piedi, 5 ½ Once, Larghezza: 1, 10 ½, in: Fanti 1767, S. 51.

²⁰⁴ Siehe die entsprechenden Inventare publ. in: Haupt 2012, S.997-1044 und 1086-11120.

²⁰⁵ Vgl. Spear 1994, S. 594-596 und ders. 1997, S. 214f.

²⁰⁶ Vgl. ders. 1994, S. 598 und ders. 1997, S. 216-218.

Künstler insgesamt 300 *scudi* verlangte. In zwei überlieferten Briefen an die Großherzogin aus den Jahren 1659/1660, erfahren wir, dass Cospi ihm dafür aber nur 200 angeboten hatte. Er vermerkt außerdem, dass man beispielsweise von Guercino im gewünschten Format wohl kaum mehr als einen oder zwei Köpfe erhalten könnte, denn der Künstler würde einfach nicht kleiner malen. Auch bei Guido Reni habe er sich umgesehen und bis auf die Darstellung einer Sybille gleichfalls nichts in passender Größe gefunden und selbst für diese wollte der Maler 300 *scudi* kassieren. Allerdings gäbe es noch zwei Köpfe der Heiligen Franziskus und Johannes, die er der Herzogin unbedingt ans Herz lege, weil in dieser Qualität Renis kaum Bilder erhältlich wären und sie, quasi abseits des Marktes gekauft, für nur 80 *scudi* ein wahres Schnäppchen seien.²⁰⁷

Wie viel Uceda, einige Jahre später, für seine Bilder Guercinos zu zahlen bereit war, können wir leider nur erahnen. Der Spanier war, neben zweier kaum identifizierbarer Bilder, im Besitz eines der überaus seltenen Selbstportraits des Künstlers.²⁰⁸ Erst Ende der 1980er Jahre konnte dem Künstler das erste eigenhändige Selbstportrait mit relativer Sicherheit zugeschrieben werden (Abb. 24). Der Maler dürfte um die dreißig Jahre gewesen sein, als er das Bild malte, woraus sich, unter Anbetracht der stilkritischen Zuordnung des Bildes, ein Entstehungszeitraum in den Jahren 1624 bis 1626 ergibt. Jenes Selbstportrait wurde in Dänemark aufgefunden und befindet sich mittlerweile in einer New Yorker Privatsammlung. Der Maler präsentiert sich vor dunklem Hintergrund mit Palette und Pinsel in der Hand. Aufgrund der Beschreibung in einem venezianischen Inventar, liegt die Vermutung nahe, dass dieses Bild bis 1786 im Besitz des Giovanni Paoli Baglioni war, dessen Familie es wahrscheinlich schon vor 1680 besaß. Von diesem dürfte es über die Sammlung des Kardinal Fesch und Maria-Letizia Ramolino Bonapartes, 1829 in das Eigentum des Earl of Shrewsbury übergegangen sein.²⁰⁹

Bevor das Original auftauchte, war das New Yorker Selbstportrait Guercinos über eine Kopie im Louvre bekannt. Ebenso befinden sich zwei weitere vermutliche Kopien von Selbstportraits des Künstlers in den Uffizien in Florenz. In Ucedas Inventar ist das fragliche Bild eindeutig als *suo ritratto giovane* angeführt. Nun kann weder Guercino in oben beschriebenem Bild wirklich als *giovane* ausgewiesen werden, noch legt dessen gesicherte Provenienz eine Bezugnahme durch Ucedas Inventar nahe. Jedoch würde eines der beiden Florentiner *autoritratti* genau auf die Beschreibung passen. Es handelt sich hierbei höchstwahrscheinlich, wie gesagt, um eine Kopie eines tatsächlichen Selbstportraits des Malers, das ihn in seinen Zwan-

²⁰⁷ Vgl. ders. 1994, S. 602 und ders. 1997, S. 218f.

²⁰⁸ Inv. 1725, f.7r.

²⁰⁹ Vgl. Mahon 1991, S. 226f. und Turner 2003, S. 102f.

zigern zeigt (Abb. 25). Mit zerzaustem, längerem Haar blickt er, den Mund leicht geöffnet, in schräger Haltung aus dem Bildraum.

Zum ersten Mal erscheint das Werk 1704 im Inventar des Museums. Es besteht auch die Möglichkeit, dass dieses mit einer Aufzeichnung in Zusammenhang steht, die den Ankaufsvorschlag eines Portraits Guercinos 1672 für den Kardinal Leopoldo durch dessen Agenten beinhaltet. Für eine sichere Verbindung ist das Dokument allerdings zu vage formuliert.²¹⁰

Tatsächlich sind Selbstbildnisse im Œvre Guercinos sehr selten, eine Tatsache, die nicht verwundert, erinnert man sich an seine profitmaximierende Arbeitsweise. Umso bedauerlicher ist es, dass die Originale der Versionen in den Uffizien verschollen sind. Gut möglich, dass der junge Guercino einst in der Sammlung Ucedas hing.

4.3. Disegni, Modelli, Sbozzi

4.3.1. Die Modelli Lanfrancos

Neben den Gemälden besaß Uceda eine große Zahl von vorbereitenden Studien, von *Disegni*, *Sbozzi* und *Modelli*, denen der folgende Abschnitt gewidmet ist. Besonders herausragend sind in diesem Zusammenhang die *Modelli* des Lanfranco in der Sammlung. Insgesamt fünf solcher Arbeiten zu zwei der wichtigsten Werke Lanfrancos aus seiner Zeit in Rom, der Ausstattung der Cappella Sacchetti in San Giovanni dei Fiorentini und der Cappella del Santissimo Sacramento in San Paolo Fuori le Mura, fanden sich in ihr.

Die erste ist aufgelistet als ein *Modello* der *Madonna in deliquio*,²¹¹ die der Künstler für San Giovanni dei Fiorentini geschaffen hätte. Gemeint ist hiermit wohl die Figur der ohnmächtigen Maria aus einem Tafelbild mit der Darstellung der *Kreuztragung Christi*, das Lanfranco für die oben bereits genannte Cappella Sacchetti ausführte und die er Jahre später noch ein zweites Mal für die Ausmalung einer Lünette mit der *Kreuzigung Christi* in der Certosa di San Martino in Neapel aufgreifen sollte.²¹²

Die Sacchetti waren eine der bedeutendsten und reichsten Florentiner Bankiersfamilien, die sich Ende des 16. Jahrhunderts in Rom niederließen. Folglich war es eine logische Konsequenz ihre Grablege in der Florentinischen Nationalkirche einzurichten. 1620 starb schließ-

²¹⁰ Vgl. Borea 1975, S. 193f.

²¹¹ Inv. 1725, f.8v.

²¹² Vgl. Bernini 1982, S. 98 und Schleier 1983, S. 98.

lich das männliche Oberhaupt der Familie, Giovanni Battista, und seine Söhne wurden mit der Aufsicht über die Ausstattung betraut. Vor allem die Brüder Giulio und Marcello waren gelehrte Männer mit einem großen Interesse an Kunst und Wissenschaft, eine Gemeinsamkeit, die sie auch mit Maffeo Barberini, dem späteren Papst Urban VIII., teilten, mit dem sie freundschaftlich verbunden waren. Dieser hatte sie nach seiner Wahl zum kirchlichen Oberhaupt 1623 natürlich nicht übergangen und unterstützte ihre Karrieren, indem er Giulio zum Kardinal und Marcello zum päpstlichen Schatzmeister machte.²¹³

Die Brüder Sacchetti waren mit Sicherheit bestrebt, einen prestigeträchtigen Künstler mit der Ausstattung der Kapelle zu beauftragen und so fiel ihre Wahl auf Giovanni Lanfranco, der seine Arbeit um das Jahr 1622 begonnen und bis allerspätestens 1624 beendet haben dürfte. Um die Stuckaturen Francesco Apriles schuf er unter anderem ein Kuppelfresko mit der *Himmelfahrt Christi*, freskierte die Pendentifs sowie die Lünetten und malte für die Wände unter diesen zwei Tafelbilder mit dem *Gebet im Garten Gethsemane* und der bereits erwähnten *Kreuztragung* (Abb. 26).²¹⁴

Die im Inventar erwähnte Figur der Maria befindet sich im Vordergrund in der linken Ecke des Bildes. In Ohnmacht zu Boden gesunken, wird sie von Johannes gestützt, der sich im selben Augenblick verzweifelt in Richtung des kreuztragenden Jesus beugt. Seinen Arm hat er dabei ausgestreckt und verweist somit in die Tiefe auf die Figurengruppe im Mittelgrund, die sich um den unter der Last des Kreuzes zusammengebrochenen Christus geschart hat. Dem Anstieg des Berges folgend, entwickelt sich die dramatische Bewegung des Bildes vom Kopf der auf die Knie gefallenen Magdalena am rechten Bildrand, über das hölzerne Kreuz bis zur Schwertklinge des Soldaten in Rüstung, in einer Diagonale, die sich von rechts nach links durch den Bildraum zieht. Die Handlung spielt sich in zwei Bildebenen ab, zwischen denen die Gestiken und Blicke des Johannes und der Rückenfigur der Magdalena vermitteln.

Für Erich Schleier ist die Anlage des Bildes mit ihren räumlichen Spannungen und den Beziehungen der einzelnen Figurengruppen „fortemente anticlassicista“ und gleichzeitig unter die bedeutendsten Werke der 20er Jahre des 17. Jahrhunderts einzureihen.²¹⁵ In ihnen zeigen sich bereits jene stilistischen Entwicklungen, die er in den nächsten Jahren, etwa in San Paolo, noch vertiefen und ausbauen wird.

Für den Erfolg und die Berühmtheit, vor allem der Tafel mit der *Kreuztragung*, sprechen, neben der Tatsache, dass das *Modello* der Madonna von den Verfassern von Ucedas Testa-

²¹³ Vgl. Bernini 1982, S. 61 und Schleier 1983, S. 90f.

²¹⁴ Vgl. Bernini 1982, S. 61 und Schleier 1983, S. 91.

²¹⁵ Schleier 2001b, S. 41f.

ment erkannt und richtig zugeordnet wurde, auch zahlreiche Kopien des Bildes, die zu seiner Bekanntheit sicher ihren Teil beigetragen haben.²¹⁶

Nicht minder bekannt dürften allerdings auch die Beiträge des Künstlers für die Cappella del Santissimo Sacramento in San Paolo fuori le Mura gewesen sein. Einige von diesen tauchen ebenfalls in der Sammlung Ucedas in Form von *Modelli* auf. Hierbei handelt es sich um *Il Profeta eliseo con la vedova di Abdias, [a]ltro della medema grandezza con li ebrei portando il [rampazzo?] d'uva della terra di promissione, [a]ltro simile con le codornici nel deserto [...]* und *[l]a Cena di Christo*.²¹⁷

Die Kapelle selbst war von Carlo Maderno erbaut worden, der Onorio Lunghi als Architekt des Benediktinerkonvents San Paolo nachfolgte. Erste Arbeiten an der Ausmalung der Kapelle waren zunächst von Anastagio Fontebuoni in der Wölbung begonnen worden. Dieser verließ Rom allerdings im Jahr 1621, weshalb ein neuer Künstler für die Ausstattung gefunden werden musste. Zu dieser Zeit war Paolo Scotti Abt des Konvents San Paolo, Mitglied einer bedeutenden norditalienischen Adelsfamilie, die sich bereits als Patron Lanfrancos hervorgetan hatte, wodurch es recht plausibel scheint, dass der Abt bei der erneuten Vergabe des Auftrags seine Finger mit im Spiel hatte. Lanfranco wurde folglich mit der Ausstattung der Cappella del Santissimo Sacramento betraut und schuf dafür in den Jahren bis 1624 drei Wandgemälde, acht Ölbilder und ein kleines Altarbild, deren Programm der Weihung der Kapelle entsprechend, auf die Eucharistie verweisen sollte.²¹⁸

Lange blieben die Bilder allerdings nicht in der Kirche, denn schon nach vierzig Jahren wurde es durch zunehmende Schäden aufgrund von Feuchtigkeit nötig, diese abzunehmen und an einem trockenen Ort sicher zu verwahren. Sie wurden daraufhin in die Sakristei der Kirche gebracht und bereits 1683 durch Kopien ersetzt. Später überführte man sie in einen anderen Konvent der Benediktiner in Rom, nach San Callisto, von wo sie schließlich in die Sammlung des Kardinal Fesch übergingen. Doch auch die Kopien sollten nicht lange an ihrem vorgesehenen Platze bleiben und wurden bereits Anfang des 18. Jahrhunderts durch weitere Kopien Giuseppe Ghezzis, die vermutlich direkt auf die Wand aufgetragen wurden, ausgetauscht.²¹⁹

Obwohl die Kirche 1823 bei einem Brand schwer beschädigt wurde, blieb die Cappella del Sacramento vom Feuer weitestgehend verschont. Lediglich Lanfrancos *Caritas* über dem Eingangportal dürfte diesem zum Opfer gefallen sein. Jedoch überlebten die anderen Teile der Ausstattung die Umbauarbeiten im Zuge des Wiederaufbaues der Kirche nicht. Heute ist

²¹⁶ Vgl. Schleier 1983, S.98.

²¹⁷ Inv. 1725, f.8v.

²¹⁸ Vgl. La Penta 1963, S.54f., Bernini 1982, S. 65f. und Schleier 1983, S. 99.

²¹⁹ Vgl. La Penta 1963, S. 57f., Bernini 1982, S.66 und Schleier 1983, S. 100.

die Kapelle, als Chorkapelle, dem Heiligen Laurentius geweiht und lässt nur noch in ihrer architektonischen Grundkomposition ihr einstiges Erscheinungsbild erahnen, ihr ursprüngliches Bildprogramm hat sie gänzlich verloren.²²⁰

Direkt über dem Eingang in der Lünette befand sich besagte *Caritas*. In den Lünetten an den Seitenwänden waren einander gegenüber die Wandmalereien des *Moses mit der ehernen Schlange* und des *Manna-Wunders* angebracht. Direkt unter diesen schlossen großformatige Gemälde der *Wundersamen Vermehrung des Brotes* und des *Letzten Abendmahls* an. Die genaue Organisation der Gemälde ist allerdings strittig und wird von den verschiedenen Forschern divergierend angelegt.²²¹ Als sicher gilt lediglich, dass jeweils zwei der kleineren Gemälde mit Szenen des Alten Bundes, *die Heimkehr der Kundschafter aus Kanaan, der Engel erscheint Elias*, respektive *Elias erhält Brot von der Witwe aus Zarephtha, das Manna und die Wachteln, Elias bittet die Witwe aus Zarephtha um Wasser* und *Elias am Bache Kerit*, die großen Tafeln an den Seitenwänden, beziehungsweise das Eingangsportal, flankierten.

Auch die Bilder in den seitlichen Lünetten wurden bereits im 17. Jahrhundert abgenommen und auf Leinwand übertragen. Sie werden heute noch in der Sakristei der Kirche aufbewahrt.²²² Die acht Bildtafeln wurden im Zuge der Auflösung der Sammlung Fesch, größtenteils über den Kunsthändler Alessandro Aducci, von diversen Museen und Privatsammlern aufgekauft und sind heute, nach einigen Besitzerwechseln, in Europa und den USA verstreut. Die Originale zu den *Modelli* Ucedas befinden sich derzeit in Los Angeles (*Rückkehr der Kundschafter*, J. Paul Getty Museum, Abb. 27), Cesena (*Das Manna und die Wachteln*, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Abb. 28), Dublin (*Das Letzte Abendmahl*, National Gallery, Abb. 29) und Poitiers (Musée de la Ville, Abb. 30, oder noch einmal Los Angeles, Abb. 31, da aus dem Inventar nicht genau hervorgeht, welches der beiden Bilder mit der Witwe aus Zarephtha gemeint ist).

Stilistisch zieht sich in den Gemälden fort, was sich bereits in der Cappella Sacchetti angedeutet hatte. Massige Figuren agieren in einem Bildraum, der durch sich kreuzende Diagonalen in Bewegung und Spannung versetzt wird. Vor allem die kleineren Bilder weisen eine deutliche Reduktion in Farbigkeit und der Schilderung von Details auf. Die meist wenigen kräftigen Figuren sind in eine karge Landschaft gesetzt, in der sie durch Blicke und Gesten miteinander in Kontakt treten, wobei die ausladenden Draperien, in die sie gehüllt sind, die Dynamik des Bildes noch verstärken.

²²⁰ Vgl. La Penta 1963, S. 55f. und Schleier 1982, S. 100.

²²¹ Für die verschiedenen Möglichkeiten der Organisation der Tafelbilder siehe: La Penta 1963, S. 56f, Ficacci 1998, S. 356-364 und Schleier 2001a, S. 238-248.

²²² La Penta 1963, S. 57.

Wenden wir uns zum Beispiel den rückkehrenden Kundschaftern aus Kanaan zu. Diese Komposition Lanfrancos verdeutlicht sehr eindrucksvoll den Einsatz der oben erwähnten Mittel der Darstellung. Auf einem ebenen Erdstreifen, wohl der Spitze eines Hügels, von wo aus die Sicht auf den bewegten, schnell hingeworfen wirkenden Himmel freigegeben wird, der einen stimmungsvollen Hintergrund für die Szene im vorderen Bereich des Bildes darstellt, sind die handlungstragenden Figuren in starker Untersicht in zwei Gruppen angeordnet. Am linken Bildrand steht Moses, einer kolossalen Statue gleich, mit erhobenem rechten Arm und umgeben von einem überbordenden ockerfarbenen Mantel, der seine Statur zusätzlich verbreitert und mit seinem virtuos ausgearbeiteten Faltenwurf der Person des Moses noch deutlicher Ausdruck von Autorität verleiht. Hinter ihm ist ein Jüngling positioniert, der dem Blick des zur Bildmitte gedrehten Propheten folgt. Die zweite Figurengruppe scheint soeben den Berg erklimmen zu haben und tritt aus der Tiefe hervor. Diese wird ebenso am rechten Bildrand durch einen jungen Mann begrenzt, der sich wie Moses in einer Drehbewegung befindet und wie dieser auf einen in der Bildmitte leicht hinter den beiden äußeren Figuren positionierten Jüngling in Rüstung blickt, der dem Propheten auf Knien eine Feige darreicht und weiter in die Bildtiefe auf eine Weinrebe deutet, die an einem Stock befestigt, von einem ergrauten Mann und dem Jungen rechts im Vordergrund getragen wird. Zwischen diesen tauchen die Köpfe weiterer Männer auf, die sich noch im Aufstieg befinden und die Männergruppe gleichsam verdichten. Zwei Diagonalen erstrecken sich über den Blick des Moses auf der einen und die Köpfe der Träger der Weintrauben auf der anderen Seite. Diese bündeln sich im Gesicht des Knienden, der Moses zugewandt dessen Blick erwidert. Durch seinen nach hinten in die Tiefe ausgestreckten linken Arm und den gen Betrachter gehaltenen rechten bringt diese Figur noch weitere Ebenen von Bildtiefe mit in die Komposition und vermittelt zwischen diesen. Er weist zudem den Betrachter des Bildes auf die Trauben hin, wodurch er sozusagen die Narration des Bildes entschlüsselt.

Einige Vorzeichnungen zu den Bildern in Bleistift, Rötel und Bleiweiß, haben sich in Neapel im Museum Capodimonte zu den verschiedenen Tafeln erhalten, die zum Teil sehr anschaulich die Entwicklung einzelner Figuren oder Kompositionsschritte für die Ausstattung wiedergeben. So zeigt ein Blatt auf seiner Vorder- und Rückseite je eine Vorstudie des Moses für das Bild im Getty Museum (Abb. 32 und 33), wobei die generelle Anlage und Position des Körpers bereits mit der tatsächlichen Ausführung übereinstimmt. Besonderen Wert legt Lanfranco in ihnen auf den Faltenwurf der Stoffe. Auf dem *Recto* scheint dieser schon recht weit ausgearbeitet, was die Anlage der Falten und ihre Modellierung durch Schattenwürfe betrifft, das *Verso* wirkt diesbezüglich noch platter, „più piatto e secco“, wie Schleier dies formu-

liert.²²³ Allerdings ist letztere Zeichnung der Draperie des Mantels im gemalten Bild näher. Während der Entwurf auf dem *Recto* noch den Blick auf das gegurtete Gewand des Moses freigibt und ihn somit deutlich filigraner aussehen lässt, verhüllt der Mantel die Körperform des Propheten auf der Hinterseite fast vollständig, wodurch er massiger und schwerer wirkt. Die Stelle unter seinem erhobenen Arm, die in der anderen Zeichnung noch das Untergewand zum Vorschein kommen lässt, ist hier weitgehend ausgespart, wenn auch schon deutlich in ihrer Größe reduziert. Möglicherweise war Lanfranco zu diesem Zeitpunkt noch unentschlossen, wie er fortfahren sollte, jedoch war er bereits nahe an der tatsächlichen Ausführung, in der er die Silhouette des Moses fast zur Gänze unter seinem weiten Gewand verschwinden lassen wird.

Die Wichtigkeit der Ausarbeitung der Draperien bei Lanfranco wird vor allem bei Ficacci betont. Lanfrancos Art Zeichnungen anzufertigen habe sich mit seiner malerischen Evolution hin zu gesteigerter Expressivität ebenfalls verändert. Die graphisch modellierenden Bleistiftstriche würden in dieser Phase seines Schaffens besonders stark ausbrechen, geradezu zerfallen. Er sieht besonders in den Vorzeichnungen zu den Faltenführungen die Manifestation von Lanfrancos Entwicklung:

[I disegni] consentono inoltre di comprendere nella loro identità più interna i modi di questa straordinaria amplificazione della forma verso l'espressione dell'immaginazione, e di riconoscere la morfologia della piega come il nucleo plastico più sensibile per questa espressione.²²⁴

Auch für das Gemälde des *Mannas und der Wachteln* sind Zeichnungen in Neapel erhalten geblieben, sowohl zur Gesamtkonzeption (Abb. 34) als auch zur detaillierten Vorbereitung einer der Frauenfiguren (Abb. 35). Eine frühe Idee der Komposition unterscheidet sich noch vollständig von der späteren Anlage der Figuren. Die Detailstudie der weiblichen Figur ganz am äußeren rechten Rand des Bildes, die ihren linken Arm in die Höhe streckt und sich leicht seitlich in die Tiefe beugt, ist hingegen schon nahe an der Ausführung. An ihr ist gut erkennbar, dass das Bild an den Seiten beschnitten worden sein muss, allerdings wäre die Gestalt auch ohne diesen Eingriff nicht vollständig auf dem Bild.²²⁵

Im ausgeführten Gemälde begrenzt die Dame die Komposition an der Seite. In ihrem Arm endet die Bewegung, die sich von links nach rechts diagonal durch das Bild zieht. Wieder finden sich zwei Ebenen im Raum. Die erste ist besetzt von einer jungen Frau im Bildvordergrund, die sich, halb sitzend, halb liegend, auf einem Stein oder Erdhaufen abstützt, während sie schräg links nach oben aus dem Bildraum blickt. Das restliche Geschehen spielt sich eine

²²³ Schleier 1983, S. 107.

²²⁴ Ficacci 1998, S. 347.

²²⁵ Vgl. Schleier 1983, S. 103f.

Ebene tiefer hinter dieser Figur ab. Hier stehen, gemessen an den restlichen Bildern der Kapellenausstattung in ähnlichem Format, ungewohnt viele Personen in verschlungenen Positionen und versuchen die herumschwirrenden Wachteln einzufangen oder vom Boden aufzulesen. In der biblischen Textvorlage zu dem Gemälde heißt es, Gott wandte sich an Moses, als die hungernden Israeliten bei Moses wehklagten:

„Ich habe das Murren der Israeliten gehört. Sage ihnen heute Abend sollt ihr Fleisch essen und morgen Früh euch mit Brot sättigen. So sollt ihr erkennen, dass ich Jahwe, euer Gott bin.“ Und wirklich: am Abend kam ein Wachtelschwarm heran und bedeckte das Lager.²²⁶

Den Trubel und die Unruhe des Moments des Eintreffens der Wachteln gibt das Bild anschaulich wieder. In einem dynamischen Durcheinander stellen sich die Figuren der überraschenden Situation. Jedoch scheinen sie nicht im Geringsten miteinander zu kommunizieren oder sonst in Verbindung zu treten, sondern sind in erster Linie mit sich selbst beschäftigt. Besonders deutlich wird dies in der rechten Bildhälfte. Eine Frauengestalt wirkt in dieser als Vermittler zwischen der vorderen und der hinteren Bildebene. Sie ist über einen Erdwall in Richtung der prominent platzierten Dame ganz vorne geneigt und blickt relativ passiv zu ihr, vielmehr an ihr vorbei. Im Arm hält sie ein nacktes Kind, dem gerade von einem jungen Mann eine Wachtel präsentiert wird. Während es aussieht als würde dieser dem Kleinkind den Vogel näherbringen wollen, ihm etwas über diesen erzählen, hat das Kind seinen Blick gebannt auf die Wachtel gerichtet und würdigt den Mann keines Blickes. Am ehesten noch miteinander in Kontakt befinden sich ein weiteres Kind und die Frauenfigur zu der sich die Zeichnung erhalten hat. Doch auch ihre Blicke scheinen sich nicht richtig zu treffen. Zwar ist sie dabei dem oder der Kleinen durch ihren hoch ausgestreckten Arm etwas zu deuten, jedoch geht auch ihr Blick an dem Kind vorbei.

Erst 1984, nach Auftauchen eines Bildnisses von Lanfrancos Familie am Kunstmarkt (Abb. 36), wurde die Frau mit dem nackten Kleinkind im Arm aus dem Bild des *Mannas und der Wachteln* von Giuliano Briganti als Cassandra Barli Nicolini, die Ehefrau des Künstlers, mit ihrem gemeinsamen Sohn Giuseppe, identifiziert.²²⁷ Die Tatsache, dass Lanfranco sein Kind und seine Gattin und vielleicht sogar noch andere Mitglieder seiner Familie in dem Gemälde verewigt hatte, dürfte hundert Jahre nach der Schöpfung des Bildes noch allgemein bekannt gewesen sein, wird es doch im Nachlassinventar Ucedas mit dem Zusatz *e tute le figure sono la famiglia dell' autore*²²⁸ angeführt, wodurch die Vermutung Brigantis bestätigt sein dürfte. Ob wirklich *tute le figure* des Figurenpersonals der Familie Lanfranco angehörten sei dahin-

²²⁶ Exodus 16,11-13.

²²⁷ Vgl. Briganti 1984, S. 622.

²²⁸ Inv. 1725, f.8v.

gestellt, jedoch können vielleicht sukzessive auch noch andere Protagonisten des Bildes identifiziert werden, da vor allem die beiden Frauen links von Cassandra Nicolini und der junge Mann mit der Wachtel in der Hand hinter ihr ebenfalls recht portraithafte Züge aufweisen.

Von den meisten Bildern aus der Cappella del Santissimo Sacramento sind auch Kopien in Umlauf, von denen einige bereits relativ kurz nach dem Entstehen der Originale angefertigt wurden. Auf den frühen Austausch der Werke in der Kapelle selbst wurde ja bereits hingewiesen. Fünf Tafeln in gleicher Größe wie die Originale, vielleicht sogar von der Hand Ghezzi, befinden sich in San Domenico in Siena, unter diesen die Szenen aus dem Leben des Elias und die Rückkehr der Kundschafter aus Kanaan.²²⁹

La Penta druckte 1963 in ihrem Artikel im *Bollettino d'Arte* zwei Ölskizzen aus der Eremitage in Sankt Petersburg ab, in der Meinung, diese seien authentische Werke Lanfrancos. Diese Zuschreibung war allerdings bereits in den 1920ern von Voss zurückgewiesen worden, und auch Schleier ist nicht der Ansicht, dass es sich bei diesen um Originale des Künstlers handelt;²³⁰ eine Meinung, die ob der weniger beeindruckenden Qualität der Malereien, wohl von der Mehrheit der Kunsthistoriker vertreten wird. Bei den beiden Bildchen handelt es sich in jedem Fall um die Szenen *Elias erhält Brot von der Witwe aus Zarephtha* und *Rückkehr der Kundschafter*, die 1923 aus der Sammlung Gacina in die Eremitage kamen. Mit ihren 38,5 x 43,5 cm würden sie in etwa den Größenangaben der *Modelli* mit 1 ¼ x 2 *palmi*, circa entsprechen. Schleier spricht in ihrem Zusammenhang von kleinen Kopien der Bilder, La Penta allerdings von „schizzi ad olio“, merkt allerdings an, die Bildchen nur von Photographien zu kennen und ihre Aussagen auf diese zu stützen. Die Bilder wirken in der Tat recht nahe am Original ausgeführt und weichen weder in ihrer Komposition noch in der Anordnung oder Haltung der Figuren von den Kapellenbildern ab, Beobachtungen, die für eine nachträgliche Ausführung der Sankt Petersburger Bildchen sprechen.

Im selben Artikel publizierte die Autorin außerdem zwei Tuschezeichnungen mit Bleiweiß auf blauem Karton, die aus der Sammlung Mariette stammen und im Louvre aufbewahrt werden. Diese stellen die Rückkehr der Kundschafter sowie die drei Szenen des Elias, jeweils auf *Recto* und *Verso* gemalt, dar. Wie die Bildchen zuvor werden diese von Schleier ebenso nicht für authentische Werke Lanfrancos gehalten.²³¹ Auch sie stimmen wiederum mit den Originalen überein. Durch ihre beidseitige Bemalung und die behandelten Szenen, die im Inventar Ucedas nicht vorkommen, können diese ohnehin für eine Identifikation mit den *Modelli* des Spaniers ausgeschlossen werden.

²²⁹ Vgl. La Penta 1963, S.58f. und Schleier 1983, S. 100.

²³⁰ Vgl. La Penta 1963, S. 58-60, Schleier 2001a, S.238.

²³¹ ebd.

Nun stellt sich die Frage, wie akkurat die Verfasser des Nachlassinventars mit Begriffen wie „*Modello*“, „*Bozzetto*“ oder „*Schizzo*“ umgegangen sind da, man durch die angegebenen Maße der Bilder eigentlich versucht wäre diese eher als *Bozzetti* einzuordnen. Jedoch werden andere Studien in der Sammlung als *Sbozzi* bezeichnet, was für einen bewussten Umgang mit den Begriffen spricht. Leider erhalten wir durch die Aufzeichnungen in besagtem Dokument zu wenig Auskunft über den Grad der Ausführung, die verwendeten Materialien oder ihren ursprünglichen Verwendungszweck, wodurch sich eine klare Aussage dazu wiederum erschwert. Bei einem öffentlichen Auftrag in der Größe der Ausstattung der Cappella del Santissimo Sacramento in San Paolo fuori le Mura kann man andererseits die Anfertigung von *Modelli* durch den ausführenden Künstler annehmen.

Eine weitere sich aufdrängende Frage ist jene, wie die *Modelli* in die Sammlung Ucedas gekommen sind. Wie oben bereits erwähnt, stand der Spanier in Kontakt mit Giuseppe Ghezzi, der für die Kopien der Gemälde Lanfrancos verantwortlich war. Vielleicht hatte dieser während seiner Arbeit die Gelegenheit, falls diese zu dem Zeitpunkt noch in Besitz des Ordens waren, auf sie zurückzugreifen und sie gegebenenfalls auch an Uceda zu vermitteln. Möglicherweise handelte es sich bei den Bildern in der Sammlung auch nicht um Originale Lanfrancos, sondern um Werke aus der Hand Ghezzi. Gegen diese Hypothese spricht allerdings das Vorhandensein des *Modellos* mit der ohnmächtigen Muttergottes aus der Cappella Sacchetti, da es wahrscheinlich scheint, dass der Sammler alle *Modelli* Lanfrancos gemeinsam erworben hat.

Zwar rückten seit Beginn des 17. Jahrhunderts Ölskizzen allmählich in die Wahrnehmung von Kritikern und Sammlern, doch waren diese noch nicht allzu häufig in den Galerien zu finden. Ein früher Käufer fand sich in Kardinal Pietro Aldobrandini, der Tommaso Lauretis *Modello* eines Altarbildes mit der *Heilung eines Lahmen durch den hl. Petrus* aufkaufte, das dieser für Sankt Peter ausführen sollte, was allerdings durch seinen Tod 1602 verhindert wurde.²³²

Einer der frühesten Sammler, der speziell um den Erwerb von *Modelli* bemüht war, war Ferdinando de' Medici, ein Zeitgenosse Ucedas. Für die Aufträge, die er selbst erteilte, bestand er im Regelfall auf die Vorlage von *Modelli*, die er auch meist selbst einbehielt. Darüberhinaus war er einer der wenigen in dieser Zeit, der auch *Modelli* von Werken für andere Auftraggeber erstand und sammelte. Medici erfreute sich wohl vor allem am lebhaften Duktus und der Farbgebung jener vorbereitenden Studien, da sich diese Charakteristika in gleichem Maße auch durch seine Gemäldesammlung zogen.²³³

²³² ebd. S. 17.

²³³ Vgl. Haskell, S. 332f.

In der Tat nahm das sammlerische Interesse im Laufe des 18. Jahrhunderts, einhergehend mit der stilistischen Entwicklung der Malerei zu freierem, dynamischerem Farbauftrag und flüchtiger wirkendem Pinselstrich, weiter zu. Neben ästhetischen Gesichtspunkten fanden viele Sammler von Ölstudien auch besondere Freude an ihren Stücken, da diese im Allgemeinen als eigenhändige Werke galten, ohne Betätigung von Werkstattmitarbeitern.²³⁴

Zu Ucedas Lebzeiten spricht das Sammeln von *Modelli* demnach noch für eine eingehendere Beschäftigung des Sammlers mit den Künsten, die persönliches Interesse an diesen voraussetzt und in Sammlungen, die nur des Prestiges wegen angelegt wurden, wohl kaum zu finden waren. Sie wurden insbesondere von Kennern geschätzt, in deren Reihen man zweifellos auch den Herzog wähen darf.

4.3.2. Zeichnungen und Pastelli – Ucedas Vorliebe für vorbereitende Entwürfe

Die Kunstsammlung Ucedas zeugt von einer besonderen Vorliebe für vorbereitende Studien, zumal neben den oben behandelten Werken Lanfrancos einige *Sbozzi* und circa vierzig Zeichnungen darin zu finden waren, denen sich nun im Folgenden zugewandt werden soll.

Es ist bemerkenswert, dass sich die Verfasser des Inventars jeder der Zeichnungen mit demselben Interesse widmeten, das sie auch für die Gemälde aufbrachten. So finden sich zu diesen genauso, wenn eine Zuordnung möglich war, eine Angabe zum Künstler, die Beschreibung des Dargestellten, Abmessungen und, in den meisten Fällen, die verwendete Technik. Aufgelistet sind Federzeichnungen, mit Bleistift oder Röteln gefertigte, teilweise kolorierte Zeichnungen und ein Aquarell.

Knapp die Hälfte der *disegni* ist mit einer Zuschreibung an einen Künstler versehen, dabei fällt auf, dass Uceda besonders Werke aus dem 16. Jahrhundert, vor allem Florentiner Meister besaß. Große Namen sind hier zu finden: Michelangelo, Raffael, Andrea del Sarto oder Giorgio Vasari zum Beispiel. Unter den jüngeren wären etwa Antonio Carracci und Gianlorenzo Bernini zu nennen.

Von letzterem besaß Uceda mehrere Zeichnungen, deren genaue Anzahl allerdings nicht angegeben wurde. Im Inventar finden sich zwei dezidiert genannte Kopfstudien eines *vecchio*

²³⁴ Vgl. Wescher 1960, S. 59 und Hess/Kammel 2010, S. 346.

ecclesiastico von der Hand Berninis mit der Anmerkung, dass sich weitere im *Casino* befänden, auf die allerdings nicht genauer eingegangen wird.²³⁵

Weiters fällt im Inventar Ucedas auf, dass ausnahmslos alle Zeichnungen der Sammlung menschliche Figuren zeigen, also keine Landschaften, Pflanzen- oder Tierstudien darin vorkommen, außerdem keine Studien von Faltenwürfen, die möglicherweise auf einem Blatt von Figurenstudien neben diesen vorhanden waren, aber nicht dezidiert erwähnt wurden. In ihrer Ausführung reichten die Zeichnungen von einfachen Kopfstudien, bis zu ganzen Figuren und Figurengruppen, die mehr oder weniger leicht identifizierbar waren – als Soldat, *Bacco e altre figure* oder aber lediglich als *ritratto di donna*. Dazu kommen solche, deren Ausführung bereits so detailliert war, dass das Thema genau bestimmt werden konnten, wie etwa eine *Kreuzabnahme*.²³⁶

Zu ihrer Aufbewahrung in der Sammlung lassen sich leider keine Informationen finden. Sie werden einzeln über die gesamte Liste der *Quadri* verstreut, zwischen den Gemälden gelistet. Über die verschiedenen Möglichkeiten der Aufbewahrung von Zeichnungen gibt die umfassende Sammlung Livio Odeschalchis Aufschluss. Dieser erwarb 1692 die reiche Kunstsammlung Christina von Schwedens mitsamt ihren ungefähr 2000 Zeichnungen und erweiterte diese in den folgenden Jahren stetig. Für gewöhnlich wurden Zeichnungen in Bündeln oder in Buchform verkauft, die oftmals Arbeiten verschiedener Künstler beinhalteten. So fanden sich auch in der Sammlung Odeschalchi zahlreiche Bände, die bereits von der Schwedischen Königin zusammengestellt worden waren.²³⁷

Der neue Besitzer bewahrte seine graphische Sammlung in seinen privaten Gemächern auf. Im Gegensatz zu Ucedas Repertoire fanden sich unter diesen zahlreiche gezeichnete Landschaften sowie Pflanzen- und Tierdarstellungen. Die Zeichnungen stammten vornehmlich von italienischen Künstlern, unter denen – bedenkt man den königlichen Ursprung der Sammlung – natürlich die prestigeträchtigsten Künstler vertreten waren.²³⁸

Das Inventar gibt gleichzeitig einen guten Einblick in die verschiedenen Möglichkeiten der Aufbewahrung von Zeichnungen. Das Binden von Zeichnungsvoluten wurde bereits erwähnt, daneben dürften einige gerahmte – teilweise hinter Glas – an den Wänden des Palazzo gehangen haben. Auch ganze Skizzenblöcke waren in seinem Besitz. Weitere Blätter wurden in Schubladen von Kabinettschränken verwahrt, entweder in Buchform oder lose, dazu kamen

²³⁵ Unter den beiden Zeichnungen findet sich lediglich der Vermerk: *Vene sono altri al Casino*. Inv. 1725, f.12v. Bereits auf f.4 wird auf den Kauf eines *Casinos* durch Uceda hingewiesen. Hier sind diverse Gegenstände verzeichnet, die er mit besagtem *Casino* erwarb, unter anderem nicht näher bestimmte *quadri ordinarij*. Im Testament sind diesbezüglich allerdings keine Angaben zu finden.

²³⁶ Inv. 1725, f.5r, 11r und 7r-v.

²³⁷ Roethlisberger 1985/86, S. 5-13.

²³⁸ ebd. S. 13f. Für einen Auszug des Inventars mit der Liste der Zeichnungen siehe: ebd. S. 19-30.

noch weitere in Bündeln oder Boxen. Insgesamt besaß Odeschalchi drei solcher Schränke, die er thematisch und nach Qualität geordnet hatte.²³⁹

Ein Beispiel, wie wenig zimperlich mit Zeichenblättern umgegangen wurde, zeigt sich anhand eines Klebebandes von Grafiken aus dem Besitz des römischen Priors Francesco Antonio Rensi. 1714 kaufte die Stadt Leipzig die Sammlung, zu der auch prominente Werke Berninis und Salvator Rosas gehörten, auf. Ihre Provenienz ist bis heute nicht vollständig geklärt, wird allerdings ebenfalls in die Nähe Christinas von Schweden gerückt.²⁴⁰ Rensi dürfte die Zeichnungen aus ihrer bestehenden Bindung gelöst, sie zerschnitten, neu angeordnet und wieder gebunden haben. Auch in den Büchern Odeschalchis finden sich durch das Fehlen von Seitenzahlen Hinweise auf herausgetrennte Blätter.²⁴¹

Wie bereits erwähnt, können bezüglich Ucedas Zeichnungssammlung keine genaueren Angaben über ihre Ordnung und Präsentation gemacht werden. Einzig im Falle von acht direkt aufeinanderfolgend gelisteten Pastellzeichnungen, die im Inventar *Luiggi Barocci* zugeschrieben werden, kann angenommen werden, dass diese gemeinsam, vielleicht in Form einer Mappe oder als Skizzenheft, aufbewahrt wurden.²⁴² Sie zeigen drei Männer, einer davon mit langem Bart, einen schreibenden, einen mit engem Kragen und vier nicht näher bestimmte Frauen. Dazu gehörte noch die Kopfstudie eines Bacchus. Direkt an diese anschließend sind auf derselben Seite noch drei weitere *pastelli* angeführt, ein *ritratto del Duca d'Urbini*, eine *testa di vecchio guardando ingiù* und ein *ritratto di donna*, das einem gewissen *Luiggi Caraccio* zugerechnet wird, die möglicherweise auch mit den acht oben genannten aufbewahrt wurden. Mit *Luiggi Barocci* dürfte wohl *Federico Barocci* gemeint sein. Dieser bediente sich häufig des Pastells und seine Zeichnungen waren unter Sammlern seit dem 17. Jahrhundert sehr gesucht.²⁴³

Nach dem Tod des Künstlers blieben seine Zeichnungen zunächst in seiner Werkstatt in Urbino, von wo aus sie nach und nach durch seine Erben verkauft wurden. Besonders Kardinal Leopoldo de' Medici hatte an ihnen Gefallen gefunden. Er schickte zweimal Gesandte in die Stadt, 1658 und 1673, die in seinem Namen Arbeiten aussuchten und erwarben und auf diese Weise zum späten Ruhm des grafischen Œvres Baroccis beitrugen.²⁴⁴

Zur gleichen Zeit traten zunehmend Kunstsammler in ganz Europa auf, die sich in großem Maße dem Sammeln von Zeichnungen verschrieben hatten. So waren etwa Everhard Jabach,

²³⁹ ebd. S. 11-15.

²⁴⁰ Vgl. Stolzenburg 1998, S. 441 und 446f.

²⁴¹ ebd. S. 446f. und Roethlisberger 1985/86, S. 13.

²⁴² Inv, 1725, f.9r.

²⁴³ Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 2009, S. 66.

²⁴⁴ ebd. S. 74.

Michel de Marolles, deren beider Sammlungen in den Besitz Ludwigs XIV. übergingen, Pierre Crozat (dieser verfügte über die gewaltige Menge von 19.000 Zeichnungen), Silvio Valenti Gonzaga, Nicholas Lanier, der seine Zeichnungen wohl anhäufte, als er im Auftrag Charles' I. Gemälde im Ausland erwarb oder der Duke of Devonshire, der in erster Linie am Londoner Kunstmarkt kaufte, im Besitz beachtlicher Mengen von Zeichnungen.²⁴⁵

5. UCEDAS KUNSTSAMMLUNG IM KONTEXT

5.1. Spanischer Zeitgeschmack – die Sammlungen anderer Vizekönige

Einige Bezüge und Parallelen in der Sammeltätigkeit Ucedas mit anderen Kunstsammlern seiner Zeit sind bereits bei der Behandlung einzelner Punkte der Sammlung angesprochen worden. Nun ist es an der Zeit die Gemäldesammlung des Spaniers als Ganzes in ihrem zeitlichen und sammlungsgeschichtlichen Kontext zu verorten. Im Folgenden sollen deshalb einige wenige vergleichbare Sammlungen beispielhaft herausgegriffen werden, bevor abschließend kurz auf die Wiener Sammlungslandschaft während des Aufenthalts des Diplomaten in der Stadt zurückgekommen wird.

In erster Linie ist Ucedas Kunstschatz aber in die Tradition jener Sammlungen spanischer Granden einzuordnen, deren diplomatische Missionen und Ämter diese auf ähnliche Weise in verschiedene Regionen Europas brachten. Eine der bedeutendsten Sammlungen unter diesen, ja eine der bedeutendsten Sammlungen in Spanien überhaupt, war die der Marqueses del Carpio, Don Luis de Haro und später die seines Sohnes Don Gaspar de Haro y Guzmán. Der Vater gehörte dem Kreis um den Conde Duque de Olivares an und war bis in die 1640er Jahre zu einem der engsten Vertrauten Philipps IV. emporgestiegen. Er nutzte seine strategische Position, um sich sukzessive eine umfangreiche Kunstsammlung aufzubauen. In dieser fanden sich zahlreiche Namen, die später auch im Inventar Ucedas auftauchen sollten: Tizian, Tinto-

²⁴⁵ Vgl. Roethlisberger 1985/86, S. 15, Prospero Valenti Rodinò 2009, S. 74 und Whistler 1996, S. 13-16.

retto, Veronese – venezianische Malerei wurde besonders geschätzt – Rubens, van Dyck, Velázquez, Ribera und Reni.²⁴⁶

Allgemein betrachtet entsprach der Bildbesitz Luis de Haros dem spanischen Zeitgeschmack. Die königliche Sammlung galt als stilbildend, dieser wollte man als aufstrebender Kunstsammler und Höfling nacheifern. Folglich waren besonders venezianische Meister begehrte Objekte. Über spanische Sammlungsvorlieben im Allgemeinen ist festzuhalten, dass das *Gros* der Bilder über religiöse Inhalte verfügte. Die vielen Heiligenbildnisse, Marien- und Jesusdarstellungen müssen auch im Zusammenhang mit Devotion und Andacht der Besitzer gesehen werden, wobei in Spanien besonders die *Immaculata Conceptio* eine wichtige Rolle einnimmt.²⁴⁷ Es überrascht daher, dass im Nachlassinventar Ucedas keine derartige Mariendarstellung auftaucht.

Eine Parallele zwischen Luis de Haros und Ucedas Besitzen findet sich in der relativ großen Anzahl naturalistischer Bilder, die der Kunst Caravaggios nacheifern, vertreten etwa durch Werke Borgiannis, Riberas oder Gentileschis. Diese Strömung war allerdings bereits zu de Haros Lebzeiten eher unmodern und unterstreicht seinen konservativen Geschmack. Auch hier finden sich kaum Künstler, die den Sammler überlebten.²⁴⁸ Bedenkt man allerdings, dass dieser bereits sechzig Jahre vor Uceda verstarb, verdeutlichen sich die konservativen Züge in der Sammlung des Duque de Uceda umso mehr. Dieser besaß immerhin noch Jahrzehnte später eine auffällig große Anzahl an Kunstwerken von Malern, die der Nachfolge Caravaggios zugerechnet werden können.

Unter de Haros Sohn, Don Gaspar de Haro y Guzmán, wuchs die Kunstsammlung auf über 3.000 Stück an, die etwa zu gleichen Teilen in Spanien und Italien aufbewahrt wurden. Durch sein Erbe waren die prestigeträchtigsten Gemälde des Vaters an ihn weitergegeben worden. Gaspar war allerdings selbst ein eifriger Sammler und zeigte in seinen Erwerbungen eine größere Bandbreite an Interessen. Er trat auch selbst als Förderer und Auftraggeber zeitgenössischer Künstler in Erscheinung. Vor allem in seiner Zeit als Botschafter in Rom und später als Vizekönig in Neapel beteiligte er sich am kulturellen Leben, pflegte persönliche Kontakte und orderte Bilder. Maratti dürfte einer seiner favorisierten Maler gewesen sein, wie achtzehn Werke von ihm im Besitz Gaspars bezeugen.²⁴⁹

Obwohl sich de Haro stärker als Mäzen hervortat als sein späterer Nachfolger im Amt des Botschafters Uceda, verbinden beide auch Gemeinsamkeiten. So scheint Gaspar ebenfalls an

²⁴⁶ Vgl. Burke 1997, S. 153-156 und ders. 2002, S. 87-102.

²⁴⁷ ebd. S. 75-78.

²⁴⁸ Vgl. Burke 1997, S. 156 und ders., 2002, S. 104.

²⁴⁹ Vgl. ders. 1997, S.160-163.

Zeichnungen interessiert gewesen zu sein – er war im Besitz von dreißig Bänden mit gesammelten Grafiken.²⁵⁰ Darüberhinaus verfügte er über eine bemerkenswerte Anzahl später Manneristen, die in der Sammlung Uceda ebenso in beträchtlicher Menge vertreten waren.²⁵¹ Auch in der Auswahl mythologischer Sujets scheinen beide Sammler einen ähnlichen Geschmack aufgewiesen zu haben. Die mehrfach vorhandenen Darstellungen von Venus, Danae oder Kleopatra können sowohl bei Uceda als auch bei Gaspar de Haro wahrscheinlich im Licht einer Vorliebe für erotische Darstellungen gesehen werden.²⁵²

Wir wissen darüberhinaus, dass Uceda mindestens ein Bild aus der Sammlung de Haro erworben hat. Uceda selbst hatte wohl einen Entwurf für eine Halterung angefertigt, die ein Bild Baroccis, die *Vergine santissima dell' Oreto*, stützen sollte. Das Gemälde scheint zwar nicht in Ucedas Nachlassinventar auf, dafür findet sich in einer schriftlichen Anmerkung zur entsprechenden Zeichnung der Hinweis, das Bild wäre de Haro anlässlich seiner Abreise aus Rom persönlich von Papst Innozenz XI. als Geschenk überreicht worden.²⁵³ Möglicherweise ist damit die Kopie einer *Verkündigung* Baroccis (Abb. 37) gemeint, die der Künstler zwischen 1582 und 1584 für die Kapelle Francesco Marias II., Duca d'Urbino, in der Basilika von Loreto gemalt hat. Das Bild befand sich vor dem Ende des 18. Jahrhunderts in Rom, wurde 1797 nach Paris überführt, bevor es 1815 wieder in die Stadt zurückkehrte und seitdem in der Pinacoteca Vaticana verwahrt wird. Der Erfolg des Bildes war groß, und so überrascht es wenig, dass zahlreiche Kopien davon existieren. Mindestens zwei davon befanden sich in Spanien. Eine Kopie, so schildert uns ein gewisser Pater Sigüenza, aus Conca (Cuenca), war in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts sogar im *capitolo vicariale* des Escorial aufgehängt gewesen.²⁵⁴ Da das Gemälde in Ucedas Nachlass nicht auftaucht, wäre es theoretisch denkbar, dass es sich in Madrid befand als die Habseligkeiten des Duque beschlagnahmt wurden und auf diese Weise über den spanischen König in das Kloster gelangte.

Der Versuch weitere Bilder Ucedas mit Werken aus de Haros Besitz zu identifizieren fällt allerdings schwer. Einerseits verhindert abermals die knappe Beschreibung eine sichere Bestimmung der Bilder, andererseits sind die überlieferten Inventare de Haros ebenso relativ ungenau und lückenhaft. Eine Liste, die den Bildbestand des Vizekönigs in den Jahren 1687-88 in Neapel festhalten sollte, verfügt kaum über Zuschreibungen an Künstler, andere, sicher zum Entstehungszeitraum in der Stadt befindliche Bilder fehlen ganz. Das ein Jahr später an-

²⁵⁰ ebd. S. 163.

²⁵¹ ebd. S. 165.

²⁵² Gemälde mit derartigen mythologischen Sujets wurden häufig aus Italien nach Spanien importiert und fanden sich etwa auch in den Sammlungen Medina de las Torres' oder Don Enrique de Aragón, Conde de Sastago. Siehe dazu: Burke 1989, S. 134 und Cherry 1997, S. 67.

²⁵³ Vgl. Tedesco 2007, S. 506.

²⁵⁴ Vgl. Emiliani 1985, S. 199.

gefertigte Nachlassinventar gibt ebenso nicht vollständig Aufschluss über die gesamten Besitztümer de Haros. Briefe seiner Tochter und Erbin bezeugen die Unstimmigkeiten vor allem über die in Italien verbliebenen Habseligkeiten und die Schulden ihres Vaters.²⁵⁵

Ein weiterer Vertreter von kunstsammelnden Diplomaten war Diego Mesía Felípez de Guzmán y Dávila, der Marqués de Leganés. Dieser war ein Cousin des Conde Duque Olivares und, wie Luis de Haro, ein enger Vertrauter desselben. Leganés gibt ein besonders gutes Beispiel, wie sehr sich lokale Kunstproduktion und die Gelegenheit, diese zu erwerben, in einer Sammlung und über längere Sicht auch im persönlichen Geschmack niederschlagen können.

Die diplomatische Karriere führte Leganés von 1630 bis 1635 nach Brüssel. Als Botschafter der spanischen Krone hatte er seit den 20er Jahren gute Kontakte in die Stadt unterhalten und in diesem Zuge bereits flämische Bilder erworben. Begonnen hatte der Marqués, wie die meisten Sammler der Zeit, noch damit der königlichen Galerie nachzueifern. So erwarb er bis 1630 elf Werke von Tizian, außerdem solche von Raffael und Correggio. Weitere italienische Gemälde konnte er während seines Aufenthalts in Mailand erstehen, wo er zwischen 1635 und 1641 verweilte, doch das Hauptaugenmerk seiner Sammlung sollten flämische Kunstwerke bleiben. Von den Ursprüngen der niederländischen Malerei bis zu zeitgenössischen Künstlern, von Werken Jan van Eycks und Rogier van der Weydens bis zu solchen von Rubens und Jacob Jordaens, konnte eine Vielzahl bedeutender niederländischer und flämischer Gemälde in seiner Sammlung betrachtet werden.²⁵⁶

In ähnlicher Weise wurde Uceda von den Orten beeinflusst, an denen er im Zuge seiner diplomatischen Ämter länger verweilte. Genauere Bezüge wurden oben bereits hergestellt, doch fällt in einigen Punkten auch ein Abweichen von den lokalen Tendenzen auf. Genauer gesagt fehlen einige der Künstler, die man eigentlich in der Sammlung erwartet hätte. Vor allem der süditalienische Kunstmarkt war stark lokal geprägt. Die Inventare Neapels zeugen von der Vorherrschaft ortsansässiger Künstler in den Sammlungen der Stadt.²⁵⁷ In der Tat finden sich sehr viele Künstlernamen im Inventar des Duque, die einen Erwerb von Bildern in Süditalien vermuten lassen, doch fehlen gleichzeitig die wichtigsten Zeitgenossen, Luca Giordano und Francesco Solimena; außerdem unter den römischen Malern Carlo Maratti, was umso wunderlicher ist, da der Schwager Ucedas, der Duque de Medinaceli, zahlreiche Werke sowohl von Maratti als auch Giordano besaß.

Medinaceli bietet sich besonders für einen Vergleich mit Ucedas Gemäldesammlung an. Beide Männer waren Diplomaten, die eine ähnliche Karriere verfolgten, und überdies miteinan-

²⁵⁵ Vgl. Burke/Cherry 1997, S. 815-830f.

²⁵⁶ Vgl. Burke 1997, S.149-151 und Volk 1980, S. 258-264.

²⁵⁷ Vgl. Labrot 1992, S. 26f.

der verwandt.²⁵⁸ Sie teilten, neben dem Sammeln von Gemälden auch eine gemeinsame Leidenschaft für die Musik.²⁵⁹

Die politische Laufbahn Medinacelis verlief zunächst überaus erfolgreich. Als Botschafter in Rom und späterer Vizekönig in Neapel durchlief er ähnliche maßgebende Ämter wie Uceda, war sogar erfolgreicher, da Ucedas Begehren nach dem Amt des neapolitanischen Vizekönigs bekanntermaßen erfolglos blieb. 1709 wurde sein Medinaceli zum Premierminister ernannt. Die Freude währte allerdings nur kurz, denn bereits ein Jahr später begann Medinacelis tiefer Fall. Er wurde des Hochverrats verdächtigt und starb wenig später, 1711, in Haft.²⁶⁰

Medinaceli dürfte wie sein Schwager auf den lokalen Kunstmärkten gekauft haben. Zwischen beiden Sammlungen finden sich auch tatsächlich einige Parallelen. Das fast vollständige Fehlen spanischer Künstler ist eine von diesen. In Medinacelis Sammlung befanden sich, wie im Falle Ucedas, nur Werke von Ribera und Velázquez mit ausgewiesen spanischem Ursprung. Insgesamt waren es neun an der Zahl, sieben von Ribera und zwei von Velázquez.²⁶¹ Außerdem verfügte Medinaceli ebenso über eine große Anzahl italienischer Werke des 17. Jahrhunderts, deren Maler in den meisten Fällen auch in Ucedas Inventar gelistet sind. So etwa Reni, Sacchi, Annibale Carracci, Albani, Salvator Rosa, um nur einige zu nennen. Auch in Bezug auf flämische Kunst, legten beide Sammler offenbar einen ähnlichen Geschmack an den Tag. Einige Beschreibungen deuten auf eine beträchtliche Anzahl an Flamen im Inventar Medinacelis, fehlende oder nicht-dechiffrierbare Zuschreibungen erschweren aber die Konkretisierung der betreffenden Bilder. Jedoch dürfte Medinaceli ähnlichen Gefallen an *Bamboccianti* gefunden haben wie sein Schwager, so scheinen sowohl entsprechende Künstlernamen, als auch für diese Art von Bildern typische Sujets anonymer Gemälde in der Liste auf.

5.2. Zur Sammlungslandschaft in Wien

Als Uceda nach Wien kam, befand sich die Stadt in wirtschaftlichem und kulturellem Aufschwung. Sie wurde beherrscht von zahlreichen Bauprojekten adeliger Familien, darunter viele, die sich auch besonders als Kunstsammler hervortun sollten und mit ihren neuen Wohnsitzen gleichzeitig repräsentative Räumlichkeiten für ihre Bilder schufen. Teilweise in der

²⁵⁸ Medinaceli war verheiratet mit María de las Nieves, einer Schwester Ucedas Gattin. Vgl. Tedesco 2007, S. 492.

²⁵⁹ ebd.

²⁶⁰ Vgl. Cañal 1989, S. 108f.

²⁶¹ ebd. S. 109.

Nähe zur Herrengasse, in der sich Ucedas Wohnsitz befand, entstanden innerhalb kurzer Zeit die neuen Palais der Familien Liechtenstein, Harrach und Daun sowie das Gartenschloss des Prinzen Eugen, das Belvedere. Wohl nicht zufällig waren es genau diese Bauherren, die der Sammlungslandschaft der Stadt neue Impulse verliehen.

Die Sammlung Liechtenstein war unter Johann Adam Andreas I. um die Jahrhundertwende bereits auf eine beträchtliche Größe angewachsen. Der Fürst pflegte direkte Kontakte zu italienischen Künstlern, die er zur Ausstattung des Palais in der Bankgasse nach Wien beorderte. In diesem Zuge war auch Marc Antonio Franceschini in die Stadt gekommen und berichtete 1707 von acht Zimmern, die der Fürst bereits mit Bildern gefüllt habe. Wir wissen darüber hinaus von teils umfangreichen Gemäldelieferungen, die Johann Adam Andreas über Agenten aus Italien geschickt worden waren.²⁶²

Die bedeutendsten Bilder blieben nach seinem Tode 1712 als Teil des Fideikommisses im Palais in der Bankgasse. Der Bestand wurde zwar auch unter seinen Nachfolgern stetig vergrößert, doch konnten sie nicht an den Sammeleifer Johann Adam Andreas' anschließen. Dafür waren aus verschiedenen Zweigen der Familie kunstinteressierte Sammler hervorgegangen, was dazu führte, dass 1722 vier große, voneinander getrennte Galerien des Hauses Liechtenstein existierten. Viele Kunstwerke wurden rege zwischen den einzelnen Besitzern getauscht, bis sie Ende des Jahrhunderts alle unter einem Dach vereint werden sollten.²⁶³

Eine besondere Stellung nimmt im Wien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Sammlung des Prinzen Eugen ein. Der rasch zu großem Ruhm gekommene Feldherr war eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Stadt und als solche dementsprechend interessiert an prestigeträchtigen Großprojekten, wie seine Bauunternehmungen eindrucksvoll beweisen. Auf Eugens Kontakte zu Agenten wurde bereits hingewiesen und auch seine Auftragserteilung an Giuseppe Crespi wurde kurz angesprochen. Besondere Wertschätzung brachte er Bologneser Künstlern entgegen, wie dies schon bei Johann Adam Andreas von Liechtenstein der Fall war. Reni, Albani, Carracci – diese Namen konnte man unter anderem in beiden Sammlungen finden. Gerne wurden außerdem, auch in Wien, Werke der venezianischen Schule, etwa Tizian oder Palma il Giovane, und niederländisch/flämische Kunst gesammelt, wobei Eugen besonders van Dyck schätzte, der ebenso in der Sammlung Liechtenstein zu finden war.²⁶⁴

Mit Prinz Eugen verband Uceda neben der Sammlertätigkeit ein weiteres Interesse: ihre Bibliotheken und die Beschäftigung mit den Wissenschaften. Der reiche Bücherschatz des Feld-

²⁶² Vgl. Wilhelm 1976, S. 63-66 und Kräftner 2004, S. 17.

²⁶³ Vgl. Wilhelm 1976, S. 114f. und Kräftner 2004, S. 21.

²⁶⁴ Vgl. Diekamp 2010, S. 127-130, Fanti 1767 und die Liste von Gemälden, die sich zum Zeitpunkt des Todes d. Fürsten Johann Adam Andreas' 1712 im Palais in der Herrengasse befunden haben, publ. in: Haupt 2012, S. 1086-1120.

herren wurde nach seinem Tode 1737 durch Kaiser Karl VI. angekauft und ging so in den Bestand der habsburgischen Hofbibliothek über. Der Ankauf wurde von Pius Nicolaus Garelli, dem kaiserlichen Bibliothekar, abgewickelt, der noch zu Lebzeiten des Prinzen selbst gut mit diesem bekannt war.²⁶⁵ Möglicherweise bestand über ihn auch eine persönliche Verbindung zwischen Eugen und Uceda, immerhin war es Garelli, der 1725 das Testament des Duque für diesen signierte.

Offensichtliche Parallelen zur Kunstsammlung Ucedas weist bereits um die Jahrhundertwende die Galerie der Familie Harrach auf, die sich stark an den Vorlieben des spanischen Königshofes orientierte. Bis 1698 hatte Graf Ferdinand Bonaventura Harrach I. zwei Mal das Amt des österreichischen Botschafters in Madrid inne. Die Sammeltätigkeit des Herrscherhauses und dessen Umkreis dürften für den Wiener Grafen von großem Interesse gewesen sein, so hielt er doch in seinen Tagebüchern eigene Bilderankäufe fest und berichtete von seinen Besuchen der großen Madrider Adelssammlungen. Durch ihn kamen früh spanische Kunstwerke in die Stadt. Das oben bereits erwähnte Altarbild Riberas, die *Unbefleckte Empfängnis Mariä*, war eines von diesen. Darüberhinaus wurden ihm von König Karl II. und der Königinmutter anlässlich des Endes seiner Amtszeit einige Werke Juan Carreño de Mirandas als Geschenk übergeben.²⁶⁶

Zuzüglich zu den spanischen Erwerbungen standen auch speziell kleinformatige Bilder flämischen Ursprungs und Stilleben in der Gunst des Botschafters. Dazu kamen noch Werke einiger altniederländischer Meister und italienischer Zeitgenossen. Luca Giordano etwa traf er persönlich im Buon Retiro, wo er bei der Gelegenheit gleich mehrere Gemälde des Künstlers erwarb. Zudem nennen die Quellen einige venezianische Bilder im Besitz des Grafen, die allerdings heute nicht mehr genau zu identifizieren sind. Somit fügte sich auch Harrach in das Bild der Wiener Sammlungstätigkeit, in der venezianische Kunst offenbar hoch geschätzt wurde. Möglicherweise orientierte man sich damit auch an Erzherzog Leopold Wilhelm, der herausragenden habsburgischen Sammlerpersönlichkeit des 17. Jahrhunderts.²⁶⁷

Die Erwerbungen von Ferdinand Bonaventura Harrach bildeten den Grundstock der Gräflichen Sammlung, die der Sohn, der Vorlage seines Vaters folgend, weiter ausbauen sollte. Alois Thomas Raimund erhielt ebenso während seiner Zeit als Botschafter am spanischen Hof Einblick in die Madrider Konventionen des Kunstsammelns, die sich ähnlich auf seine Sammlungstätigkeit auswirken sollten wie zuvor bei seinem Vater. Unter ihm fanden schließlich ab

²⁶⁵ Vgl. Mauthe 2010, S. 192-196 und Schütz 2010, S. 267f.

²⁶⁶ Vgl. Heinz 1960, S. 3.

²⁶⁷ ebd. S. und Benedikt 1927, S. 612, Zur Sammlungstätigkeit des Erzherzogs, siehe: Schreiber 2004, insbes. S. 89-130.

1728, durch seine zwei Amtsperioden als Vizekönig in Neapel, zahlreiche Gemälde neapolitanischen Ursprungs ihren Weg nach Wien. Mit Namen wie Mattia Preti oder Salvator Rosa waren spätestens ab diesem Zeitpunkt vermehrt Bilder süditalienischer Provenienz in der Stadt zu sehen, wie sie bereits Uceda von seiner Amtszeit aus der Region mitgebracht hatte.²⁶⁸

Neben direkten Ankäufen aus dem Ausland oder Geschäften über Agenten, kaufte man in Wien in erster Linie im professionalisierten Kunsthandel. Besonders die Familie Forchondt hatte sich in Wien diesbezüglich einen Namen gemacht. In ihrem Verkaufslokal „Den Großen Jordan“, das später in „Die Goldnen Säulen“ umbenannt wurde, boten sie Gemälde direkt aus Antwerpen an, die sie auf Auktionen erstanden hatten. Zu den Käufern der Forchondts zählten in erster Linie adelige Sammler, unter diesen auch Mitglieder der Häuser Liechtenstein und Harrach.²⁶⁹

Auktionen dürften in Wien, im Gegensatz zu anderen Märkten Europas, allerdings kaum eine Rolle gespielt haben. Man kaufte hier direkt oder über Agenten im Ausland, über Kunsthändler oder aus anderen lokalen Adelssammlungen. So wurden etwa Johann Adam Andreas von Liechtenstein 1692 über Anton Johann Graf Nostitz-Rieneck Gemälde aus der Sammlung des Grafen Berka angeboten. Liechtenstein ließ sich daraufhin tatsächlich eine Auswahl von Bildern zur Ansicht schicken. Über einen etwaigen Ankauf haben sich allerdings keine Dokumente erhalten.²⁷⁰ Möglicherweise fand auch die Kunstsammlung Ucedas ein ähnliches Schicksal in Wien. Zersplittert und verteilt über diverse Sammlungen und den Kunsthandel haben sich ihre Spuren über die Zeit verwischt.

²⁶⁸ Vgl. Heinz 1960, S. 4 und Benedikt 1927, S. 10-12.

²⁶⁹ Vgl. Ketelsen/ von Stockhausen 2002, I. S. 29.

²⁷⁰ Vgl. Wilhelm 1976, S. 72.

6. RESUMÉ

Nach all den Gedanken, Einsichten und Hypothesen über die Kunstsammlung des Duque de Uceda, ist es nun an der Zeit, Resumé zu ziehen und die wichtigsten Erkenntnisse zusammenzufassen. Es hat sich gezeigt, dass das Zusammenstellen einer Sammlung immer auch die Lebensumstände und die Persönlichkeit des Sammlers reflektiert. Im Falle Ucedas äußern sich etwa seine Interessen an Wissenschaft und Literatur in Form von auf Leinwand übertragenen literarischen Stoffen oder durch Bildnisse gelehrter Persönlichkeiten in seinem Bildbesitz. Die zahlreichen Portraits von Herrschern und Klerikern lassen sich hingegen durch seinen beruflichen Werdegang erklären. Als Diplomat verbrachte er viele Jahre seines Lebens im Ausland und so spiegeln sich die verschiedenen Stationen seiner Vita ebenfalls in seiner Sammlung wider. Auf der einen Seite bestimmten die lokale Kunstproduktion und der Markt das Angebot, auf der anderen wurden persönliche Geschmäcker wohl gleichermaßen von regionalen und temporären Moden und Vorlieben beeinflusst. Ucedas Gefallen an *Bamboccianti* etwa, lässt sich in den zeitlichen und sozialen Kontext seiner Amtsausführung als Botschafter in Rom betten. Seine zahlreichen Gemälde von bolognesischen Künstlern repräsentieren hingegen den allgemeinen Zeitgeschmack, immerhin waren Bilder bolognesischer Künstler unter den meisten Sammlern begehrt.

Eigentlich hätte der Reichtum der Sammlung Ucedas, nicht nur an bolognesischer Kunst, demnach auch das Interesse der Wiener Öffentlichkeit wecken müssen. In diesem Sinne sei nochmals auf die dürftige Forschungslage zu den Sammlungen der Stadt hingewiesen. Es ist kaum vorstellbar, dass eine Gemäldesammlung von der Größe und der Qualität jener Ucedas fünf Jahre lang in der Stadt zu sehen war, ohne eine Reaktion hervorzubringen und ebenso unbemerkt wieder zerstreut zu werden.

Es ist vor allem die Menge an Zeichnungen und *Modelli*, welche die Sammlung des Duque de Uceda auszeichnet. Diese hebt ihn nicht nur von vielen anderen Sammlerpersönlichkeiten – in Wien und darüber hinaus – ab, sondern verdeutlicht auch sein persönliches Interesse an Kunst, das über den Erwerb von reinen Prestigeobjekte hinausging.

Gleichzeitig finden sich, wie wir gesehen haben, durchaus auch viele Parallelen zu zeitgenössischen Sammlungen. Aufgrund ähnlicher Karriereverläufe, werden diese bei anderen spanischen Vizekönigen und Diplomaten besonders augenscheinlich. Zurückzuführen ist dies wohl

auf eine gemeinsame Tradition, vielleicht auch auf den Versuch ein gemeinsames Vorbild – nämlich die der königlichen Sammlungen in Madrid – nachzuahmen oder sich zumindest an diesem zu orientieren. Darüberhinaus waren die Karrieren jener Politiker geprägt von Stationen und Aufenthalten an großteils denselben Orten. So spiegeln sich wiederum oben bereits erwähnte Faktoren der lokalen Kunstproduktion und des Kunstgeschmacks auch in ihren Bilderkäufen dementsprechend wieder und führen schließlich zu vergleichbaren Gewichtungen in den Kunstsammlungen.

An dieser Stelle sei noch einmal an das Zitat Goethes aus *Der Sammler und die Seinigen* erinnert, das diese Arbeit einleitet und die oben erläuterten Beobachtungen bündelt. Zur Formation einer Kunstsammlung tragen folglich unterschiedliche Faktoren bei, die in individuellen, regionalen und sozialen Einflüssen zu finden sind. Gleichzeitig hat die Beschäftigung mit den verschiedenen Möglichkeiten des Kunsterwerbs gezeigt, wie stark international geprägt der Kunstmarkt bereits im 17. und 18. Jahrhundert war. Eine Beobachtung Richard Goldthwaite zu den marktspezifischen Verhältnissen in Rom, beschreibt die Situation mit den passenden Worten:

By this time (1680) the art market in Italy was thoroughly internationalized: painters were moving about to different urban markets, commissions were being directed to painters outside local markets, and agents of collectors were circulating throughout the peninsula looking for purchases.²⁷¹

Ein Netz von Agenten durchzog Europa. Künstler und Sammler agierten zunehmend in einem mobilen Feld, das es ermöglichte in den wichtigsten Zentren präsent zu sein, ohne selbst vor Ort sein zu müssen. Gleichzeitig gewann der freie Markt vermehrt an Bedeutung. Mit dem gesellschaftlichen Wandel änderten sich allmählich die Bedingungen der Kunstproduktion. Uceda steht zeitlich sowie sammlungstechnisch mitten in diesem Umwälzungsprozess. Kleine, wahrscheinlich am freien Markt erstandene Galerie- und Kabinettbildchen nehmen in seiner Sammlung eine bedeutendere Rolle als eigens vergebene Aufträge ein und reflektieren so auch die ökonomischen Veränderungen des Kunstbetriebes.

Auf der anderen Seite stehen aktuellen Strömungen einige konservative Charakteristika gegenüber. Eine große Zahl von späten Manieristen, akademischen Künstlern aus der Übergangszeit zum Barock wie Baglione und der Cavaliere d'Arpino oder die Nachfolger Caravaggios – all diese Künstler entsprachen zu Lebzeiten Ucedas bereits nicht mehr dem Zeitgeschmack und wurden eigentlich kaum noch in dem Maße gesammelt, wie dies der Spanier tat. Die sich in diesem Sinne stellende Frage nach der Herkunft der Sammlung kann leider aufgrund der derzeitigen Quellenlage ebensowenig geklärt werden, wie ihr Verbleib. So auf-

²⁷¹ Goldthwaite 2010, S. 292.

schlussreich die Sammlung im Makrokosmos ihres sozialpolitischen und sammlungsgeschichtlichen Kontextes gesehen ist, so mysteriös bleibt sie vorerst. Doch obwohl bisher, trotz intensiver Nachforschungen, kein Kunstwerk aus dem Besitz Ucedas sicher identifiziert werden kann, zeichnet sich dennoch ein interessantes Bild der Sammlung ab. Nach eingehenden Versuchen den Geschmack des Sammlers aufzuarbeiten und seinen Besitz im historischen und sammlungsgeschichtlichen Kontext zu verorten, konnten einige bemerkenswerte Aspekte herausgegriffen werden, die ihren Platz und ihre Relevanz im kunsthistorischen Kontext unterstreichen. Das Nachlassinventar wurde in diesem Sinne durch seine Interpretation zu einem aussagekräftigeren Dokument der Kunstgeschichte.

ANHANG

Transkription der Bilder aus der Inventarliste Ucedas:²⁷²

Inventario

De los bienes que quedaron en la ciudad de Viena por muerte del Ex.^{mo} S^r D. Joan Fran^{co}
Pacheco duque de Uzeda.

Año de 1725

f.3r

Due quadri d'Avolio mezzi ovati con cornice dorata rapresentando l'uno il nascimento l'altro
il Battesimo di Christo =

Un quadro d'Avolio d'un Christo morto di mezzo palmo in circa =

Due quadri con Cappuccini fatti in Livorno di due palmi in circa =

Due retratti ovati teste al naturale di Carlo Secondo e l'ultimo Consorte =

Un Retratto ovato di Innocento XI =

Sei rametti d'un palmo in circa, un pastore con flauto, altro pastore con Canestra in testa, altro
romito peregrino, altro romito bianco, altro pittore, altro un medico =

Dodici rametti di un palmo con vedute di Roma fatti da Don Girolamo Monte Siciliano =

Otto quadri con animali di Monsieur Ropa =

Un ritratto di Luiggi XIV. fatto di penna di un palmo in circa =

Una figura rapresentando li dodici segni dell' anno fato di penna di un palmo in circa =

f.3v

Una testa di Sⁿ Gio Battista al naturale =

Una testa di san Francesco con Croce, e testa di morto meno al naturale =

Una veduta di piazza Navona allegata di Sⁿ Girolamo [...] bislonga quattro palmi in circa =

Una veduta del Coliseo di Roma d' un fiam di tre palm[i] in circa =

Un san Francisco d'Assisi in piedi sei palmi in circa =

[...]

Un Ritrato di Clemente XI testa al naturale =

Otto rametti d'un palmo circa con historia al figlio p[ro]digo =

Un Ritratto del Re de Suetia testa al naturale

[...]

f.5r

Un Sⁿ Gennaro in aria con la veduta del Vissuvio di Nicolo Vacharo, alto palmi dieci, largo
sette =

Dui quadri di battaglia larghi palmi 6. alti 4. =

Due quadri con cornice alla francese uno con Baco, altro con Venere alti palmi 2 larghi 1.=

²⁷² Die Transkription orientiert sich an der f.5r-13r umfassenden Abschrift der Bilderliste Anna Tedescos, publiziert in: Tedesco 2007, S. 519-530, die durch Auszüge aus f.3r-v und f.18r-v. ergänzt wurde.

Un lettorino finto con libro di musica =
Quattordici ovati di lapislazzaro con la passione di Christo miniata con oro d'Alberto Duro alti
1. palmo =
[...]

Quadri

Del Albani: una Madonna con il Bambino, San Giuseppe e due Angeli = altezza $1 \frac{1}{2}$ larghezza 1. =
Un paese con Baco e Arianna in un carro tirato da tigre e accompagnato da Sileno amorini satiri, $4 \frac{1}{4} = 5 \frac{1}{4} =$
Di Andrea Mantegna una Madonna con il bambino e d'una parte Sⁿ Christoforo e dall'altra S. Sebastiano = $1. \frac{1}{2} = 2.$
Di Andrea Hilio d'Ancona: S. Francesco orando con un Angelo e differenti figure = $3. = 2. =$
Di Andrea Sacchi: un S. Gierolamo leggendo una Carta mezzo corpo = $3. = 2 \frac{1}{4} =$
Di Andrea del Sarto un disegno rapresenta un soldato = $1. \frac{1}{2} = 1. =$
Di Andrea Schiavon un ritratto d'un vecchio con barba = $\frac{1}{3} = \frac{2}{3} =$
Il presepe = $1. \frac{3}{4} = 2. =$
Di Annibal Caracci un ovato picciolo con la Madonna et il Bambino =

f.5v

Altro uguale con una donna =
Altro simila =
Altro d'un uomo vestito all'antica =
Altro d'un ritratto d'una vecchia con un velo in testa =
Una testa di Donna = $1. \frac{1}{2} = \frac{1}{6} =$
Disegno d'una testa di Donna con apis negro = $1 \frac{1}{4} = 1. =$
Un Paese con hosteria e differenti figure giocando a boce = $2. \frac{1}{6} = 3 =$
Un ovato picciolo con Venere e Cupido =
San Giovan Bauptista in paese = $2 \frac{1}{3} = 2. =$
Il presepio copiato , dalla famosa notte di Correggio = $2. = 1 \frac{2}{3} =$
La depositione della Croce con sette figure = $2 = 1 \frac{1}{2} =$
Un ecce homo = $3 = 2. =$
Danae con due amorini in tavola = $2 \frac{1}{2} = 1 \frac{2}{3} =$
Un Paese con Caccia = $4. = 5 \frac{1}{2} =$
Altro simile con Veduta di Castel S. Angelo = $4 = [...]$
Un Paesino in lamina con due figure che paion [Ve]nere et Adone = $3 = 6 =$
Una tavola con Diana e sue Ninfe = $1 \frac{1}{4} = 2 \frac{1}{4} =$
Altra con Diana e Calisto riconoscendola = $1 \frac{1}{4} = 1 \frac{2}{3} =$
Di Antonio Vandik un ritrattino ovato del caval[ier] Francesco del Pozzi =
Altro d'una Donna antica =
Dⁿ Antonio Caracci: ritratto d'un uomo che gu[ar]da in alto disegno d' apis rosso = $1 \frac{1}{4} = 1.$
=
Di Baglione San Antonio = $2 = 1 \frac{1}{2} =$
Sⁿ Francesco recevendo le stimate = $5 = 4 =$
Del Cassani una figura di mezzo corpo = $1 = \frac{3}{4} =$
Una Madonna col Bambino, Sⁿ Gioseppe, Sⁿ Gioachino e differenti Angeli in pietra negra = $1 \frac{2}{3} = 1 \frac{1}{6} =$

f.6r

L'adoration delli Maggi con nove figure in pietra negra = $1 \frac{1}{2} = 1 \frac{1}{6} =$
L' oratione all orto, con tre Apostoli in pietra negra = $1 \frac{3}{4} = 1 \frac{2}{3} =$

Esposizione, ecce homo con dodici figure = $1 \frac{3}{4} = 1 \frac{1}{6} =$
 Di Benvenuto Garofalo: una Santa con un Libro e giglio in mano in tavola = $1 \frac{1}{6} = 1. =$
 La visitatione con paese e san Gio. battezzando Christo in lontananza con due figurine et in alto il padre eterno con Angeli = $2 \frac{1}{3} = 1 \frac{3}{4} =$
 Un ritratto d'una Donna in tavola ovato con vezzo di perle e manta che pende sulla spalla drita = $3 \frac{1}{2} = 2 \frac{1}{2} =$
 Del Bosco: una representatione dell inferno = $1 \frac{1}{3} = 2. =$
 La tentatione di Sⁿ Antonio = $1 = 1 \frac{1}{2} =$
 La medesima tentatione = $5 = 6 \frac{1}{2} =$
 Di Brill, Un Sⁿ Francesco in paese = $\frac{3}{4} = 1. =$
 Nostro Signor all orto, et il Demonio = $1 = 1 \frac{1}{4} =$
 San Onofrio nel deserto = $2 \frac{2}{3} = 2 =$
 Un Paese con un eremita = $\frac{3}{4} = 1. =$
 Di Brugol = Un tronco d' Arbore dentro una sporta, figurando una testa = $2 \frac{1}{2} = 2 =$
 D'uno de Brugoli una feria in miniatura = $3 \frac{1}{3} = 2 =$
 Di quello faceva fiori due ghirlande, et in mezzo farfalle di Monsieur Hot, d'un palmo in circa =
 Un vaso con fiori in lamina in quadro, palmo uno, a due dita =
 Di Caravaggio una testa d'un Vecchio = $2. = 1 \frac{1}{2} =$
 Un San Pietro mezzo corpo = $3. = 2 \frac{1}{4} =$
 Un Buffone con differenti frutti = $3 \frac{1}{4} = 2 \frac{3}{4} =$
 Altro che la morde un grancio = $3 \frac{1}{4} = 2 \frac{3}{4} =$
 David con la testa di Goliat = $4 \frac{1}{2} = 4. =$

f.6v

Un Buffone mangiando maccarroni = $2 \frac{1}{3} = 3 =$
 Altro simile provando salza dal mortale = $2 \frac{1}{3} = 3 =$
 Differenti pesci, e frutti = $3 \frac{3}{4} = 3 =$
 Differenti Uccelli = $3 \frac{3}{4} = 3 =$
 Da Carlo Saracini discepolo del Caravaggio il ri[tratto] di Pompolio Mela homo erudito =
 Il ritratto d'una Donna che scopre la Camicia nel [...] et un pezzo di manica = $2 = 1 \frac{1}{2} =$
 Dal Caroselli il giuditio di Paris in tavola = $2 \frac{3}{4} = [...]$
 Altro simile del giuditio di Mida nella contesa di Apolo e Pan = $1 \frac{3}{4} = 2. =$
 Di Chichin Salviati disegno in apis nero d'una Cleopatra = $2 = \frac{1}{6} =$
 Il Battesimo di Christo con due figure in tavola = $3 \frac{1}{3} = 2 \frac{1}{3}$
 Christo con la Croce in Spalla di mezza figura al na[tu]rale = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{1}{6} =$
 Di Coreggio: un Paese con la Madonna Egitto = $4 = 4 =$
 La depositione dela Croce in tavola = $1 \frac{1}{2} = 2 =$
 Altro con il Martirio di Sⁿ Placido e S^{ta} Flavia = $1 \frac{1}{2} = [...]$
 Disegno d'un puttino apis nero = $2. =$ escarso = $1 \frac{1}{4}$
 Disegno apis rosso disegno d'una Donna = $1 \frac{1}{4} = 1 =$
 Un Paese con differenti figure a Caccia = $5 = 7 =$
 Altro con Zingare = $5 = 7 =$
 Christo apparendo alla Madalena d'ortelano dis[egno] in Carta = $5 = 3 \frac{1}{2} =$
 Di Monsieur Cornelio un Paese ovato bislongo in lamina con la fuga in Eggitto di nra Sig^{ra} =
 $\frac{3}{4} = 1 =$
 Altro simile con figurine e vacche = $\frac{3}{4} = 1 = 1$
 Altro rotondo = $1. =$ in diametro =
 Tre prospettive rotonde, mezzo palmo di diametro =

f.7r

Altre due rotonde con prospettiva con fiume o sia marina di un palmo in diametro =
Di Daniel Volterra disegno academico d'una figura in atto de camminare = $2 = 1 \frac{1}{4}$
Altro disegno a chiaro oscuro la depositione de la Croce = $2 \frac{1}{2} = 2 =$
Di Diego Belazquez un ritratto in lamina del Conte Duca d'Olivares =
Del Dominichino Sⁿ Gio. nel Deserto rotondo di Diametro un palmo =
Una testa di Sⁿ Pietro = $2 = 1 \frac{3}{4} =$
Un Paese con differenti figure in acqua e in terra = $3 \frac{3}{4} = 5 =$
Una Donna con un Libro in mano che pare una testa di Sibilla = $2 \frac{1}{2} = 2 =$
Del D.o di Ferrara il medesimo dipingendo Sebastian Sersi Architetto Bolognese duplicandosi
in un Specchio di = $3 \frac{1}{2} = 2 \frac{1}{2} =$
Del Scrasellino da Ferrara la Madonna, il Bambino Sⁿ Gioseppe, e Sⁿ Gio. con paese in tavola
= $\frac{3}{4} = 1 \frac{1}{6} =$
Di exwar: un paese con Soldati giocando in tavola = $1 = \frac{3}{4} =$
Uno che insegna la Musica a due ragazzi = $2 \frac{1}{4} = 2 =$
Di Giorgione la Madonna con il Bambino et altre figure in tavola = $3 \frac{1}{2} = 2 \frac{1}{2} =$
Un ritratto d'una Donna con Capelli biondi sciolti con garafina in mano = $3 \frac{3}{4} = 3 \frac{2}{3} =$
Un ritratto di Giovane in tavola = $\frac{3}{4} = \frac{2}{3} =$
Da Goltio: disegno in acquarello con Venere, e Cerere e Baco = $1 \frac{1}{4} = 1 =$
Di Guercin da Cento: il suo ritratto Giovane =
Altro quadro vecchio =
Altro Picciolo d'un huomo all antica vestito =

f.7v

Apollo scorticando Marsia = $1 \frac{1}{3} = 1 \frac{1}{3} =$
Un disegno d'apis rosso, e, nero d'un ecce homo con diff[er]enti figure = $1 \frac{1}{4} = 1 \frac{2}{3} =$
Il tempo tagliando l'ali a Cupido = $1 = \frac{3}{4} =$
Giacob con la camicia di Gioseppe insanguinata = $3 \frac{1}{4} =$
Sⁿ Francesco orando con paese = $3 = 2 =$
Un disegno tirato di penna con due Donne con fru[ta] ed una testa di ragazzo = $\frac{3}{4} = 1 \frac{1}{4} =$
Di Guido Reni: il Bambino dormendo sopra la Croce = 1 [...]
Testa di S^{ta} Cecilia = $2 = 1 \frac{1}{4} =$
Un San Gerolamo = $1 \frac{1}{6} = \frac{3}{4} =$
Disegno in apis nero ritratto di Donna = $2 = 1 \frac{1}{6} =$
Una Ninfa ovato = $3 = 2 \frac{1}{4} =$
Altra simile = $3 = 2 \frac{1}{4} =$
Una Sibilla = $4 \frac{1}{6} = 3 =$
Mezza figura d'un romito orando = $3 = 2 \frac{1}{3} =$
Ritratto d'un ragazzo vestito di negro = $2 \frac{3}{4} = 2 \frac{1}{3} =$
Testa di Sⁿ Gio: Sopra un piatto = $2 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{4} =$
Una S^{ta} di sua prima maniera in lamina = $1 \frac{1}{4} = 1$
San Gio imitando Caravaggio = $3 = 2 =$
Una Cleopatra in tavola = $2 = 1 \frac{3}{4} =$
La testa d'un vecchio con barretino bianco in a[...] pensativo in ott'angolo = $2 = 1 \frac{1}{3} =$
Quatro Angeli a Sguacio = $3 \frac{3}{4} = 3 =$
Una Ninfa con un u so [?] in mano sbozzo = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{3}{4} =$
Disegno de la nunciata in apis rosso di quello di pinzenella capella di monte Cavallo dove
celebra il Papa = $2 = 1 \frac{1}{3} =$
Aci, e Galatea sbozzo = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{1}{2} =$

f.8r

Pilato Giudicando a Christo con sei saioni di sua scola = $6 \frac{2}{3} = 7 \frac{2}{3} =$

Di Hans Holbens : un ritratto d'huomo con barba vestito all antica = $\frac{1}{2} = \frac{1}{3} =$

Di Giorgio Vassari: disegno una testa di Giovane con berretino rosso = $1 \frac{1}{2} = 1 =$

La Madonna con il Bambino con un melletto in mano e Sⁿ Gio. in tavola = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{1}{4} =$

David con il Gigante Golia = $3 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{2} =$

La resurettione di Christo con differenti soldati in tavola = $2 \frac{1}{3} = 1 \frac{0}{4} [?] =$

Di Gioseppe de Rivera detto Lo Spagnoletto: san Andrea = $6 = 4 =$

Gio. Batta. Bolognese discepolo di Caracci =

Un Paese con differenti figurine d'un palmo di diametro =

Di Giulio Romano un disegno del Carro del Sole = $1 = 1 \frac{2}{3} =$

Disegno del Dio pan = $2 \frac{2}{3} = 1 \frac{1}{4} =$

Venere dormendo, Cupido con bichiero che riceve il vino d'una Ninfa di Baco, et altra di Pomona gli offre frutti = $4 = 6 =$

Di Gio Miele Fiamengo un paese con figure et animali = $5 \frac{1}{3} = 3 \frac{1}{4} =$

Il Miracolo di S. Antonio che s'inginocchio l'asino di = $1 \frac{1}{4} = 1 \frac{2}{3} =$

Il ritratto di Lelio Orsini dal quale cava un Scultore in pietra la Statua in lamina = $1 = \frac{3}{4} =$

Di Gio. Bolino Maestro di Titiano =

Un ritrattino di mezzo profilo d'un Vestito come prete con un panno nero in testa, in tavola = $1 \frac{1}{6} = 1 =$

f.8v

Di Gioseppe Cresti detto Spagnoletto =

Diana discoprendo Calisto = $3 = 2 \frac{1}{3} =$

Altro simile con la Favola di Bacca e Arianna = $3 = 2 \frac{1}{3} =$

Di Gioseppe d'Arpino =

Christo alla Colonna con sayoni in tavola = $1 \frac{2}{3} = 1 \frac{1}{4} =$

Un Paese in tavola con Flora spargendo fiori, e diverse = $1 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{3} =$

La Madonna il Bambino e Sⁿ Gioseppe = $2 = 1 \frac{1}{2} =$

Tre Angeli, due cherubini in pietra = $\frac{2}{3} = \frac{1}{2} =$

La Maddalena con la gloria in alto = $13 = 8 =$

San Gio. = $9 = 6 \frac{1}{2} =$

Il Padre Eterno = $4 \frac{1}{6} = 2 \frac{2}{3} =$

San Giorgio librando Santa Margarita dal Dragone in lamina = $2 \frac{1}{6} = 1 \frac{1}{2} =$

Del Lanfranchi: la Madonna in deliquio qual è [il] modello della che fece in San Giovanni de Fiorentini in Roma = $2 = 2 \frac{1}{2} =$

Una testa di Vecchio = $1 \frac{1}{3} = 1 =$

Il Profeta Eliseo con la vedova de Abdias = $1 \frac{1}{4} = 2 =$

Altro della medema grandezza con li Ebrei portando il rampazzo d'uva della terra di promissione = $1 \frac{1}{4} = [2] =$

Altro simile con le codornici nel deserto e tute le figure sono la famiglia dell'autore = $1 \frac{1}{4} = 2 =$

La Cena di Christo = $\frac{3}{4} = 3 \frac{1}{3} =$

Le quatro Sudetti sono modelli di quelli a sotto nel ref[...].rio di Sⁿ Paolo di Roma =

Una Carita d'un palmo in quadro scarso = $1 = 1 =$

f.9r

Polifemo appoggiato sopra un sasso = $1 \frac{1}{6} = 1 \frac{2}{3} =$

Santa Catarina = $4 = 3 \frac{1}{4} =$

Di Lelio da Novellara una Donna sopra un Letto nuda = $4 \frac{1}{3} = 5 \frac{1}{2} =$

Di Leonardo da Vinci una testa dela Madalena palmo uno in quadro scarso = $1 =$

Di Lorenzo Gorbieri discepolo d' Annibale: il tempo tenendo oppressa l'ignoranza corona la pittura che pubblica la fama in alto, a che assistono la poesia, la musica, la filosofia, con una statua d' ercole allegorizzando la forza della protezione = $6 = 4 \frac{1}{3} =$

Di Lorenzo Lott discepolo di Giorgione: la testa d' un vecchio guardando all' in su = $1 \frac{1}{6} = \frac{3}{4} =$

Una Madonna con il Bambino Sⁿ Giuseppe S. Gio S^{ta} Anna = $3 \frac{1}{2} = 5 \frac{3}{4} =$

Di Luca Canagiasi: il prendimento di Christo = $9 = 7 =$

Di Luiggi Barocci: una testa d' uomo con barba lunga fatta a pastelli = $1. \frac{1}{2} = 1 \frac{1}{6} =$

Altro simile d' uomo in atto di scrivere =

Altro di Donna simile =

Altro uomo con collaro stretto a pastelli =

Altra testa di Bacco a pastelli: li ante detti otto sono della medema altezza e larghezza =

Ritratto del Duca d' Urbini a pastelli = $2 \frac{3}{4} = 2 \frac{1}{4} =$

testa di Vecchio guardando ingiù a pastelli = $1 \frac{1}{6} = \frac{3}{4} =$

Di Luiggi Caraccio: ritratto di Donna a pastelli = $1 \frac{3}{4} = 1 \frac{1}{6} =$

f.9v

La Madonna con il Bambino, e un coro d' angeli in tavola = $1 \frac{1}{6} = 1 =$

Christo in croce con differenti figure alli piedi = $2 = 1 \frac{1}{6} =$

Di Marcello Venusti discepolo di Perin del Vago =

Un ritratto del Cardinal Ursini = $5 \frac{3}{4} = 4 \frac{1}{3} =$

Ritratto di Donna con velo a pieglette in testa e colla[...] a cattedello in tavola = $3 = 2 \frac{1}{6} =$

Ritratto di Donna con due fila di perle vestitto rosso ricamato = $4 = 2 \frac{1}{4} =$

San Gio. mezzo corpo scrivendo = $2 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{2} =$

Ritratto di Nicolo Orsino armato = $4 \frac{1}{2} = 4 \frac{1}{6} =$

Christo in Croce et il paese di Paulo Bril = $1 \frac{1}{3} = 1 =$

Del Cavalier Mattia Prete chiamato il Calabrese =

Catone il praetore ponendosi la spada al petto = $4 \frac{1}{4} = 3$

Di Matteo Stoma: Erode alla tavola, e la figlia d' Erodia che li presenta la testa di S. Gio. Batta = $2 \frac{1}{4} = 3 =$

Di Melozzo Pippa: una testa di Christo coronata di spine = $1 = \frac{3}{4} =$

Di Michele Angelo Buonarota: disegno con apis rosso di una figura con testa calata che è di quelle dipinte nella Capella paolina = $1 \frac{2}{3} = 1 =$

Christo ponendolo nel sepolcro tre Angeli = $5 \frac{3}{4} = 4 \frac{1}{4} =$

San Sebastiano con tre sbirri o siano soldati = $5 \frac{1}{4} = 4 \frac{1}{6} =$

Disegno a chiaro oscuro rapresentando il tempo = $1 \frac{1}{3} = 1 =$

Altro simile con Ganimede non finito = $1 \frac{3}{4} = 1 \frac{1}{3} =$

Disegno a chiaro oscuro con battaglia = $1 = 1 \frac{1}{2} =$

Del Mola: Un paese con S. Gerolamo in quadro = $1 =$

Una figura che pare Omero dettando ad un figlio sta in atto di scrivere = $3 \frac{3}{4} = 4 \frac{1}{3} =$

f.10r

Endimion dormendo = $4 \frac{1}{3} = 3 \frac{1}{4} =$

Sⁿ Girolamo = $5 = 6 =$

Un disegno colorito d' una testa di Giovane = $1 \frac{1}{4} = 1 =$

Altro simile =

Del Mutiani: Una Madalena al naturale di mezza figura = $6 = 3 \frac{3}{4} =$

Il Salvator = $2 \frac{3}{4} = 2 =$

D'Oratio Borgiani = un ritratto d'huomo coll collaro all antica = $2 \frac{1}{3} = 1 \frac{3}{4} =$
 Ritratto del Cavalier Marini col Libro dela Sampogna in mano = $[3] = 2$
 San Carlo Borromeo Orando = $5 = 4$
 Ritratto d'huomo con baffi e Collaro caduto ovato in lamina = $\frac{3}{4} =$
 Di Palma il Vecchio: un ritratto d'un Vecchio con barba e Vestito foderato di pelle =
 La Madonna con il Bambino Sⁿ Gioseppe e Santa Catarina in tavola = $1 \frac{3}{4} = 2 \frac{1}{6} =$
 La Madonna con il Bambino Sⁿ Girolamo et una Santa Coronata = $4 = 5 \frac{1}{2} =$
 Di Palma il Giovane: Caino uccidendo Abelle = $5 = 4 =$
 Di Paris Bordone: una Reggina = $4 = 3 =$
 Del Parmigianino: Christo nel monumento con differenti figure di chiaro oscuro = $2 \frac{1}{2} = 2 =$
 La Madonna con il Bambino Santa Catarina, et altri Sante in un paese = $2 \frac{1}{4} = 1 \frac{3}{4} =$
 La Madonna con il Bambino Sbozzo tavola = $1 \frac{1}{4} = 1 \frac{1}{6} =$
 Di Paolo Veronese: Salomon in atto di sacrificare, e con la concubina in quadro = $1 =$

f.10v

Altro simile con il tempo et un huomo dormendo in quadro = $1 =$
 Un ritratto di Donna =
 Una gloria d'Angeli sonando, e cantando = $7 \frac{3}{4} =$
 Altro simile =
 Di Pedro di Cortona: S^{ta} Margarita = $3 = 2 \frac{1}{3} =$
 Apollo che scortica Marsia = $2 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{3} =$
 La Carita Romana = $4 \frac{1}{2} = 5 \frac{1}{3} =$
 Santa Teresa ferita dal Dardo a chiaro oscuro idea [...] un quadro = $1 \frac{1}{3} = 1 \frac{1}{6} =$
 Di Pietro la Vecchia: S. Pedro = $3 = 2 =$
 San Paolo simile = $3 = 2 =$
 Il Battesimo di Costantino di Sⁿ Silvestro = $1 \frac{3}{4} = 1 \frac{1}{2} =$
 David con la testa di Goliat et altre due figure = $\frac{3}{4} = 1 \frac{1}{3} =$
 Di Perin del Vago: lo sponsalio di Santa Cateri[na] in tavola = $3 \frac{1}{2} = 2 \frac{1}{2} =$
 Venere, e Cupido con differenti instrumenti martiali [ter]restri e navali = $3 \frac{1}{2} = 2 \frac{1}{3} =$
 Di Filippino Lauri, due figurine rapresentando l'Inverno, in mezzo d'alcuni adorni a chiaro
 oscuro di = 1 palmo scarso diametro =
 Altro simile con Bacco e due Satiri = 1 palmo [...] in diametro =
 Una architettura con morte alzando la cortina [...] uno Specchio = $3 = 2 =$
 Di Filippo Napolitano: un Paese con figurine = $5 \frac{2}{3} =$
 Di Pietro Perugino Sⁿ Domenico in tavola = $2 = \frac{2}{3} =$
 San Clemente Papa simile =
 Il Padre Eterno con lo Spirito Santo in tavola = $1 \frac{1}{6} = 2 [...]$

f.11r

La Madonna con il Bambino e Sⁿ Giacomo in tavola = $3 \frac{1}{2} = 2 \frac{3}{4} =$
 La Madonna et il Bambino = $2 \frac{1}{4} = 2 =$
 Di Polidoro ritratto d'un huomo con la barba disegno a chiaro oscuro = $2 = 1 \frac{1}{4} =$
 Un Andromeda in tavola = $3 = 2 =$
 Un Cavallo a chiaro oscuro = $2 =$ in quadro =
 Venere e Cupido abbracciati discoprendo il tempo una Cortina con figure, e mascare in tavola
 = $3 \frac{2}{3} = 3 =$
 Una Vergine vestale con il Crivello = $2 \frac{1}{3} = 5 =$
 Differenti figure a chiaro oscuro = $1 \frac{3}{4} = 2 \frac{1}{3} =$
 Di Nocolo Pusini: Sⁿ Gio. con differenti putini = $5 \frac{1}{2} = 4 =$
 Moise quando fece scaturir l'acqua con molte figure che bebono = $1 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{2} =$
 Angelica, e Medoro chiaro oscuro = $1 \frac{1}{6} = \frac{2}{3} =$

Di Procaccino: disegno di apis rosso con Bacco et altre figura = $1 \frac{1}{6} = 2 =$
 La Madonna, il Bambino e Sⁿ Gioseppe = $5 = 4 \frac{1}{2} =$
 Sⁿ Pietro = $3 \frac{3}{4} = 3 =$
 Di Po[?]nenon: ritratto di Donna all antica tavola = $2 \frac{1}{2} = 3 =$
 Un huomo in atto di cavar spada = $4 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{2} =$
 La Circuncisione = }
 La annunciata = }
 La Visitatione = } tutti quatro simile = $2 \frac{1}{6} = 2 \frac{3}{4} =$
 Il Presepio = }
 Di Polidoro Venetiano: La Madonna, con il Bambino e San Gio in tavola = $2 \frac{1}{6} = 1 \frac{3}{4} =$
 Di Ruben: Un ritrattino ovato della Regina di Francia Medici =
 San Pietro in tavola = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{1}{6} =$
 San Paolo simile = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{1}{6} =$
 [entlang des Seitenrandes] vi sono altre tre

f.11v

Venere dormendo e un satiro scoprendola = $2 \frac{1}{6} = [...]$
 Di Raffaele d'Urbino: Disegno Christo con l' Apostol[i] di = $1 \frac{2}{3} = 3 =$
 Altro Christo gli Apostoli e l'in Demoniato [?] = $1 \frac{2}{3} = [...]$
 Altro del ratto delle Sabine = $1 \frac{2}{3} = 1 =$
 Altro ritratto del Cardinal Soderini = $2 = 1 \frac{1}{2} =$
 Altro la Coronatione d'un Papa = $1 \frac{1}{6} = 1 =$
 Di Salvator Rosa: titio = $5 \frac{1}{4} = 7 \frac{1}{4} =$
 Ulisse quando e uscito del mare, con tre Donne = $2 \frac{1}{2} = [...]$
 Del Scipion Gaetano: Un ritratto d'huomo vestito all' an[tica] =
 Un Ritratto di Donna con velo nero in testa = $3 = 3 \frac{2}{3}$
 Ritratto di Luiggi XIII. Re di Francia = $7 \frac{1}{2} = 4 \frac{1}{3} =$
 Un ritratto di Donna con Collaro a la Fuggella [di] cartoncino ovato =
 Un Ritratto d' huomo con Collaro a la Fuggella e [...]ali in tavola =
 Di Simon Contarini: Venere lattando Cupido = $1 = [...]$
 Ritratto d'huomo con baffi, e collaro, o sia Valona =
 La madonna, il Bambino, Sⁿ Gioseppe, et un Ange[lo] che presenta fiori al naturale = $6 = 4 \frac{1}{2}$
 =
 S. Thomaso che toca il Costato a Christo, e quatro Ap[os]toli al naturale = $6 \frac{3}{4} = 9 \frac{1}{2} =$
 La Madonna, Sⁿ Gioseppe, il Bambino, e S^{ta} An[na] presentando un Canestro di frutti con un
 Angelo [che] lo sostiene, due Angeli in alto, e Sⁿ Gioseppe in lontan[anza] lavorando con un
 Angelo = $6 \frac{1}{2} = 8 \frac{1}{2} =$
 Di Monsieur Suanz: un Imbriaco parendo che dorma con un ragazzo che pare voler spogliarlo
 di = $2 = [...]$

f. 12r

Una Maestra insegnando al diverse ragazze = $2 = 1 \frac{1}{2} =$
 Un Vecchio con bichieri di Vino in mano e dietro un ragazzo = $1 \frac{3}{4} = 1 \frac{1}{3} =$
 Una Donna spalciando una ragazza = $1 \frac{3}{4} = 1 \frac{1}{3} =$
 Di Taddeo Zuccari: Christo con li Apostoli pescando in ramo = $1 \frac{1}{2} = 1 \frac{1}{6} =$
 Del Tempesta: il Diluvio in pietra = $1 = 1 \frac{1}{2} =$
 Una Caccia di turchi in pietra ovato = $1 = 1 \frac{1}{4} =$
 Di Monsieur Theodoro: una scola di ragazzi con Maestro = $1 \frac{2}{3} = 2 \frac{1}{2} =$
 Del Tintoretto: Un filosofo = $1 \frac{1}{3} = 1 =$
 Altro simile =
 S^{ta} Francesca Romana = $1 \frac{1}{4} = \frac{3}{4} =$

Un ritratto d'huomo all'antica =
 Altro dell'istesso modo =
 Un ritratto d'huomo all'antica = $1 = \frac{2}{3} =$
 Europa sopra il toro con differenti ninfe = $2 \frac{3}{4} = 4 \frac{1}{2} =$
 Un ritratto al naturale d'un Vecchio = $4 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{3} =$
 Ritratto ovato del Duca d'Alva =
 Sⁿ Fran^{co}, orando di notte = $4 = 3 \frac{1}{6} =$
 Ritratto del Imperatore Ferdinando Fratello di Carlo V vestito all' Imperiale = $4 \frac{1}{2} = 4 \frac{1}{6} =$
 Moise havendo passato il mare rosso con il popolo ebreo = $7 \frac{3}{4} = 24 \frac{1}{2} =$
 Una testa guardando all' in giù = $2 \frac{1}{6} = 1 \frac{1}{2} =$
 Una testa con Collaro = $2 =$ in quadro =
 Di Titiano un ritrattino rotondo d'una Vecchia vestita di bianco =
 Un ritratto di Giovane simile =
 Un ritratto d'huomo con barba =

f.12v

Un ritrattino d' Alessandro VII quando era Cavalier [di] Malta = $\frac{2}{3} = \frac{1}{2} =$
 Un ritratto del Duca di Fiorenza = $1 = \frac{2}{3} =$
 S. Girolamo = $1 \frac{1}{3} = 1 \frac{2}{3} =$
 Un Paese con Sⁿ Fran^{co} = $\frac{3}{4} = 1 =$
 Suo ritratto = $3 = 2 \frac{1}{2} =$
 San Fran^{co}, con la mano alla guancia = $3 = 2 \frac{1}{6} =$
 Un Paese con S. Girolamo, et in lontananza diver[se] monaci fuggendo dal leone = $5 = 6 \frac{1}{2} =$
 Ecce homo mezza figura con due saioni = $2 \frac{3}{4} = 2 =$
 Un huomo con la barba longa all'antica = $2 = 1 \frac{1}{2} =$
 Del Seg^f, Bernini: disegno testa di vecchio ecclesiastic[o] = $1 \frac{1}{2} = 1 =$
 Altro simile in profilo = $1 \frac{1}{2} = 1 =$
 Ve ne sono altri al Casino =
 Un ritratto del Cardinal Scipion Borghese = $1 \frac{1}{2} = 1 =$
 San Gio. mezza figura in atto di leggere un libro = $3 \frac{1}{2}$ [...]

Del Verken: un Paese in tavola con figure et animal[i] di = $1 \frac{1}{3} = 1 \frac{1}{2} =$
 Di Rubens: il ritratto delle Sabine sopra il ponte con figurine dell'uno e l'altro sesso a Cavalli = $5 = 6 =$
 Sileno cadente sostendolo un Satiro con una ma[no] e coll'altra buttandoli vino in bocca con una tazz[a] et altro satiro lo tiene per una orecchia tenendo un vaso di frutti sotto il braccio, e a dietro due baccanti una con tamburo, et il resto una [tigre] con frutti = $7 =$ [...]

La Madalena mezza figura al naturali = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{1}{3} =$
 Del Mastelletti: nostro Sig^{re}, ponendolo in Croce con [di]fferenti figure = $2 \frac{3}{4} = 2 \frac{1}{4} =$
 Di Giulio Campi: ritratto di Donna con una Cagnola sopra un tavolino = $5 = 4 =$

f.13r

Di Giacomo Cavedon: La Madonna, il Bambino San Giuseppe, et un Angelo = $5 = 4 =$
 Del Sirani: La figlia de Erodias con la testa de Sⁿ Gio. Batta = $3 \frac{1}{6} = 4 \frac{1}{6} =$
 Del Luine: S. Giorgio = }
 Il presepio = } Simile tutti tre = $3 = 2 \frac{1}{6} =$
 S, Girolamo = }
 La Madonna, et il Bambino = $3 \frac{1}{6} = 2 \frac{1}{4} =$
 Di Gaudencio: S. Pietro = $5 \frac{1}{2} = 3 \frac{1}{4} =$
 Del Cavalier del Cairo Il Martirio di Santa Catarina = $5 = 4 =$
 Di Bartolomeo Schedone = Christo Coronato di spine con la Croce in Spalla = $3 \frac{1}{2} = 3 =$

Del Cavalier Malosio: Bacco ricevendo una Corona da Giove per coronare Arianna = 2 = 1 ¼
=

Di Luca Signorelli La Madonna, con il Bambino = 3 = 2 ¼ =

Di Carletto figlio di Paolo Veronese: La Madonna il Bambino, S. Gio e S^{ta} Catarina in tavola
= 2 ½ = 2 =

Di Cesare del Sesto: La Madonna il Bambino, S. Gioseppe, et S. Gio = 2 ½ = 2 =

La Madonna il Bambino = 2 ½ = 2 =

Di Fran^{co}, Francia: La Madonna il Bambino in tavola = 2 ¾ = 2 =

Di Monda Brescia: ritratto all'antica d'huomo con guanti in mano apoggiato a un Buffetto =
5 ½ = 3 ¾ =

Di Daniello Creppi: ritratto d'un huomo armato = 4 ½ = 5 ½ =

Sconosciuti =

Ritratto d'un huomo calvo con baffi e biondi in rame =

Una tavola dorata con una figura con ale, che pare San Gio. con la testa in un piatto antichis-
simo con scrittura gotica, o Greca = 4 ⅓ = 2 ¾ =

[...]

f.18r

Un ritratto rotondo d'un vestito alla spagnola con goliglia, e tisone =

Altro ritratto una Donna con Collaro che li gira intorno al Collo, et una Croce in peto =

Altro ritratto in ovato al collo et una Croce in peto =

Altro ritratto ovato con una collana di perle vestita all' antica =

Altro ritratto ovato vestito alla spagnola con goliglia e pizzi = tuti li sopra ritratti in rame =

Un ritratto d'una Venetiana in tela =

[...]

Un ritratto alla Francese in carta =

Un ritrattino alla Spagnola con goliglia in Carta =

S. 18v

Due ritrattini in Lamina una di S. ecc^{za}, il Sig.^r Duc[a] e di S.ecc^{za}, la [quond?], Signora Du-
chessa =

ARCHIVALIEN

Archivo Histórico Nacional (AHN)

Sección Nobleza

Inventar: A.H.N., Nobleza, Frias, 956/57.

Österreichisches Staatsarchiv (OeSTA)

Haus- Hof- und Staatsarchiv (HHStA)

Testament Juan Francisco Pacheco Duque de Uceda: OeSTA/HHStA HA OMaA,

Testamente 1718-1722, 630-4.

Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA)

Testament Melchior Pacheco: OeSTA, AVA Inneres NÖLR, Test 134.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA)

WStLA, Reproduktion fremder Bestände, FA: 492 Portheimkatalog: Uceda

WStLA, Totenbeschreibamt, B1: 26, 55.

BIBLIOGRAPHIE

Abbate 1999

Vincenzo Abbate, La stagione del grande collezionismo, in: Ders. (Hg.), Porto di mare 1570-1670. Pitturi e Pittura a Palermo tra memoria e recupero (Ausst. Kat., Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi, Palermo), Neapel 1999, S.107-140.

Abbate 2010

Vinzenzo Abbate, „Schiavi del naturale“?. L’eredità di Caravaggio in Sicilia, in: Claudio Strinati/Alessandro Zuccari (Hg.), I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti, (2 Bde.), Mailand 2010, I S. 87-99.

Alonzo 2010

Giuseppe Alonzo, Per una bibliografia illustrata dei ritratti di Giambattista Marino, in: Acme, 63, 2010, S. 295-315.

Ariost 2006

Ludovico Ariosto, Orlando furioso. Secondo la princeps del 1516 (Ed. critica), Marco Dorigatti (Hg.), Florenz 2006.

Aurigemma 2012

Maria Giulia Aurigemma, Saraceni (e la scuola) da „ritrovare“, in: Rossella Vodret Adamo (Hg.), Roma al tempo di Caravaggio (Ausst. Kat., Palazzo Venezia, Rom), Mailand 2012, S. 229-233.

Ballarin 1994/95

Alessandro Ballarin, Dosso Dossi. La Pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I (2 Bde.), Padova 1994/1995.

Barnes 1997

Susan Barnes, Van Dyck a Genova, in: Van Dyck. Grande pittura e collezionismo a Genova (Ausst. Kat., Palazzo Ducale, Genua), Mailand 1997, S. 64-81.

Bär u. a. 2010

Frank Bär u. a., Barocke Pracht. Hofkultur im 18. Jahrhundert, in: Daniel Hess/Dagmar Hirschfelder (Hg.), Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Nürnberg 2010, S. 322-335.

Benedikt 1927

Heinrich Benedikt, Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven, Wien 1927.

Bernini 1982

Giovanni-Pietro Bernini, Giovanni Lanfranco. 1582-1647, Parma 1982.

Beßlich 2008

Barbara Beßlich, Cato als Repräsentant stoisch formierten Republikanertums von der Antike bis zur Französischen Revolution, in: Barbara Neymeyr/Jochen Schmidt/Bernhard Zimmermann (Hg.), Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne (Bd. 1), Berlin/New York 2008, S. 365-392.

Di Blasi 1867

Giovanni Evangelista Di Blasi, Storia cronologica dei vicerè luogotenenti e presidenti del regno di Sicilia (3. Ed.), Palermo 1867.

Boccardo 1997

Piero Boccardo, Ritratti di collezionisti e committenti, in: Van Dyck. Grande pittura e collezionismo a Genova (Ausst. Kat., Palazzo Ducale, Genua) Mailand 1997, S.29-58.

Boccardo 1999

Piero Boccardo, Genoa and the Genoese at the Time of Van Dyck, in: Christopher Brown/Hans Vlieghe, Van Dyck 1599-1641 (Ausst. Kat. Koninklijk Museum, Antwerpen), New York 1999, S.49-58.

Borea 1975

Eveline Borea (Hg.), Pittori bolognesi del Seicento nelle gallerie di Firenze (Ausst. Kat., Uffizien, Florenz), Florenz 1975.

Briganti 1984

Giuliano Briganti, Il „Quadro della mia famiglia“ del Cavalier Lanfranco, in: Mauro Natale (Hg.), Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri (2 Bde.), Mailand 1984, II S. 619-622.

Burkath 1990

Axel Burkath, Giuseppe Maria Crespi und seine fürstlichen Sammler in Österreich und Deutschland, in: Andrea Emiliani/August Rave, Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747 (Ausst. Kat., Staatsgalerie Stuttgart), Florenz 1990, S. 203-218.

Burke 1989

Marcus B. Burke, Paintings by Ribera in the Collection of the Duque de Medina de las Torres, in: The Burlington Magazine, 1031, 1989, S. 132-136.

Burke 1997

Marcus B. Burke, A Golden Age of Collecting, in: Ders./Peter Cherry, Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755 (Spanish Inventories, 1, The Provenance Index of the Getty Information Institute),(2 Bde.), Santa Monica 1997, S. 109-190.

Burke 2002

Marcus B. Burke, Luis de Haro as Minister, Patron and Collector of Art, in: Jonathan Brown/John Elliott, The sale of the Century. Artistic Relations between Spain and Great Britain 1604-1655 (Ausst. Kat., Museo Nacional del Prado, Madrid), New Haven/London 2002, S.87-106.

Cañal 1989

Vincente Lleó Cañal, The Art Collection of the Ninth Duke of Medinaceli, in: The Burlington Magazine, 1031, 1989, S. 108-116.

Cañal 2000

Vincente Lleó Cañal, The Painter and the Diplomat. Luca Giordano and the Viceroy, Count of Santisteban, in: Elizabeth Cropper (Hg.), The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy (Villa Spelman Colloquia, 7), Mailand 2000, S. 121-150.

Cappelletti 2001

Francesca Cappelletti, Nachhaltige Anregungen aus den Niederlanden. Landschaft, Mythos und Bildträger aus Metall, in: Beverly Louise Brown (Hg.), Die Geburt des Barock (Ausst. Kat., Royal Academy of Arts, London), Stuttgart 2001, S. 174-205.

Cherry 1997

Peter Cherry, Seventeenth-Century Spanish Taste, in: Marcus B. Burke/Peter Cherry, Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755 (Spanish Inventories, 1, The Provenance Index of the Getty Information Institute),(2 Bde.), Santa Monica 1997, S. 1-107.

Chiarini 2000

Marco Chiarini, Personaggi e ritratti. I Medici, l'Italia e l'Europa, in: Elizabeth Cropper (Hg.), The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy (Villa Spelman Colloquia, 7), Mailand 2000, S. 47-50.

Coen 2005

Paolo Coen, Silvio Valenti Gonzaga e il mercato artistico romano del XVIII secolo, in: Raffaella Morselli / Rossella Vodret, *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga* (Ausst. Kat., Palazzo Te, Mantua), Mailand 2005, S.181-192.

Coen 2010

Paolo Coen, *Il Mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo* (Bibliotheca dell' Archivum Romanicum I, Storia, Letteratura, Paleografia, 359), Florenz 2010.

Colantuono 2000

Anthony Colantuono, *The Mute Diplomat: Theorizing the Role of Images in Seventeenth-Century Political Negotiations*, in: Elizabeth Cropper (Hg.), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy* (Villa Spelman Colloquia, 7), Mailand 2000, S. 51-76.

Crawford Volk 1980

Mary Crawford Volk, *New Light on a Seventeenth-Century Collector. The Marquis of Leganés*, in: *The Art Bulletin*, 2, 1980, S. 256-268.

Döberl 2008

Mario Döberl, *Sardinien im Spanischen Erbfolgekrieg*, in: Friedrich Edelmayer (Hg.), *Hispania – Austria, 3. Der Spanische Erbfolgekrieg* (Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder, 13), Wien 2008, S. 259-293.

Ducos 2011

Blaise Ducos, *Frans Pourbus Le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Medicis et Bourbons*, Dijon 2011.

Elliott 2002

John Elliott, *Royal Patronage and Collecting in Seventeenth-Century Spain*, in: Simonetta Cavaciocchi (Hg.), *Economia e arte secc. XIII-XVIII* (Atti delle „Settimane di Studi“ e altri Convegni, 33), Florenz 2002, S. 551-565.

Emiliani 1985

Andrea Emiliani, *Federico Barocci* (2 Bde.), Bologna 1985.

Failla 2003

Maria Beatrice Failla, *Il Principe Emanuele Filiberto di Savoia. Collezioni e committenze tra ducato Sabauda, corte Spagnola e viceregno di Sicilia*, in: Dies./Clara Gorla, *Committenti d'età barocca. Le collezioni del principe Emanuele Filiberto di Savoia a Palermo e la decorazione di Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano*, Turin u. a. 2003, S. 13-112.

Fanti 1767

Vinzenz Anton Joseph Fanti, *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella galleria di pittura e scultura di S. A. Giuseppe Wenceslao, principe di Lichtenstein*, Wien 1767.

Ferrari 1990

Oreste Ferrari, *Bozzetti italiani. Dal Manierismo al Barocco*, Neapel 1990.

Feigenbaum 2011

Gail Feigenbaum, Foreword, in: Rudolf Preimesberger (Hg.), *Paragons and Paragone*. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini, Los Angeles 2011, S. vii-ix.

Ficacci 1998

Luigi Ficacci, La Nascita del ‚Barocco‘, in: Anna Coliva/Sebastian Schütze (Hg.), *Bernini Scultore. La Nascita del Barocco in Casa Borghese* (Ausst. Kat., Galleria Borghese, Rom), Rom 1998, S. 331-388.

Fischbacher 1993

Franziska Fischbacher, Matthias Stomer. Die sizilianischen Nachtstücke (Europäische Hochschulschriften Kunstgeschichte, XXVIII, 172), Frankfurt a. M. u. a. 1993.

Gallo 2010

Marco Gallo, Orazio Borgianni, in: Maurizio Marini, *La luce del Caravaggio e la natura di Spagna*, in: Claudio Strinati/Alessandro Zuccari (Hg.), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, (2 Bde.), Mailand 2010, II S. 335-343.

Giordano/Salort Pons 2004

Silvano Giordano/Salvador Salort Pons, *La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Diego Velázquez. Clerico coniugato*, in: *Archivo Español de Arte*, 77, 2004, S. 159-170.

Goethe 1960

Johann Wolfgang von Goethe, *Der Sammler und die Seinigen*, in: Berliner Ausgabe. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen* (Bd. 19), Berlin 1960, S. 207-269.

Goldthwaite 2010

Richard Goldthwaite, *The Painting Industry in Early Modern Italy*, in: Richard Spear/Philip Sohm (Hg.), *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven/London 2010, S. 275-301

Haskell 1996

Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, (übers. v. Alexander Sahn), Köln 1996.

Haupt 2012

Herbert Haupt, „Ein Liebhaber der Gemälde und Virtuosen...“ Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657-1712) (Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein, III/2), Wien/Köln/Weimar 2012.

Heinz 1960

Günther Heinz, *Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie*, Wien 1960.

Hengerer 2005

Mark Hengerer, *Adelsgräber im Wien des 18. Jahrhunderts. Beobachtungen zu einer Archäologie des adeligen Gedächtnisses*, in: Ders. (Hg.), *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, Köln 2005, S. 381-420.

Hess/Kammel 2010

Daniel Hess/Frank Matthias Kammel, Die Ästhetik des Unfertigen. Bozzetti und Ölskizzen, in: Daniel Hess/Dagmar Hirschfelder (Hg.), Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Nürnberg 2010, S. 322-335.

Hessler 2002

Christiane Hessler, Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Ausst. Kat., Haus der Kunst, München), Wolfratshausen 2002, S. 83-97.

Huemer 1977

Frances Huemer, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An illustrated Catalogue Raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the Material assembled by the Late Dr. Ludwig Burchard in Twenty-six Parts, 19. Portraits, I, Brüssel 1977.

Humfrey/Lucco 1998

Peter Humfrey, Mauro Lucco, Catalogue, in: Andrea Bayer (Hg.), Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara, New York 1998, S. 82-280.

Imhof 1712

Jacob Wilhelm Imhof, Historische und Genealogische Nachrichten von den Grandes oder Grossen in Spanien, Hamburg 1712.

Johnson 2005

Geraldine Johnson, Pictures fit for a Queen. Peter Paul Rubens and the Marie de' Medici Cycle, in: Norma Broude/Mary Garrard (Hg.), Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism, Berkeley/Los Angeles/London 2005, S. 101-120.

Ketelsen 1990

Thomas Ketelsen. Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Ammersbek bei Hamburg 1990.

Ketelsen/von Stockhausen 2002

Thomas Ketelsen / Tillmann von Stockhausen, Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800, (The provenance index of the Getty Research Institute, 3 Bde.), Burton Fredericksen / Julia Armstrong (Hg.), München 2002.

Klapsia 1935

Heinrich Klapsia, Von Kunstkammer-Inventaren. Versuch einer quellenkritischen Grundlegung, Wien 1935.

Kräfte 2004

Johann Kräfte, Die fürstlichen Sammlungen, in: Ders. (Hg.), Liechtenstein Museum Wien. Die Sammlungen, München (u.a.) 2004, S. 8-25.

Kräfte 2006

Johann Kräfte (Hg.), Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach (Ausst. Kat., Liechtenstein Museum, Wien), München u. a. 2006.

Küchelbecker 1730

Johann Basilius Küchelbecker, Allerneueste Nachricht vom Römisch- Käyserlichen Hofe, Hanover 1730.

La Penta 1963

Barbara Luigia La Penta, Giovanni Lanfranco. A decorazione della Cappella del Sacramento a San Paolo, in: Bollettino d'Arte, 48, 1963, S. 54-66.

Labrot 1992

Gérard Labrot, Collections of Paintings in Naples. 1600-1780 (Italian inventories, 1, The Provenance Index of the Getty History Information Program), München u.a. 1992.

Larsen 1988

Erik Larsen, The Paintings of Anthony von Dyck (2 Bde.), Freren 1988.

Lee 1977

Rensselaer Lee, Names on Trees. Ariosto into Art, Princeton 1977.

Levine/Mai 1991

David Levine/Ekkehard Mai (Hg.), I Bamboccianti. Niederländische Malerrebelln im Rom des Barock (Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln), Mailand 1991.

Liebenwein 1977

Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 6), Berlin 1977.

López-Rey 1996a

José López-Rey, Velázquez. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis, Köln 1996.

López-Rey 1996b

José López-Rey, Velázquez. Maler der Maler, Köln 1996.

Lorenz 2007

Hellmut Lorenz, Stadtpalais Daun-Kinsky. Ders./Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien. Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach 1719, Petersberg 2007, S. 64-67.

Maggini 1996

Claudio Maggini, Antonio Mercurio Amorosi. Catalogo Generale, Rimini 1996.

Mahon 1991

Denis Mahon, Katalog. Die Periode des Übergangs 1623-1634, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), Giovanni Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666 (Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt), Frankfurt a.M. 1991, S. 215-244.

Mai 2010

Ekkehard Mai, Atelier und Bildnis. Künstler über sich selbst, in: Ders./Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Ausst. Kat., Haus der Kunst, München), Wolfratshausen 2002, S. 110-125.

Marini 2010

Maurizio Marini, La luce del Caravaggio e la natura di Spagna, in: Claudio Strinati/Alessandro Zuccari (Hg.), I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti (2 Bde.), Mailand 2010, I S. 215-243.

Marini/Corradini 2003

Maurizio Marini/Sandro Corradini, Carlo Saraceni e la Spagna. Una commissione per Tarragona nel 1608. Una pala da ritrovare, in: Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti, in: Arte Documento, 17, 2003, S. 401-403.

Marino 2005

Giambattista Marino, La Galeria (Opere di Giambattista Marino, 3), Marzio Pieri/Alessandra Ruffino (Hg.), Trient 2005.

Martin 1995

Andrew John Martin, Savoldos sogenanntes „Bildnis des Gaston de Foix“. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance, Sigmaringen 1995.

Martín Velasco 2009

Margarita Martín Velasco, La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda en la Bibliotheca Nacional de España. Estudio y catalogo (Bibliotheca Litterae, 20), Madrid 2009.

Mauthe 2010

Gabriele Mauthe, Die Bibliotheca Eugeniana im europäischen Zeitvergleich, in: Agnes Husslein-Arco/Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund (Ausst. Kat., Belvedere, Wien), München 2010, S.191-223.

Mendola 1999

Giovanni Mendola, Van Dyck in Sicily, in: Christopher Brown/Hans Vlieghe, Van Dyck 1599-1641 (Ausst. Kat. Koninklijk Museum, Antwerpen), New York 1999, S. 58-63.

Modesti 2003

Adelina Modesti, Patrons as Agents and Artists as Dealers in Seicento Bologna, in: Marcello Fantoni/Louisa Matthew/Sarah Matthews-Grieco, The Art Market in Italy. 15th-17th Centuries, Modena 2003, S. 367-388.

Mongitore 1977

Antonio Mongitore, Memorie di pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani, Elvira Natoli (Hg.), Palermo 1977.

Morán Turina 1999

Miguel Morán Turina, Velázquez und die Malerei in Madrid, in: Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV. (Ausst. Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Republik Deutschland, Bonn), Ostfildern-Ruit 1999, S. 102-112.

Morselli 2010

Raffaella Morselli, Bologna, in: Richard Spear/Philip Sohm (Hg.), Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters, New Haven/London 2010, S. 145-172.

Möller 1991

Renate Möller, Der römische Maler Giovanni Baglione. Leben und Werk. Unter besonderer Berücksichtigung seiner stilgeschichtlichen Stellung zwischen Manierismus und Barock, München 1991.

Nicolson 1977

Benedict Nicolson, Stomer brought Up-To-Date, in: The Burlington Magazine, 889, 1977, S. 230-243 und 245.

Ottani Cavina 1968

Anna Ottani Cavina, Carlo Saraceni, Mailand 1968.

Papi 1993

Gianni Papi, Orazio Borgianni, Soncino 1993.

Pecar 2007

Andreas Pecar, Schloßbau und Repräsentation. Zur Funktionalität des Adelspalais in der Umgebung des Kaiserhofes in Wien 1680-1740, in: Ulrich Oevermann/ Johannes Süßmann/ Christine Tauber, Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage, (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel, 20), Berlin 2007, S. 179-200.

Polleroß 2000

Friedrich Polleroß. „Des Kaysers Pracht an seinen Cavalliers und hohen Ministern“. Wien als Zentrum aristokratischer Repräsentation um 1700, in: Walter Leitsch/ Stanislaw Trawkowski (Hg.), Polen und Österreich im 18. Jahrhundert, Warschau 2000, S. 95-122.

Polleroß 2004

Polleroß, Kunst-Reisen und Kunst-Handel im 17. und 18. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.), Reise- lust und Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, Petersberg 2004, S. 9-36.

Polleroß 2010

Friedrich Polleroß, Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg 1653- 1706, Petersberg 2010.

Portús Pérez 1999

Javier Portús Pérez, Pilipp IV. und die Malerei, in: Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV. (Ausst. Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Republik Deutschland, Bonn), Ostfildern-Ruit 1999, S. 20-35.

Prohaska 2010

Wolfgang Prohaska, Katalog. Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, in: Ders./Gudrun Swoboda, Caravaggio und der internationale Caravaggismus (Slg.Kat. des KHM, Wien, 6), Wien 2010, S. 87-98.

Puglisi 1999

Catherine Puglisi, Francesco Albani, New Haven/London 1999.

Prosperi Valenti Rodinò 2009

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Studio e metodo. Fortuna del disegno di Federico Barocci, in: Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una Lezione per due secoli (Ausst. Kat. Santa Maria della Scala, Siena), Mailand 2009, S. 66-81.

Roettgen 2007

Steffi Roettgen, Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600-1800, München 2007.

Roethlisberger 1985/1986

Marcel Roethlisberger, The Drawing Collection of Prince Livio Odeschalchi, in: Master Drawings, 23/24, 1985/1986, S. 5-30.

Röttgen 1973

Herwarth Röttgen, Saggio Critico, in: Il Cavalier d' Arpino (Ausst. Kat., Palazzo Venezia, Rom), Rom 1973, S. 19-57.

Röttgen 2002

Herwarth Röttgen, Il Cavalier Giuseppe Cesari D' Arpino. Un grande pittore della fama e nell' incostanza della fortuna, Rom 2002.

von Rosen 2009

Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009.

Schleier 1983

Erich Schleier, Disegni di Giovanni Lanfranco. 1582-1647, Florenz 1983.

Schleier 2001a

Erich Schleier, Catalogo delle opere, in: Ders. (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli (Ausst. Kat., Reggia di Colorno, Parma), Mailand 2001, S. 94-399.

Schleier 2001b

Erich Schleier, Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco, in: Ders. (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli (Ausst. Kat., Reggia di Colorno, Parma), Mailand 2001, S. 27-52.

Schreiber 2004

Renate Schreiber, „Ein Galeria nach meinem Humor.“ Erzherzog Leopold Wilhelm (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 8), Mailand 2004.

Schütz 2010

Karl Schütz, Prinz Eugens Wiener künstlerische Hinterlassenschaft, in: Agnes Husslein-Arco/Marie-Louise von Plessen (Hg.), Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund (Ausst. Kat., Belvedere, Wien), München 2010, S. 267-273.

Schütze 2009

Sebastian Schütze, Caravaggio. Das Vollständige Werk, Köln 2009.

Seitschek 2011

Stefan Seitschek, Hof, Hogesellschaft, Zeremoniell, in: Ders./ Herbert Hutterer/ Gerald Theimer, 300 Jahre Karl VI. (1711-1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers, Wien 2011, S. 58-62.

Slatkes 2000

Leonard Slatkes, Matthias Stom. Birmingham, in: The Burlington Magazine, 1164, 2000, S. 181-183.

Smith O'Neil 2002

Maryvelma Smith O'Neil, Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome, Cambridge 2002.

Spear 1994

Richard E. Spear, Guercino's ‚prix-fixe‘. Observations on Studio Practices and Art Marketing in Emilia, in: The Burlington Magazine, 1098, 1994, S. 592-602.

Spear 1997

Richard E. Spear, The „Divine“ Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven/London 1997.

Spear 2010

Richard E. Spear, Rome. Setting the Stage, in: Ders./Philip Sohm (Hg.), Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters, New Haven/London 2010, S. 33-113.

Spinosa 2010

Nicola Spinosa, Percorsi caravaggeschi in area napoletana, in: Claudio Strinati/Alessandro Zuccari (Hg.), I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti, (2 Bde.), Mailand 2010, I S. 63-85.

Spinosa 2011

Nicola Spinosa, Ribera e la Pittura a Napoli nel secondo decennio del Seicento, in: Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli. 1608-1624 (Ausst. Kat., Capodimonte, Neapel), Neapel 2011, S.79-95.

Stoichita 1998

Victor Stoichita. Das Selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Malerei (übers. v. Heinz Jatho), München 1998 (Paris 1989).

Stoichita 2002

Victor Stoichita, Malerei und Skulptur im Bild. Das Nachdenken der Kunst über sich selbst, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Ausst. Kat., Haus der Kunst, München), Wolfartshausen 2002, S. 10-19.

Stolzenburg 1998

Andreas Stolzenburg, Zu einer Zeichnung Giovanni Francesco Grimaldis nach Pietro da Cortona's Villa Pigneto Sacchetti und ein neuer Hinweis zur Provenienz der sogenannten Leipziger „Sammlung Rensi“, in: Wolfgang Liebenwein/Anchise Tempestini, Gedenkschrift für Richard Harprath, München/Berlin 1998, S. 441-450.

Tedesco 2007

Anna Tedesco, Juan Francisco Pacheco V Duca di Uceda, uomo politico e mecenate tra Palermo, Roma e Vienna nell'epoca della guerra di successione spagnola, in: Antonio Álvarez-Ossorio/Bernardo García García/Virginia León (Hg.), *La pérdida de Europa. La guerra de sucesión por la Monarquía de España*, Madrid 2007, S. 491-548.

Terzaghi 2002

Maria Cristina Terzaghi, Saraceni 1608. Un significativo patto con gli spagnoli, in: *Paragone. Arte*, 43, 2002, S. 81-94.

Testa 2010

Laura Testa, Carlo Saraceni. Venezia 1579 circa-1620, in: Claudio Strinati/Alessandro Zucari (Hg.), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti (2 Bde.)*, Mailand 2010, II, S. 647-657.

Tognoli Bardin 1992

Luisa Tognoli Bardin, Amorosi Antonio, in: Günter Meißner (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Berlin (u.a.) 1992, Bd. III, S. 277-278.

Trnek 1982

Renate Trnek, Niederländer und Italien. Italianisante Landschafts- und Genremalerei von Niederländern des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1982.

Turner 2003

Nicholas Turner, Katalog. Guercino Autoritratto, in: Denis Mahon/Massimo Pulini/Vittorio Sgarbi (Hg.), *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600 (Ausst. Kat., Palazzo Reale, Mailand)*, Novara 2003, S.102-103.

Utili 1988

Mariella Utili, Note su Mattia Preti, in: o. a. (Hg.), *Scritti di Storia dell' arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, S. 243-246.

Vehse 1852

Carl Eduard Vehse, *Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation. Geschichte des österreichischen Hofes und Adels und der österreichischen Diplomatie (Bd. 11, Abt. 2)*, Hamburg 1852.

Wescher 1960

Paul Wescher, *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München 1960.

Whistler 1996

Catherine Whistler, *The Taste for Carracci Drawings in Britain*, in: Clare Robertson/Catherine Whistler, *Drawings by the Carracci from British Collections (Ausst. Kat., The Ashmolean Museum, Oxford)*, Oxford 1996, S. 11-26.

Wienerisches Diarium

Wienerisches Diarium, 1013 (15.-18.4. 1713), 1061 (20.9.-3.10.1713), 1063 (7.-10.10. 1713), 1064 (11.-13.10. 1713).

Wilhelm 1976

Gustav Wilhelm, Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft, o.a. 1976.

Wohlrab 1971

Hertha Wohlrab, Die Freyung, (Wiener Geschichtsbücher Bd. 6), Wien/ Hamburg 1971.

Zalapì 1999

Angheli Zalapì, Il soggiorno di Matthias Stom tra neostoicismo e „dissenso“. Nuove acquisizioni documentarie sull'ambiente artistico straniero a Palermo, in: Vincenzo Abbate (Hg.), Porto di mare 1570-1670. Pitturi e pittura a Palermo tra memoria e recupero (Ausst. Kat., Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi, Palermo), Neapel 1999, S. 147-157.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.1.: WStLA, Totenbeschreibamt, B1: 26, 55.

Abb.2.: Friedrich Polleroß, Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg 1653- 1706, Petersberg 2010, Tafel 173, S.193.

Abb.3.: Homepage der Stadt Wien, URL:

<http://www.wien.gv.at/kultur/kulturgut/karten/steinhausen/index.html>

Abb.4.: Erich Schleier (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli (Ausst. Kat., Reggia di Colorno, Parma), Mailand 2001, Kat. 83, S. 279.

Abb.5.: Fondazione Federico Zeri, Fototeca, URL:

http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=53310&titolo=Lanfranco+Giovanni%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Angelica+e+Medoro

Abb.6.: Bilddatenbank UNIDAM, URL: <http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=seqjcbvel eqo6evauehqc59n63&ls=2&ts=1360141455>

Abb.7.: Bilddatenbank Prometheus, URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-6bb96bf7add18b3778ef5c85be8de4aec3ae4ac1>

Abb.8.: Bilddatenbank Prometheus, URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-6df6e9901232154d96b9c976075be61623f2913b>

Abb.9.: Bilddatenbank Prometheus, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bochum_kgi-e4abf5191bf8e65de7cb35d79bc3207c8b7ab7b9

Abb.10.: Bilddatenbank Prometheus, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bochum_kgi-8a1448103878413dbec1298c930e1dbcc980381f

Abb.11.: Bilddatenbank Prometheus, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bochum_kgi-b223948879e2076a5cef43a4c5d0a43f1b566b25

- Abb.12.:** John T. Spike, Mattia Preti. Catalogue Raisonné of the Paintings, Florenz 1999, Kat. 391, S. 391.
- Abb.13.:** Homepage der National Gallery, London, URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/matthias-stom-salome-receives-the-head-of-john-the-baptist>
- Abb.14.:** Homepage der Museen in Genua, URL: <http://www.museidigenova.it/spip.php?article13>
- Abb.15.:** Bilddatenbank UNIDAM, URL: <http://unidam.univie.ac.at/EZDB-BildSuche?easydb=638mr4j0aftsd3qdg3mtisqo43&ls=2&ts=1357045775>
- Abb.16.:** Bilddatenbank Prometheus, URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-d572720d10df3d30e11a7dbca7bfc3ea9afe4e46>
- Abb.17.:** Fondazione Federico Zeri, Fototeca, URL: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=31437&titolo=Baglione+Giovanni%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Estasi+di+san+Francesco+d%26%23039%3bAssisi
- Abb.18.:** Bilddatenbank Prometheus, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bochum_kgi-0ab9610c0dfae7d28a16230631b5ca24f4622e6b
- Abb.19.:** Bilddatenbank Prometheus, URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidia-28bae368cf3126b2b98af1a3333f7029e7e05c51>
- Abb.20.:** Fondazione Federico Zeri, Fototeca, URL: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=59289&titolo=Albani+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Riposo+nella+fuga+in+Egitto
- Abb.21.:** Catherine Puglisi, Francesco Albani, New Haven/London 1999, Tafel 54, S. 111.
- Abb.22.:** Bilddatenbank Prometheus, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bochum_kgi-68f0df4d0996648210dd8bc54068f7a23d074cf5
- Abb.23.:** Valeska von Rosen, Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600, Berlin 2009, Tafel 135, S. 212.
- Abb.24.:** Bilddatenbank Prometheus, URL: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bern-4c48256a5f168984c1184300b2510abc47699bbd>
- Abb.25.:** Fondazione Federico Zeri, Fototeca, URL: [http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=59113&titolo=Barbieri+Giovanni+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09%09+\(Guercino\)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Autoritratto+di+Giovanni+Francesco+Barbieri+detto+il+Guercino](http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=59113&titolo=Barbieri+Giovanni+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09%09+(Guercino)%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Autoritratto+di+Giovanni+Francesco+Barbieri+detto+il+Guercino)
- Abb.26.:** Fondazione Federico Zeri, Fototeca, URL: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=52990&titolo=Lanfranco+Giovanni%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Salita+di+Cristo+al+monte+Calvario
- Abb.27.:** Erich Schleier (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli (Ausst. Kat., Reggia di Colorno, Parma), Mailand 2001, Kat. 64, S. 239.
- Abb.28.:** ebd. Kat. 67, S. 245.
- Abb.29.:** Fondazione Federico Zeri, Fototeca, URL: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=53026&titolo=Lanfranco+Giovanni%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Ultima+Cena
- Abb.30.:** Erich Schleier (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli (Ausst. Kat., Reggia di Colorno, Parma), Mailand 2001, Kat. 66, S. 243.
- Abb.31.:** ebd. Kat. 65, S. 241.
- Abb.32.:** Erich Schleier, Disegni di Giovanni Lanfranco. 1582-1647, Florenz 1983, Tafel 101, XX g.

Abb.33.: ebd. Tafel 102, XX h.

Abb.34.: ebd. Tafel 93, XX a.

Abb.35.: ebd. Tafel 96, XX c.

Abb.36.: Erich Schleier (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli (Ausst. Kat., Reggia di Colorno, Parma), Mailand 2001, Kat. 70, S. 251.

Abb.37.: Bilddatenbank Prometheus, URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-3557726fbdd139e3aeedf1e1cb357c2faec92d8e

ABBILDUNGSTEIL

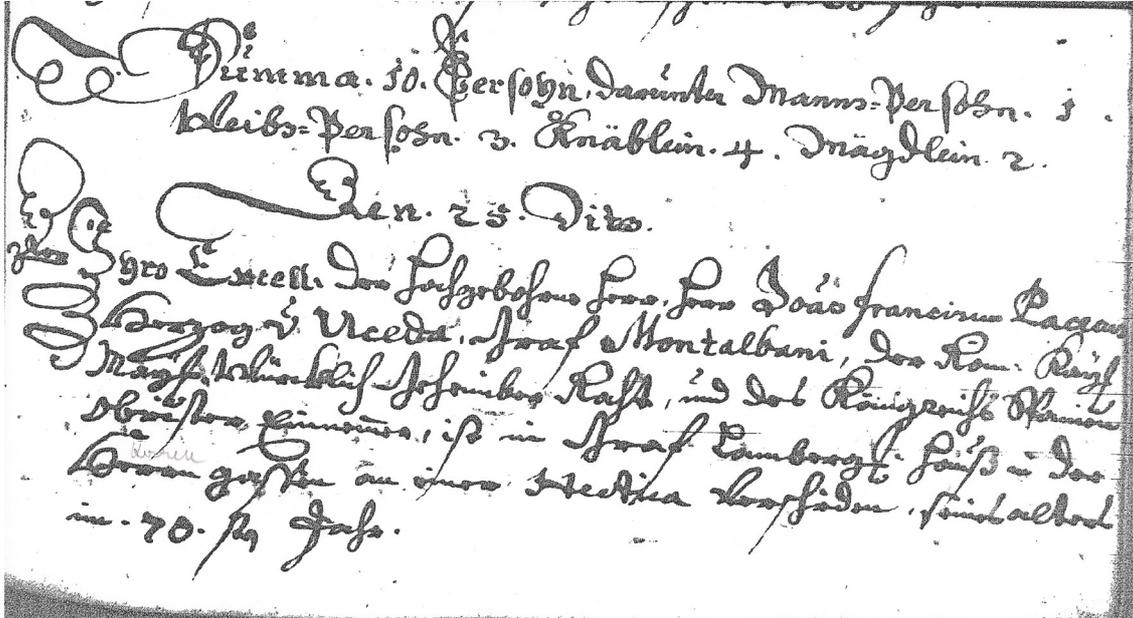


Abb. 1.: Detail der Aufzeichnungen des Totenbeschreibamt vom 25.8.1718.



Abb. 2.: Johann Adam Delsenbach nach Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Ansicht der Wiener Freyung, 1719, Kupferstich, Privatbesitz.

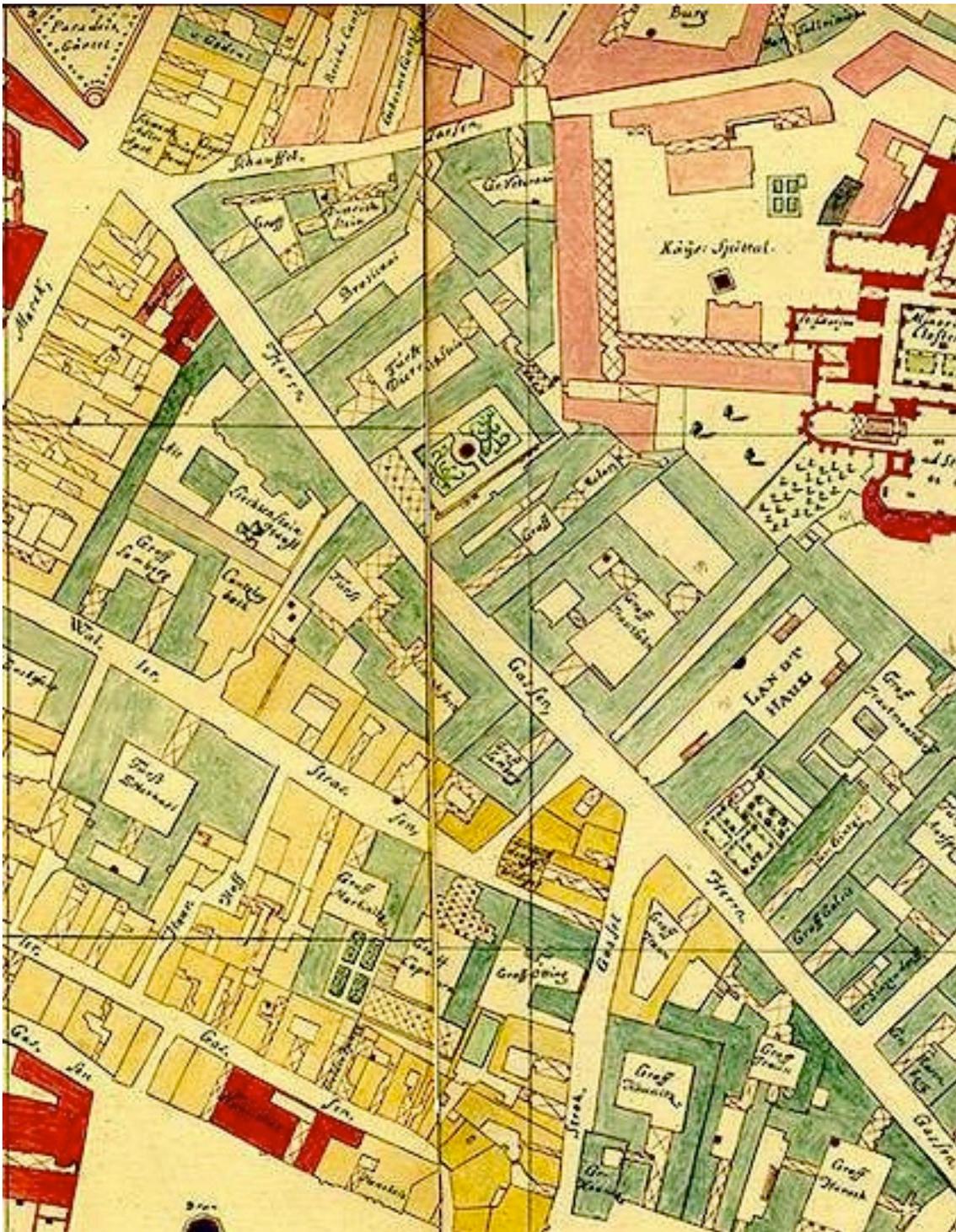


Abb. 3.: Werner Arnold Steinhausen, Stadtplan Wiens, Detail, 1710.



Abb. 4.: Giovanni Lanfranco, Angelika findet den verletzten Medor, 1633-34, Öl auf Leinwand, 182 x 199 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Abb. 5.: Giovanni Lanfranco, Angelika und Medor, um 1616, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, New York.



Abb. 6.: Frans Pourbus d. J., Portrait des Dichters Giambattista Marino, 1619, Öl auf Leinwand, 81 x 65,7 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit.



Abb. 7.: Johannes Gump, Selbstbildnis, 1646, Öl auf Leinwand, 88.5 x 89 cm, Uffizien, Florenz.



Abb. 8.: Peter Paul Rubens, Bildnis der Maria de' Medici, Öl auf Leinwand, um 1622, 130 x 108 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 9.: Diego Velázquez, Bildnis des Conde Duque de Olivares, 1624, 206 x 106 cm, Museu de Arte de Sao Paulo, Sao Paulo.



Abb. 10.: Diego Velázquez, Conde Duque de Olivares, 1622-1627 (?), 216 x 129.5 cm, Hispanic Society of America, New York.



Abb. 11.: Diego Velázquez, Conde Duque de Olivares, um 1638, 67 x 54.5 cm, Eremitage, Sankt Petersburg.



Abb. 12.: Mattia Preti, Der Tod des Cato, um 1642, Öl auf Leinwand, 210 x 117 cm, Privatbesitz, Neapel.



Abb. 13.: Matthias Stom, Salome erhält das Haupt des Johannes, 1630-1632, Öl auf Leinwand, 109.2 x 155.7 cm, The National Gallery London (Sammlung Sir Denis Mahon), London.



Abb. 14.: Matthias Stom, Salome mit dem Kopf Johannes des Täufers, Öl auf Leinwand, 95 x 85cm, Palazzo Bianco, Genua.



Abb. 15.: Jusepe de Ribera, Hl. Andreas, um 1621, Öl auf Leinwand, 136 x 112 cm, Quadreria dei Gerolamini, Neapel.

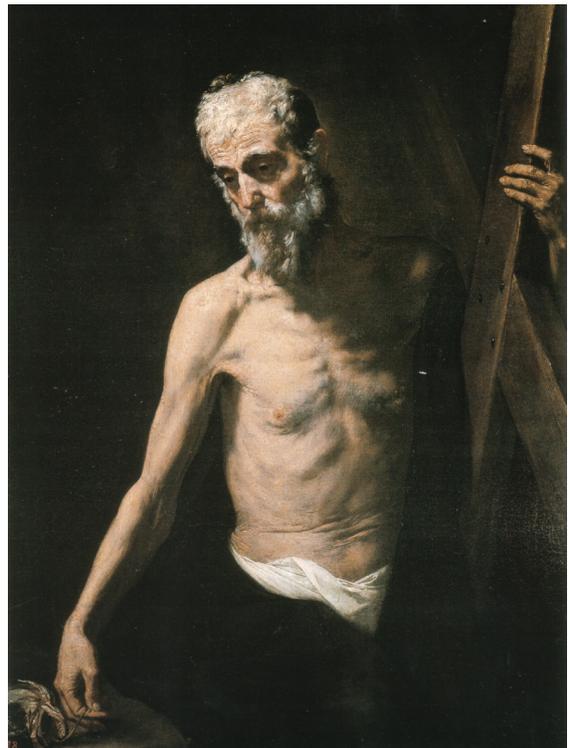


Abb. 16.: Jusepe de Ribera, Hl. Andreas, um 1631, Öl auf Leinwand, 123 x 95 cm, Museu Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 17.: Giovanni Baglione, Heiliger Franziskus in Verzückung, um 1601, Öl auf Leinwand, 155 x 117 cm, Sammlung Davidson, Santa Barbara.



Abb. 18.: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Verzückung des Hl. Franziskus, 1595-1600, Öl auf Leinwand, 92.5 x 128 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.



Abb. 19.: Giuseppe Cesari, Die Verspottung Christi, um 1598, Öl auf Leinwand, 128 x 100 cm, Santi Biagio e Carlo ai Catinari, Rom.



Abb. 20.: Francesco Albani, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 1609-10, Öl auf Kupfer, 37.5 x 28.5 cm, Sammlung Earl of Yarborough, Habrough.

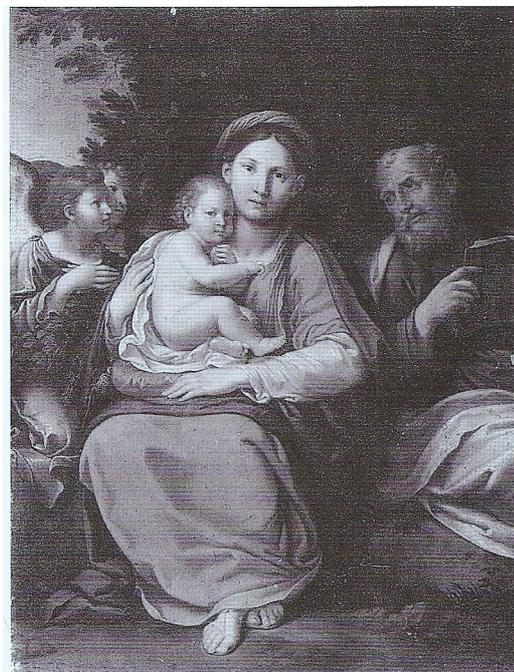


Abb. 21.: Francesco Albani, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Öl auf Kupfer, 36.2 x 27. 1 cm, Museum of fine Arts, Boston.

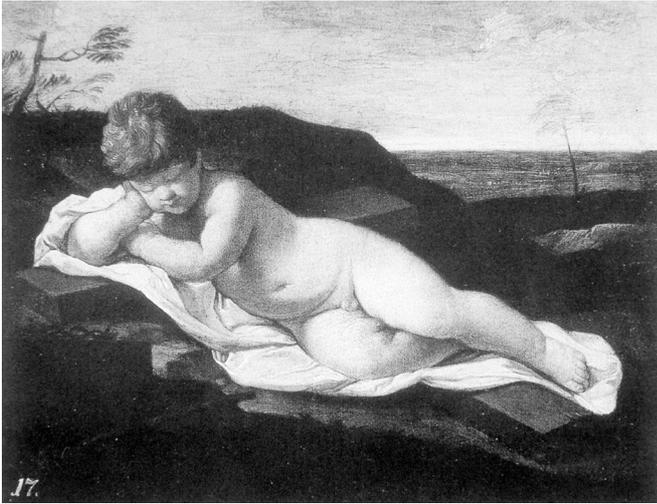


Abb. 22.: Guido Reni zugeschrieben, Christuskind, 1614, 23.75 x 30 cm, Osuna Gallery, Washington.



Abb. 23.: Guido Reni zugeschrieben, Christuskind, 47,3 x 60,5 cm, Sammlung Liechtenstein, Vaduz.

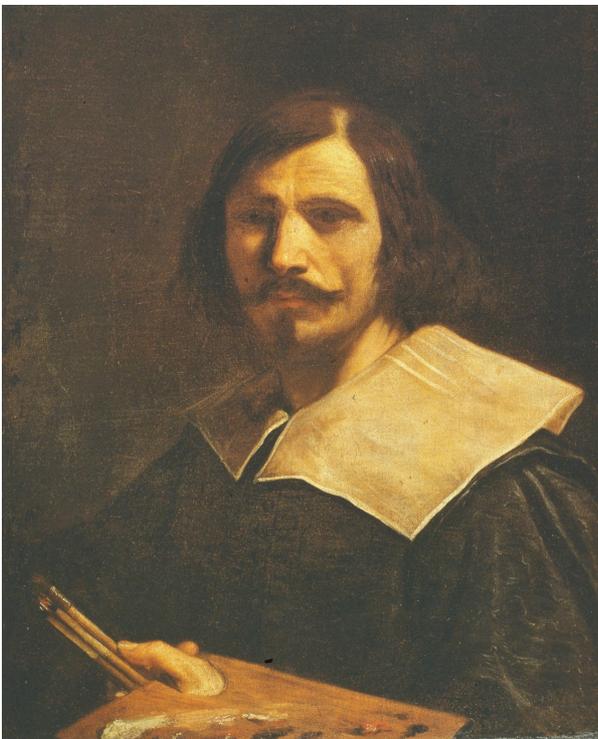


Abb. 24.: Guercino, Selbstbildnis, 1624-1626, Öl auf Leinwand, 70.5 x 65 cm, Privatbesitz, New York.

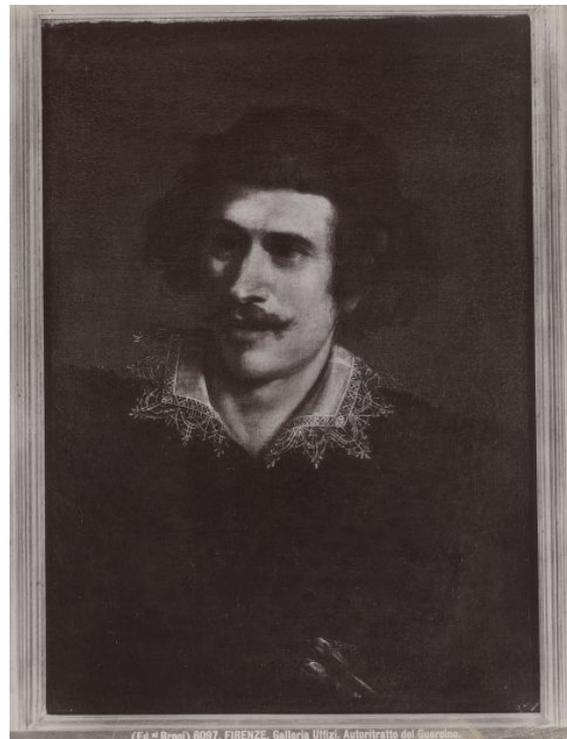


Abb. 25.: Guercino, Selbstportrait als junger Mann, 1630-1650, Öl auf Leinwand, 54 x 41.4 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 26.: Giovanni Lanfranco, Kreuztragung, 1621-1624, Öl auf Leinwand, Cappella Sacchetti, San Giovanni dei Fiorentini, Rom.



Abb. 27.: Giovanni Lanfranco, Rückkehr der Kundschafter aus Kanaan, nach 1624, Öl auf Leinwand, 218 x 246.3 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 28.: Giovanni Lanfranco, Das Manna und die Wachteln, nach 1624, Öl auf Leinwand, 219 x 235 cm, Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena



Abb. 29.: Giovanni Lanfranco, Das Letzte Abendmahl, Öl auf Leinwand, 229 x 426 cm, National Gallery, Dublin.



Abb. 30.: Giovanni Lanfranco, Elias bittet die Witwe aus Zarephta um Wasser, nach 1624, Öl auf Leinwand, 235 x 213 cm, Musée de la Ville, Poitiers.



Abb. 31.: Giovanni Lanfranco, Elias erhält Brot von der Witwe aus Zarephta, nach 1624, Öl auf Leinwand, 225 x 245, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb.32.: Giovanni Lanfranco, Vorzeichnung zu Figur des Moses, Recto, Bleistift und Bleiweiß auf Karton, Capodimonte, Neapel.



Abb.33.: Giovanni Lanfranco, Vorzeichnung zu Figur des Moses, Verso, Bleistift und Bleiweiß auf Karton, Capodimonte, Neapel.



Abb. 34.: Giovanni Lanfranco, Vorzeichnung, Das Manna und die Wachteln, Rötel auf Karton, Capodimonte, Neapel.



Abb. 35.: Giovanni Lanfranco, Figurenstudie, Das Manna und die Wachteln, Bleistift und Bleiweiß auf Karton, Capodimonte, Neapel.



Abb. 36.: Giovanni Lanfranco, Bildnis der Familie des Künstlers, 1626, Öl auf Leinwand, 142 x 165 cm, Banca Popolare di Novara, Novara.



Abb. 37.: Federico Barocci, Verkündigung, 1582-1584, Öl auf Leinwand, 248 x 170 cm, Pinacoteca Vaticana, Rom.

LEBENS LAUF

Name: Katharina Leithner
Geburtsdatum: 05.12.1987
Geburtsort: Wels
Matr. Nr.: a0606854

Schulausbildung:

1994 – 1998	Volksschule Andorf
1998 – 2006	Bundesgymnasium / Bundesrealgymnasium Schärding
2006	Matura

Studium:

2006 – 2010	Studium der Anglistik und Amerikanistik
2010	Abschluss (Bachelor of Arts, BA)
2010 –	Bachelorstudium Vergleichenden Literaturwissenschaft
2006 –	Diplomstudium Kunstgeschichte
2012 – 2013	Diplomarbeit <i>Die Kunstsammlung des Juan Francisco Pacheco Duque de Uceda</i>

ABSTRACT

Juan Francisco Pacheco, Duque de Uceda war ein erfolgreicher Diplomat, als er sich gegen Ende des Spanischen Erbfolgekrieges, nachdem er einige Jahre im Dienst Philipps von Anjou gedient hatte, plötzlich auf die Seite der österreichischen Habsburger stellte. So gelangte der Spanier, nach einigen langjährigen Aufenthalten in verschiedenen italienischen Städten schließlich 1713 nach Wien, wo er fünf Jahre später versterben sollte. Uceda war allerdings nicht nur Politiker sondern auch Kunstkenner und -sammler. Auf diese Weise wurde uns ein Nachlassinventar überliefert, das unter anderem eine Liste von Gemälden und Zeichnungen enthält, die sich zum Zeitpunkt seines Todes in Wien befanden.

Vorliegende Arbeit versucht auf Grundlage jenes Inventars einerseits Rückschlüsse auf die Sammlung selbst und die Vorlieben ihres Sammlers zu ziehen, und sie andererseits in ihrem sozialen und sammlungsgeschichtlichen Kontext zu positionieren. Verschiedene Bildergruppen werden herausgegriffen und unter den genannten Aspekten genauer beleuchtet, wobei sie stets auch in Zusammenhang mit den Möglichkeiten ihres Erwerbs und zeitgenössischen Sammlungsinteressen betrachtet werden. Hierbei sind sowohl der Kunstmarkt als auch die Sammlungspraktiken der jeweiligen Region, beziehungsweise des jeweiligen Zentrums der Kunstproduktion von Interesse, die mit Ucedas Gemälden und Zeichnungen in Verbindung gebracht werden. Die Analyse der Sammlung zeigt, wie regionale, soziale und marktökonomische Tendenzen in der Formierung einer Kunstsammlung zusammenwirken und wie sehr diese zum einen allgemeine Strömungen aufnimmt, sie allerdings zum anderen mit diesen bricht und individuelle Züge aufweist.

Es zeigt sich außerdem sehr deutlich, wie stark international der europäische Kunstmarkt bereits seit dem 17. Jahrhundert geprägt war. Potenzielle Käufer konnten meist auf eine Reihe von Agenten in den großen Zentren der Kunstproduktion zurückgreifen und über diese entweder direkt Aufträge an Künstler erteilen, oder Kunstwerke am freien Markt, in Auktionen oder aus anderen Sammlungen erwerben.

Uceda hatte durch die Ausführung seiner politischen Ämter selbst die Gelegenheit lokale Konventionen auf sich wirken zu lassen und aus dem vorherrschenden Angebot Objekte zu erwerben. Die verschiedenen Stationen seiner Laufbahn haben somit ebenso Spuren in seiner Sammlung hinterlassen, wie seine persönlichen Interessen.

Abschließend wird die Sammlung des Duque de Uceda anderen Sammlungen mit ähnlicher Gewichtung gegenübergestellt. Diese finden sich vor allem in Kollegen des Duque, die ebenfalls eine politische Karriere eingeschlagen hatten und somit ihre Bilder teilweise an den gleichen Orten zusammentragen konnten wie dieser.

Auch der Wiener Sammlungskontext wird kurz angeschnitten, da der Spanier immerhin die letzten fünf Jahre seines Lebens in der Stadt verbrachte. Leider ist die Quellenlage zum Wienaufenthalt des Duque recht dürftig und somit verwischten sich nach seinem Tod die Spuren seiner Sammlung soweit, dass ihre Bestandteile heute kaum mehr aufzufinden sind.