universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„16 Zeichnungen des Rinaldo und Armida Zyklus‘ der Albertina Wien, Francesco Fontebasso zugeschrieben“

Verfasst von

Sophie Bakalowits

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Kunstgeschichte
Betreut von:	Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

DANKSAGUNG

Allen voran danke ich meiner Familie für ihre grossartige Unterstützung und ihren Rückhalt während des Verfassens dieser Diplomarbeit und meiner gesamten Studienzeit – ohne sie wäre dies nicht möglich gewesen.

Ein besonderer Dank gilt auch meinen Freunden, die mir Mut gemacht haben, diese Arbeit trotz anfänglicher Schwierigkeiten zu beenden und die mir immer mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind. Sie haben mich ermutigt, meinen Weg zu gehen und mich in jeder Lebenslage unterstützt und begleitet.

Mein herzlichster Dank gilt ausserdem der intensiven Betreuung und der Geduld von Frau Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, welche mir in allen Phasen der Diplomarbeit weitergeholfen hat und diese Arbeit zu dem gemacht hat, was sie in dieser Form darstellt.

Danke für eine wunderbare Studienzeit und diese Erfahrung in meinem Leben.

Wien, April 2013

Sophie Bakalowits

„16 Zeichnungen des Rinaldo und Armida Zyklus‘ der Albertina Wien, Francesco Fontebasso zugeschrieben“

Wien 2013

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung

I. Einleitung – Zur Zeichenserie der Albertina Wien……... 7
- Forschungsfragen, Vorgehensweise und Zielsetzung……... 9

II. Kurzer Überblick zur Forschungslage und Literaturübersicht……..…11

III. Historische und politische Situation in Venedig……...14
1. Die Zeichnung im Venedig des 18. Jahrhunderts ……15
2. Verkauf und Vermarktung der Zeichnungen……20

IV. Exkurs: Die italienischen Zeichnungen der Sammlung Erzherzog Alberts von Sachsen – Teschen……22

V. Zur literarischen Vorlage der Zeichnungen – Torquato Tasso „La Gerusalemme Liberata“ 1581……26
1. Zur Figur des Rinaldo……...…31
2. Zur Figur des Gottfried…….....32
3. Zur Figur der Armida…….....33
4. Die Umsetzung der Geschichte der „Gerusalemme Liberata“ in der Kunstgeschichte – Darstellung des Themas und seiner Motivik……..34

VI. Bildbeschreibung der 16 Zeichnungen des Rinaldo und Armida – Zyklus‘…….47
1. Allgemeine Gemeinsamkeiten der 16 Zeichnungen…….…47
2. Gemeinsamkeiten der Komposition, der Farbigkeit, des Lichtes und der Figuren…….….49
3. Erzählstrategie der Serie……...51
3.1 „Die Geburt Rinaldos“……...52
3.2 „Armida fleht Gottfried um Hilfe an“……56
3.3 „Armida, von Gottfrieds Rittern begleitet“……61
3.4 „Nach dem Mahl verwandelt Armida die Ritter in Fische“……...65
3.5 „Rinaldo findet und befreit auf seiner Suche nach Armida die Ritter des Gottfried, indem er die feindlichen türkischen Truppen bekämpft“…..69
3.6 „Rinaldo liest die Inschrift des Pfeilers“……72
3.7 „Armida wird beim Versuch, den schlafenden Rinaldo zu ermorden, von Rührung ergriffen“……75

3.8 „Armida und Rinaldo im Festwagen“……79
3.9 „Die beiden Hauptleute beim Zauberer“……83
3.10 „Die beiden Hauptleute finden den Kahn“……...86
3.11 „Die beiden Hauptleute widerstehen den Verlockungen der Nymphen“…….....89
3.12 „Rinaldo sieht sein Spiegelbild“……...92
3.13 „Rinaldo verlässt die ohnmächtige Armida“……99
3.14 „Rinaldo erblickt die Waffen“……103
3.15 „Armida entflieht, nachdem sie sich nicht an Rinaldo rächen konnte, aus dem Kampf um die Heilige Stadt“……105
3.16 „Rinaldo findet, nachdem er über ihre Freier gesiegt hat, Armida am Brunnen, tauft sie und verspricht ihr die Ehe“……...110

VII. Thesen und Schlussfolgerungen zur Zeichenserie…….....114
1. Stilistische, inhaltliche und motivische Aspekte…….....114
2. Eingliederung der Zeichnungen nach charakteristischen Merkmalen…….....118

VIII. Die Funktion der Zeichnungen…….....121
1.Eigenständige Zeichnungen……..121
1.1 Buchillustration…….....122
1.2 Libretto……...123
2. Bühnenbild – Theaterdekoration…….....124
3. Vorlage für Wandgemälde oder Fresken…….....125
4. Vorlage für Wandteppiche…….....126

IX. Die Zuschreibung der Rinaldo und Armida – Serie…….129
Francesco Fontebasso (1709 – 1768/69) inkl. Datierung…….130

X. Resümee……137

XI. Literaturverzeichnis
XII. Abbildungsverzeichnis
XIII. Abbildungen
Abstract
(Lebenslauf)

I. EINLEITUNG

„Nur wenigen gelingt es, mit den einfachsten und abstraktesten Mitteln – den Linien, Strichen, Schraffen, Tönen, Wischern und Tuschen – ein Abbild oder Gleichnis der Natur zu schaffen, aus ihrer unendlichen Vielfalt reduziert und destilliert und dennoch wie sie voll Leben, von ihrem Wesen kündend und vom Staunen oder der Ergriffenheit des Künstlers, seine Gedanken, sein Verstehen und seine Seele offenbarend.“[1]

Die Kunst der venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, besonders deren zeichnerisches Oeuvre, ist bis heute nicht in seiner Gesamtheit erfasst. Immer wieder trifft man auf fälschlich zugeschriebene, umstrittene oder gar verloren geglaubte Werke und die Arbeit auf diesem Gebiet scheint schier unendlich. Venedig als Stadt war ein zentraler Sammelpunkt, wo sich etliche Künstler des 18. Jahrhunderts austauschten. Es entwickelten sich sehr ähnliche Stile, die sich jedoch meist durch den Personalstil des jeweiligen Künstlers unterscheiden lassen. In manchen Fällen ist diese Unterscheidung jedoch nicht so deutlich, wie dies auch bei jenen Zeichnungen der Fall ist, die sich diese Arbeit zum Gegenstand gemacht hat.

Die folgende Diplomarbeit befasst sich mit 16 Zeichnungen der Graphischen Sammlung Albertina in Wien mit den Inventar-Nummern 14352 – 14367[2] (Abb. 1-16). Es handelt sich hier um Werke zum Rinaldo- und Armida-Zyklus, welche bisher nicht in ihrer Gesamtheit bearbeitet wurden. Die Serie illustriert in ihren Darstellungen Szenen aus dem Epos „La Gerusalemme Liberata“ („Das befreite Jerusalem“) von Torquato Tasso, welches als Hauptwerk des italienischen Dichters aus 1575 gilt. Es handelt sich um ein Ritterepos zur Zeit der Ersten Kreuzzüge, in dem in verschiedenen Gesangsepisoden Erlebnisse von Helden dargestellt werden. In diesem konkreten Fall beschäftigt sich der Künstler mit den Heldenfiguren Rinaldo, Armida und Gottfried, deren Taten von Torquato Tasso beschrieben werden.[3] Im Mittelpunkt der Erzählung steht Gottfried, ein christlicher Heerführer, welchem der Erzengel Gabriel erscheint. Dieser fordert den Soldaten auf, die christlichen Truppen zu sammeln und die Heilige Stadt Jerusalem zu befreien. Dabei ist der unerschrockene Ritter Rinaldo von grosser Bedeutung, welcher in Gottfrieds Armee einige Erfolge aufweisen kann.

[1] Claus Pack, Graphik in Österreich, Wien (u. a.) 1968, S. 9.

[2] Ab 1895 begann die Vergabe der Inventarnummern der Albertina; vgl. Barbara Dossi, Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke, München – New York 1998, S. 174.

[3] Die vollständige Thematik jeder einzelnen der 16 Zeichnungen kann dem Kapitel der Einzelbesprechungen entnommen werden. Die Auflistung der Zeichnungen erfolgt dort in chronologischer und nummerierter Reihenfolge.

Eines Tages kommt die muslimische Zauberin Armida in das Lager der Christen und erfleht die Hilfe des Heerführers. Durch eine List macht sie ihn und sein Heer gefügig, sie reiten mit ihr in den angeblichen Kampf gegen ihren Onkel und das heidnische Heer. Armida jedoch verzaubert die Soldaten und hält sie auf ihrer Insel gefangen. Rinaldo macht sich daraufhin auf die Suche, er findet und befreit seine Kameraden und verfällt dabei selbst der Zauberin. Erst als zwei weitere Soldaten Gottfrieds, Carlo und Ubaldo, sich wiederum auf die Suche nach Rinaldo machen und ihn durch Kenntnis der Zauber befreien können, findet Rinaldo seinen Platz im christlichen Heer wieder. Es kommt zu einem grossen Kampf um die Stadt Jerusalem, in dem die gesamten heidnischen Truppen klar unterlegen sind. Armida schafft es zu fliehen, wird jedoch von Rinaldo aufgespürt. Die beiden erkennen ihre echte Liebe und verzichten darauf, sich gegenseitig zu töten.

Als Künstler wird Francesco Fontebasso vermutet, jedoch gibt es auch den Hinweis auf eine Urheberschaft von Antonio Triva(?).[4] Alle 16 Zeichnungen befinden sich seit ihrem Ankauf durch Erzherzog Albert von Sachsen Teschen in der Albertina Wien.[5] Ob sie direkt von ihm ausgesucht und gekauft wurden ist nicht bekannt. Weiters ist laut Albertina unklar, wem die Werke abgekauft beziehungsweise wieviel dafür bezahlt wurde. Auch der ursprüngliche Auftraggeber, falls es nicht Erzherzog Albert selbst war, kann nicht rekonstruiert werden.

Durch den Verkauf von graphischen Blättern in die unterschiedlichsten Länder befinden sich heute kaum noch Zeichnungen an dem Ort ihrer Entstehung. Somit wurde oftmals die Möglichkeit genommen, diese Blätter in ihrem künstlerischen Zusammenhang zu bewerten und zu bearbeiten. Ebenso verändert sich das Verständnis für Darstellungen und Thematiken einzelner Blätter aufgrund von Orts- und Besitzwechsel. Angedachte Inhalte werden aus dem Kontext genommen beziehungsweise Verbindungen zu Auftraggebern verblassen mit der Zeit.[6] Bei Arbeiten über Venedig um 1800, bei einer so großen Anzahl an Künstlern, wird es jedoch besonders schwierig.

[4] Auf die Frage der Zuschreibung wird in den kommenden Kapiteln näher eingegangen.
[5] Erzherzog Albert von Sachsen Teschen kaufte zu seinen Lebzeiten von 1738 – 1822 etliche Werke für seine Zeichensammlung in der heutigen Albertina Wien (siehe hierzu das Kapitel zur Sammlung des Erzherzogs). Um einen genaueren Einblick in das Leben Erzherzog Alberts zu erlangen, vgl. Walter Koschatzky/ Selma Krasa (hrsg.), Herzog Albert von Sachsen-Teschen 1738 – 1822. Reichsmarschall und Kunstmäzen, Wien 1982.
[6] Vgl. Klára Garas, Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Acta historiae artium Academiae Scientianum Hungaricae, 11.1965, Akad. Kiadó, Budapest 1965, S. 275.

Es gab wenige Zeichner der venezianischen Kunst, deren Personalstil sich in ihren Werken deutlich widerspiegelte.[7] Giambattista und Domenico Tiepolo sind beispielsweise anhand ihrer Strichführung leicht zu erkennen, die Zeichnungen von Antonio Pellegrini (1675 – 1741), Gaspare Diziani (1689 – 1767)[8] und Francesco Fontebasso sind jedoch weitaus schwerer zu unterscheiden, da sie stilistisch und technisch große Ähnlichkeiten aufweisen.[9] Des Öfteren – wie auch in dieser Diplomarbeit – hat man es mit Werken zu tun, die wohl zur damaligen Zeit ein logisches Ganzes bildeten, jedoch im historischen Verlauf ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren. Der eigentliche Zweck wird somit oftmals nicht weitervermittelt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass im Laufe der Jahrhunderte die ursprüngliche inhaltliche Bedeutung in den Hintergrund tritt und Kunstwerke mehr und mehr zu reinen Dekorationsgegenständen werden.[10]

Forschungsfragen, Vorgehensweise und Zielsetzung

Die grundlegenden Forschungsfragen dieser Diplomarbeit werden die Zuschreibung, den historischen Rahmen und die Funktion dieser Rinaldo- und Armida-Serie zum Thema haben. Dabei geht es in erster Linie um die genaue ikonographische Beschreibung der Werke und ihren Zusammenhang mit der historischen, literarischen Vorlage von Torquato Tasso. Um dies bestmöglich zu meistern, wird neben einer allgemeinen Einführung und einer Erklärung der Protagonisten beziehungsweise des Themas auf jede Zeichnung einzeln eingegangen, damit im weiteren Verlauf die Zuschreibung, die Herkunft und die Funktion geklärt werden können.

Da die 16 Zeichnungen bisher fast unbeachtet geblieben sind, wurde ich hier bereits zu Beginn mit einer Reihe von Ungereimtheiten konfrontiert. Stilistisch sind die Werke in die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts einzuordnen, jedoch ist der Künstler Francesco Fontebasso weder als solcher in einem Bezug zu der Zeichnungsserie dokumentiert, noch gibt es einen Hinweis auf die Datierung. Wie bereits erwähnt ist nicht genau bekannt, wie und wann diese Zeichnungen nach Wien gekommen sind, sodass auch hierüber nur

[7] Vgl. Hermann Voss, Francesco Fontebasso: ein Beitrag zur Malerei des venezianischen Rokoko, in: Jahrbuch für Kunstsammler, Band 3. 1923, S. 28.
[8] Der aus Belluno stammende Künstler Gaspare Diziani war überwiegend in Venedig tätig. Seine Zeichnungen wurden bereits zu Lebzeiten vor allem von Pierre – Jean Mariette (1694 – 1774) und Ascanio Molin (1738 – 1813) gesammelt; vgl. Julia Schweski-Bock (Hg.), Von Tizian bis Tiepolo. Venezianische Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung im Städel Museum (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 3. November 2006 bis 28. Jänner 2007), Petersberg 2006, S. 20.
[9] Vgl. Schweski-Bock 2006, S. 19.
[10] Vgl. Garas 1965, S. 275.

Vermutungen angestellt werden können. Weiters ist nicht bekannt, ob dies der ursprüngliche Umfang der Serie ist.[11] Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus dem Umstand, dass eine Zeichnung der Serie laviert ist und somit stilistische Unterschiede aufweist.

Ziel dieser Arbeit ist eine möglichst aufschlussreiche Analyse der Zeichnungen und die Lösung der erwähnten offenen Fragen. Interessant ist in jedem Fall der erstmalige Versuch, die vorliegenden Zeichnungen aus dem Besitz der Albertina Wien zu analysieren, in einen Kontext zu stellen und ihre Einflüsse zu bewerten. Hierbei wird besonders auf Provenienz, Autorenschaft und Verwendungszweck eingegangen. Weiters werden der Zustand der Werke sowie deren Besonderheiten, wie zum Beispiel die ornamentalen Kartuschen auf jeder Rückseite, genauestens betrachtet. Dies ist im Besonderen notwendig, da es kaum Literatur zu dieser Serie gibt. Die meisten Problemstellungen können zwar nicht endgültig geklärt werden, jedoch wird versucht, auf die jeweilige Problematik hinzuweisen und näher darauf einzugehen.

[11] Die Nummerierungen von 1 – 16 auf den Zeichnungen sind vermutlich nachträglich durch einen Sammler hinzugefügt worden. Die Ziffern sind in dunklerer Tinte zumeist am unteren Bildrand angebracht. Es scheint als handelt es sich um dieselbe Tinte der Rahmung. Nach dem Ankauf der druckgraphischen Blätter liess Erzherzog Albert diese zumeist in Mappen transportieren. Nach ihrer Ankunft wurden sie fachkundig durch einen Buchbinder auf die Untersatzkartons montiert, manche Zeichnungen und Druckgraphiken wurden jedoch in Eile von Erzherzog Alberts Mitarbeitern selbst aufgeklebt und gerahmt; vgl. Dossi 1998, S. 52. Man kann nach Kenntnis dieser Fakten vermuten, dass die Serie erst nach ihrer Montierung und somit in Folge ihrer Eingliederung in die Sammlung durch die Berater des Erzherzogs durchnummeriert wurde.

II. FORSCHUNGSSTAND / LITERATURÜBERSICHT

Die dekorativen Kunstwerke des 18. Jahrhunderts in Italien, speziell in Venedig, sind zwar zumeist sehr gut in Überblickswerken beschrieben, jedoch fehlt es an Quellenmaterial, niedergeschriebenen Programmen und Erklärungen, ebenso wie an Verträgen und Korrespondenz.[12] Demnach ist es schwer, in weiten Teilen über die reine Mutmaßung hinauszugehen und es bleibt oft bei der Auflistung von Möglichkeiten und der Ausschließung des Unmöglichen. Dies muss in der Form auch in dieser Diplomarbeit geschehen, da diese 16 Zeichnungen ausschließlich in einem Katalog der Albertina genauer erwähnt und mit Literaturhinweisen versehen werden. Da die Zeichnungen bis dato fast unbearbeitet blieben, beschränkt sich die Literatur auf wenige Erwähnungen. Erstmals werden die Zeichnungen 1891 von Franz Wickhoff im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses erwähnt und er ist auch verantwortlich für die Zuschreibung an den venezianischen Künstler Francesco Fontebasso. [13] Ebenso erwähnt er erstmals, dass auf der Rückseite der Blätter beziehungsweise der Kartons Streifen mit fortlaufenden Inventarnummern (14352 – 14367) und Erklärungen der gegenständlichen Darstellung inklusive Vorgeschichte in französischer Sprache[14] geklebt sind. Diese Nummern und auch die Kartuschen mit der Geschichte befinden sich in der Reihenfolge der Erzählung des tassoschen Epos. In diesen Beschreibungen passt weder die Größe genau (siehe genaue Größen bei den Einzelbesprechungen der Zeichnungen), noch sind die Blätter (bis auf eines), wie beschrieben, laviert. Schon 1891 schleichen sich also Fehler in die Literatur ein.

---

[12] Vgl. Garas 1965, S. 275.

[13] Franz Wickhoff legt der Albertina 1891 und 1892 erstmals einen Katalog der italienischen Zeichnungen mitsamt Kommentaren vor. Dieser folgt, wie auch die Sammlung der italienischen Zeichnungen des Erzherzogs Albert von Sachsen-Teschen, einer Einteilung nach Schulen. Vorgegeben wurde diese Unterteilung von Graf Giacomo Durazzo, einem Sammler für Erzherzog Albert, welcher ihm den ersten Teil der Zeichnungssammlung unter dem Namen „Discorso Preliminare“ übergab (siehe hierzu ebenfalls Kapitel der Sammlung des Erzherzog Alberts); vgl. Veronika Birke – Janine Kertész, Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Inv. Nr. 1 – 1200, 1201 – 2400, 14326 – 42255, Wien 1992, S. IX. In seinem Überblickswerk bezeichnet Franz Wickhoff die Serie anhand ihrer Inventarnummern der Albertina Wien mit „S.V. 475 – 490 (IV. Suppl.)“ und erwähnt, dass es sich um 16 Darstellungen aus der Rinaldoepisode der Gerusalemme liberata des Francesco Fontebasso handelt. Er beschreibt die Blätter als Hochformate mit 610 x 330 mm in Feder, braun laviert; vgl. Franz Wickhoff, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Teil I: Die venezianische, die lombardische und die bologneser Schule, 12, 1891, S. CCXLV.

[14] Die Beschriftungen der Werke und Künstler der Albertina Wien waren ursprünglich in italienischer Sprache gehalten, da ein grosser Teil der Zeichnungen aus Italien stammte. In Folge wurden diese, soweit möglich, in französische Sprache umgewandelt. Dies bezog sich sowohl auf Kataloge und Inventare, als auch auf Beschriftungen und sogar Eigennamen der Künstler; vgl. Dossi 1998, S. 34 - 35.

James Byam Shaw unternimmt erstmals 1955 einen Versuch, das zeichnerische Werk des Francesco Fontebasso in einem kurzen Artikel zu durchleuchten. Hierbei geht er sehr wohl auf die weiteren Zeichnungen des Künstlers, welche sich in der Albertina befinden, ein, erwähnt jedoch in keinem Satz die vorliegende Serie der 16 Blätter.[15]

Die Zeichnungen werden ein zweites Mal als ganze Serie im Überblickswerk „Barockthemen" von Andor Pigler 1956 und 1974 als im Besitz der Albertina befindlich erwähnt. 1956 beschreibt er die Zeichenserie unter dem Titel „Rinaldo von Torquato Tasso G. L."[16]. Dabei geht er bereits auf die Streifen mit Kartuschen auf der Rückseite der Blätter, die die Zeichnung und deren Vorgeschichte beschreiben, ein. 1974 erwähnt Pigler dieselbe Serie unter dem Titel „Tasso, La Gerusalemme Liberata. Darstellungsfolgen".[17] Der Autor übernimmt hierbei die Zuschreibung der Zeichnungen an Francesco Fontebasso durch Franz Wickhoff.

Marina Magrini, eine italienische Kunsthistorikerin, setzt mit ihren Schriften über Francesco Fontebasso zum Beispiel 1988[18] und 1990[19] neue Maßstäbe. Sie erforscht und analysiert alle bekannten Zeichnungen, vor allem diejenigen in italienischen Sammlungen, und weist auf jene hin, welche bloss zugeschrieben sind oder als verschollen gelten. Dabei erwähnt sie zwar die gesamte in der Albertina von Fontebasso vorhandene Graphik, wenngleich die 16 Zeichnungen in keinem Satz genannt sind.

Veronika Birke und Janine Kertesz besprechen die Zeichenserie schließlich in ihrem Inventar der italienischen Zeichnungen der Albertina 1992. Hierbei werden die 16 Blätter zwar unter den Namen Francesco Fontebasso als traditionelle Zuschreibung abgedruckt, werden jedoch keinem Künstler zugewiesen und es wird die weitere mögliche Zuschreibung an Antonio Triva durch den amerikanischen Kunsthistoriker John T. Spike erwähnt.

Da die Sekundärliteratur wenig Hilfestellung zur Behandlung der Zeichnungsserie bietet, sind grosse Teile dieser Arbeit eigene Studien. Zur ikonographischen Bearbeitung dieser

[15] James Byam Shaw erwähnt weder Blätter mit dem geschichtlichen Inhalt des Rinaldo und der Armida, noch mit anderen Protagonisten oder Themen des Epos. Eine Serie von Zeichnungen wird in diesem Artikel ebenfalls nicht behandelt, vgl. James Byam Shaw, The drawings of Francesco Fontebasso, in: Arte Veneta, VIII, 1954, S. 317 - 325.

[16] Anmerkung der Autorin: G. L. meint hier Gerusalemme Liberata.

[17] Vgl. Andor Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts; Zweite, erweiterte Auflage, Band II, Budapest 1974, S. 474.

[18] Vgl. Marina Magrini, Francesco Fontebasso. 1707 – 1796, Vicenza 1988.

[19] Vgl. Marina Magrini, Francesco Fontebasso. I Disegni, in: Saggi e Memorie, 17, 1990, S. 163 – 211.

Zeichnungen wird Torquato Tassos Werk „La Gerusalemme Liberata“ in italienischer Originalsprache herangezogen.

Im Folgenden wird bei den italienisch zitierten Textstellen die von Lanfranco Caretti herausgegebene Version der „Gerusalemme Liberata“ von Mailand 1983[20] angeführt. In den Fussnoten dieser Diplomarbeit findet man zum besseren Verständnis die deutsche Übersetzung von Johann Diederich Gries ohne Jahresangabe, welche vermutlich zwischen 1800 und 1803 entstanden ist[21]. Diese dient auch bei den detaillierten Besprechungen der einzelnen Zeichnungen als Grundlage zum Verständnis der Handlung.

Zu hoffen bleibt, dass durch die Entdeckung und Offenlegung von weiteren Werken in privaten Sammlungen oder die Aufarbeitung von Museumsbeständen eine genauere Bearbeitung ohne Vermutungen möglich sein wird.

[20] Vgl. Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata. A cura die Lanfranco Caretti, Mailand 1983.
[21] Vgl. Johann Diederich Gries, Torquato Tasso: Das befreite Jerusalem, Teil 1, Übersetzung ins Deutsche, Leipzig o.J.

III. HISTORISCHE bzw. POLITISCHE SITUATION IN VENEDIG

Venedig war eine Stadt mit großer imperialer Macht und Reichtum, welche im 15. und 16. Jahrhundert seine Vormachtstellung ausbaute. Dabei wurde Venedig auch ein Umschlagplatz für Handelsgüter aus fernen Ländern. Schon sehr früh kam es daher zu einer Kumulation der verschiedensten Nationen und Handelstreibenden, sowie auch Künstlern. Die territorialen Erweiterungen auf dem Land zu Beginn des 15. Jahrhunderts trugen natürlich auch ihren Teil bei. Doch zog eine solch mächtige Stellung in Europa Neider an und so kam es 1509 zu einer Vereinigung mehrerer italienischer Staaten mit westlichen Ländern gegen Venedig. Durch die Niederlage in der Schlacht bei Agnadello am 14. Mai 1509 wurde Venedig wieder auf seine Position in der Lagune reduziert und verlor fast alle seine ausserhalb liegenden Territorien. In den 1520er Jahren erholt sich die prächtige Stadt wieder, erlangt seine Handelsrouten zurück und konnte, wenn auch in wesentlich kleinerer Dimension – an frühere Erfolge anschließen. [22]

Im 17. Jahrhundert war Venedig in etliche kostspielige Kriege involviert. Nach zwanzigjährigen Bestrebungen war Kreta 1669 verloren und auch der ständige Kampf um griechische Territorien verbrauchte wirtschaftliche Ressourcen. Umrahmt von habsburgischen Ländern und deren Ansprüchen, verlor die Stadt immer mehr Bedeutung. Trotz diesen politischen Wirren blieb Venedig eine traditionsreiche Stadt, welche für ihre Renaissancekunst berühmt war und zahlreiche Pilger aus ganz Italien und fernen Ländern anzog. Einige Künstler blieben längere Zeit vor Ort und beeinflussten die Kunst, sowie sie durch diese selbst beeinflusst wurden.[23] Dabei lockte Venedig weniger mit einer guten Auftragslage, sondern gewann immer mehr an musealer Bedeutung. Man orientierte sich an den Meistern des 16. Jahrhunderts und deren grosser Vergangenheit.[24] Durch diese Besinnung auf die Stadt selbst und ihr Umland kam es zu viel stärkeren Bänden und es formte sich bis ins 18. Jahrhundert eine kulturelle Metropole, die sich durch ihre Schnelllebigkeit und stetige Veränderung auszeichnete.[25] Venedig wurde zum Treffpunkt europäischer Künstler und Sammler. Durch die etlichen reichen, ausländischen Reisenden aus England, Spanien, Frankreich, Deutschland und Russland erlangte die venezianische Kunst eine neue internationale Bedeutung.

---

[22] Für einen detaillierteren Überblick zur Geschichte Venedigs von 1500 – 1600 inklusive Landkarten vgl: J. H. Hale, Venice and its Empire, in: Jane Martineau (Hg.), The Genius of Venice. 1500 – 1600 (Kat. Ausst. Academy of Arts, London 25. 11. 1983 – 11. 3. 1984), London 1983, S. 11 - 15.

[23] Vgl. Ellis Waterhouse, Italian Baroque Painting, London 1962, S. 117 – 120.

[24] Vgl. Veronika Birke, Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien, München 1991, S. 192.

[25] Vgl. Martineau 1983, S. 11 – 15.

Die Künstler aus der Lagunenstadt reisten immer weiter um für ausländische Herrschaften zu arbeiten und verbreiteten somit ihre Werke in ganz Europa. Beispiele hierfür sind Sebastiano und Marco Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini, Jacopo Amigoni und Canaletto in London, Rosalba Carriera in Paris, London und Wien, Bernardo Bellotto in Dresden und Warschau oder Francesco Fontebasso am Hof in St. Petersburg – die Künstler wurden somit zu Botschaftern der venezianischen Kunst.[26] Venedig wurde zur führenden Stadt Italiens für bildende Kunst und Musik, beides in gewisser Weise in den vorliegenden Zeichnungen vereint – hierauf wird später noch zurückzukommen sein.[27] Diese Ereignisse sind von besonderer Wichtigkeit für die vorliegende Zeichenserie, da Erzherzog Albert – wie in weiterer Folge beschrieben wird – diese in Venedig kaufen ließ. Ob sie jedoch von einem venezianischen Künstler oder einem dort bloss ansässigen Künstler gefertigt wurden, ist fraglich. Weiters wäre es möglich, dass die Zeichnungen auf dem venezianischen Kunstmarkt erworben wurden, was über ihre Provenienz keine Rückschlüsse zulässt. Es handelt sich somit um eine der offenen Fragestellungen dieser Diplomarbeit.

1. Kurzer Überblick über die Entwicklung der Zeichnung im Venedig des 18. Jahrhunderts

In der Geschichte der Zeichnung gibt es zwei Gruppen von Künstlern: Die einen sind sehr bekannt geworden und ihr Oeuvre wurde mit grosser Genauigkeit beachtet, wie zum Beispiel das des venezianischen Malers Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770). Die andere und weitaus größere Gruppe von Künstlern jedoch wurde in der Kunstgeschichte wenig behandelt und ist nur anhand einiger Werke in Sammlungen oder Museen greifbar. Trotzdem steht ausser Zweifel, dass heutzutage weniger bekannte Künstler, wie im Fall dieser Zeichnungsserie vermutlich Francesco Fontebasso (dies wird im Kapitel der Zuschreibung näher behandelt), welche zu ihrer Zeit jedoch sehr populär waren, ebenso produktiv arbeiteten und eine beachtliche Menge an Werken produziert haben.[28]

Venedig war besonders seit dem 16. bis weit ins 18. Jahrhundert ein Sammelpunkt verschiedenster Künstler. Es gab „kaum eine unter den spätitalienischen Schulen, die eine

[26] Vgl. Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 – 1750. Part Three Late Baroque and Rococo 1675 – 1750, hg. Von Joseph Connors/ Jennifer Montagu, New Haven - London 1999, S. 86.
[27] Vgl. Erich Steingräber (Hg.), Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Kunsthalle München, München 24. Juli bis 1. November 1987), München 1987, S. 10.
[28] Vgl. John Scholz, Notes on drawings by Francesco Fontebasso, in: L'arte, 51.1948/ 51. 1951, S. 40.

solche Verfeinerung der malerischen Kultur, so viel Sicherheit des Geschmackes und liebenswürdige Anmut der Erfindung wie diese aufzuweisen hat.“[29] Wenngleich es so viele Künstler waren und diese eine enorme Produktion vorweisen konnten, ist in vielen Fällen nur die graphische Arbeit einiger Künstler beziehungsweise Druckgraphiker bekannt und bearbeitet. Es findet sich allerdings eine Unmenge von Zeichnungen, welche mit Venedig in Verbindung stehen.

Zeichnungen der Lagunenstadt des 15. Jahrhunderts sind in sehr geringer Stückzahl nachweisbar. Einige Blätter von Antonio Pisanello, Gentile Bellini (1429 – 1507) oder Andrea Mantegna (1431 – 1506) sind bis heute in Sammlungen erhalten geblieben. Diese sind oftmals Federzeichnungen und nicht mit Pinsel gefertigt, Licht und Schatten werden durch Schraffuren erzeugt.[30] Im späten 15. beziehungsweise frühen 16. Jahrhundert ist Vittore Carpaccio (1456 – 1526) einer der herausragendsten Künstler, dessen Zeichnungen noch erhalten sind. Druckgraphische Einzelblätter traten immer mehr in den Vordergrund, da sie sich leicht verbreiten ließen. Größeres Augenmerk wurde ebenfalls dem Kupferstich und dem Holzschnitt beigemessen, welcher seit der Erfindung des Buchdruckes durch Gutenberg um 1450 seine Blütezeit fand. Rasch fanden sich zahlreiche illustrierte Bücher, wie eben auch Ausgaben der „Gerusalemme Liberata“, in ganz Europa. Venedig zählte neben Florenz, Paris und Nürnberg zu den führenden Druckerstädten, in denen gleichzeitig die graphische Kunst ihre Blüte fand.[31] Die Erneuerung der Zeichnung ging hierbei ohne Zweifel aus den Errungenschaften und Erfahrungen der Familie Bellini und den Einflüssen aus fremden Ländern und deren Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Albrecht Dürer (1471 – 1528), hervor.

Mitte des 16. Jahrhunderts änderten sich sowohl die beliebte Zeichentechnik der Feder hin zur Kreide, als auch die Zeichengattungen. Besonderen Stellenwert erlangten Porträt und Landschaft in Venedig, welche sowohl in Malerei, als auch in der Zeichenkunst beispielsweise bei Tizians (1485/90 – 1576) Darstellungen autonomen Status erlangten.[32] Diese neue Vermittlung der Naturbeobachtung[33] war von grosser Wichtigkeit.[34]

---

[29] Voss 1923, S. 28.

[30] Vgl. Schewski – Bock 2007, S. 16.

[31] Vgl. Bert Bilzer/ Jürgen Eyssen/ Fritz Winzer (Hg.), Das grosse Buch der Kunst. Vom Alterum zur Gegenwart, Braunschweig 1987, S. 141 - 142.

[32] Vgl. Manfred Hellmann (u. a.), Kunst in Venedig. Gemälde und Zeichnungen 16. – 18. Jahrhundert. Grundzüge, Mythos, Malerei, Zeichnung (Kat. Ausst. Internationale Tage, Museum Altes Rathaus, Ingelheim am Rhein 26. April – 8. Juni 1987), Ingelheim am Rhein 1987, S. 39 - 40.

[33] Die Bedeutung der detaillierten Naturbeobachtung steigt ab der Zeit um 1400; vgl. Schweski – Bock 2006, S. 16.

Es kam zu einem der Höhepunkte venezianischer Graphik und somit auch zu einer viel stärkeren Überlieferung bis in die heutige Zeit.[35] Zeichnungen sind unter anderem von Jacopo Robusto, genannt Tintoretto (1519 – 1594), seinem Sohn Domenico Robusti, genannt Domenico Tintoretto (1560 – 1635), Giorgio da Castelfranco, genannt Giorgione (1478 – 1510), Paolo Veronese(1528 – 1588)[36], Jacopo Negretti, genannt Palma il Giovane (um 1548 – 1628) oder Lorenzo Lotto (1480 – 1557) vorhanden.[37] Bei den meisten dieser Zeichnungen handelt es sich um Entwürfe oder Vorstudien, welche in den Werkstätten als Vorlagen mehrere Werke dienten und ihnen somit kein autonomer Status zukam.

Zeitgleich erlangte die landschaftliche Darstellung immer mehr Bedeutung und wurde zu einem bestimmenden Bildelement einiger der venezianischen Zeichnungen – hierbei handelte es sich zumeist um Federzeichnungen auf hellem Papier. Einher ging auch ein steigendes Interesse an der Antike, diesmal aber nicht nur lediglich an der Nachahmung von Formen und Motiven, sondern in der Erhaltung von Kunstwerken und Gebäuden mittels deren Darstellung. Ende des 16. Jahrhundert änderte sich die Darstellung der Zeichnungen und die Körperlichkeit und Bewegung der Figuren trat in den Vordergrund. Ebenfalls veränderte sich die Zeichentechnik: Neben der Feder wurden farbige Kreiden und schwarze Stifte mit Weißhöhungen verwendet, die häufig zusätzlich laviert wurden. Ebenfalls findet man Blätter, welche mit ölhaltiger Farbe und Pinsel gemalt wurden. Somit wurden sie an sich malerischer.[38] Noch Anfang des 17. Jahrhunderts erlangte die Zeichnung nur als Studie oder Entwurf zu nachfolgenden Gemälden Bedeutung.[39] Mitte des Jahrhunderts übernahm Venedig schließlich die barocke Bildersprache, welche in Rom seit einer Generation schon Anklang fand und von großer Bedeutung für die Zeichenkunst war.[40] Gegen Ende des 17. Jahrhunderts fanden sich immer mehr Zeichnungen, welche formal autonom sind. Die Blätter brauchten nicht mehr unbedingt einen Bezug zu einem

---

[34] Vgl. Hellmann (u. a.) 1987, S. 40.
[35] Vgl. Schweski – Bock 2006, S. 16-17.
[36] Veronese ist einer der ersten Künstler, dessen Zeichnungen man teilweise als „autonom“ bezeichnet; vgl. Ebd., S. 18.
[37] Im 16. Jahrhundert gab es zwar Zeichnungssammlungen wie zum Beispiel des Gabriele Vendramin, jedoch kamen diese niemals an die Kollektionen beispielsweise von Florenz heran, wo Sammler wie Casari, die Familie Medici und Baldinucci grossartige Graphiken besassen; vgl. James Byam Shaw, Drawing in Venice, in: Jane Martineau, The genius of Venice 1500 – 1600 (Kat. Ausst. Academy of Arts, London 25. 11. 1983 – 11. 3. 1984), London 1983, S. 243 - 244.
[38] Vgl. Schweski – Bock 2006, S. 17-18.
[39] Vgl. Birke 1991, S. 190.
[40] Vgl. Ebd., S. 193.

späteren Gemälde oder Werk und hoben somit vor allem die Kreativität und Virtuosität des Künstlers hervor.[41]

Das 18. Jahrhundert – „Settecento veneziano" – birgt schließlich den Höhepunkt in der venezianischen Zeichenkunst. Dekorationsaufträge, Gemälde, Fresken, Raumausstattungen und Tapisserien wurden allesamt genauestens mittels Zeichnungen vorbereitet. Die Künstler dieser Aufträge wurden europaweit berühmt und ihre Werke wurden ebendort verkauft und bestellt. Dabei orientierten sich die Künstler des 18. Jahrhunderts vor allem an den Künstlern des 16. Jahrhunderts. Themen des Alten Testaments und der Antiken Geschichte waren bei der Ausstattung von Palästen besonders beliebt. Dabei wurden vor allem die Tugenden der herrschaftlichen Auftraggeber hervorgehoben. Beliebte Themen, welche auch Einfluss auf die kompositionelle Gestaltung der vorliegenden Zeichenserie hatten, waren unter anderem Esther vor Ahasver, Susanna und die beiden Alten, die Enthaltsamkeit des Scipio und die Frauen des Darius.[42] Neben diesen genauen Vorbereitungszeichnungen entstanden im 18. Jahrhundert auch Skizzen und Studien, welche teilweise als solche für den Verkauf bestimmt waren und von Kunstinteressierten gekauft wurden.[43]

Wegbereiter und Bindeglied zwischen den Jahrhunderten war Sebastiano Ricci (1659 - 1734)[44], welcher eine große Vorbildfunktion einnahm und wertvollen Einfluss ausübte. Er lernte als Schüler bei Sebastiano Mazzoni, reiste nach Bologna und studierte letztlich auch in Parma und Rom. Somit nahm er verschiedenste Strömungen in seine Arbeit auf, war ab 1700 wieder in Venedig anzutreffen, reiste jedoch stetig weiter nach Wien, Bergamo, Florenz, London und Paris.[45] Ihm folgten Antonio Balestra (1666 – 1740), Giovanni Battista Piazzetta (1682 – 1754)[46], Giovanni Battista Pittoni (1687 – 1767), Giovanni Battista Tiepolo[47] und Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, (1697-1768)[48], sowie auch Francesco Fontebasso (1709-1769). Vor allem diese Künstler revolutionierten die

[41] Vgl. Schweski – Bock 2006, S. 18.
[42] Vgl. Ebd., S. 19.
[43] Siehe dazu das Kapitel Vermarktung der Zeichnungen.
[44] Vgl. Giovanna Scirè Nepi, Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei, Übersetzung von Annemarie Seling, München 1991, S. 292. Das größte Konvolut an Zeichnungen des Sebastiano Ricci wurde von Konsul Smith gesammelt und nach England an die Krone verkauft.
[45] Vgl. Wittkower 1999, S. 86.
[46] Giovanni Battista Piazzetta lernt bei Antonio Molinari und in weiterer Folge bei Giuseppe Maria Crespi in Bologna. Vor 1711 kehrt er wieder nach Venedig zurück und verlässt diese Stadt bis zu seinem Ableben nicht mehr, arbeitet jedoch dort vorwiegend für ausländische Auftraggeber. 1750 wird Piazzetta erster Direktor der Akademie in Venedig; vgl. Wittkower 1999, S. 88.
[47] Vgl. Nepi 1991, S. 293 - 294.
[48] Vgl. Ebd., S. 286.

Zeichnung durch ihren geübten Umgang mit Feder, Kreide und Pinsel.[49] In Venedig studierten sie alle die Darstellung der Perspektiven sowie der Raumbühne.[50] Besonders von Wichtigkeit war auch Sebastianos Neffe Marco Ricci (1676 – 1730) für die Entwicklung der Zeichnung. Nach Tizian waren seine Landschaftsdarstellungen ebenfalls als autonome Zeichnungen zu sehen, welche nicht an eine Funktion gebunden waren.

Wie bereits erwähnt, tritt Sebastiano Riccis Nachfolge der berühmte Künstler Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770) an. „Sein sicherer, leicht fließender Strich umreisst das Notwendigste der Formen und Figuren, eine zweifarbige Pinsellavierung haucht ihnen Licht und Volumen ein. Die Qualität der venezianischen Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts, ihre offen vorgetragene Virtuosität, ihre Brillianz der Abkürzungen und Andeutungen, die geistreiche Freiheit im Umgang mit den Themenvorgaben, ist in keinem anderen Künstler gleichermaßen personifiziert.“[51] Durch diese Techniken und seine Art des Ausdruckes war Tiepolo prägend für etliche weitere Künstler und somit auch für die Zeichenserie, die im Zentrum dieser Arbeit steht. Mit ihm erreicht die Entwicklung der venezianischen Zeichnung „ihren Höhepunkt und ihren Ausklang“.[52]

Im laufenden 18. Jahrhundert kamen immer mehr Impulse und Einflüsse nach Venedig, welche vor allem durch die Reisen jüngerer Künstler in die Stadt gebracht wurden.[53] Giovanni Battista Tiepolo war hierbei maßgebend beteiligt, dass eine neue Kategorie von Werken entstand: Bilder zu geschichtlichen Themen mit heroischen Motiven, welche gleichermaßen Privathäuser, als auch Paläste schmückten.[54] Im 18. Jahrhundert war man fasziniert von der antiken Welt, welche ein nostalgisches und romantisches Element in die Werke einbrachte.[55] Die Impulse von Italien reichten über die Landesgrenzen hinaus und die Kunst wurde Repräsentant eines neuen Lebensgefühls. Die dekorative Ausgestaltung des Innenraumes wurde dabei immer wichtiger und kleine, intime, preziöse Kunstwerke immer beliebter.[56]

[49] Vgl. Birke 1991, S. 194.
[50] Vgl. Wittkower 1999, S. 1.
[51] Schweski – Bock 2006, S. 22.
[52] Birke 1991, S. 201.
[53] Vgl. Birke 1991, S. 210.
[54] Vgl. Giandomenico Romanelli, Venedig – Kunst & Architektur, Berlin 2005, S. 566.
[55] Vgl. Wittkower 1999, S. 1.
[56] Vgl. Ingeborg Schemper, Vorlesung Zyklus III. Renaissance und Barock, Wien Wintersemester 2003/ 2004, S. 154.

2. Verkauf und Vermarktung der Zeichnungen

Gegen Ende des 17. Jahrhundert begann in vielen europäischen Ländern, besonders in Frankreich und England, das gezielte Sammeln von Graphiken. Die Zeichnung wurde als eigenständig wertvolles Werk eines Künstlers anerkannt, und nicht mehr bloss auf ihre Funktion reduziert.[57] Ein Meilenstein für die Zeichnung war die funktionelle Loslösung von der Malerei, welche im 18. Jahrhundert immer stärker forciert wurde. Nunmehr war die Graphik ein selbstständiges Objekt der Begierde.[58] Haben zum Beispiel André Félibien 1676 und Roger de Piles 1681 die Zeichnung noch als Teil der Malerei definiert, ändert De Piles bereits 1708 seine Meinung. Ab 1728 wird die Zeichnung in Folge von Kunstkennern wie Jonathan Richardson d. Ä. in seinem Werk „Traité de la Peinture et de la Sculpture" als autonom und original bezeichnet. 1741 betont Pierre-Jean Mariette (1694 – 1774), einer der wichtigsten Kunstsammler der damaligen Zeit, die Wichtigkeit der Zeichnung für die Bildung des Geschmackes durch das Studium von Graphiken. Er verfasste den Auktionskatalog mit Anmerkungen zur berühmten Zeichnungssammlung von Pierre Crozat.[59]

„Die Zeichnungen sind die ersten Ideen eines Malers, das erste Feuer seiner Imagination, sie zeigen seinen Stil, seinen Geist, seine Art zu denken: Sie sind die ersten Originale, die den Schülern des Meisters oft dazu dienen, Bilder zu malen, die nichts anderes als Kopien sind. Die Zeichnungen versinnbildlichen weiters die Fruchtbarkeit und Lebendigkeit der Genialität des Künstlern, Würde und Größe seiner Gefühle sowie die Leichtigkeit, mit der er sie zum Ausdruck gebracht hat."[60]

Graphische Blätter waren besonders ab dem 18. Jahrhundert Sammelobjekte. Der größte Teil der im Handel erhältlichen Zeichnungen waren Skizzen oder Entwürfe. Teilweise handelte es sich um einfache Skizzierungen von Körpern oder Details. Gerne wurden jedoch auch Entwurfszeichnungen gesammelt, welche sich durch eine große Nähe zum geplanten Werk (Fresko, Wandgemälde, Tapisserie, Buchillustration) auszeichneten. Hierbei standen die Aspekte der Fertigung im Vordergrund und sie unterschieden sich besonders durch den Grad der Detailliertheit ihrer Komposition.

[57] Vgl. Dossi 1998, S. 26.
[58] Vgl. Romanelli 2005, S. 577 - 578.
[59] Vgl. Dossi 1998, S. 26.
[60] Antoine-Joseph Dezallier D'Argenville, Leben der beruehmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Charakter, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Einleitung, die Zeichnungen und Gemaelde großer Meister zu kennen, 3 Bände (Bd. I 1767), Leipzig 1767 – 1768.

Nur ein kleiner Teil der Zeichnungen galt als autonom, wie bereits erwähnt waren die meisten Blätter Vorbereitungen für einen Auftrag.[61] Die immer größer werdende Nachfrage führte zu einem Aufschwung der Zeichnung im Kunsthandel.[62] Im ausgehenden 17., jedoch verstärkt im 18. Jahrhundert kommt der Handel mit venezianischen, autonomen Zeichnungen zu seiner Blüte und sie werden durch Sammler wie den britischen Konsul und Kaufmann Joseph Smith[63] (um 1674 – 1770), Antonio Maria Zanetti (1679 – 1767), Pierre – Jean Mariette und Pierre Crozat[64] in Europa verbreitet.[65]

„(…) the tourists – the English, the French, and to a lesser extent the Russians and the Germans – were among their chief patrons and carried off perhaps the majority of their pictures [and graphics[66]] as souvenirs of the most fascinating city in the world".[67] Besonders grosses Interesse an Graphiken hatten englische Sammler – vor allem an Veduten-, welche diese durch Agenten in Italien kaufen ließen.[68] Dabei stiegen die Verkaufschancen eines Werkes mit ihrem Grad der optischen Anlehnung an beliebte italienische, aber auch niederländische und französische Vorbilder.[69] Dies erschwert im Endeffekt die Zuschreibung mancher Werke, da Sammler und Verkäufer oftmals einem Kunstwerk bekanntere Namen angedeihen ließen, um deren Preis zu steigern und den Wert zu erhöhen. Hinzu kommt, dass bis auf die Werke von Antonio Canal, genannt Canaletto, und Domenico Tiepolo (1727 – 1804) Zeichnungen nur äußerst selten signiert wurden.[70] Erzherzog Albert von Sachsen Teschen, der Gründer der Albertina, in welcher die vorliegende Zeichnungsserie aufbewahrt wird, sammelte und kaufte viele seiner Blätter von Pierre – Jean Mariette (1694 – 1774)[71].

---

[61] Heutzutage wird immer mehr Zeichnungen die Bezeichnung „autonom" beigefügt, da die ausgeführten Werke möglicherweise verschollen oder aufgrund von Privatbesitz nicht mehr auffindbar sind.
[62] Vgl. Dossi 1998, S. 27.
[63] Der britische Konsul Joseph Smith (um 1674 – 1770) war ein berühmter Sammler in Italien, welcher seit 1700 in Venedig weilt, 1744 britischer Konsul ebendort wird und bis 1763 seine Zeichnungskollektion vergrößert und diese schließlich an König George III. nach England verkauft. In seiner Kollektion befinden sich größtenteils Werke von Canaletto, eine Zeichnung von Francesco Fontebasso ist nicht nachweisbar; vgl. Francis John Bagott Watson, Venetian paintings at the Royal Academy 1954-55, in: Arte Veneta, 9, 1955, S. 260., sowie Schweski-Bock 2006, S. 21.
[64] Die französischen Kunsthändler Pierre Crozat und Pierre-Jean Mariette waren von grosser Wichtigkeit für die europäischen Sammlungen, wie eben auch für die Sammlung Erzherzog Alberts. Beide tragen im Laufe des 18. Jahrhunderts bedeutende Zeichnungsbestände zusammen; vgl. Pack 1968, S.10.
[65] Vgl. Birke 1991, S. 211.
[66] Es handelt sich hier um eine Anmerkung der Autorin zum besseren Verständnis.
[67] Shaw 1955, S. 317.
[68] Vgl. Birke 1991, S. 213.
[69] Vgl. Bruno Bushart, Deutsche Malerei des Barock, Königstein am Taunus 1967, S. 16.
[70] Schweski - Bock 2006, S. 22.
[71] Siehe dazu das Kapitel zur Sammlung Erzherzog Alberts.

IV. EXKURS: DIE ITALIENISCHEN ZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG DES ERZHERZOGS ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN[72]

Die Provenienz der vorliegenden Zeichenserie über Torquato Tassos „Gerusalemme Liberata“ beschränkt sich, wie bereits erwähnt, lediglich auf einen Eintrag im Katalog der italienischen Zeichnungen der Albertina Wien sowie den Sammlungsstempel des Erzherzogs Albert von Sachsen Teschen auf den jeweiligen Zeichnungen selbst. Über die Herkunft der Blätter ist nur bekannt, dass sie, wie im Weiteren beschrieben, aus Venedig stammen dürften. Wo sie gezeichnet wurden, wer Auftraggeber für diese Serie war, beziehungsweise wer der Künstler war, ist unbekannt. Leider fehlen entsprechende Unterlagen zum Aufbau der Zeichensammlung von Erzherzog Albert, da diese nach seinem Ableben verstreut und teils vernichtet wurden. Man hat jedoch Kenntnis darüber, dass der Erzherzog, obwohl sehr wenige Ankaufslisten, Rechnungslisten und wenig Korrespondenz von Ankäufen erhalten sind, großen Wert auf seine penibel geführten Inventarlisten legte. Diese wären heute eine grosse Hilfe, gelten jedoch ebenfalls als teilweise verloren.[73]

Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen (Abb. 17) hat die Bestände der heutigen Albertina Wien durch seine fünfzigjährige Sammeltätigkeit in ihrer Basis aufgebaut und konnte rund 14.000 Zeichnungen sowie 200.000 Druckgraphiken in seine Sammlung, die bereits von ihm in seinem Palais[74] in Wien (Abb. 18) angedacht war, eingliedern. Dabei legte er grossen Wert auf die Qualität der einzelnen Werke und deren Erhalt in der Zukunft.[75] Besonders wichtig für ihn war eine „universelle, historisch-chronologisch geordnete und auf gelehrte Nutzung ausgerichtete Kollektion erstrangiger Kunstwerke“[76]. Im Zuge seiner Statthalterschaft in Ungarn (1766 – 1780) beginnt Erzherzog Albert eifrig zu sammeln.[77]

---

[72] Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen lebt vom 11. Juli 1738 bis zum 10. Februar 1822. Er war Sohn des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen (1696 – 1763) und dessen Frau Erzherzogin Maria Josepha (1699 – 1757) und verbrachte seine Kindheit am Hof in Dresden. Am 8. April 1766 heiratet er Marie Christine, eine Tochter von Maria Theresia, in Wien. Durch diese Eheschließung erhält Albert plötzlich einflussreiche Anstellungen (1765 Statthalter von Ungarn, 1780 Statthalter der österreichischen Niederlande) und eine gute Bezahlung und Mitgift. Dies förderte seine Sammeltätigkeit zusammen mit seiner Gattin und führt zur herausragenden graphischen Sammlung in der heutigen Albertina Wien; vgl. Dossi 1998, S. 12.

[73] Vgl. Ebd., S. 46.

[74] Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen bekommt nach seiner Rückkehr 1794 nach Wien von Kaiser Franz das Palais Silva-Tarouca übertragen. Dies ist das heutige Palais Albertina; vgl. Ebd., S. 30.

[75] Durch eine testamentarische Erwähnung seiner Kunst als Fideikommiß musste die komplette Sammlung nach seinem Ableben 1822 in habsburgischem Besitz in Österreich bleiben; vgl. Ebd., S. 11.

[76] Ebd., S. 13.

[77] vgl. Ebd., S. 27.

Ab 1781, zur Zeit seiner Statthalterschaft in den österreichischen Niederlanden, tritt er in Kontakt mit Kunstkennern und Sammlern, allen voran Charles Antoine Prince de Ligne (1759 – 1792)[78]. Der Erzherzog hatte dabei mehrere Berater, wie zum Beispiel Johann Adam Bernhard Ritter von Bartsch[79]. Dieser war Alberts engster Berater beim Ankauf von Graphiken und deren Katalogisierung, der Regent arbeitet aber auch europaweit mit Kunsthändlern zusammen.[80] Der Kunstkenner Giacomo Conte Durazzo[81] aus Genua hilft dem Erzherzog beim Aufbau seiner druckgraphischen Sammlung, welche nicht bloße Unterhaltung sein sollte, sondern den Anspruch einer kunsthistorischen Vermittlung erreichen wollte. 1774 schließlich erhält Graf Durazzo von Erzherzog Albert den Auftrag, von Venedig aus eine stattliche Sammlung zusammenzutragen. Dabei spielte die Finanzierung, der Umfang beziehungsweise die Zeitspanne der Tätigkeit keine Rolle, es ging einzig und alleine um ein qualitatives Ergebnis. Bereits zwei Jahre später, 1776, überreicht der Kunstkenner dem Erzherzogenehepaar in Venedig von 5. bis 7. Juli 1000 druckgraphische Objekte mit einer Gründungsurkunde, welche als „Discorso Preliminare“[82] (Abb. 19) bezeichnet wird. Leider ist hierbei nicht mehr nachvollziehbar, um welche Werke es sich gehandelt hat. Die Graphiken fanden bei Albert grossen Anklang und Graf Durazzo führte die Sammeltätigkeit für ihn fort.[83] 1784 überreicht er dem Ehepaar ein weiteres Konvolut bestehend aus über 30.000 druckgraphischen Blättern von etwa 1400 Künstlern als Geschenk. Auch hierbei ist es aufgrund mangelnder Dokumentation nicht mehr möglich, die einzelnen Werke beziehungsweise Künstler zu eruieren. Zusätzlich zur zweiten Gründungsurkunde erscheint 1784 ein Beiwerk zu dieser Schenkung von Bartolomeo Benincasa – „Descrizione della Raccolta di Stampe di S. E. il Sig. Conte Jacopo Durazzo“.[84] Gesammelt wurde nach Ländern, welche weiters

[78] 1794 erlangt Erzherzog Albert einen Großteil der Zeichenbestände des Charles de Ligne, da dieser im Alter von 33 Jahren ablebte; vgl. Dossi 1998, S. 47.
[79] Adam von Bartsch (1757 – 1821) hatte ab 1777 die Position des Skriptors in der Hofbibliothek inne. Seine wichtigste Leistung ist die Verbesserung des Gliederungssystems der Stichsammlung des kaiserlichen Kabinetts. Ab 1795 war Bartsch der engste Berater und Vertrauter des Erzherzog Alberts bei Ankaufsfragen, vgl. Ebd., S. 50-51.
[80] Bartsch war selbst auch Künstler und fertigt beispielsweise die Deckblätter der einzelnen Aufbewahrungscahiers, sowie Kopien nach Erzherzog Alberts Sammlung; vgl. Ebd., S. 51.
[81] Graf Durazzo (1717 – 1794) entstammt einer genuesischen Aristokratenfamilie, welche sowohl politisch als auch kulturell sehr aktiv war. 1749 wird Durazzo Botschafter in Wien und ab 1764 kaiserlicher, österreichischer Gesandter in Venedig; vgl. Ebd., S. 160.
[82] Der „Discorso Preliminare“ sollte „als Praktische Geschichte der Malerei und der Stecherkunst von der Wiederherstellung der Schönen Künste bis in unsere Tage…“ die Kunstgeschichte seit der frühen Renaissance chronologisch ordnen und zeigen; Ebd., S. 16.
[83] Vgl. Ebd., S. 14-16.
[84] Vgl. Bartholommeo Benincasa, Descrizione della Raccolta di Stampe di S. E. Il Sig. Conte Jacopo Durazzo Patrizio Genovese ec. EC. Esposta in una Dissertazione sull‘ Arte dell‘ Intaglio a Stampa, Parma 1784, S. 47.

chronologisch nach Künstlern gegliedert wurden.[85] Es war im Sinne der Vollständigkeit, von vielen Künstlern aus möglichst jedem europäischen Land qualitative Druckgraphiken und Zeichnungen zu besitzen. Hierbei haben sich Fehler in die Sammlung des Erzherzoges eingeschlichen, da teilweise Graphiken um einen besseren Verkaufspreis zu erzielen, bekannteren Künstler zugeschrieben wurden. Diese werden nunmehr unter ihrem fälschlich zugewiesenen Namen in der Albertina Wien aufbewahrt beziehungsweise durch detaillierte Forschungsarbeit in das Umfeld anderer Künstler geordnet.

Der italienische Teil der Zeichnungssammlung des Erzherzogs Albert, ursprünglich in römisch-florentinische, bolognesische, venezianische und lombardische Schule gegliedert, wurde von Veronika Birke anschaulich in vier Bänden katalogisiert und inventarisiert. Hierbei enthalten die ersten drei Bände die eigentliche Sammlung Alberts. Der vierte Band beinhaltet die großformatigen italienischen Zeichnungen und den Bestand der Albertina, welcher nach dem Ableben Alberts im Jahre 1822 der Sammlung beigefügt wurde. Erzherzog Albert und seine Gattin Marie Christine vererbten die Sammlung an ihre Adoptivsöhne Erzherzog Carl[86] (1771 – 1847) und Erzherzog Albrecht[87] (1817 - 1895), welche diese pflegten und erweiterten.

Erzherzog Friedrich (1856 – 1936), ein Sohn Carls, schließlich verkaufte nach dem ersten Weltkrieg 1919 die Zeichnungen und Druckgraphiken, welche seit 1895 erworben wurden, um die Sammlung in eine Art Ursprungszustand zurückzuführen. Einige dieser Werke konnten wieder aus dem Kunsthandel oder von privaten Käufern zurückerworben werden. 1920 wurde die Graphische Sammlung Albertina gegründet, welche heute noch in derselben Form erhalten ist. Seit diesem Zeitpunkt werden Neuerwerbungen teilweise durch den Verkauf von Doubletten finanziert. Hierbei handelt es sich zumeist um Kupferstiche, welche in doppelter Form in die Sammlung eingegangen sind, als die Kupferstichsammlung des Prinzen Eugen aus der ehemaligen Hofbibliothek 1919 mit der Sammlung Alberts zusammengelegt wurde. Seit dem 2. Weltkrieg gab es „keine gezielte Erweiterung des italienischen Bestandes“ der Albertina. Verstärkt wird nunmehr das Augenmerk auf internationale Künstler gelegt.[88]

[85] Vgl. Dossi 1998, S. 26.
[86] Erzherzog Carl Ludwig Habsburg-Lothringen war ein Neffe des leider kinderlosen Erzherzogs Albert und seiner Gattin. Sie adoptierten ihn als Sohn und setzten ihn als Universalerben ein; vgl. Ebd., S. 161.
[87] Erzherzog Albrecht Friedrich Rudolf Habsburg-Lothringen war der älteste Sohn des Erzherzogs Carl; Ebd., S. 32.
[88] Vgl. Birke 1991, S. VII.

Hieraus und durch die vorliegenden Informationen der Albertina lässt sich schließen, dass die zu beschreibenden Zeichnungen bereits zur Sammlung von Erzherzog Albert gehörten, von ihm beziehungsweise von seinen Agenten im Zuge einer Venedigreise angekauft wurden, und seitdem in der Albertina aufbewahrt werden. In jedem Fall ist Verlass auf den Sammlungsstempel (Abb. 20), welcher bestätigt, dass diese Werke bereits zu Alberts Lebzeiten in seiner Sammlung zu finden waren. Der Stempel wurde nach Ableben des Regenten, seinem Testament Folge leistend, vernichtet.[89] Natürlich können die Zeichnungen auch aus einer anderen Sammlung nach Wien gelangt sein, dies ist jedoch ebenfalls ohne Beweis. Im 18. Jahrhundert erlangte das Bürgertum eine sehr starke Position und es etablierten sich darunter einige Kunstsammler. Als es Ende des 18. Jahrhunderts bis Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem politischen und sozialen Umbruch, auch bedingt durch die Französische Revolution, kam, und etliche Kunstwerke durch Plünderungen, Klosteraufhebungen und einen regen Handel auf den Markt kamen, vermehrten sich diese privaten Kollektionen. Erzherzog Alberts Sammlung profitierte natürlich auch von diesen Wirren, da der Markt einerseits mehr zu bieten hatte, andererseits private Sammler durch finanzielle Nöte gezwungen waren, ihre Sammlungen darzubieten. Nachweisbar ist, dass Erzherzog Albert einen sehr großen Teil seiner Zeichnungssammlung aus französischen Kollektionen erwirbt. Speziell die beiden französischen Kunsthändler Crozat und Mariette waren zwischen 1770/80 und 1822 für das Erzherzogenpaar tätig und auch die meisten Kunstauktionen der Zeit fanden neben London und beispielsweise Amsterdam, in Paris statt.[90] Daher könnten Werke der Albertina auch aus französischen Sammlungen stammen. Letztmöglich wäre es, dass der Künstler selbst die Zeichnungen mit nach Wien brachte und Erzherzog Albert sie somit direkt vor Ort sah und vielleicht erwarb.

Die wahrscheinlichste These zum Ankauf der Blätter ist Erzherzog Alberts belegte Reise nach Venedig und der Ankauf der großen Zeichnungskonvolute bei Graf Giacomo Durazzo. Wenngleich es hierfür laut Albertina Wien[91] keine Dokumente gibt, wäre es bei einer so großen Anzahl an erworbenen Blättern einfach zu erklären, dass sich auch eine Serie von 16 Zeichnungen darunter befand. Jede andere Ankauflösung ist bloße Vermutung, kann nicht nachgewiesen werden und ist somit nur als Möglichkeit und Denkanstoss anzusehen.

[89] Albert führt dies in seinen „Mémoires“ an, in denen er sein Leben sehr detailliert festhält; vgl. Dossi 1998, S. 32.
[90] Vgl. Ebd., S. 60.
[91] Grundlage für diese Aussage ist ein Telefonat mit Dr. Barbara Dossi am 4. Mai 2011.

V. ZUR LITERARISCHEN VORLAGE DER ZEICHNUNGEN – TORQUATO TASSOS „LA GERUSALEMME LIBERATA“

„Die bildliche Umsetzung literarischer Meisterwerke wird von den faszinierenden Gedanken und Bildern inspiriert, die die Texte heraufbeschwören und durch präzise beschriebene Details <lebendig> werden lassen.“[92]

Als Vorlage für die in dieser Arbeit behandelte Zeichnungsserie dient das literarische Werk „La Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso (erste Fassung 1575, komplette Fertigstellung 1581), welches in italienischer Volkssprache verfasst ist. Dieses schrieb der Literat in mehreren Versionen. Um den Lesefluss leichter zu machen und das Verständnis der Gesänge bestmöglich zu garantieren, wird in dieser Diplomarbeit in den Fussnoten die Übersetzung von Johann Diederich Gries[93] im Erstdruck der autorisierten Fassung[94] den Zeichnungen zugrunde gelegt.

Der Literat Torquato Tasso lebte von 1544 bis 1595 in Italien zur Zeit der Spätrenaissance. 1559, als Torquato mit seinem Vater Bernardo (1496 – 1569, ebenfalls ein Schriftsteller) in Venedig weilte, schrieb er „Libro I del Gierusalemme“ und ein Gedicht „ Rinaldo“, in welchem er die Figur des Ritters erstmals formte. Beide literarischen Niederschriften sind bereits Grundsteine für sein folgendes Hauptwerk „La Gerusalemme Liberata“. Nach einem Studium der Rechtswissenschaften in Padua (ab 1560) und Venedig (erneut ab 1562) sowie Mantua (1563) und Bologna (1564), lernte er auf der Philosophischen Fakultät und verkehrte ab diesem Zeitpunkt in literarischen Kreisen. Zurück in Venedig überarbeitete Tasso sein Werk „Rinaldo“ und widmete dieses Kardinal Luigi D’Este. Somit wurde er auch 1565 als Hofkavalier des Kardinals nach Ferrara gerufen; in den

[92] Francesca Pellegrino/ Federico Poletti, Bildlexikon der Kunst Band 14. Themen und Personen der Literatur, Mailand 2003, S.6.

[93] Johann Diederich Gries, ein bedeutender Übersetzer der deutschen Romantik, bildet die Stanzenform des Torquato Tasso komplett nach. Er bemüht sich hierbei um eine fast exakte Übereinstimmung zum Originaltext. Seine Übersetzung von Tassos Hauptwerk entsteht zwischen 1800 – 1803 und wird als „deutscher Tasso“ bezeichnet; vgl. Achim Aurnhammer/ Christina Florack-Kröll/ Dieter Martin, Torquato Tasso in Deutschland. Gedenkausstellung zum 400. Todestag (Kat. Ausst. Goethe Museum, Düsseldorf, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Düsseldorf 22. Februar – 30. April 1995) Heidelberg 1995, S. 59. Diese Version wurde aufgrund der Genauigkeit für die vorliegende Diplomarbeit als Übersetzung gewählt.

[94] Die erste deutsche (barocke) Übersetzung wurde von Diederich von dem Werder 1626 mit dem Titel „Gottfried von Bulljon oder Das Erlösete Jerusalem. Erst von dem Hochberühmbten Poeten Torquato Tasso in Welscher Sprache beschrieben: Und nun in Deutsche Heroische Poesie Gesetzweise, als vormals nie mehr gesehen, überbracht“ geschrieben. 1744 erschien dann eine klassizistische Übersetzung von Johann Friedrich Kopp. 1781 schließlich verfasst Wilhelm Heinse eine deutsche Version, welche jedoch eher wie ein Roman aufgebaut ist. Erst ab der Romantik bemüht man sich um eine originaltreue Übersetzung. Eine weitere bekannte deutsche Version der „Gerusalemme Liberata“ dieser Zeit ist von Karl Streckfuß 1822; vgl. Aurnhammer (u. a.) 1995, S. 59.

folgenden Jahren war er Teil des Hofadels von Herzog Alfonso II.[95] ebendort. Von 1572 – 1579 hatte Tasso am Hof des Alfonso II. die Position des Staatssekretärs und Hofhistorikers inne.[96] Dort hat er auch die Töchter des Herzogs, Lukrezia und Leonora, kennengelernt.[97] Ebenso bedeutend für Tassos Werk waren seine Liebschaften zu Lucrezia Bendidio und Laura Peperara[98]. Diese Verbindungen sollten eine tragende Rolle bei der Entstehung der Personen des Ritters Rinaldo und der Zauberin Armida spielen.

Besonders von Wichtigkeit für die vorliegende Zeichnungsserie sind auch Tassos literarischen Werke „Aminta" (1573 uraufgeführt, 1580 veröffentlicht) und „Goffredo" (1575 fertiggestellt).[99] „Il Goffredo" erschien 1580 in Venedig. Es handelte sich um den Erstdruck einer unvollständigen und nicht autorisierten Fassung, welche bereits Grundzüge und Vorbilder für Torquato Tassos Hauptwerk „La Gerusalemme Liberata" - zu Deutsch übersetzt als „Gottfried von Bulljon" [100] oder „Die Befreiung Jerusalems" - enthielt. 1564 begann der Literat mit diesem wichtigsten Epos seines Schaffens und stellte es in Erstfassung bereits 1575 fertig, veröffentlichte es jedoch nicht.[101] Die Geschichte ist als episch-heroische Dichtung in 20 Gesängen in Stanzen aufgebaut.[102]

Tasso überarbeitete „La Gerusalemme Liberata" oftmals während seines Aufenthaltes im Irrenhaus Sant' Anna zwischen 1579 und 1586.[103] Um 1580 wurden einige Versionen seines Buches ohne sein Wissen und Zutun von anderen Autoren veröffentlicht, welchen der Schriftsteller sein Skript zur Korrektur geschickt hatte. Beispielsweise publizierte Celio Malaspina 14 Gesänge des Werkes mit dem Titel „Goffredo" in Venedig.

---

[95] Alfons II. von Este wird 1533 geboren und war von 1559 – 1597 Herzog von Ferrara; vgl. Christian Grawe, Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe, Torquato Tasso, Stuttgart 2003, S. 5.
[96] Johann Wolfgang Goethe, Torquato Tasso. Ein Schauspiel, Stuttgart 2003, S. 101.
[97] Lanfranco Caretti, Torquato Tasso. Gerusalemme Liberata, Mailand 1983, S. LX – LXII.
[98] Lucrezia Bendidio und Laura Peperara waren zwei Liebschaften während Tassos Ferienaufenthalt in Mantua; vgl. Bruna Ceresa, Dietrichs von dem Werder Deutsche Übersetzung von Tassos „Gerusalemme Liberata", phil. Diss., Zürich 1973, S. 36.
[99] Vgl. Caretti 1983, S. LXIV – LXV.
[100] Gottfried von Bulljon wurde von Diederich von dem Werder verfasst und von Gerhard Dünnhaupt herausgegeben (Tübingen 1974 – als Nachdruck der Ausgabe von 1626); vgl. Diederich von dem Werder, Gottfried von Bulljon Oder Das Erlöste Jerusalem. 1626, hrsg. Gerhard Dünnhaupt, Tübingen 1974.
[101] Vgl. Aurnhammer 1995, S. 9. In dieser Alfons II. d'Este gewidmeten Version wird der Herzog als Führer eines Kreuzzuges gegen die Türken dargestellt. Dies hat einen reellen Hintergrund in der Teilnahme Alfonso II. am Kreuzzug des Kaisers Maximilian. Obwohl dieser nicht erfolgreich war, lässt sich der Herzog in seinem Ansehen feiern; vgl. Achim Aurnhammer, Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994, S. 14.
[102] Stanze: Italienisch stanza – „Strophe", bezeichnet einen Gesang oder ein Gedicht im Reimschema abababcc. Torquato Tasso verwendet dieses in der „Gerusalemme Liberata" durchgehend; vgl. Goethe 2003, S. 108.
[103] Vgl. Caretti 1983, S. LXVIII.

Im Februar 1581 wurde schließlich die erste von Tasso autorisierte Ausgabe der „Gerusalemme Liberata“ kuratiert von Angelo Ingegneri herausgegeben.[104] Das literarische Werk wurde Alfonso II. D'Este[105], dem Herzog von Ferrara, gewidmet. Torquato Tassos Werke sind geprägt durch antike Formen, welche mit christlich-romantischem Gefühlsreichtum verbunden werden.[106] Diese Züge erkennt man auch in seinem Epos, indem er in einer phantasievollen Darstellung die Wirren des ersten Kreuzzuges der Christen gegen die Muslimen 1096 – 1099[107] und die Befreiung Jerusalems darstellt. Anlass für diese Thematik war das Vordringen der Türken unter Süleiman des Prächtigen in Richtung Europa Mitte des 16. Jahrhunderts.[108]

„Gerusalemme Liberata“ beschreibt den 1. Kreuzzug nach Jerusalem unter der Führung des Gottfried von Bouillon. Dieser stellt den Mittelpunkt der Erzählung dar; um welchen sich die Geschichten des christlichen Ritters Rinaldo und der Zauberin Armida, und weiters die Handlungen rund um Tancred, Clorinda, Erminia[109], etc. drehen. Die Handlung setzt im Winterlager der christlichen Ritter ein als diese einen Überraschungsangriff auf Jerusalem planen. Dabei kämpfen die Christen mit Hilfe der himmlischen Heerscharen gegen die Muslimen, welche von den Höllenmächten begleitet sind.[110] Gottfried erhält von Gabriel, dem Erzengel der Erlösungsbotschaft, den Auftrag, Jerusalem von den ungläubigen Menschen zu befreien.[111] Rinaldo, der größte Held des christlichen Heeres, ist hierbei von großer Bedeutung. Neben den Erzählungen rund um Sophronia, einer sich selbst opfernden Christin, Clorinda, der Geliebten des Tancred, und Erminia, einer Heidin voll unerfüllter Liebe zu dem christlichen Ritter Tancred, spielt die ebenfalls heidnische Zauberin Armida die Hauptrolle. Sie wird in eine Liebesgeschichte mit Rinaldo verwickelt, lockt ihn mit Hilfe von Zaubern auf ihre Insel und entzieht ihn seiner Ritterpflichten.

[104] Vgl. Caretti 1983, S. LXIX.
[105] Alfonso II. d'Este wird 1533 in Ferrara geboren und stirbt 1597; vgl. Caretti 1983, S. 502.
[106] Vgl. Annette Schäfer, Die Florentinische Tasso-Serie des Kunsthistorischen Museums in Wien, phil. Mag., Wien 1994, S. 45.
[107] Gegen Ende des 16. Jahrhunderts kam es zu einer Renaissance der Gedanken an die Kreuzzüge durch die reelle Türkenbedrohung, beispielsweise in Österreich 1565/66 und Venedig 1570 – 1573. Hierbei waren die Eroberung Jerusalems und des Heiligen Landes zwar kein politisches Ziel, doch dienten sie herrschaftlicher Propaganda. Besonders die Reformation und die christliche Glaubensspaltung tragen stark zur Rezeption des Kreuzzuggedankens bei. Für eine detailliertere Darstellung der Renaissance der Kreuzzugsidee; vgl. Aurnhammer 1994, S. 41-44.
[108] Vgl. Grawe 2003, S. 59.
[109] Es handelt sich hierbei auch um die Geschichte eines christlichen Helden Tancred, welcher in die äthiopische Fürstin Clorinda verliebt ist. Als er diese im Kampf tödlich verwundet und sie als letzte Geste tauft, verliebt sich Erminia in den Soldaten. Tasso hat diese Geschichte in Form eines Doppelromanes mit der Erzählung um Rinaldo und Armida in seinen Gesängen verarbeitet. Dies ist eingebettet in eine Kriegsgeschichte der Christen gegen die Muslimen.
[110] Vgl. Dünnhaupt 1974, S. 19.
[111] Vgl. Grawe 2003, S. 60.

Gottfried erfährt daraufhin in einem Traum, indem ihm der Erzengel Gabriel erscheint, dass Rinaldo für die Eroberung Jerusalems von dringender Notwendigkeit ist und schickt zwei Soldaten, Carlo und Ubaldo, um den Verzauberten wieder zurück zu holen. Sie finden dabei Hilfe bei einem Zauberer im Erdinneren, überschiffen Meere und widerstehen Verlockungen auf dem Weg zum Palast der Armida. Sie finden ihn im Garten der Armida und bekehren ihn. Rinaldo kehrt daraufhin mit den Soldaten zurück an die Seite von Gottfried im Kampf um die Stadt Jerusalem. Armida, verschmäht und verärgert, holt Hilfe aus Ägypten gegen die Christen. Es kommt zu einer großen Schlacht, bei der die barbarischen Heerführer von den Christen vernichtet werden. Jerusalem wird erobert und das Heilige Grab von Gottfried befreit. Armida sieht daraufhin keinen Ausweg und keine Hoffnung mehr, sondern flüchtet, um Selbstmord zu begehen. Rinaldo, noch immer teils geblendet von der Liebe, findet sie, jedoch ermordet er sie nicht. Er verspricht ihr die Liebe und bekehrt die Zauberin.

Die Handlung des Epos spielt im Heiligen Land und den umliegenden Regionen.[112] Die Christen werden zum Krieg gegen die Barbaren aufgerufen, damit zukünftig Frieden herrschen kann.[113]

„È ben ragion, s'egli averrà ch'in pace
il buon popol di Cristo unqua si veda,
e con navi e cavalli al fero Trace
cerchi ritòr la grande ingiusta preda,
ch'a te lo scettro in terra o, se ti piace,
l'alto imperio de' mari a te conceda.
Emulo di Goffredo, i nostri carmi
intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi."[114]

Torquato Tasso beschreibt in seinem Werk „La Gerusalemme Liberata" zwar den Kampf um die Stadt Jerusalem, baut jedoch immer wieder Passagen ein, welche auf das

[112] Vgl. Max Wickert, Torquato Tasso. The liberation of Jerusalem, Oxford 2009, S. vii-xxviii.

[113] Die Geschichte der „Gerusalemme Liberata" wird aus der Sicht des Zauberers von Ascalon in „Ich" - Form erzählt. Hierbei wird der Leser teilweise gedutzt. Das Werk wurde Alfonso d'Este gewidmet, welcher auch direkt im 1. Gesang, 4. angesprochen wird, wodurch sich die direkte Anrede in einigen Teilen des gesamten Werkes erklärt.

[114] Canto primo, 5.
„Wohl ist es recht – wenn je in künft'gen Jahren die Völker Christi sich in Frieden sehn. Und nun mit Schiff und Roß kühn dem Barbaren die große Beute zu entreißen gehen – daß sie die Führung, wie du willst, der Schaaren zu Wasser oder Land dir zugestehn. Nacheifrer Gottfrieds, horch' auf seine Siege in unserm Lied, und rüste dich zum Kriege!" Gries o. J. , S. 4.

Herkunftsland Italien des Alfonso d'Este (welchem das literarische Werk gewidmet ist) hindeuten: „(…) là ne la bella Italia, ov'è la sede del valor vero e de la vera fede."[115]

Für die vorliegenden Zeichnungen (Abb. 1 - 16) von größter Bedeutung sind vor allem die Handlungen um den 14. – 16. Gesang, in denen die Liebesgeschichte von Rinaldo und Armida erzählt wird. In diesen Gesängen kommt es zu einem Gleichnis von erotischer Begierde beziehungsweise Liebe und der Flucht vor den Pflichten eines Helden zur Zeit der Kreuzzüge. In seinen Versuchen, den Fängen und dem Zauber von Armida zu entkommen und seine Mission der Befreiung des Heiligen Landes zu finalisieren, wird der Konflikt zwischen Liebe und Verantwortung gezeigt. Thematisch wird hier Bezug genommen auf das Liebespaar Odysseus und Kalypso aus den Sagen des Homer (etwa 800 v. Chr.) aus dem 8. – 7. Jahrhundert vor Christus.[116]

Torquato Tassos literarisches Werk „La Gerusalemme Liberata" gehörte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Grundwissen geistig gebildeter Menschen. Sowohl der Inhalt, als auch die Protagonisten und Anspielungen in diesem Werk wurden zur damaligen Zeit verstanden und erfreuten sich großer Beliebtheit. Es gab etliche Editionen der italienischen Version von Tasso, jedoch auch um ein Beispiel zu nennen vier deutsche Ausgaben. Die Nachwirkung von Torquato Tassos Werk findet nicht bloß in der Literatur, sondern genauso in der Musikwelt und der Kunstgeschichte, statt.[117]

Vermutlich war das Thema so beliebt, weil sich Parallelen zur Gegenwart ergaben und man sich damit identifizieren konnte. Einerseits hat das Werk religiöse Inhalte[118], andererseits hatte Tassos Kreuzzugepos beispielsweise am Hof in Wien hohes Ansehen erlangt, da der christliche Sieg über die Muslimen in Anbetracht der bevorstehenden Türkengefahren an politischer Bedeutung gewann.[119] Nach der Türkenbelagerung und Befreiung Wiens 1683 war dieses Thema gerade in den österreichischen Erblanden ein attraktives Sujet. Nachstehend werden die Protagonisten des Werkes von Torquato Tasso eingehend beleuchtet, soweit möglich historisch erklärt und beurteilt.

---

[115] Canto sesto, 77.
„(…) Dort, in Italiens heitern Regionen, wo wahrer Muth und wahrer Glaube wohnen." Gries o. J. , S. 120.
[116] Vgl. Pellegrino 2003, S. 351.
[117] Siehe hierzu die folgenden Kapitel Umsetzung der literarischen Vorlage in der Kunstgeschichte sowie Funktion der Zeichenserie, Libretto; vgl. Grawe 2003, S. 51-53.
[118] Die Türkenbelagerung von Venedig begann im 15. Jahrhundert und dauerte bis ins 17. Jahrhundert in zwei Belagerungen an; vgl. Romanelli 2005, S. 567. Die erste Türkenbelagerung dauerte von 1570 – 1573. Venedig gewann zwar die Schlacht bei Lepanto, verlor jedoch den Krieg und musste dadurch Zypern abtreten; vgl. Martineau 1983, S. 15.
[119] Vgl. Aurnhammer 1994, S. 7.

1. Zur Figur des Rinaldo

Bei der Figur des Rinaldo handelt es sich um eine der frei erfundenen Personen des literarischen Werkes von Torquato Tasso.[120] Bewusst wird er jedoch aufgrund seiner Herkunft in den Umkreis der Familie D'Este eingegliedert und als deren Erbe dargestellt. Dies wird weitläufig als Ehrerbietung gegenüber Alfonso II. d'Este, dem Herzog von Ferrara, gesehen. Bei seinen Eltern Sophie und Berthold[121], sowie seiner Erzieherin Mathilde[122], handelt es sich um historische Personen. Rinaldo stellt einen christlichen Ritter dar, welcher vor Schönheit und Ehrgefühl strotzt.

„(…) e ´l capo e ´l busto
di finissimo acciaio adorno rende
e fa del grande scudo il braccio onusto,
e la fatale spada al fianco appende,
e in sembiante magnanimo ed augusto,
come folgore suol, ne l'arme splende. (…)"[123]

Rinaldo verkörpert durch seinen Charakter den selbstständigen, für seine Werte kämpfenden Ritter, welcher stets versucht, moralisch zu handeln und das Richtige zu tun.

„(…) scorge in Rinaldo e animo guerriero
E spirti di riposo impazienti;
Non cupidigia in lui d'oro o d'impero,
ma d'onor brame immoderate, ardenti (…)."[124]

Das Widerstehen der Verlockungen und der stetige Gehorsam des Menschen in seinem Charakter und seiner Rolle darzustellen, waren zu jeder Zeit sehr beliebt und sind Hauptthema vieler Kunstwerke. Diese Tugenden wurden in weiterer Folge mit bestimmten

[120] Laut Barbara Wild handelt es sich hierbei um den historischen Rinaud d'Montaubon; vgl. Barbara Wild, Some Questions About a Silver Plaquette, in: The Register of the Spencer Museum of Art. 6. 2., Kansas 1985, S. 15. Dies wird jedoch von keinem weiteren Autor unterstützt und war auch von Tasso nicht angedacht.
[121] Berthold ist Sohn des Azzo IV. d'Este (gestorben vor 1145) und mit Sophie von Zähringen verheiratet; vgl. Caretti 1983, S. 506.
[122] Matilde di Canossa, Herzogin der Toskana, wurde 1046 geboren und starb 1115. Sie war mit der Familie D'Este verschwägert und die Gattin von Guelf von Bayern; vgl. Ebd., S. 506. Die Geburt des Rinaldo und seine Jugendjahre werden im Detail anhand der Einzelbeschreibung zu Blatt „1" besprochen.
[123] Canto quinto, 44.
„(…) Mit feinem Stahl wird Haupt und Brust bewehrt, schon hat der Arm den großen Schild genommen, schon an der Seite hängt das mächt'ge Schwert. Und so, vom Ansehn herrlich und vollkommen, (…)."; Gries o. J., S. 92-93.
[124] Canto primo, 10.
„(…) Dann siehet er Rinaldo, kühn und kräftig, der Ruhe feind, entflammt von Kriegesmuth. Nicht Gold noch Herrschaft lockt ihn an; doch heftig durchlodert ihn der Ehr' unmäß'ge Glut. (…)"; Gries o. J., S. 5.

Persönlichkeiten der historischen Geschichte verbunden.[125] Die dargestellte Person wird somit zum Vorbild für rechtmäßiges Verhalten für die Eigentümer der Kunstwerke und deren Gäste. Beispiele hierfür wären nach dem Autor Gerard de Lairesse der Ehrgeiz, welcher im 17. und 18. Jahrhundert stets in Gestalt Alexanders des Grossen dargestellt wurde; die Enthaltsamkeit wurde von Scipio verkörpert, Güte war das Attribut von Marc Aurel und die Pietät wurde mit Kaiser Augustus gleichgesetzt. Graf Algarotti, ebenfalls ein italienischer Kunstliterat des 18. Jahrhunderts und Kenner der venezianischen Malerei, verbindet Tugenden wie Vaterlandsliebe in einer Darstellung mit Julius Cäsar.[126] Rinaldo, welcher sein literarisches Vorbild teilweise in der Figur des Roland in Ludovico Ariostos „Orlando furioso"[127] findet, steht in Torquato Tassos Darstellung für den Prototypen eines treuen, christlichen Helden, welcher obgleich in Versuchung geraten, stets seinen Weg zu seinem Glauben und seinem Heerführer zurückfindet und für diesen kämpft.

2. Zur Figur des Gottfried

Es handelt sich bei diesem Charakter um eine reale historische Person - Gottfried von Bouillon, einem der Heeresführer des ersten Kreuzzuges. Er wurde 1060 geboren und war Sohn des Eustaz, Herzog von Boulogne, und der Ida, Tochter des Gottfried III. Ab 1096 nimmt er zusammen mit französischen und deutschen Soldaten am 1. Kreuzzug ins Heilige Land teil. Gottfried von Bouillon erobert 1099 Jerusalem, beendet somit den 1. Kreuzzug und wurde in Folge Herrscher über Jerusalem bis zu seinem Tod ebendort 1100.[128]

In Tassos Werk wird Gottfried als großer Heerführer dargestellt, welcher von Gott durch den Erzengel Gabriel den Befehl erhält, Jerusalem zu befreien. Dabei bleibt er ohne eigennützige Gedanken und stets im Dienste des Christentums.

---

[125] Vgl. Garas 1965, S. 279.
[126] Vgl. Ebd., S. 276.
[127] Ludovico Ariosto (1474 – 1533) war ein Dichter im Dienst der Familie D'Este in Ferrara. Er gilt als einer der Vorbilder für Torquato Tasso. Sein Hauptwerk ist „Orlando furioso" („Der rasende Roland") von 1516 – 1521, welches in 46 Gesängen aufgebaut ist; vgl. Herbert Pochlatko/ Karl Koweindl, Einführung in die Literatur des deutschen Sprachraumes von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, 1. Teil, Wien 1969, S.93. Die Handlung des rasenden Roland beschreibt den Kampf der Christen gegen die Sarazenen. Dieser wird in diverse Abenteuer von Ritterhelden eingebaut, welche auf der Suche nach Ruhm und Glück die Wälder als Orte unbegrenzter Möglichkeiten durchschweifen; vgl. Werner Hofmann (Hg.), Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, (Kat. Ausst. Wiener Festwochen, Wien 3. April bis 12. Juli 1987), Wien 1987, S. 73. Weitere Vorbilder findet das literarische Werk von Tasso bei Francesco Petrarca (1304 – 1374), Homer (8. Jh. v. Chr., „Odyssee"), Dante Alighieri (1265 – 1321, „Göttliche Komödie") sowie Publius Vergilius Maro (70 v. Chr. – 19 v. Chr., „Aeneis").
[128] Vgl. Caretti 1983, S. 501.

„(…) vide Goffredo che scacciar desia
de la santa città gli empi pagani,
e pien di fé, di zelo, ogni mortale
gloria, imperio, tesor mette in non cale.“[129]

Ursprünglich hätte Gottfried eine größere Rolle in Tassos Epos erhalten sollen und das Werk war im Originaltitel mit „Il Goffredo“ benannt.

3. Zur Figur der Armida

Die Zauberin Armida ist ebenso wie Rinaldo eine fiktive Figur in Tassos Werk und wird als junge, schöne, hochwohlgeborene Frau aus Damaskus dargestellt. Sie ist die Tochter eines Fürsten namens Arbilan[130], ihre Mutter stirbt als sie fünf Jahre alt ist. Als ihr Vater daraufhin ebenfalls dahinscheidet, bleibt Armida mit ihrem Bruder zurück und beide erben das Reich des Vaters. Ihr Bruder versucht Armida mit einen Tyrann zu vermählen, um die alleinige Herrschaft über das Reich zu erlangen, woraufhin ihr ihre Mutter im Schlaf erscheint und ihr rät zu fliehen. Sie erzählt ihr, dass ihr Mann sie mit einem Giftkelch umbringen will und dass sie sich in den Schutz von Rittern begeben soll.[131]

„(…) Donna a cui di beltà le prime lodi
concedea l’Oriente, è sua nepote:
gli accorgimenti e le più occulte frodi
ch’usi o femina o maga a lei son note.
(…) che sotto biondi
capelli e fra sì tenere sembianze
canuto senno e cor virile ascondi,
e già ne l’arti mie me stesso avanze (…).“[132]

Armida begibt sich in den Schutz der Ritter ihres Onkels. Dieser ist am Ersten Kreuzzug beteiligt, erkennt den Nutzen der Armida und schickt sie zum Lager des christlichen

[129] Canto primo, 8.
„(…) Sieht er den Gottfried glühn von dem Gedanken, die heil’ge Stadt den Heiden zu entziehn, und, treu und eifrig, jedes ird’sche Trachten nach Ruhm der Welt, Herrschaft und Gold verachten.“; Gries o. J., S. 4.
[130] Torquato Tasso schreibt in seinem Werk, dass sie die Tochter des Königs Idraote von Damaskus ist. Diese Person ist ebenfalls eine Erfindung des Autors; vgl. Grawe 2003, S. 60.
[131] Vgl. Gries o. J., S. 61-83.
[132] Canto quarto, 23. – 24.
„Ein junges Mädchen ist des Königs Nichte, dem keins im Morgenland an Schönheit gleicht. Was Frauenlist, was Zauberkunst verrichte, das Alles ist ihr bekannt und leicht. (…) die unter blondem Haare und der Gestalt, so zart und mädchenhaft, birgt Mannesmuth und Klugheit grauer Jahre, und mich schon übertrifft an Zauberkraft (…).“; Gries o. J., S. 66-67.

Heeres. Die Zauberin verwendet ihre Schönheit und ihre Kräfte um die christlichen Ritter zu verzaubern und um sie von ihren Plänen abzuhalten. Ihr Vorbild findet die Figur der Armida bei Circe von Homer oder Alcina von Ludovico Ariosto.[133]

Die Darstellung von weiblichen Gestalten mit magischer Aura, welche als verführerische, lasterhafte Frauen gezeigt werden, ist ein sehr beliebtes Motiv in der abendländischen Literatur- sowie Kunstgeschichte. Besonders beliebt sind seit dem Mittelalter Werke, deren Geschehen sich um Zauberei und Magie dreht. Hierbei übernehmen die Hauptdarstellerinnen die Aufgabe, die männlichen Protagonisten auf die Probe zu stellen, sie von ihren Zielen abzubringen oder sie der Liebe beziehungsweise dem Wahnsinn näherzubringen. Dies findet sich auch in dieser Zeichnungsserie wieder, die Rolle der Armida wird hierdurch sehr gut beschrieben. Weiters trifft auch auf die vorliegenden Blätter zu, dass die Zauberinnen stets in prunkvollen Kleider und als schöne Frauen gezeigt werden.[134] Die Darstellung der jungen weiblichen Heroin – vielleicht sogar in Nöten – gilt als sehr populär und wird auch in dieser Zeichenserie und der literarischen Vorlage von Torquato Tasso zur Untermauerung der Liebesgeschichte verwendet.

4. Die Umsetzung der Geschichte der „Gerusalemme Liberata“ in der Kunstgeschichte – Die Darstellung des Themas und seiner Motivik[135]

Die Thematik der tassoschen Helden im Ersten Kreuzzug erreichte den Höhepunkt ihrer Verbreitung in der bildenden Kunst des 17. bis 19. Jahrhunderts.[136] Die bildliche Umsetzung literarischer Meisterwerke[137], welche den Sieg des Glauben und den damit verbundenen eigenen inneren Kampf zum Thema hatten, fanden grossen Anklang und wurden in der bildenden Kunst oft und gerne umgesetzt. Darstellungen zum Thema des Rinaldo und der Armida waren seit der ersten Veröffentlichung des Epos von Torquato

[133] Siehe oben.
[134] Vgl. Pellegrino 2003, S. 351.
[135] Im folgenden Kapitel wird ein kurzer Überblick über die wichtigsten und bekanntesten Umsetzungen der Rinaldo und Armida – Darstellung gegeben. Dieser stellt natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit dar und es wird weiters nicht jedes Vergleichsbeispiel, welches in Folge anhand der Einzelbesprechungen verwendet wird, aufgezeigt, sondern Besonderheiten und Wandel in der Form und Darstellung der Szenen darlegt.
[136] Vgl. Pellegrino 2003, S. 121.
[137] Die Werke sind von faszinierenden Gedanken und Bildern inspiriert und erwecken diese durch präzise beschriebene Details zum Leben. Italo Calvino sieht die Umsetzung von griechischen, römischen und lateinischen Texten in der bildenden Kunst als Vorstufe zum heutigen Kino und lehrt darüber in seinen Vorlesungen an der Harvard Universität; vgl. ebd. 2003, S. 6.

Tasso bei Regenten als auch privaten Käufern sehr beliebt und Künstler begannen bereits ab 1585 Episoden darzustellen. Dabei gab es zwei Möglichkeiten, den Text und das Kunstwerk zu verbinden: Entweder wurde das Hauptgeschehen der Handlung – sozusagen der Höhepunkt – dargestellt, oder die Handlung selbst wurde ausgeweitet und die Geschichte um die Szene (zumeist also der gesamte Inhalt eines Gesanges) wurde in einem Kunstwerk gezeigt.[138]

Torquato Tasso erreichte mit seinem Werk Künstler aller Perioden, von Jacopo Tintoretto (1518 – 1594) über Nicolas Poussin (1594 – 1665), bis hin zu Eugène Delacroix (1798 – 1863).[139] Dabei wichen diese immer mehr von der eigentlichen Intention des Literaten, den Sieg der Christen und die Eroberung Jerusalems in den Vordergrund zu stellen, ab und konzentrierten sich auf die Darstellung der detailliert beschrieben Landschaft und der Liebesszenen. Der gegenreformatorische Inhalt rückte somit zugunsten der Romantik und Dramatik immer mehr in den Hintergrund.[140] Besonders beliebt waren zu dieser Zeit Verbindungen zu orientalischen Themen und Mythen. Zahlreiche Künstler in Mitteleuropa nahmen sich des Themas an und interpretierten es auf unterschiedlichste Weise. Hierbei muss erwähnt werden, dass Armida weitaus mehr Beachtung in der Kunst fand als die eigentlich bedeutendere Person des Rinaldo, wenngleich dieser definitiv bei Torquato Tasso im Vordergrund steht. Besonders hervorzuheben ist ebenso, dass die Darstellung der Landschaft rund um die Szene seit dem 17. Jahrhundert verstärkt an Bedeutung gewonnen hatte, um das Befinden der Figuren und die Stimmung der Szenen zu betonen.[141] „Gerusalemme Liberata“, vor allem die Rinaldo und Armida Geschichte sowie die detaillierten Naturschilderungen, übte eine große Wirkung auf die bildende Kunst aus.

Seit den ersten Ausgaben von „Rinaldo“ und „Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso wurden Kunstwerke und Preziosen als Sammlerstücke für adelige Höfe hergestellt. Um 1570 bereits fertigte die Werkstatt des Domenico da Venezia einen Teller[142] (Abb. 21) mit

[138] Dies fand sich besonders in der Buchillustration des 16. Jahrhunderts zur „Gerusalemme Liberata“ wieder, da die einzelnen Szenen des jeweiligen Gesanges in einem Blatt zusammengefasst und somit auf verschiedenen Bildebenen, zumeist mit Beschriftungen der einzelnen Protagonisten, gezeichnet wurden.
[139] Vgl. Wickert 2009, Einführung.
[140] Vgl. Renesselear Wright Lee, Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting, in: Art Bulletin, XXII. 1940, S. 242.
[141] Tizian war in Venedig einer der Vorreiter in der Landschaftszeichnung mit Figuren in Feder und Tinte. Er hatte dabei etliche Nachahmer, unter ihnen Annibale Caracci, welcher ebenfalls Rinaldo und Armida-Szenen in Landschaften darstellt; vgl. Martineau 1983, S. 243.
[142] Der Teller hat einen Durchmesser von 22,5 cm und eine Höhe von 2,5cm. Er wird in der Keramischen Sammlung des Herzog Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig, Inv.- Nr. 174, aufbewahrt.

einer vermuteten Rinaldo und Armida Darstellung.[143] Die Liebesszene im Garten der Armida war eine der ersten Einzeldarstellungen in einem Kunstwerk zu diesem Epos. Die beiden Protagonisten sitzen in einem Gebüsch im Vordergrund. Schräg rechts hinter ihnen sind vermutlich die suchenden Soldaten Carlo und Ubaldo gemalt. Sie tragen eher einfaches Gewand, einer der beiden hält ein Holzscheit in der Hand. Sie sind ins Gespräch vertieft und deuten auf den Tempel der Zauberin. Offensichtlich sind sie gerade mit dem Boot im Hintergrund angekommen und suchen nach Rinaldo. Die Szenerie spielt in einer Landschaft mit Gebirge und einem See, man erkennt eine Stadt mit einem zentralbauähnlichen Tempel und einer Ruine. Die einzelnen beschriebenen Details aus Tassos Werk werden hier schon sehr genau umgesetzt.

Erste Darstellungen mehrerer Szenen zu Torquato Tassos Epos waren Buchillustrationen zu seinem Text. Hierbei wurden prachtvolle Prunkbände erstellt, welche jeweils eine illustrierte Titelseite und weiters eine Abbildung mit einer kunstvollen Darstellung der Inhalte des jeweiligen Gesanges aufwiesen. Diese wurde den 20 Gesängen voran- oder hintangestellt und diente Künstlern oft als Anreiz für ihre Kunstwerke. Es kam zu zahlreichen Ausgaben des literarischen Werkes mit Illustrationen von beispielsweise Bernardo Castello, Matthäus Merian und Giovanni Battista Piazzetta. Weiters wurden zahlreiche Gemälde, Fresken oder Preziosen zu diesem Thema von Künstlern wie Giovanni Battista Tiepolo, Sebastiano Ricci und früheren sowie späteren Kunstschaffenden gefertigt. Der italienische Kunstgeschmack fand Einzug in fast jeder bedeutenden Sammlung, und vor allem die Rinaldo und Armida Episoden erfreuten sich großer Beliebtheit.[144]

Die früheste bekannte Illustration zu „Gerusalemme Liberata“ stammte von Domenico Mona (1550 – 1602). Er schuf im Jahr 1580 (Abb. 23), also bereits ein Jahr vor der ersten autorisierten Publikation des tassoschen Werkes, 20 Zeichnungen, welche jedoch niemals gestochen und in einer der literarischen Ausgaben publiziert wurden. Mona fertigte Vorzeichnungen zu dem geplanten, aber nie ausgeführten Werk und hielt sich dabei sehr

[143] Die Bemalung von Keramiken hat ihren Ursprung in der Antike. Seit Beginn der Renaissance in Italien wurde wieder verstärkt Augenmerk auf dieses Medium gelegt. Dabei spielten grosse Teller eine besondere Rolle, da sich gesamte Kompositionen darstellen ließen. Besonders beliebt waren mythologische Themen; vgl. Fritz Winzer (Hg.), Kulturgeschichte Europas. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln o. J., S. 388.
[144] Vgl. Aurnhammer 1995, S. 51.

streng an die literarische Vorlage. Es handelte sich um Darstellungen, welche keine von Tasso selbst publizierte Ausgabe, sondern eine Abschrift von Orazio Ariosti, bebildern.[145]

Die erste publizierte illustrierte Ausgabe von Tassos Werk erschien 1590[146] in Genua. Die Abbildungen[147] (Abb. 24) wurden von Bernardo Castello (1557 – 1629) gezeichnet und schließlich von Agostino Carracci (1557 – 1602) und Giacomo Franco (1550 – 1620) für die literarische Ausgabe gestochen. Die Kupferstiche weisen eine starke Übereinstimmung mit dem Text auf, zeigen jeweils eine Zusammenfassung der Inhalte der einzelnen Gesänge und sollen angeblich von Tasso selbst begutachtet und gelobt worden sein.[148] Jeder Gesang wurde von einer Illustration begleitet. Dabei legte Castello großen Wert auf die Darstellung der kriegerischen und religiösen Inhalte, anders als im 18. Jahrhundert – wie im Folgenden besprochen wird - beispielsweise Giovanni Battista Piazzetta, welcher die religiösen, aber auch die Liebes-Themen hervorhob.[149]

In Venedig hatte diese Illustration ebenfalls Tradition. 1598[150] erschien eine Ausgabe des Epos mit 20 Holzschnitten (Abb. 24), welche von Giambattista Ciotti (1560 - ?) gestochen wurden.[151] 1611 wurde eine weitere Ausgabe mit Stichen (Abb. 25) von Gaspare Grispoldi (Schaffenszeit in Italien 1601 – 1623) publiziert. Der Text wird in dieser Ausgabe von 20 vorangestellten Vignetten zum jeweiligen Gesang begleitet.[152]

Der Künstler Bernardo Castello[153] zeichnete zwischen 1604[154] und 1617[155] noch zwei weitere Illustrationen zur „Gerusalemme Liberata“ (Abb. 26 – 27), welche abermals in

[145] Die Zeichnungen befinden sich in der Biblioteca Comunale Ariostea in Ferrara und messen jeweils 156 x 115 mm. Sie wurden in Feder mit schwarzer Tinte gefertigt und laviert; vgl. Andrea Buzzoni (u. a.) Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative (Kat. Ausst. Castello Estense, Ferrara 6. September - 15. November 1985), Ferrara 1985, S. 91.

[146] Girolamo Bartoli, La Gerusalemme Liberata. Con le Figure di Bernardo Castello e le Annotationi di Scipio Gentili e di Giulio Guastavini, Genua 1590.

[147] Eine dieser ersten Ausgaben befindet sich in der Biblioteca Comunale in Mantua; vgl. Buzzoni 1985, S. 97.

[148] Vgl. Ebd., S. 97.

[149] Siehe folgend.

[150] Giovanni Battista Ciotti, Il Goffredo overo Gierusalemme liberata, poema heroico. Con l’Allegoria universale dell’istesso. Et con gli argomenti a ciascun Canto del Signor Horatio Ariosti. Aggiuntevi l’Annutationi d’incerto Autore. Et le figure a ciascun Canto. Et alcune stanze in lode del Poeta, Venedig 1590.

[151] Vgl. Francesca Bottacin, I disegni per la Gerusalemme Liberata di Giovanni De Min, s. l. 2008, S. 23.

[152] Diese Version der „Gerusalemme Liberata“ wird in der Biblioteca Comunale in Reggio Emilia aufbewahrt. Sie misst 199 x 150 mm; vgl. Buzzoni 1985, S. 98-100.

[153] Zum Leben des Künstlers Bernardo Castello; vgl. R. Ebentraut, Der Genueser Maler Bernardo Castello: 1557? – 1629, Leben und Ölgemälde, Freren 1989. Genaueres zu seinen zahlreichen Tasso-Illustrationen vgl. A. Saiu Deidda, Bernardo Castello per le incisioni illustrate della Gerusalemme Liberata fra XVI. e XVII. secolo, in: Intersezioni di forme letterarie e artistiche a c. di E. Sala di Felice-L- Sanna- R. Puggioni, Rom 2001.

Genua gedruckt wurden. Hierbei ist beachtenswert, dass die Abbildungen nun keine Zusammenfassung des Inhaltes mehr zeigen, sondern einzelne Personen und deren Geschichte in der Handlung.[156] Diese Auflagen waren sehr beliebt und wurden aus diesem Grund als Taschenbuch verlegt. Dem Illustrator blieben neun mal fünf Zentimeter für seine Darstellungen.

Als zweiter wichtiger Künstler in dieser frühen Zeit der Darstellung von Tassos Werk gilt Antonio Tempesta[157] (1555 – 1630) aus Florenz. Er schuf 20 Abbildungen (Abb. 28) zu einer 1607 in Rom gedruckten Ausgabe der „Gerusalemme Liberata"[158], welche ebenfalls nur neun mal fünf Zentimeter gross waren. Hierbei erkennt man eine starke Anlehnung an die Vorlagen von Bernardo Castello, die einzelnen Protagonisten wurden jedoch größer dargestellt und stehen im Mittelpunkt.

Zwischen 1617[159] und 1623 fertigte Tempesta eine weitere Stichserie (Abb. 29) zu Tassos Werk an, welche Taddeo Barberini gewidmet war und 1644 zur Illustration einer „Gerusalemme Liberata" – Ausgabe in Paris verwendet wurde.[160] Tempesta ist in seiner Darstellungsform und seiner Komposition wesentlich malerischer. Die 20 Stiche wirken dramatischer und sind nicht so detailliert dargestellt wie noch bei Castello. Trotz des tiefengestaffelten Bildraumes wirken die Figuren, Pferde und Architekturen ineinander verschmolzen.

1625 wurde in Venedig eine Ausgabe, diesmal mit Stichen (Abb. 30) von Odoardo Fialetti (1573 – 1638?), Francesco (um 1560 geboren) und Giacomo Valegio (Schaffenszeit in Italien 1548 – 1587) gestochen, publiziert.[161] Es handelt sich abermals um 20 vorangestellte Kupferstiche, welche sehr dunkel gefertigt wurden.

---

[154] Giuseppe Pavoni, La Gierusalemme. Con gli Argomenti del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale figurata da Bernardo Castello, Genua 1599.
[155] Giuseppe Pavoni, La Gerusalemme liberata. Con le annotationi di Scipion Gentili e di Giulio Guastavini, Et li Argomenti di Oratio Ariosti, ad instanza di Bernardo Castello, incisi da Camillo Cungio, Genua 1617.
[156] Vgl. Buzzoni 1985, S. 99.
[157] Genaueres zu den Buchillustrationen des Antonio Tempesta vgl. Id., Drawings by Antonio Tempesta for a Gerusalemme Liberata, in: Master Drawings, 37, 1999, S. 138 – 155.
[158] Eine der zahlreichen Ausgaben befindet sich in der Biblioteca Comunale in Reggio Emilia und misst 96 x 51 mm.
[159] Giovanni Angelo Ruffinelli, Il Goffredo overo Gierusalemme Liberata, Rom 1621. (Figuren von Antonio Tempesta)
[160] Vgl. Buzzoni 1985, S. 100.
[161] Die Ausgabe misst 233 x 173 mm und befindet sich in der Biblioteca Comunale in Reggio Emilia; vgl. Buzzoni 1985, S. 98 – 100.

Die deutschen Übersetzungen der „Gerusalemme Liberata“ wurden ebenfalls besonders prächtig illustriert. Die bereits erwähnte erste deutschsprachige Ausgabe von Diederich von dem Werder[162] aus Frankfurt 1626 ist mit Kupferstichen (Abb. 31) von Matthäus Merian (1593 – 1650) versehen. Diese 23 vor den Text gestellten Abbildungen (zusätzlich zu den 20 Gesängen: ein Titelblatt und zwei zusätzliche Darstellungen zum letzten Gesang) fassen jeweils den gesamten Inhalt des Gesanges in einem Blatt zusammen. Dabei konzentrierte sich der Künstler stark auf die von Torquato Tasso selbst als wesentlich empfundenen Punkte des literarischen Werkes: Er illustrierte den Kreuzzug und die Schlachten, die Geschichten der Kämpfe und die Streitigkeiten zwischen Christen und Muslimen. Er hat dabei noch keinen besonderen Wert auf die einzelnen Protagonisten und deren Schicksal gelegt, sondern diese wurden Teil des Gesamten. Das literarische Werk erfreute sich einer grossen Auflage und war somit etlichen Künstlern als Anreiz und Vorlage ihrer eigenen Werke zugänglich. Auch wenn die Kupferstiche des Matthäus Merian stilistisch nicht mit der vorliegenden Zeichenserie vergleichbar sind, können sie doch als Anregung gesehen werden.

1745[163] verlegte Giambattista Albrizzi (1698 – 1777) eine Illustration zur Gerusalemme Liberata mit Stichen (Abb. 32) nach Vorlagen von Giambattista Piazzetta[164] in Venedig. Er fertigte, neben einer Titelseite, einer Vignette und einem Widmungsblatt an Maria Theresia, 20 zu den jeweiligen Gesängen gehörige Abbildungen und weiters 20 Kopf – und Abschlussvignetten. 1760 – 61[165] entstand ebendort eine Reihe von Stichen (Abb. 33) zu Tassos Werk nach Pietro Antonio Novellis (1729 – 1804) Vorlagen, gestochen von

[162] Diederich von dem Werder lebt vom 17. Januar 1584 bis zum 18. Dezember 1657 in Deutschland als Sohn einer adeligen Familie aus dem Geschlecht von Anhalt. Sein Interesse galt seit jeher der italienischen und französischen Literatur und Kunst. Ab 1622 kann man ihm literarusche Tätigkeiten nachweisen, sein erstes Werk ist eben die deutsche Übersetzung der „Gerusalemme Liberata“. Sie befindet sich seit einer Reise Werders nach Wien 1627 im Besitz des Kaisers Ferdinand II. (nochmals 1651 Kaiser Ferdinand III. gewidmet) in dessen Sammlung von Kammerbüchern; vgl. Ceresa 1973, S. 68 – 74. Dies gilt als Beweis, dass Torquato Tassos Werk weitreichende Wirkung in ganz Europa hatte. Die herrschaftlichen Sammlungen wiesen alle eine Ausgabe der „Gerusalemme Liberata“ beziehungsweise Kunstwerke zu dem Thema auf. Die sich in der Albertina befindlichen 16 Zeichnungen werden somit in Kenntnis der Thematik angekauft worden sein. Um einen Überblick über Diederich von dem Werders Leben und seine Vorlagen der „Gerusalemme Liberata“ zu erlangen, vgl. Dünnhaupt 1974, S. 3* – 28*. Zu Torquato Tassos Beständen in kaiserlichen Bibliotheken vgl. Aurnhammer 1994, S. 48 – 51.

[163] Giambattista Albrizzi, La Gerusalemme liberata. Con le figure di Giambattista Piazzetta, 2 vol., Venedig 1745. Diese Ausgabe ist Maria Theresia gewidmet und kam im Jahre 1718 in die Kaiserliche Bibliothek nach Wien. Die Ausgabe von 1745 ist ein Nachdruck aufgrund von schlechten Kupferstichen und einigen Änderungen in den Abbildungen.

[164] Zum Leben und Werk von Giovanni Battista Piazzetta vgl. Rodolfo Palluchini, L’opera completa del Piazzetta, Mailand 1982.

[165] Antonio Groppo, Il Goffredo ovvero Gerusalemme liberata. Nuova edizione arricchita di figure in rame e d’annotazioni colla vita dell’autore, 2 vol., Venedig 1760/61.

Giacomo de Leonardis. Hierbei handelt es sich um eine Vielzahl an Illustrationen: Ein Titelblatt zum literarischen Werk, zwei Vignetten zu Beginn des Epos, 20 Abbildungen am Anfang der jeweiligen Gesänge sowie 96 Kopf- und Abschlussvignetten. Die beiden Werkillustrationen zeigen den Wandel der inhaltlichen Darstellung im 18. Jahrhundert, welche sich nunmehr verstärkt auf Liebesszenen und Interaktionen zwischen den Protagonisten konzentrierte.[166] Giovanni Battista Tiepolo fand seine Anreize zu den Fresken der Villa Valmarana 1757 (Abb. 52 - 54) – im Folgenden besprochen - vermutlich ebenfalls in den grazilen und phantastischen Illustrationen Piazzettas. Seine Darstellungen gehen nicht in derselben Genauigkeit auf die literarische Vorlage ein wie zum Beispiel die Bernardo Castellos. Man erkennt eine größere Konzentration auf die individuellen Szenen der Protagonisten anstelle der kriegerischen Handlungen.[167] Piazzettas Figuren wirken lieblicher und feiner, die Szenen zeigen landschaftliche Darstellungen anstelle von kriegerischen Schlachtplätzen. Pietro Antonio Novellis Illustrationen hingegen weisen in einigen Darstellungen die grazilen Elemente der Fresken der Villa Valmarana auf, wirken an sich jedoch graphischer als die Piazzettas. Die Buchillustration Novellis ähnelt wieder mehr der Sichtweise Bernardo Castellos.

Die genannten Illustrationen waren allesamt Vorlagen für weitere Abbildungen zu Texten sowie Zeichnungen und Vorlagen für Gemälde und Wandteppiche zu demselben Thema.[168]

Die Geschichte Rinaldos und Armidas wurde auch in der Malerei oftmals aufgenommen und in Werken verarbeitet. Besonders beliebt waren folgende Szenen: Armida entführt Rinaldo in ihrem Wagen, Die Liebenden im Zaubergarten der Armida von den Kriegern Carlo und Ubaldo belauscht, Rinaldo wird von Carlo und Ubaldo befreit und Armida stürzt ihnen nach, Rinaldo trennt sich von Armida, sowie Armida will Selbstmord begehen und Rinaldo hält sie davon ab. Diese Szenerien wurden von etlichen Künstlern dargestellt.[169] Beliebt waren sowohl Einzeldarstellungen als auch große Bildzyklen beziehungsweise Fresken zu dieser literarischen Vorlage.

Um 1590 begann die malerische Umsetzung von Tassos Epos. Hierbei war Annibale Caracci (1560 – 1609) aus Bologna wegweisend. Ihm folgten – um einige zu nennen -

[166] Vgl. Buzzoni 1985, S. 87.
[167] Vgl. Bottacin 2008, S. 28.
[168] Es handelt sich sowohl bei der Buchillustration, als auch bei Graphik, Malerei und Handwerkskunst bloss um nennenswerte Beispiele, welche als Grundlage für die vorliegende Zeichenserie gesehen werden können. Natürlich ist die Fülle an Werken über die „Gerusalemme Liberata" kaum fassbar und dieses Kapitel stellt somit keinen Anspruch auf Vollständigkeit.
[169] Vgl. Pigler 1974, S. 467.

Domenichino (1581 – 1641), Guido Reni (1575 – 1642), in Rom Pietro da Cortona (1596 – 1669), in Florenz Lorenzo Lippi (1606 – 1665), sowie die weiters erwähnten Künstler des 18. Jahrhunderts.[170] Von besonderer Bedeutung im Settecento waren Giovanni Battista Piazzetta (1682 – 1754), Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770) und Francois Boucher (1707 – 1770). Um zu veranschaulichen, wie sich die Künstler ab dem 17. Jahrhundert mit der tassoschen Thematik von Rinaldo und Armida in Einzeldarstellungen und grossen Serien auseinandersetzten, werden folgend einige Beispiele angeführt:[171]

Einer der ersten Maler, welcher sich des Themas annahm, war Annibale Carracci[172]. Sein um 1600-1601 fertiggestelltes Gemälde „Rinaldo und Armida“[173] (Abb. 34) zeigt deutlich den Wandel in der Darstellung dieses literarischen Epos. Während die Buchillustration sich zu dieser frühen Zeit noch mehrheitlich darauf spezialisiert, möglichst viele Szenen in ein Blatt einzufügen und diese mit den historischen Hintergründen des Werkes zu verbinden, hatte Carracci einen divergierenden Zugang. Der Künstler fokussierte die Szene einzig auf das Geschehen der beiden Protagonisten, was zu dieser Zeit sehr modern anmutet. Die grossfigurigen Hauptpersonen werden besonders durch emotionale Züge charakterisiert. Sie sind bildfüllend dargestellt und in einem Moment grosser Intimität gezeigt. Carracci verzichtet fast vollkommen auf die Darstellung einer Rahmenhandlung, er zeigt bloss einen kleinen Ausblick.

Einer der weiters zu erwähnenden größeren Zyklen der Rinaldo- und Armida Geschichte wurde von dem bologneser Künstler Guercino (1591 – 1666) gemalt. Er fertigte 1615 – 1617 sechs Gemälde zu diesem Thema für die Casa Chiarelli-Pannini in Cento.[174]

Bernardo Castello, welcher – wie bereits besprochen – ab 1590 etliche Darstellungen für Buchillustrationen der „Gerusalemme Liberata“ anfertigte, schuf um 1620 ebenfalls drei Freskenzyklen (Abb. 35), welche sich in Genua befinden. Es handelt sich hierbei, ebenso wie in seinen Abbildungen für die literarischen Ausgaben, um die historischen Szenen des Epos und nicht um Darstellung der Schicksale der Protagonisten. Alle Zyklen wurden sehr detailliert mit Zeichnungen (Abb. 36) vorbereitet, können jedoch stilistisch und aufgrund

[170] Vgl. Schäfer 1994, S. 50.
[171] Die angeführten Beispiele sollen einen Überblick der bedeutendsten Tasso-Zyklen des 17. - und 18. Jahrhunderts bieten.
[172] Annibale Caracci transformiert die venezianische Landschaft des 16. Jahrhunderts in eine klassisch konstruierte humanistische; vgl. Wittkower 1999, S. 100. Dies ist für die vorliegende Zeichenserie von großer Wichtigkeit in der vorbildhaften Wirkung.
[173] Annibale Carraccis Gemälde ist in Öl auf Leinwand gefertigt, misst 154 x 233 cm und befindet sich in der Galleria Nazionale di Capodimonte in Neapel.
[174] Vgl. Renesselear Wright Lee, Armida’s Abandonment: A Study in Tassos Iconography before 1700, in: De artibus opuscula. XL. Essays in honor of Erwin Panofsky. 1961, S. 343. (jedoch ohne Abbildungen)

ihrer eher historischen Thematik nicht mit der vorliegenden Zeichenserie verglichen werden.

Eine weitere Einzeldarstellung, welche grossen Einfluss auf folgende Künstler hatte, findet sich bei dem Bologneser Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581 – 1641). Seine „Rinaldo und Armida" – Darstellung[175] (Abb. 37) illustriert das Geschehen des 16. Gesanges von Torquato Tasso und wurde ebenfalls durch einige Entwurfszeichnungen vorbereitet. Abermals wird der sehr intime Moment von Rinaldo und Armida im Zaubergarten dargestellt, diesmal jedoch öffnet sich die Szene im Hintergrund und der Fokus verlagert sich auf die gesamte Szene anstelle ausschließlich der Protagonisten. Dadurch wird – wie im Folgenden besprochen - das Gemälde von grosser Bedeutung für die in dieser Diplomarbeit zu besprechende Serie sein.

Der flämische Maler Antonis van Dyck (1599-1641) nahm sich dieses Themas ebenfalls an und malte um 1628 bis 1632 einige Ölgemälde. Das wohl bekannteste zeigt Armida, als sie den schlafenden Rinaldo auffindet (Abb. 38). Er hielt sich dabei stark an die tassosche Textvorlage.[176]

Im Palazzo Rospigliosi im Casino dell' Aurora befinden sich zwei Fresken zur Geschichte der Zauberin und des Ritters aus der Zeit zwischen 1650 und 1700. Domenico Passignano (1559 – 1638) freskierte die Schlacht zwischen Rinaldo und Armida, Giovanni Baglione (1571 – 1644) stellte „Armida und der schlafende Rinaldo" dar.

Agostino Tassi (1566 – 1644) malte für den Palazzo Lacelotti in Rom in der Zeit von 1618-1623 vier Rinaldo und Armida Darstellungen.[177] Weitere zehn Gemälde schuf Paolo Domenico Finoglia (1590 – 1645) im Castello di Conversano in Bari, datiert nach 1635.[178]

Nicolas Poussin malte zwischen 1629 – 1633 mehrere Szenen der „Gerusalemme Liberata" in Frankreich. Von besonderer Wichtigkeit für die vorliegende Zeichenserie sind „Die Gefährten des Rinaldo" (Abb. 39) und „Armida und Rinaldo im Garten" (Abb. 40). Der Künstler hat sich die dramatischen romantischen Szenen des Epos ausgesucht, um die Stimmung und die Emotionen der Protagonisten zu verdeutlichen.

[175] „Rinaldo und Armida" befindet sich im Louvre in Paris und ist mit Öl auf Leinwand gemalt. Es misst 121 x 167 cm.
[176] Das Gemälde befindet sich im Baltimore Museum of Art, weist jedoch keinerlei kompositionelle oder stilistische Ähnlichkeiten zur vorliegenden Zeichenserie auf. Es dient einzig der Dokumentation dieses Themas in den Niederlanden.
[177] Vgl. Lee 1961, S. 345.
[178] Vgl. Ebd., S. 248.

Ausserhalb Italiens finden sich im 17. Jahrhundert ebenfalls zahlreiche Beispiele zur Illustration des Tasso- Zyklus. Besonders aufgrund des Umfangs der Serie wichtig sind 16 Wandgemälde (Abb. 41 - 42) zu eben diesem Thema von dem französischen Künstler Simon Vouet (1590 – 1649), welche sich in der Sammlung des Hauses Guyot de Villeneuve in Paris befinden.[179] Drei der Gemälde sind in ihrer Handlung nicht identifiziert, die weiteren 13 jedoch stellen folgende Szenen dar: Armida auf ihrem Weg, Zwei Nymphen lagern am Boden mit einer Kriegsrüstung, Armida zögert Rinaldo zu töten, Rinaldo wird von Armida entführt, die Ankunft von Carlo und Ubaldo am Fluss, Carlo und Ubaldo, Rinaldo in den Armen der Armida, Carlo und Ubaldo präsentieren Rinaldo das Schild, Carlo, Ubaldo und Rinaldo lassen Armida am Fluss zurück, Armida zerstört ihren Palast, Armida an einem Felsen, Rinaldo und Armida im verzauberten Wald und Rinaldo hindert Armida am Selbstmord. Diese Wandgemälde wurden in weitere Folge die Vorlage für eine Serie von Tapisserien und gelten als einer der ersten Zyklen, der ausschließlich die Geschichte von Rinaldo und Armida illustriert.[180]

Ein weiteres Beispiel ist der monumentale Tasso-Zyklus (Abb. 43) von Lorenzo Lippi (1606 – 1665) am Innsbrucker Hof.[181] Der Künstler malte acht großformatige Szenen der „Gerusalemme Liberata“, welche sich heute im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien befinden.[182]

Im 18. Jahrhundert erfreute sich die Darstellung von Rinaldo und Armida in grossen Zyklen ebenfalls gesteigerter Beliebtheit.

Ebenso wurden Einzeldarstellungen sehr oft und gerne gemalt. Francois Boucher fertigte 1734 „Rinaldo und Armida“ (Abb. 44) an, wodurch er an der königlichen Akademie in Italien als Historienmaler aufgenommen wurde.[183] Das Gemälde ist besonders durch seine liebliche und detaillierte Ausfertigung charakterisiert. Dabei legte der Künstler weniger Wert auf die Genauigkeit nach der literarischen Vorlage.

[179] Vgl. Ebd., S. 346.
[180] Aufgrund der Ähnlichkeiten in der Anzahl und Auswahl der Szenen wird dieser Zyklus für die hier zu besprechende Serie von grosser Bedeutung in der Vorbildwirkung werden; vgl. dazu Einzelbesprechungen der Zeichnungen.
[181] Der erzherzögliche Hof in Tirol hatte durch eheliche Verbindungen einen starken Bezug zum Florentiner Hof, welcher im 17. Jahrhundert Zentrum „barocker Tasso-Liebhaberei“ war. Leopold V. heiratet Claudia de‘ Medici 1626; vgl. Aurnhammer 1994, S. 60.
[182] Vgl. Schäfer 1994. Die Autorin befasst sich in ihrer Diplomarbeit mit dem Tasso-Zyklus des Lorenzo Lippi.
[183] Das Gemälde befindet sich im Louvre in Paris, wurde mit Öl auf Leinwand gemalt und misst 135,5 x 170,5 cm.

Als Beispiel für die Beliebtheit von grösseren Zyklen wird eine Serie von vier Gemälden des Tasso-Zyklus (Abb. 45 - 48) von Giovanni Battista Tiepolo als Untermauerung verwendet, welche zwischen 1742 und 1745 gemalt wurden.[184] Die Handlung ist wie folgt auf die vier Szenen aufgeteilt: Rinaldo und Armida im Zaubergarten, Armida wird von Rinaldo zurückgelassen, Rinaldo, Carlo und Ubaldo beim Magier von Ascalon und Rinaldo wird von Armida verzaubert. Diese vier Szenen sind eigentlich ausreichend, um den Grundgedanken der Geschichte von Rinaldo und Armida zu verstehen. Tiepolo schuf zu jedem dieser Gemälde genaue Vorzeichnungen, welche teilweise als Anreiz für die Darstellung der in dieser Diplomarbeit zu besprechende Zeichenserie zu sehen sind.

Ebenso nahm sich Giannantonio Guardi (1699 -1760)[185] des Themas der „Gerusalemme Liberata“ an. Er wurde hierbei von Giambattista Piazzettas Buchillustrationen zum Kreuzzugepos beeinflusst. Guardi fertigte zwischen 1750 – 1755 eine Serie von Gemälden (Abb. 49), von welchen sich folgende Szenen erhalten haben: Sofronisba bietet dem König der Sarazenen ihr eigenes Leben für die Rettung der Christen an, Kampf zwischen Argante und Tankred, Erminia und die Hirten Carlo und Ubaldo widerstehen den Zauberkünsten der Armida, Erminia und Vaprino finden den im Kampf mit Argante verwundeten Tankred, Gottfried von Bouillon ruft die christlichen Fürsten zusammen sowie Tankred am Eingang des verzauberten Waldes mit den Nymphen und schließlich Tankred tauft Clorinda.[186] Anhand der Beschreibungen dieses Zyklus muss angenommen werden, dass der Künstler erstens andere Ausschnitte (als folgend anhand der Einzelbesprechungen zu sehen sein wird) aus dem Werk verwendet hat, jedoch weiters gewissen Textpassagen falsch interpretiert wurden. Es ist anhand der textlichen Vorlage eindeutig zu erkennen, dass Carlo und Ubaldo Soldaten sind und diese sich alleine auf den Weg zu Armidas Palast machen und ihren Versuchungen widerstehen. Dies zeigt, dass die Künstler jeweils einen anderen Zugang zur Vorlage hatten beziehungsweise diverse Szenen auf Wunsch der Auftraggeber oder aufgrund einer besseren Eingliederung ins Gesamtwerk verändert haben.

[184] Die vier Gemälde sind in Öl auf Leinwand gemalt und wurden durch James Deering 1925 für das Art Institute of Chicago erworben. Man vermutet, dass die Serie früher das „Gabinetto degli Specchi“ in einen venezianischen Palast der Familie Correr geschmückt hat.
[185] Vgl. Nepi 1991, S. 288.
[186] Vgl. Nepi 1991, S. 230.

Von großer Wichtigkeit sind ebenfalls die zwei Gemälde von Tiepolo zwischen 1751 und 1753 für die fürstbischöfliche Residenz in Würzburg[187]. Seine beiden Rinaldo und Armida Darstellungen (Abb. 50 - 51) sowie deren Entwurfszeichnungen lehnen sich stark an Piazzettas Buchillustration von 1745 an. „Rinaldo im Garten der Armida" und „Rinaldos Abschied von Armida" halten sich sehr streng an die literarische Vorlage, können jedoch weder motivisch, noch stilistisch mit den vorliegenden 16 Zeichnungen verglichen werden. Rein formal gesehen rückt Tiepolo jedoch auch die Darstellung der Protagonisten und ihre Handlungen in den Vordergrund.

1757 (oder 1755) entwarf und freskierte Tiepolo erneut eine gesamte Stanze mit der Geschichte des Rinaldo und der Armida in der Villa Valmarana[188] (Abb. 52 - 54) in Vicenza. Diese Arbeit des Künstlers schuf neue Maßstäbe in der Umsetzung des tassoschen Epos und ebenfalls in der trompe-l'oeil- Darstellung. Die lieblichen, nach der literarischen Vorlage abgestimmten, grossfigurigen Kompositionen wurden Vorbild für viele Kunstschaffende. Dabei orientierte er sich an seinen eigenen vorangehenden Werken zur „Gerusalemme Liberata" aus Würzburg. Abermals sollten die Taten und Geschichten den Auftraggeber in ein gutes Licht rücken und ihn rühmend hervorheben.[189] Zum selbigen Thema fertigte Tiepolo auch drei Fresken in der Villa Sacile.[190]

Mitte des 18. Jahrhunderts waren Figurengruppen zu Rinaldo und Armida sehr beliebt und wurden zum Beispiel auch in Deutschlands fürstlicher Porzellanmanufaktur Ludwigsburg durch italienische Künstler gestaltet. Domenico Ferretti(?) schuf hier zwei Porzellangruppen[191] (Abb. 55 - 56) von Rinaldo und Armida. Dargestellt sind die Szenen, als Armida den durch die Nymphen in den Schlaf gewiegten Rinaldo schlafend vorfindet und sich in ihn verliebt, sowie Armida über den schlafenden Rinaldo gebeugt, als sie diesen töten will.

Großen Einfluss auf den höfischen Kunstgeschmack hatte die „Gerusalemme Liberata" im 18. Jahrhundert bei der Herstellung von Wandteppichen.[192] Um ein Beispiel herauszugreifen, werden hier Gobelins von Charles Coypel mit dem Motiv von Rinaldo

[187] Die beiden Gemälde wurden für Fürstbischof Karl Philipp von Greiffenclau in Würzburg gemalt, standen jedoch immer im Schatten der Fresken ebendort mit demselben Thema, vgl. Aurnhammer 1994, S. 91.
[188] Tiepolo freskiert in fünf Räumen Szenen von Homer, Vergil, Ariosto und Tasso; vgl. Wittkower 1999, S. 95.
[189] Vgl. Romanelli 2005, S. 614-615.
[190] Vgl. E. Sack, Giovanni Battista und Domenico Tiepolo, o. O. 1910.
[191] Diese befindet sich heute im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Inv. Nr. 1927-114 und 5558.
[192] Die Umsetzung der Rinaldo und Armida Geschichte in der Kunst der Wirkerei wird abermals anhand der Funktion der vorliegenden Zeichenserie besprochen werden. Die angeführten Teppiche dienen einzig dazu, ein besonderes Beispiel (Wandteppiche nach einem Opernlibretto) aufzulisten.

und Armida in der Münchner Residenz gezeigt. Drei Teppiche aus München von Herzog Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken, welche aus Paris stammen, zeigen „Rinaldos Schlaf“, „Armidas Ohnmacht“ (Abb. 57) sowie „Armida zerstört ihr Zauberschloss“ von 1762/63. Wichtig zu erwähnen ist jedoch, dass der Inhalt dieser Wandteppiche nicht genau auf die literarische Vorlage Torquato Tassos Bezug nimmt, sondern sich an den abgewandelten Inhalten von Philippe Quinaults Opernlibretto „Armide“ orientiert.[193] Man erkennt deutlich den Bezug zu theatralischen Opernszenen.

Die Geschichte um Rinaldo und Armida in genau 16 Teilen darzustellen ist bloss ein weiteres Mal im Werk von Simon Vouet auffindbar. Generell kann man sagen, dass zumeist eine oder vier der wichtigsten Szenen dargestellt wurden und diese in den meisten Fällen ausreichen, einen Großteil der Geschichte zu erzählen, da viele Handlungen in einer Komposition zusammengefasst wurden. Bis ins 20. Jahrhundert war die Darstellung der zwei Protagonisten in der bildenden Kunst sehr beliebt und wurde oftmals aufgegriffen.

[193] Vgl. Aurnhammer 1994, S. 89.

VI. BILDBESCHREIBUNG DER 16 ZEICHNUNGEN DES RINALDO UND ARMIDA - ZYKLUS

Im folgenden Kapitel werden zuerst die Gemeinsamkeiten der einzelnen 16 Zeichnungen beleuchtet, und in weiterer Folge im Detail vorgestellt. Neben einer ausführlichen Bildbeschreibung wird ebenfalls auf Ikonographie und Erhaltungszustand eingegangen. Der Inhalt der einzelnen Szenen wird anhand einer Gegenüberstellung mit der literarischen Vorlage „Gerusalemme Liberata" erklärt und verdeutlicht. Hierbei wird ersichtlich, wie genau sich der Künstler dieser Zeichnungen an die Vorlage gehalten hat.

1. Allgemeine Gemeinsamkeiten der 16 Zeichnungen

Die 16 Zeichnungen sind allesamt mit brauner, schwarzer sowie grauer Feder ausgeführt, teils jedoch laviert, oder mit Kreide unterzeichnet. Die Feder eignet sich zur Darstellung in einer sehr präzisen Form, da sie gut erkennbar bleibt. Die Figuren und der Hintergrund werden als Umrisse durch die Linienführung festgelegt. Mit Schraffuren werden in allen Werken die Schattierung und die Lichtführung eingebaut. Dadurch wirken die Figuren teilweise wie Skulpturen, sehr fein, hart und plastisch gezeichnet. Wie noch in weiterer Folge erwähnt werden wird, werden einige Teile der Zeichnungen besonders stark betont bzw. hervorgehoben.

Jede Zeichnung weist am unteren Bildrand einen Prägestempel mit den Initialen des ehemaligen Besitzers Erzherzog Albert von Sachsen - Teschen „AS" (Abb. 58) auf, jedoch jeweils an anderer Stelle. Weiters sind die Rahmen der Zeichnungen bzw. die Kartonagen, auf die die Zeichnungen geklebt wurden, immer sehr ähnlich und mit demselben Scheinpassepartout[194] umrandet. Unter der jeweiligen Zeichnung ist auf der Recto – Seite nachträglich eine Inschrift angebracht worden: „Francois Fontebasso. ni 1710" (Abb. 59). Um das spätere Verständnis zu unterstützen muss hier erwähnt werden, dass die Beschriftung in französischer Sprache verfasst ist.

Auf den meisten der Zeichnungen befinden sich Nummerierungen, welche entweder mit der Feder des Künstlers – eher unwahrscheinlich – oder nachträglich beim Aufkleben auf die Kartons mit der Kartonrahmung entstanden sind. Unwahrscheinlich ist die

[194] Diese Montierung wird in der Albertina ab 1868/70 für alle Zeichnungen einheitlich verwendet. Für die grossen und grössten Blätter, zu denen diese Zeichnungsserie auch gehört, wird sehr starkes Untersatzpapier verwendet, worauf die Blätter montiert sind. Dabei werden sie bloß an den Rändern angeklebt. Leider kann man bei diesen 16 Zeichnungen die Rückseite nicht begutachten, da sie vollständig aufgeklebt sind; vgl. Dossi 1998, S. 36.

Nummerierung durch den Künstler auch deswegen, weil die Farbe der Tusche, mit welcher diese gefertigt wurde viel farbintensiver wirkt.

Die Blätter weisen auf der Verso-Seite allesamt eine aufgeklebte Kartusche[195] auf, die das Bildgeschehen in französischer Sprache beschreibt. Die Inschrift beziehungsweise der Text ist hier als Gestaltungselement und Hilfestellung zum Verständnis der Szenerie zu sehen und bildet eine integrative Einheit mit dem Bild. Diese Vorgehensweise kommt in mehreren Bildfolgen vor, wie zum Beispiel auch in Pietro da Cortonas Freskenzyklus im Palazzo Pitti in Florenz, wo jede Szene mit einer kurzen, sinnerklärenden Inschrift (Abb. 60) ergänzt wurde.[196] Die Zahlenfolge auf der Rückseite der Blätter ist die durchlaufende Nummerierung der Albertina Wien, welche direkt bei Eingliederung in die Graphiksammlung durch Erzherzog Albert von Sachsen Teschen vergeben wurde und bis heute besteht.[197] Wichtig zu erwähnen ist, dass die Zeichnungen vom Künstler weder signiert, noch datiert sind. Nachträgliche Beschriftungen sind stets mit Vorsicht zu betrachten, da sie – wie bereits erwähnt - auch ein Mittel sein können, einen finanziellen Gewinn zu erzielen. Interessant ist auch zu sehen, dass kaum eine Zeichnung seine im Katalog von Veronika Birke angegebene Größe auch tatsächlich aufweist, sondern zumeist kleiner, jedoch auch größer, ist. Hierbei handelt es sich teilweise um für eine Graphik auffallend große Unterschiede von einigen Millimetern. Ob Veronika Birke die Blätter neu vermessen hat, oder diese Größenbezeichnungen von ihr übernommen wurden, ist unklar.[198] Eine weitere Gemeinsamkeit der Zeichnungen ist der Mittelknick[199], der zumeist nicht direkt in der Mitte des Blattes angesetzt ist.

Alle Werke sind außerdem mehr oder weniger beschädigt, was sich teilweise durch ihre vollständige Aufklebung auf den Karton erklären lässt. Jean Duchesne schreibt 1834, dass Zeichnungen oft durch die Montierung beschädigt worden sind und dass der Grund die komplette Klebung anstelle einer punktuellen Randklebung war.[200] Dadurch können sich

[195] Siehe Abbildungen der einzelnen Kartuschen jeweils bei den Einzelbesprechungen.
[196] Vgl. Garas 1965, S. 279.
[197] Vgl. Birke/ Kertesz 1992. Die vergebenen Inventarnummern der Rückseite des Kartons sind heute noch allgemein gültig und auch in der Datenbank der Albertina in dieser Form zu finden.
[198] In weiterer Folge dieser Arbeit werden die korrekten Größenangaben der Nachmessung von 27. 04. 2011 angegeben. Diese beziehen sich auf die Größe des Blattes selbst, nicht auf die Größe des Kartons. Dies ist für alle 16 Blätter gültig. Um die Abmessungen der Zeichnungen von Veronika Birke nachzuschlagen, wird hier auf den Albertina Katalog von 1992 verwiesen.
[199] Der Mittelknick der Zeichnungen entstand vermutlich durch ihre anfängliche Aufbewahrung zwischen den Blättern von Foliobänden. Erzherzog Albert entscheid sich erst etwas später um 1790 die Blätter in Portefeuilles unterzubringen; vgl. Dossi 1998, S. 37.
[200] Vgl. Jean Duchesne, Voyage d'un Iconophile. Revue des principaux Cabinets d'Estampes, Bibliothèques et Musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre, Paris 1834, S. 108.

die Zeichnungen nicht mehr ausdehnen und werden durch oftmalige Benutzung und Lagerung übereinander stark abgerieben. Dies ist bei der vorliegenden Zeichenserie ebenfalls zu bemerken und als Grund der Beschädigung zu vermuten.

2. Gemeinsamkeiten der Komposition, der Farbigkeit, des Lichtes und der Figuren

Die zu beschreibenden Zeichnungen sind sehr detailreich und kleinteilig gefertigt und bedürfen daher einer genaueren Bildbeschreibung, ebenso wie einer sehr genauen ikonographischen Auflösung mitsamt Erläuterung der Hintergrundgeschichte (siehe dazu das folgende Kapitel der Einzelbesprechungen der Zeichnungen).

Allgemein kann man anmerken, dass der Künstler sich in seinen Kompositionen und Darstellungsformen nicht bloß an die Textvorlage gehalten hat, sondern auch von Werken mit vergleichbarem Inhalt, beispielsweise aus der Mythologie, beeinflusst wurde.[201]

In jeder Zeichnung werden die Protagonisten in einer Landschaft bzw. einer Architektur gezeigt. Das Geschehen wird in einem klaren Bildaufbau in drei Ebenen vor einem tiefengestaffelten Grund dargestellt. Es handelt sich stets um Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund auf denen die Handlungen geteilt ablaufen. Die Tiefe des Bildraumes wird besonders durch die vorgelagerte „Vordergrundbühne“ gezeigt. Diese dient ebenfalls als Rahmen des Geschehens und gibt den Figuren einen Bezug zur Fläche. Die Protagonisten sind bis auf eine Ausnahme – „Rinaldo und Armida im Festwagen“ (Abb. 8) stets im unteren Drittel des Blattes angeordnet. Durch das Verschieben der Handlung in den Mittelgrund wird ein gewisser Abstand zum Betrachter gewonnen. Dadurch scheinen die Protagonisten wie in einem Theaterstück auf einer Bühne zu agieren. Auf allen Ebenen ist Landschaft und Architektur zu sehen. Es handelt sich in jeder der 16 Zeichnungen um die Darstellung einer klassischen Ideallandschaft – „(die) Details basieren auf dem Naturstudium, das Gesamtkonzept auf den Vorstellungen des Künstlers“[202]. Man kann sagen es handelt sich um Capricci[203] – brilliante Phantasielandschaften – mit einer

[201] Dies wird im Folgenden genauer betrachtet. Beispielsweise wird ein Vergleich zwischen der Szene „Rinaldo lässt Armida zurück“ und „Theseus verlässt Ariadne“ gebracht; vgl. Kapitel der Einzelbeschreibungen.
[202] Vgl. Schemper 2003, S. 8.
[203] Natürlich ist ein Capriccio ein festgelegter Begriff, der traditionell gebraucht wird für Serien- und Einzelbilder eines bestimmten Typus; vgl. Ekkehard Mai (Hg.), Das Capriccio als Kunstprinzip, Wien 1990, S. 15. Dies trifft auf die vorliegende Serie in jedem Fall zu und bestärkt die Annahme, dass es sich um eigenständige Zeichnungen handelt.

vorgelagerten Handlung. [204] Obwohl einige der Werke durchaus Architektur zeigen, die tatsächlich vorhanden, oder topographisch korrekt erscheint, darf man sich hierauf nicht verlassen. Es handelt sich zumeist bloss um Stilmittel, die Szenen dramatischer und glaubwürdiger erscheinen zu lassen.

Die Landschaft in den Zeichnungen beeinflusst die Stimmung, die das jeweilige Werk vermittelt.[205] Man wird in eine idealisierte Welt hineinversetzt und erlebt das Geschehen, wie es auf den Betrachter wirken soll. Der Weg von Armida bis zu ihrem Treffen mit Rinaldo, sowie auch zum Beispiel die Suche Rinaldos nach seinen Weggefährten/ Soldaten bis er den Palast von Armida (siehe dazu die folgenden Kapitel) findet, wird eindrücklich dargestellt und man bekommt das Gefühl vermittelt, selbst im Wald auf dem Weg der Geschichte zu wandeln.[206] Zumeist wird dies in den Zeichnungen durch die sich in den Hintergrund weiter erstreckende Landschaft verdeutlicht.

Das Interesse an antiker Architektur und Phantasielandschaften entspricht ganz dem Geschmack der gebildeten Gesellschaft des 18. Jahrhunderts und wurde sowohl von italienischen, französischen, als auch englischen und deutschen Künstlern geprägt.[207] Der Bildinhalt der jeweiligen Zeichnung wird geheimnisvoll verschlüsselt, ist jedoch mit Kenntnis der Geschichte von Rinaldo und Armida durchaus lesbar. Prinzipiell muss man hierzu erwähnen, dass die Figuren in allen 16 Zeichnungen wohl auch ohne Hintergrund funktionieren und die Geschichte dennoch verstanden werden würde. Die Figuren wirken alleine sehr gut, da der Hintergrund (aufgrund seiner Funktion in der Zeichnung) nicht übertrieben dramatisch dargestellt ist. Es handelt sich um geschlossene Figurengruppen, wobei die Protagonisten stets in einem starken Bezug zueinander stehen. Die Dargestellten stehen in keinem der Blätter bloß neben- oder hintereinander, ebenso kommt es zu keinen Frontalansichten. Die einzelnen Körper sind in jeder Bewegung gedreht oder zueinander gewandt gezeigt. Durch die gezeichneten Drehungen und Achsen der Körper der einzelnen Figuren wird eine komplexe räumliche Situation erzeugt und der Raum ausgefüllt. Raum wird weiters durch extreme Gesten geschaffen. Die Figuren an sich unterliegen stark der

[204] Vgl. Heide Bideau, Heiteres Venedig, Kupferstich-Veduten nach Gemälden des Canaletto, Dortmund 1980, S.139.
[205] Diese Zutat in der venezianischen Malerei/ Zeichnung hat ihre Anfänge mit Giorgione (Giorgio di Castelfranco) um 1500. In seinem Werken bildet die Landschaft erstmals „als Stimmungswert das inhaltliche Hauptgewicht im Gemälde"; vgl. Schemper, 2003.
[206] Torquato Tasso nimmt hier – wie bereits beschrieben – Anlehnung an „Orlando furioso" von Ariost. Ebenso übernimmt der Künstler der vorliegenden Zeichenserie dieses Thema in seiner Darstellung der Rinaldo und Armida Folge. In 15 der 16 Blätter ist eine bewaldete Landschaft zu sehen, in welcher die Protagonisten auf ihrer Suche nach Ruhm und Glück, Tugend und Ehre wandeln.
[207] Vgl. Birke 1991, S. 161.

Antikenrezeption in ihrer Kleidung und ihrer Haltung – teilweise sind die Figuren eher skulptural ausgeführt. Dabei spielt auch die Gewandung eine große Rolle, welche die Bewegungen stets unterstreicht und nicht bloss die Körper umhüllt. Keine der Figuren schaut jemals aus dem Werk zum Betrachter heraus und der Betrachter wird dadurch nicht direkt in das Geschehen einbezogen. Der geräumige Vordergrund schafft eine gewisse Distanz zwischen Betrachter und Bildraum, gibt den gezeigten Figuren im Mittelgrund und der Flora jedoch gleichzeitig rahmenden Halt. Durch bedeutungsschwere Gesten wird der Betrachter auf Details aufmerksam und erforscht langsam das gesamte Werk. Weiters wird man durch die Atmosphäre und die Lichtgebung in das Geschehen eingeführt.

Interessant zu beobachten ist, dass die Blätter, welche sich direkt mit dem Leben beziehungsweise den Taten Rinaldos befassen, farblich stärker betont sind als zum Beispiel das Blatt der Geburt (Abb. 1). Der Grund hierfür kann natürlich sein, dass diese kräftigen Blätter später gezeichnet wurden oder dass der Künstler verschiedene Federn für seine Zeichnungen verwendet hat. Vielleicht jedoch wollte der Künstler auch die Heldentaten Rinaldos stärker betonen. Stilistisch schafft es der Urheber in jedem dieser Blätter mit wenigen Strichen Tiefe zu suggerieren und Details in einem lichtgetränkten Raum aufzuzeigen. Die Lichtquelle findet sich in jeder der 16 Zeichnungen am linken unteren Bildrand und erhellt die komplette Szene. Das Licht fällt in jedem Werk auf das inhaltliche Zentrum der Komposition. Die Vegetation im Vordergrund fast aller Zeichnungen wird weniger stark beleuchtet.

3. Erzählstrategie der Serie

Auffallend sind die Sprünge in der zeitlichen Abfolge der Geschichte. Beginnend mit der Geburt von Rinaldo, geht die Erzählung sofort über auf Rinaldo und Armida im erwachsenen Alter. Ein Blatt beschäftigt sich also mit der Einleitung, die 15 weiteren Blätter mit der zu erzählenden Geschichte an sich. Mit jeder Zeichnung wird daher die Ebene der Momenthaftigkeit und des Innehaltens betreten, jedoch auch des fortlaufenden Geschehens. Aus diesem Grund ist diese Zeichenfolge ohne relativ genaue Vorkenntnisse der Handlung schwer in ihren Details deutbar. Dies zeigt sich besonders, wenn man einzelne Zeichnungen herausnimmt und ausserhalb des Kontextes der anderen Blätter betrachtet. Während Armida und Rinaldo im Zaubergarten als Thema eindeutig erscheint, da dieses Motiv schon oftmals in der Kunst aufgegriffen wurde, sind Blätter wie die Geburt Rinaldos (Abb. 1) ohne Vorkenntnis nicht als eine solche Niederkunft zu erkennen,

sondern könnte ebenfalls die Geburt mehrerer Protagonisten kunstgeschichtlicher Werke darstellen. Hierdurch wird der Seriencharakter der Zeichnungen bestärkt.

3.1 „Die Geburt Rinaldos“ [208] (Abb. 1)[209]

Inv. Nr. 14352[210], SV 475[211], It. Suppl., Neg. Alb. 58957 C[212]

Das erste Blatt der Zeichenserie beschreibt den Anfang der Geschichte von Rinaldo und Armida mit der Geburt des Ritters. Es wird somit klar erkenntlich als Einführung deklariert und markiert. Auf der Recto-Seite des Kartons unterhalb der Zeichnung befindet sich zusätzlich zur Inschrift mit der Erwähnung des Künstlers Fontebasso ein weiterer Beisatz: „Seize Sujets du Roman de Renaud et Armide (N°. 438 – 453)“. Ikonographisch betrachtet setzt die Handlung mit der Geburt Rinaldos am Fluss Thetis[213] ein, wo seine Mutter Sophie niederkommt. Auf der Verso – Seite wird das Geschehen auf der Zeichnung wie folgt beschrieben: *„La Naissance de Regnault sur les Rives du Fleuve Thetis, ou Sophie sa Mere enfanta.“*[214] *(Abschlusschnörkel, Abb.61)*[215]

Das erste Blatt zeigt in der linken Bildhälfte eine Gruppe von Frauen, welche sich unter einer Draperie um die auf einem gepolsterten Bett liegende Mathildis und den kleinen Knaben Rinaldo am linken Bildrand gruppiert. Man sieht zentral, fast in der Bildmitte kniend, Sophia, die Mutter Rinaldos, welche ihren Sohn am Ufer des Flusses Etsch gebiert und ihn die ersten Monate aufzieht. In diesem Blatt präsentiert sie den kleinen Rinaldo der liegenden Mathildis, welche mit ihrer linken Hand in ihre Richtung weist und die Bürde,

[208] Die Titel aller 16 Blätter stammen, wenn nicht anders ausgewissen, aus dem Katalog von Veronika Birke; vgl. Birke 1992, S. 2039 – 2044.

[209] Die vorliegende erste Zeichnung der Serie ist in Feder mit schwarzer und grauer Tinte gefertigt, weist Kreideunterzeichnungen auf und misst 712 mm x 428 (unten) / 432 (oben) mm. Der Sammlerstempel von Erzherzog Albert „AS“ befindet sich auf diesem Blatt am rechten unteren Bildrand. Auf dem Fels am rechten unteren Blattrand findet sich die Nummerierung „1“ dieser Zeichnung. Diese ist jedoch bereits etwas verblichen. Von großer Bedeutung ist auch die Bezeichnung „FF“ (?) oder „AF“ (?) im Baum am rechten mittleren Bildrand. Diese passt wie die Ziffer nicht wirklich in das Gesamtkonzept der Zeichnung und mutet ebenfalls nachträglich eingefügt an.

[210] Diese Inventarnummern sind bis heute allgemein für alle 16 Zeichnungen gültig.

[211] Es handelt sich bei dieser Nummerierung um die ursprüngliche Sammlungsordnung von Erzherzog Albert, welche von Franz Wickhoff in seinem Buch 1891 aufgenommen wurde.

[212] Hierbei handelt es sich um die Negativ-Nummer (Neg. Alb.) des Bildarchives der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

[213] Der Fluss Etsch ist der zweitlängste Fluss Italiens und fliesst durch Südtirol bis zur Adria. Die Römer nannten ihn Athesis, wodurch sich die französische Bezeichnung Thetis auf der Rückseite des Blattes erklärt; www.peter-hug.ch/lexikon/Etsch, 25.04.2012.

[214] Übersetzung durch die Autorin: Die Geburt des Herrschers bei den Strömen des Flusses Thetis, / wo Sophie, seine Mutter, niederkommt.

[215] Die gesamten Originaltexte auf der Rückseite der Kartons wurden durch die Autorin nach Ansicht der Zeichnungen am 27. 04. 2011 in der Albertina Wien transkribiert. Dieser Hinweis ist für alle 16 Blätter gültig.

den Knaben ab nun aufzuziehen, annimmt. Sophia und der Junge haben ihren Blick auf die Liegende gerichtet, die Mutter ist seitlich kniend dargestellt, während der kleine Rinaldo fast frontal gezeichnet ist. Mathildis scheint eine vornehme, reiche Frau zu sein und wird mit Dienerinnen und Ammen dargestellt. Etwas unterhalb ihres Kopfes befindet sich ein Korb mit einem Tuch für das Kind. Rechts von der Knienden schweben beziehungsweise sitzen drei vermeintlich weibliche Gestalten und blicken das Kind an. Dabei gestikulieren sie mit ihren Händen in Richtung Mathildis. Über den Gestalten der Szenerie schwebt eine Figur und drapiert ein schweres Tuch. Eine Vaterfigur ist in diesem Blatt nicht erkennbar. Am rechten unteren Bildrand lehnt eine eindeutig männliche Gestalt mit ausgeprägter Muskulatur auf einem Felsen, aus dem eine Quelle entspringt. Es handelt sich dabei um einen Flussgott, welcher ein Ruder in der Hand hält. Dieser symbolisiert den Fluss Etsch, an dem Rinaldo geboren wird, verfolgt mit seinem Blick das Geschehen und führt den Betrachter über den rechten unteren Bildrand in die Handlung ein. Bewusst hat der Künstler einen Bezug und eine Übereinstimmung zu einem realen Gewässer gewählt. Dies ist zwar auf dem Blatt nicht erkennbar, wird jedoch beim Lesen der Inschrift in der Kartusche der Rückseite mehr als deutlich. Diese ist nicht notwendig, um das Geschehen der Zeichnungen bei Kenntnis des Textes von Torquato Tasso zu verstehen, erleichtert jedoch das Verständnis.[216] Durch die bewusste Anspielung auf einen realen Fluss kann sich der Betrachter besser in das Geschehen eindenken und sich einen tatsächlichen Ort vorstellen.

Die gesamte Figurengruppe ist in eine bewaldete Landschaft eingebettet, am linken äußeren Blattrand erkennt man eine viereckige Stele. Man kommt schon in diesem Blatt zu dem Schluss, dass sich die Handlungen dieses und der weiteren Blätter in einer idealen Landschaft abspielen.

Aus dem Text erschliesst sich relativ klar die Ikonographie der Darstellung, da die Familie und die Kindheit Rinaldos eingehend beschrieben werden:

> „Lui [Rinaldo] ne la riva d'Adige produsse
> a Bertoldo Sofia, Sofia la bella
> a Bertoldo il possente; e pria che fusse
> tolto quasi il bambin da la mammella,
> Matilda il volse, e nutricollo, e instrusse

[216] Die nachträglich angebrachte Kartusche (Abb. 61) macht deutlich, dass Erzherzog Albert grossen Wert auf den kunsthistorisch lehrbaren Nutzen seiner Sammlung legte. Bei Betrachten der Zeichnung konnte somit jeder Benutzer seiner frei zugänglichen Sammlung die Handlung der Serie auch ohne Kenntnis von Tassos Text.

ne l'arti regie; e sempre ei fu con ella,
sin ch'invaghì la giovanetta mente
la tromba che s'udia da l'oriente."[217]

Die Hauptgruppe bildet eine Diagonale von Mathildis bis zur schwebenden Frau im rechten Bildmittelgrund. Die Figur der Frau, welche die Draperie zurechtrückt, und die Figur des Flussgottes erweitern die Komposition, sodass das Blatt ausgefüllt erscheint. Der obere Bereich ab der Blattmitte ist der Vegetation vorbehalten und zeigt, dass sich die Szene in einem Wald abspielt. Tiefe suggeriert der Künstler durch das etwas dunkler gezeichnete Gebüsch im Vordergrund, welches den Hauptfiguren vorgelagert ist und somit Raum entstehen lässt. Die Protagonisten Mathildis, Rinaldo und Sophia sind Teil der Diagonale, während die Beifiguren hinter diesen gestaffelt werden. Durch die Ausblicke unter der Draperie und hinter der Figurengruppe wird ebenfalls Raum erzeugt. Der Flussgott ist in einer Drehbewegung liegend dargestellt und schafft durch seine etwas vorgelagerte Position ebenfalls Tiefe. Die Figuren sind durch Gesten und Blicke allesamt miteinander verbunden und bilden somit eine Einheit.

Bei diesem ersten Blatt fällt sogleich eine der Gemeinsamkeiten der Serie auf: Vordergrund und Mittelgrund sind sehr kräftig und farbintensiv gezeichnet, während der Hintergrund jedoch sehr hell erscheint. Stilistisch ist dieses Blatt sehr ähnlich dem zweiten der Serie. Es handelt sich um sehr kleinteilige Kompositionen und eine vergleichbare Federführung. Ebenfalls bemerkt man hier bereits die angesprochenen drei Ebenen der Zeichnungen, die den Eindruck entstehen lassen, dass sich das Geschehen auf einer Bühne abspielt.

Motivisch vergleichbar ist die Zeichnung mit der Darstellung der Geburt Mariä[218] (Abb. 62)[219] von Girolamo Siciolante da Sermoneta, 1550 datiert. Sowohl die Position der liegenden Frau, als auch ihr Bett und die Draperie um sie herum ähneln in der Komposition der hier zu beschreibenden Zeichnung „1". Die Frauen gruppieren sich um das Kind, es wird jedoch nicht präsentiert. Unterschiedlich ist natürlich die Szenerie um die

[217] Canto primo, 59.
„Sophia gab ihn an den stolzen Wogen der Etsch dem mächtigen Berthold zum Sohn; Doch als er noch der Mutter Brust gesogen, nahm zur Erziehung ihn Mathildis schon. Sorgfältig ward er von ihr auferzogen in jeder Kunst, die fähig macht zum Thron; Bis Thatendrang die junge Brust durchwallte, als aus dem Ost die Kriegstrommet' erschallte." Gries o. J. , S.16.

[218] Die Zeichnung ist mit Kreide und Feder ausgeführt, weiss gehöht und laviert. Sie misst 251 x 177 mm, befindet sich in der Albertina Wien und ist mittig am unteren Blattrand mit „Sarmoneta 1550" bezeichnet; vgl. Birke 1991, S. 292.

[219] Das Blatt der Geburt Mariae ist in Kreide und Feder gezeichnet, laviert und weiss gehöht. Es misst 251 x 177 mm und befindet sich in der Albertina Wien (Inv. Nr. 528).

Figurengruppe, da die Geburt in einem Innenraum gezeigt wird. Durch die Darstellung der Geburt in einer Landschaft kann der Künstler sich auch an Darstellungen der Auffindung des Mosesknaben[220] orientiert haben. Paolo Veronese (1528-1588) malt zwischen 1570 und 1575 ein Gemälde (Abb. 63)[221] zu diesem Thema, welches in seiner Komposition grosse Ähnlichkeit mit der Geburt des Rinaldo aufweist und somit als traditioneller Typus eine Vorlage bietet. Sowohl die Komposition der Figuren, als auch die Darbringung des Kindes sind in ähnlicher Form gegeben. Weiters zeigt Veronese das Geschehen in einer bewaldeten Landschaft mit Ausblick, in der er denselben Baumtypus verwendet, welcher in der Zeichenserie vorliegt. Als kompositioneller Vergleich dient weiters ein Gemälde (Abb. 64)[222] der Auffindung von Sebastiano Ricci. Die Figurengruppe ist ähnlich, jedoch gespiegelt, angeordnet. Einzig die Tochter des Pharao, welche den jungen Moses findet deutet, wie in dem vorliegenden Blatt „1", mit ihrer rechten Hand auf Moses. Der Künstler der Serie bedient sich in diesem ersten Blatt somit gängiger Kompositionstypen, welche Bezug zum Alten und zum Neuen Testament aufweisen.

Dieser religiöse Aspekt ist bewusst gewählt und die Darstellung ähnelt in ihrer Thematik gängigen Kompositionskonventionen. Es handelt sich hier um ein wirksames Mittel, den Betrachter schnell in die Geschichte einzuführen.

Zustand des Blattes: Am oberen rechten Blattrand finden sich Risse und Wellen vom Aufkleben auf den Karton. Rechts mittig fehlt ein 0,5 cm grosses Stück des Papiers. Auf dem gesamten Blatt erkennt man weiters Flecken, welche vermutlich Wasserschäden sind. Mittig auf der linken Bildhälfte, sowie am unteren Blattrand (Abb. 65) hat das Papier stärkere Beschädigungen.[223] Der Mittelknick[224] in dieser Zeichnung ist kaum sichtbar.

[220] Moses wird nach seiner Geburt am Ufer des Nils ausgesetzt und ebendort von der Tochter des Pharaos gefunden. Diese bestellt eine hebräische Frau, die leibliche Mutter, um das Kind während der Stillzeit aufzuziehen, bis sie ihn als Sohn annimmt; vgl. Ex. 2, 1-10.

[221] Paolo Veroneses „Die Auffindung des Moses", zwischen 1570-75 datierbar, befindet sich im Museo del Prado in Madrid und wurde mit Öl auf Leinwand gemalt. Es misst 50 x 43 cm.

[222] Das Gemälde befindet sich in Hampton Court, Royal Collection; vgl. Rodolfo Pallucchini, Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, übersetzt von Hanna Kiel, München 1960, Abb. 25.

[223] Die Risse und Beschädigungen aller Blätter dürften sowohl durch die Lagerung übereinander ohne Zwischenblatt, als auch durch das Aufkleben des gesamten Blattes auf den Karton entstanden sein. Da das Blatt nicht, wie sonst eher üblich, nur an der oberen Kante fixiert wurde, damit es sich bei der Lagerung ausdehnen kann, lassen sich diese feinen Risse dadurch plausibel erklären. Die schwereren Beschädigungen und die fehlenden Papierstücke könnten durch unsachgemäßes Behandeln der Blätter entstanden sein, oder auch durch einen unsachgemäßen Transport vor der Eingliederung in die Sammlung Erzherzog Alberts. Dies gilt für alle weiteren Zustandsbeschreibungen der 16 Blätter.

[224] Durch fachgerechte Restaurierung ist der Knick in manchen Blättern kaum sichtbar.

Interessant ist zu beobachten, dass etwa drei Zentimeter unter dem oberen Bildrand eine dünne Linie gezogen ist.[225]

3.2 „Armida fleht Gottfried um Hilfe an“ (Abb. 2)[226]

Inv. Nr. 14353, SV 476, It. Suppl., Neg. Alb. 58958 C

Das zweite Blatt des Zeichnungszyklus illustriert eine Szene aus dem vierten Gesang der “Gerusalemme Liberata”. Die Zauberin Armida, welche mit den muslimischen Soldaten ihres Herkunftslandes verbündet ist, soll das Heer und die Macht der Christen schwächen und zerschlagen. Dies geschieht mit einer gut durchdachten List: Armida sucht im christlichen Lager Zuflucht unter dem Vorwand, vom muslimischen Heer ihres Onkels verfolgt zu werden. Ähnlich wie im ersten Blatt der Serie wird in dieser Zeichnung eine Figurengruppe dargestellt, die sich in der Bildmitte um ein stufenförmiges Podest gruppiert. Ein Mann mittleren Alters – der Heerführer Gottfried - sitzt in der Blattmitte auf einem Hocker, der an ein Faldistorium erinnert. Der Feldherr stützt sich dabei mit seiner rechten Hand auf seine Sitzgelegenheit. Seine Füsse ruhen auf einem Steinsockel, seine linke Hand zeigt einen Redegestus, womit klar wird, dass er sich angeregt mit einer flehenden Frau in Rüstung unterhält, bei welcher es sich um Armida handelt. Diese hat ihren Blick auf Gottfried gerichtet. In diesem Blatt wird der Moment der Ankunft Armidas illustriert. Die Frau ist im Profil gezeigt und ihr Oberkörper ist nach vorne geneigt. Gestikulierend steht sie vor dem sitzenden Heerführer und öffnet dabei in Redegestus ihre Arme. Ein Jüngling, welcher rechts von Armida steht, hält das Kleid der jungen Frau und scheint sie symbolisch zurückzuziehen. Hinter Armida gestikuliert ein Soldat, Gottfrieds Bruder Eustaz, welcher ebenfalls am Gespräch beteiligt ist. Er ist seitlich in Schrittstellung gezeigt. Mit seiner linken Hand rafft er sein Gewand, seine rechte Hand zeigt wiederum einen Redegestus. Eustaz ist als Soldat des christlichen Heeres deutlich erkennbar durch den Drachen[227] auf dem Helm. Er hat Armida bei ihrer Ankunft im Lager gefunden und sie

[225] Dabei könnte es sich um eine nachträgliche Richtlinie handeln, welche möglicherweise die vorgesehene Beschneidung des Blattes markiert. Diese Linie ist bei drei der sechzehn Zeichnungen erkennbar. Zwei dieser Blätter zählen mit über 710 mm zu den größten der Serie, das dritte Blatt jedoch gehört mit 599 mm zu den Kleinsten. Somit lässt sich der Zweck dieser Linie nicht klären, da es vermutlich nicht darum ging, alle Zeichnungen auf die gleiche Größe zu reduzieren. Der Zustand der Blätter wurde ebenfalls am 27. 04. 2011 in der Albertina Wien erfasst. Dies gilt für alle 16 Zeichnungen der Serie.

[226] Die Zeichnung ist in grauer und schwarzer Tinte in Feder ausgeführt, weist Kreideunterzeichnungen auf und misst 720 (links)/ 717 (rechts) mm x 424 (unten)/ 432 (oben)mm.

[227] Der Drache galt in der orientalischen Welt als gütiges Wesen, im Christentum jedoch als Sinnbild der Sünde und eindeutiges Symbol des Teufels. Meist sieht man einen Drachen, wenn ein Held sich messen

ihrem Wunsch gemäß zu seinem Bruder geführt. Armida ist in diesem Blatt dargestellt, als sie dabei ist, Gottfried von Boullion um Hilfe zu bitten. Man erkennt durch seine Handgeste und seine Haltung, dass Gottfried sich zuerst nicht beirren lässt, sondern fragend in Richtung der Zauberin blickt. Anhand dieser Szene wird besonders deutlich, dass sich der Künstler sehr streng und genau an die Textvorlage von Torquato Tasso hält. Einzelne Verse werden analysiert und so detailgetreu wie möglich umgesetzt:

„Mentre ei così dubbioso a terra vòlto
Lo sguardo tiene, e ´l pensier volve e gira,
la donna in lui s'affisa, e dal suo volto
intenta pende e gli atti osserva e mira; (…).“[228]

Divergierend zu der Textvorlage von Tasso ist jedoch, dass Gottfried von Bouillon hier nicht aus einer Gruppe von Soldaten heraustritt, sondern in seinem Zelt sitzt und Armida empfängt.

Links neben den drei vermeintlichen Protagonisten der Zeichnung stehen einige Krieger und Jünglinge ins Gespräch vertieft. Andere wiederum verfolgen am rechten Bildrand das Geschehen und scheinen herbeigeeilt zu sein, um den Aufruhr im Lager zu verstehen. Ein Page hält den Helm Gottfrieds. Hierdurch wird die Tatsache verstärkt, dass dieser zuerst nicht von seinen kriegerischen Gedanken ablässt, welche das Erscheinen einer Heidin in dem christlichen Lager auslösen. Links im Vordergrund, etwas abgesetzt von der mittleren Szene, sitzt ein älterer Soldat auf einem Schemel und beobachtet die Geschehnisse. Zu seinen Füssen liegt griffbereit ein Schild, abermals eine Anspielung auf die angespannte

---

muss oder sich zwischen Gut und Böse entscheidet. Seine Quelle hat der Drache in den „Metamorphosen“ von Ovid, Buch IV, 670 – 739, oder in der „Legenda Aurea“; vgl. Stefano Zuffi, hrsg. Lucia Impelluso, Bildlexikon der Kunst. Band 7, Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen, Mailand 2003, S. 375. In dieser Zeichenserie wird der Drache absichtlich als Symbol des christlichen Heeres verwendet. Einerseits symbolisiert er den Sieg über die Muslimen und die mächtigere Stellung des Christentums. Andererseits kann er in diesem Blatt auch als Entscheidung zwischen den „guten“ Christen und den „bösen“ Muslimen gedeutet werden. Die List der Armida zeigt Wirkung und Gottfried entscheidet sich fälschlicherweise der Zauberin zu helfen. Solange der Zauber aufrecht erhalten ist und der Heerführer seine Soldaten in Armidas Fänge leitet, ist der Drache auf den Zeichnungen sichtbar - als Armida im Lager der Christen ankommt am Helm des Bruders Eustaz und im dritten Blatt ebenfalls am Helm desselben, welcher neben Armida reitet. Als Rinaldo jedoch die gefangenen Soldaten befreit, erkennt man keinen Drachen mehr auf den Rüstungen und Helmen. Der Drache symbolisiert hierbei also die Bekämpfung der muslimischen List. In vergleichbaren Darstellungen, beispielsweise im Gemälde „Die Gefährten des Rinaldo“ (Abb.) von Nicolas Poussin zwischen 1630 und 1633, werden zwei Ritter dargestellt, welche von einem Drachen angegriffen werden, als sie Rinaldo von der Zauberin Armida befreien wollen. Das Gemälde misst 102 x 118 cm und befindet sich im Metropolitan Museum of Art, New York.

[228] Canto quarto, 67.
„Indem er so, von Zweifeln umgetrieben, Gedankenvoll den Blick zur Erde schlägt, ist immer starr ihr Aug' auf ihm geblieben, um zu erspähn, was sich im Inneren regt; (…).“ Gries o. J. , S. 76.

Situation. Die Männer sind in Rüstungen gekleidet, welche römisch wirken. Wie bereits im ersten Bild wird die Figurengruppe von einer Draperie hinterfangen, welche als Zelt des Heerführers gestaltet ist. Die gekreuzten Waffen Schild und Schwert deuten bereits die folgende kriegerische Handlung an, welche später im Kampf der türkischen Truppen des Onkels von Armida gegen Rinaldo gipfelt. Der Ausblick im rechten, oberen Bildteil zeigt eine Anhöhe mit der Stadt Jerusalem, man erlangt somit umso mehr den Eindruck, dass Gottfried im Zuge des Ersten Kreuzzuges bereits vor den Toren zur Schlacht bereit ist und demnach sehr skeptisch gegenüber muslimischen Besuchern des Feldlagers ist. In diesem Blatt ist sehr wenig Vegetation erkennbar. Tasso beschreibt im vierten Gesang, dass Armida durch ihre Schönheit gleich bei ihrer Ankunft im Feldlager zum Blickfang für Gottfrieds Soldaten wird und sich somit ihr Vertrauen erschleicht. Die Ritter verlieben sich in Armida und werden ihr gewissermaßen hörig, der Zweck der List ist aufgegangen. Auch Gottfried erliegt der Täuschung. Die Zauberin erreicht ihr primäres Ziel und kann ab nun die christlichen Soldaten für ihren und den Vorteil des muslimischen Heeres beeinflussen. Der Inhalt der Zeichnung dient auch einem moralischen Zweck: es wird vor „amouröser Verstellung, der Kunst zu gefallen“, gewarnt.[229]

Die entsprechende Textstelle bei Torquato Tassos Werk lautet folgendermaßen:

„Dopo non molti dì vien la donzella
Dove spiegate i Franchi avean le tende.
A l’apparir de la beltà novella
nasce un bisbiglio e `l guardo ognun v’intende
sì come là dove cometa o stella,
non più vista di giorno, in ciel risplende;
e traggon tutti per veder chi sia
sì bella peregrina, e chi l’invia.
(…)la guida ove tra i grandi eroi
allor dal vulgo il pio Buglion s’invola.
Essa inchinollo riverente, e poi
vergognosetta non facea parola.
Ma quei rossor, ma quei timori suoi
rassecura il guerriero e riconsola,
sì che i pensati inganni al fine spiega
in suon che di dolcezza i sensi lega.“[230]

[229] Vgl. Aurnhammer 1994, S. 65.
[230] Canto 4, 28. 38.
„Nach wenig Tagen naht die junge Schöne dem Orte, wo der Franken Lager steht. So wie sie ankommt, flüstern ihr die Töne des Staunens nach, und Jeder schaut und späht: Wie wenn bei Tag, in nie gesehner

Auf der Verso – Seite des Kartons, auf den das Blatt aufgeklebt wurde, befindet sich die Kartusche (Abb. 66): *„Armide vient demander à Godefroy du Secours contre un Oncle son Tuteur, exposant quíl se vent emparer de son Royaume. Celle exposition n'est que pour tâcher à attire dans ses interests la plus belle Jeunesse de l'Armée par sa beauté, & par ce moyen l'affoiblir [sic!], & les faire perir. Elle obtient ce qu'elle démande."*

Das Blatt führt die Erzählung erst viele Jahre nach der Geburt Rinaldos fort. Armida und Gottfried sind bereits in mittlerem Alter. Dieser Sprung ist schwer erklärbar, jedoch wird somit die Funktion des ersten Blattes als Einleitung immer deutlicher. Man könnte annehmen, dass die Serie nicht mehr vollständig ist und möglicherweise Blätter dazwischen fehlen, jedoch erweist sich dies als nicht haltbar. Am rechten unteren Bildrand kann man im Gestrüpp versteckt eine Nummerierung erkennen – „2" – welche darauf hindeutet, dass die Reihenfolge genau in dieser Form vom Künstler geplant war. Hierbei ist jedoch - wie bereits erwähnt - nicht gesichert, ob diese Nummerierung durch den Künstler selbst entstanden ist oder nachträglich durch einen Sammler hinzugefügt wurde.

Bei genauer Betrachtung der Protagonisten der Zeichnung – Gottfried, Armida und Eustaz – zeigt sich eine räumliche Dreieckskomposition. Die Gestalten sind durch Gesten und Blicke direkt miteinander verbunden. Gottfried wird fragend und weisend dargestellt, die Zauberin bittend. Armida scheint durch ihre Schrittstellung auf Gottfried zuzuschreiten. Die restlichen Soldaten und Jünglinge sind um die Hauptgruppe angeordnet. Sie werden durch den Helm haltenden Pagen, den älteren Soldaten am Schemel im linken unteren Bildrand und den die Schleppe Armidas haltenden Jüngling in die Komposition eingefügt und direkt mit den Protagonisten verbunden. Hierbei wird die Bildmitte etwas nach rechts verlagert, das Hauptgeschehen ist durch Armidas Flehen und Gottfried weisende Geste dominiert. Der Künstler suggeriert Raum in dieser Zeichnung durch das Hintereinanderstaffeln der Soldaten, durch das gestufte Podest im Bildmittelpunkt und ebenfalls durch den Tiefenzug der rechten Bildhälfte durch die Zeltstadt in Richtung Anhöhe mit der Stadt. Weiters wird durch die kleinteilige Vegetation mit Steinen im Vordergrund der Zeichnung ein räumlicher Abstand zum Geschehen geschaffen. Die Zeichnung wirkt als Gesamtes und die einzelnen Figuren und architektonischen Beiwerke

---

Schöne, ein Stern erscheint, ein strahlender Komet; Und alle sind zu forschen gleich behende, wer diese Fremde sei, und wer sie sende. (…) Er [Eustaz – der Bruder des Gottfried] führt sie zu Bouillon, der jetzt im Kreise der Helden weilt, fern von der Menge Drang. Sie neigt sich erfurchtsvoll, und schweigt; denn leise Verschämtheit hält zurück der Worte klang. Allein der Krieger stillt auf milde Weise der Schönen Furcht und löset jeden Zwang, so daß sie den erdachten Trug beginnet mit einem Ton, der jedes Herz gewinnet:". Gries o. J. , S. 68 und S. 70.

fügen sich zu einer Einheit zusammen. Dieses Blatt zeichnet sich durch seine feine Strichführung aus. Es handelt sich zumeist um Striche in Kreuzlagen, wodurch die ausgeprägten Schattierungen entstehen, welche fast ausschließlich durch Linien gebildet werden. Unter den schwarzen Strichlagen finden sich im Hintergrund Spuren von grauer Tinte, welche besonders bei der Darstellung des Zeltes erkennbar werden. Hierdurch erlangt der Betrachter den Eindruck einer sehr detailgetreuen Ausführung, welche jedoch zum Hintergrund hin verblasst. Bei dieser Zeichnung ist besonders zu erwähnen, dass sie vom Farbauftrag viel heller gefertigt ist als alle übrigen 15 zugehörigen Blätter. Die Figuren sind allesamt in rüstungsähnliches Gewand gekleidet. Dieses wirkt durch starke Drapierungen dramatisch und verstärkt so das Geschehen. Hierauf wird in allen sechzehn Zeichnungen besonderes Augenmerk gelegt. Die Körper sind durch die schwere Kleidung größtenteils verdeckt, man erkennt jedoch die Physiognomie. Beides wurde sehr detailreich gestaltet. Die Figuren sind in ihrer Plastizität greifbar und fügen sich in den Raum ein.

Armida im christlichen Lager wurde sehr selten illustriert und fand seinen Anfang 1590 in der ersten Buchillustration (Abb. 67) [231] von Bernardo Castello zur „Gerusalemme Liberata“. Gottfried ist in diesem Kupferstich – wie auf der zu beschreibenden Zeichnung – sitzend dargestellt und wird von der knienden Armida angefleht. Eustaz steht auch in diesem Blatt hinter ihr und sie werden von einer Gruppe Soldaten umringt. Der Hintergrund zeigt eine Stadt und ein riesiges Zeltlager, sowie einen feuerspeienden Berg. Obgleich die Komposition einen größeren Ausschnitt der Szene zeigt und mehr Figuren zu sehen sind, erkennt man die direkte Anlehnung des Künstlers der Serie an diese Buchillustration. Es handelt sich hierbei um die direkte motivische Vorlage zu diesem Blatt des Zeichenzyklus. 1604 illustrierte Bernardo Castello eine zweite Version der „Gerusalemme Liberata“ (Abb. 26).[232] Ebenfalls werden ein Zeltlager und eine Architektur im Hintergrund dargestellt, Castello zeigt jedoch Gottfried mit Armida stehend in ein Gespräch vertieft. Die Figuren sind sehr grossformatig und es wird auf emotionale Gesten und Blicke weitgehend verzichtet. Die Soldaten reihen sich hinter die zwei Protagonisten und wirken dabei unbeteiligter. Hierbei geht Castello noch stärker als der Zeichner des besprochenen zweiten Blattes der Serie auf die literarische Vorlage ein. Bernardo Castello schuf in den Grundzügen zwei kompositionell verschiedene, traditionelle Umsetzungen der literarischen Vorlage, welche für viele Künstler bindend waren.

[231] Bernardo Castellos Illustration zu Canto IV. misst 184 x 136 mm und wurde in mehreren Ausgaben gedruckt. Dieses Blatt befindet sich in der Library of Congress, Washington D. C.; vgl. Bottacin 2008, S. 44.
[232] „Armida im Lager der Christen“ ist eine Illustration zur Ausgabe von Genua 1604. Ein Exemplar befindet sich heute in Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai. Das Blatt misst 136 x 73mm; vgl. Buttoni 1985, S. 99.

Vorlage für die Komposition der Armida vor Gottfried sind ebenfalls die zahlreichen Darstellungen „Die Enthaltsamkeit des Scipio“. Als Beispiel wird ein Gemälde (Abb. 68)[233] von Giovanni Battista Tiepolo aus 1720-25 angeführt, welches natürlich später als die Buchillustration des Castello gemalt wurde, jedoch in der Tradition der Scipio-Darstellungen steht. Die Komposition zeigt deutlich die Gemeinsamkeiten zwischen dem Blatt und dem Gemälde Tiepolos. Sogar der Jüngling, der Armidas Schleppe trägt, wird hier dargestellt. Weiters wird diese Gestaltungsform in der Illustration der Geschichte von Esther vor Ahasver verwendet. Als Beispiel dient hier ein Gemälde (Abb. 69) von Bernardo Cavallino (1616 – 1654/1656), welches zwischen 1640 und 1650 entstanden ist.[234] Man erkennt deutlich die Gemeinsamkeiten der Komposition mit dem zweiten Blatt.

Zustand des Blattes: Bei genauer Untersuchung des Originals konnte ich erkennen, dass die Ränder an mehreren Stellen der rechten Seite beschädigt sind, wo die schwarze Tusche der Zierleiste des Kartons auf das Blatt übergelaufen ist. Weiters weist die Zeichnung mehrere kleine Risse und Schmutzflecken auf. Abermals findet man, diesmal sechs Zentimeter unter dem oberen Bildrand, eine feingezogene Linie. Die Vermutung, dass die Zeichnungen in ein gewisses Format hätten beschnitten werden sollen, verstärkt sich hierbei. Das Blatt weist keinen sichtbaren Mittelknick auf.

3.3 „Armida, von Gottfrieds Rittern begleitet“ (Abb. 3)[235]

Inv. Nr. 14354, SV 477, It. Suppl., Neg. Alb. 58959 C

Das dritte Blatt illustriert das Geschehen des fünften Gesanges der “Gerusalemme Liberata”. Die Geschichte nimmt ihren weiteren Lauf, die jungen Ritter verlieben sich in Armida und begleiten sie, von Gottfried abkommandiert, auf ihrem Weg. Armida jedoch führt sie in ihren Palast und verwandelt sie in Fische. Dies wird erst auf dem nächsten Blatt dargestellt, jedoch schon auf der Kartusche an der Rückseite des Werkes erklärt. Die

[233] Das Gemälde ist mit Öl auf Leinwand gemalt und misst 250 x 500cm. Es befindet sich in Madrid, Count de Mora Collection; vgl. Antonio Morassi, A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo. Including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him, London 1962, S. 22. Das Gemälde stellt eine Szene aus Livius XXVI, 50 dar.

[234] Das Gemälde befindet sich in den Uffizien in Florenz; vgl. Waterhouse 1962, Abb. 157.

[235] Das dritte Blatt ist mit Feder in grauer und diesmal brauner Tinte gefertigt, 611 (rechts) / 609 (links) mm x 429 (oben) / 424 (unten) mm gross und am unteren Blattrand mittig rechts mit „3“ nummeriert. Die Ziffer „3“ erkennt man nochmals an der unteren rechten Blattecke. Der Stempel „AS“ des Sammlers befindet sich diesmal am mittleren, unteren Rand der Zeichnung.

Rückseite des Blattes (Abb. 70) beschreibt die Szene: *„Une partie de la Jeunesse de l'Armée de Godefroy étant devenue amoureuse d'Armide & obtient de la suivre pour la Secourir. Elle les emmene dans un Palais, ou elle les change en Poisson."*

Diese Zeichnung zeigt erstmals eine bewegte Handlung. Vom linken äußeren Bildrand drängt eine Gruppe Reiter in die Bildmitte, welche von Armida mit einem Speer in der rechten Hand reitend und Eustaz zu Pferd angeführt wird. Es wird ein Moment in Eile und Bewegung dargestellt, was man anhand der steigenden Pferde erkennen kann. Flankiert werden die zwei Protagonisten dieses Blattes von den Rittern des Gottfried, welche entweder zu Fuss oder ebenfalls zu Pferd dargestellt sind. Armida blickt Eustaz mit ernstem Blick an und führt dabei ihre List als hilfesuchende Frau weiter. Der Speer in ihrer Hand deutet bereits die folgenden kriegerischen Handlungen an. Die Zauberin ist als bewaffnete Frau gezeigt und erinnert an die Darstellung von Amazonen in ihrem kriegerischen Gewand. Eustaz, welcher durch den Drachen[236] auf seinem Helm als einer von Gottfrieds Gefolgsleuten zu erkennen ist, blickt zur Zauberin und deutet mit seiner rechten Hand auf die Gruppe der Soldaten im Hintergrund. Er scheint diese symbolisch dazu aufzufordern, Armida zu folgen. Nach Tassos Version der Geschichte begleiten folgende Ritter Armida: Artemidor, Gerhard, Wenzel, Guasco, Ridolf, Olderich, Wilhelm von Roussillon, Eberhard, Heinrich der Frank, Rambald und Eustaz. Zehn dieser Soldaten sind ihr von Gottfried mitgegeben worden, jedoch schleichen sich einige Weitere in der Nacht aus dem Lager, um ohne Erlaubnis mit der schönen Armida mitzugehen.[237] Einige der Ritter sind auf der vorliegenden Zeichnung dargestellt. Die Figuren tragen abermals Rüstungen und Helme mit Federbuschen. Die kriegerische Ausstattung liegt eng an den Körpern an und lässt die Proportionen dieser detailliert durchscheinen. Armidas dramatisch um ihren Körper drapiertes Tuch und die steigenden Pferde erzeugen das Gefühl, dass sich die Gruppe in Bewegung befindet. Ein Soldat ist rechts aussen zu Fuss unterwegs und begleitet die Reitenden. Er dient als Abgrenzung zum Bildrand und schliesst die Szene ab. Dabei lenkt er den Blick des Betrachters zurück in den linken Teil der Zeichnung auf die Figurengruppe. Umgeben ist die Reitergruppe von einer Waldlandschaft, der Ausblick in der linken Bildhälfte zeigt ein Gebirge. Zum ersten Mal in dieser Serie fällt auf, dass man sich bisher (und auch weiterhin) in keiner bekannten Landschaft aufhält; die Bäume dienen

[236] Abermals spielt der Drache auf dem Helm des Eustaz eine Rolle in diesem Blatt. Dies wurde bereits im zweiten Blatt besprochen.

[237] Gries o. J. , S. 99-100. Die Namen in Torquato Tassos Werk lauten im Original in canto quinto, 73. – 80.: Artemidoro, Gherardo, Vincilao, Guasco, Ridolfo, Olderico, Guglielmo Ronciglion, Eberardo, Enrico, Rambaldo und Eustazio.

hierbei der Rahmung der Szene am rechten und unteren Blattrand. Konkretes über den genauen Ort der Szenerie kann man jedoch nicht erfahren. Wie bereits in der ersten Zeichnung angedeutet, wird ein idealtypisches Landschaftsbild, welches sich an den Vorstellungen von Arkadien orientiert, gezeigt.

In dem vorliegenden Blatt wird wieder mit Licht und Schatten gespielt, der Hintergrund erscheint blass, die Vegetation ist jedoch sehr detailliert dargestellt. Weiters sind auch die Figuren genau gezeichnet und der Künstler bemüht sich darum, den einzelnen Personen Charakterzüge zu geben. Die Individuen dieses Blattes sind in zwei parallel hintereinander liegenden Diagonalen angeordnet. Armida, Eustaz und der Soldat zu Fuss bilden die erste Diagonale von links unten zur Mitte des rechten Blattrandes. Obwohl es zuerst scheint, als wären die Soldaten bloss dahintergestaffelt, um Raum zu erzeugen, bilden sie doch eine zweite Diagonale. Dadurch erlangt das Blatt eine enorme Raumtiefe, welche durch den Ausblick und das Gebirge im Hintergrund der Figurengruppe noch verstärkt wird. Abermals zeigt sich deutlich, dass die Figuren – wie in fünfzehn der sechzehn weiteren Zeichnungen - im Mittelgrund platziert sind. Dabei fällt besonders auf, dass die drei Soldaten hinter Armida sehr flächig gezeichnet wurden und durch ihre Körperhaltung auch keinen Raum erzeugen. Dies bleibt eigentlich den Protagonisten, der Landschaft und den drei Pferden überlassen. Das Gebirge wiederum scheint plastischer. Im Vordergrund, welcher wie eine Bühne dargestellt ist, werden die Pflanzen mit sehr starken Federstrichen gezeichnet und fast scheint es so, als würde die Beleuchtung von links kommen und das Gestrüpp im Vordergrund in den Schatten stellen. Abermals bleibt die obere Bildhälfte ausschließlich dem Hintergrund vorbehalten. Auffallend an diesem Blatt ist, dass ein Teil des Himmels als ungestaltetes Stück Papier frei bleibt und nur durch die umgebenden Wolken Kontur erhält.

Motivische Vorlage erhält der Künstler dieser Serie abermals in der Buchillustration des Bernardo Castello aus 1590. Das Blatt „Sarazaen übergibt Gottfried sein Schwert“ (Abb. 71)[238] zeigt in der Darstellung der Reiters eine genaue Vorlage für Armida auf ihrem Pferd im dritten Blatt. Obgleich das Thema ein anderes ist, greift der Künstler gewisse Kompositionsformen heraus und formt damit seine eigene Darstellung.

Anleihe für die Figurenpositionierung und die Gestaltung dieses Blattes könnte sich der Künstler bei den Buchillustrationen des Giovanni Battista Piazzetta geholt haben. „Das

[238] Der Kupferstich ist 184 x 136 mm gross und befindet sich in der Library of Congress in Washington D.C.

Treffen von Eustaz und Armida“[239] (Abb. 72) von 1740 – 43 zeigt eine Szene aus dem fünften Gesang der „Gerusalemme Liberata“, welche 1745 (Abb. 73)[240] von Albrizzi verlegt wurde. Die beiden Versionen dieser Handlung weisen als Gemeinsamkeit die Figurengruppe der drei Reiter auf. Die Anordnung dieser Gruppe findet sich etwas abgeändert in Blatt „3“ wieder, auf dem ebenso Armida und Eustaz zu sehen sind. Trotz der unterschiedlichen Hintergründe dieser Graphiken, kann man doch deutlich erkennen, dass sich diese motivisch und kompositionell vergleichen lassen. Parallelen lassen sich auch zu der Gewandung der Protagonisten ziehen, in dem hier zu beschreibenden Blatt blickt jedoch keine der Figuren direkt zum Betrachter.

Wenngleich ein anderes Genre, kann der Künstler durchaus Anregungen aus der Plastik genommen haben. 1693 schuf Mathias Steinl für die Wiener Kunstkammer drei Elfenbeinstatuetten. Eine davon zeigt König Joseph I. und befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 74). Sowohl die Darstellung des Pferdes, als auch seine genaue Haltung weisen gespiegelt große Ähnlichkeiten mit der Zeichnung auf. Eine Anlehnung an ein ähnliches Vorbild kann hierbei durchaus möglich sein. Das Motiv des Reiterbildes selbst gab es schon bei Leonardo da Vinci, welcher natürlich etliche Nachahmer und Kopisten hatte.

Zustand des Blattes: Das Papier weist über das gesamte Blatt einige Schmutzflecken und eine kleine Fehlstelle auf. Rahmenflecken sind kaum vorhanden. Ebenfalls ist kein Mittelknick erkennbar. Im linken, oberen Blattviertel sieht man einen dunklen Fingerabdruck, welcher durch Schmutz entstanden ist und nicht durch die Tinte der Zeichnung.

[239] Der Kupferstich misst 322 x 242 mm und ist nachträglich mit Rötelstift über Graphit nachbearbeitet. Das Blatt befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg; vgl. George Knox (Hg.), Piazzetta. A Tercentenary Exhibition of Drawings, Prints, and Books (Kat. Ausst. National Gallery of Arts, Washington 20. November 1983 – 26. Februar 1984), Washington 1983, S. 178.

[240] Vgl. Tasso 1745, Ausgabe von Albrizzi, S. 50.

3.4 „Nach dem Mahl verwandelt Armida die Ritter in Fische“[241] (Abb. 4)[242]

Inv. Nr. 14355, SV 478, It. Suppl., Neg. Alb. 58960 C

Die vierte Zeichnung des Rinaldo- und Armida-Zyklus illustriert eine Szene des zehnten Gesanges von Torquato Tasso. Nachdem Armida ihre Eskorte, bestehend aus Gottfrieds Soldaten, zu ihrem Palast geführt hat und alle gespeist haben, verzaubert sie die vor Liebe blinden Ritter. Diese versuchen zu fliehen, stürzen jedoch in Fische verwandelt in ein Wasserbassin. Detailliert dargestellt sind in diesem Blatt die schrecklichen Erlebnisse der Soldaten Gottfrieds, welche von Armida durch die List entführt und in ihrem Palast gefangen genommen wurden. Die Kartusche (Abb. 75) auf der Rückseite des Blattes erklärt die Szene wie folgt: *„Armide après avoir emmené l'Escorte que Godefroy luy a donne, traite toute cette Noblesse, & au milieu du Repas, elle leur fait un Enchantement qui les oblige a se precipiter dans un Canal etant changez en Poissons.“ (Abb.)*

Nachträglich[243] erklärt der Britenfürst, einer der gefangenen Soldaten, seinem Heerführer Gottfried ausführlich, was ihm und den weiteren Gefährten widerfahren ist. Er beschreibt, wie sie in Fische verwandelt wurden und sich nicht mehr befreien konnten.

„Apprestar su l'erbetta, ov'è più densa
l'ombra e vicino al suon de l'acque chiare,
fece di sculti vasi altera mensa
e ricca di vivande elette e care.
Era qui ciò ch'ogni stagion dispensa,
ciò che dona la terra o manda il mare,
ciò che l'arte condisce; e cento belle
servivano al convito accorte ancelle.
Ella d'un parlar dolce e d'un bei riso
temprava altrui cibo mortale e rio.
Or mentre ancor ciascuno a mensa assiso

[241] Auf der Homepage der Albertina Wien wird das Blatt folgend benannt: „Armida verwandelt, nachdem sie sei bewirtet hat, die Ritter in Fische“. (www.albertina.at, 2011)

[242] Das Blatt ist in grauer Tinte mit Feder gezeichnet und weist Kreideunterzeichnungen auf. Es misst 692 (links) / 690 (rechts) mm x 431 (unten) / 426 (oben) mm. Am rechten unteren Bildrand ist deutlich die Nummerierung „4“ zu erkennen. Eine weitere Ziffer „4“ findet sich etwa vier Zentimeter höher auf dem rechten Blattrand und ist etwas verwischt. Auf der Zeichnung befindet sich der Stempel Erzherzog Alberts „AS“ links am unteren Zeichnungsrand. Fraglich ist hier, ob eine der Nummerierungen vielleicht nachträglich eingefügt wurde, jedoch relativiert sich diese Vermutung, da nicht jede der 16 Zeichnungen zwei Ziffern aufweist.

[243] Die Gefährten werden von Rinaldo im fünften Blatt der Serie befreit und kehren daraufhin ins Lager zurück. Erst zu diesem Zeitpunkt erzählen sie Gottfried von den Wirren, die sie erleben mussten. Chronologisch jedoch hat diese Zeichnung ihren Platz eindeutig an dieser Stelle, obwohl Tasso die Szene erst später erzählt.

beve con lungo incendio un lungo oblio,
sorse e disse: <Or qui riedo.> E con un viso
ritornò poi non sì tranquillo e pio.
Con una man picciola verga scote,
tien l'altra un libro, e legge in basse note.
Legge la maga, ed io pensiero e voglia
sento mutar, mutar vita ed albergo.
(Strana virtù!) novo pensier m'invoglia:
salto eine l'acqua, e mi vi tuffo e immergo.
Non so come ogni gamba entro s'accoglia,
come l'un braccio e l'altro entri nel tergo
m'accorcio e stringo, e su la pelle cresce
squamoso il cuoio; e d'uom son fatto un pesce."[244]

Im Gegensatz zum vorhergehenden Blatt werden das Geschehen und die Komposition in dieser vierten Zeichnung von rechts nach links aufgebaut. Im Mittelpunkt steht die Zauberin Armida, welche in einer Art römische Tunika gekleidet ist, die sich dramatisch um ihren Körper bewegt. Dabei blickt sie, während sie ihren Zauberstab in der rechten Hand hält und einen Blätterkranz auf dem Kopf trägt, den fliehenden Soldaten im Wasser an. Die Zauberin ist dabei, sich mit einem Ausfallschritt von einem grossen, gedeckten Tisch mit schweren Polsterhockern im Mittelgrund wegzubewegen. Um den Tisch herum stehen beziehungsweise lagern mehrere weibliche Gestalten, welche ebenfalls von schweren Draperien umschlungen sind und die Situation beobachten. Durch ihre Anordnung rund um den Tisch erzeugt der Künstler Raum. Eine der Frauen kniet rechts neben Armida und scheint ein Buch in die Höhe zu halten. Es handelt sich um das Zauberbuch der Muslimin. Im linken Bildteil fliehen zwei der Soldaten Gottfrieds vor der weiblichen Figur im Mittelpunkt mit weit ausgestreckten Armen. Wie folgend im Blatt zur Liebesszene der Armida und des Rinaldo im Garten zu sehen, erkennt man hier bereits, dass Armida die Krieger so manipuliert hat, dass sie auf ihre Pflichten im christlichen Heer

[244] Canto decimo, 64. – 66.
„Sie ließ, im Schutz der dichtern Dunkelheiten, wo durch das Gras die Quelle murmelnd rollt, die Tafel, reich an Prachtgeschirr', bereiten, an Speisen reich, dem feinsten Gaumen hold. Hier war die Ausbeut' aller Jahreszeiten, was nur die Erde schenkt, das Meer nur zollt, die Kunst nur würzt: und hundert junge Schönen bedienten uns, des Mahles Lust zu frönen. Dies Mahl des Todes, diesen Trank der Lügen versüßte sie mit holdem Blick und Wort; Und Jeder schlürft' in langen Flammenzügen ein lang Vergessen ein am sel'gen Ort. Nun stand sie auf; mit minder sanften Zügen und strengerm Blick kam sie zurück sofort, und hielt ein Buch nebst einem kleinen Reise; Dies schwenkte sie, aus jenem las sie leise. Die Zaubrin las, und gleich schien Neigung, Leben, Sinn, Aufenthalt verwandelt mir zu sein. Seltsame Kraft! Ich fühlt' ein neues Streben, sprang in die Flut und tauchte tief mich ein. Der Leib verkürzte sich – wie sich's begeben, begreif' ich nicht – hinweg schwand Arm und Bein; Auf meiner vor'gen Haut wuchs eine frische, von Schuppen voll, und kurz – ich ward zum Fische." Gries o. J. , S. 211 - 212.

vergessen haben. Ein Krieger ist im Vordergrund der Zeichnung bereits zur Hälfte seines Körpers im Wasser, welches durch eine Stufe abgesetzt im Vordergrund gezeichnet ist. Er versucht angespannt zu fliehen, sein Unterleib ist jedoch bereits in Verwandlung. Dabei blickt er angstvoll auf eine fischähnliche Kreatur; es handelt sich um einen bereits verwunschenen Soldaten. Die Gestalten zeichnen sich durch eine komplexe Anordnung aus und sind in einer Diagonale unterhalb des Mittelknickes angeordnet. Dabei bilden die Figuren eine lesbare Einheit, funktionieren jedoch nur bedingt ohne einander. Die Szenerie mutet im ersten Moment wie eine Innenraumdarstellung an. Am linken oberen Blattrand sieht man eine Art Anrichte mit Pokalen, Platten, Tellern und Vasen bestückt. Er wird von einem Stoff umspannt und ist mit reichen Blumengirlanden geschmückt. Über diesem schrankartigen Möbel ist eine Draperie im Baum befestigt, welche das Geschehen wie ein Zelt umschließt und der Szene eine gewisse Intimität gibt. In der rechten, oberen Blatthälfte erkennt man im Hintergrund eine grosse geschwungene Säulenarchitektur, welche abermals von Vegetation umgeben ist. Diese trägt stark zur Tiefenwirkung dieses Blattes bei, da der Blick des Betrachters automatisch der Architektur bis in den Hintergrund folgt, wo sich der Himmel auftut. Das Gebäude ist abermals nicht zuordenbar, jedoch handelt es sich wohl um einen Teil von Armidas Palast.

„Siede in esso un castello, e stretto e breve
ponte concede a‘ peregrini il passo.
Ivi n’accolse, e non so con qual arte
vaga è là dentro e ride ogni sua parte.“[245]

Dieses Blatt ist mit einer weiteren Ausnahme das einzige, welches keine Vegetation im Vordergrund aufweist. Durch das Wasserbecken wird eine Distanz zum Betrachter aufgebaut, welcher abermals sieht, dass sich die eigentlich Handlung auf einer Art Bühne aus Stein abspielt. Wie in den vorherigen Zeichnungen ist die Handlung einzig auf der unteren Bildhälfte angesiedelt. Dieses Blatt gehört der extrem graphischen und sehr genauen Gruppe von Zeichnungen an. Die Strichführung ist hier besonders auffallend: Während die Fertigung von Vegetation und Architektur mit der gesamten Serie übereinstimmt, weicht die Darstellung der Menschen komplett ab. Allgemein ist dieses Blatt viel genauer gezeigt. Die Gesichter sind detaillierter und emotionaler, ebenso die Pflanzen und die Architektur. Auffallend sind die Unterschiede der Faltengebung und Schattengestaltung im Vergleich zu den zugehörigen Zeichnungen. Die Beleuchtung dieses

[245] Canto Decimo, 62.
„Ein prächtig Schloß liegt mitten in den Teichen, und nur ein schmales Brücklein führt hieher. Hier nun empfing sie uns; und wahrlich! drinnen bezaubert Alles, Alles lacht den Sinnen.“ Gries, o. J. , S. 211.

Blattes ist ebenso unterschiedlich, da es viel heller ist und die Schatten zurückgenommen wirken. Obgleich im vorderen Bereich kräftige Farben verwendet werden und im Hintergrund die Architektur dagegen eher hell erscheint, wirkt dieses Blatt doch anders. Man bekommt verstärkt den Charakter eines Schauspiels präsentiert; in diesem Blatt noch stärker als bei den zugehörigen fünfzehn Zeichnungen.

Zum vorliegenden Blatt findet sich keine traditionelle Vorlage, erinnert jedoch an die Darstellungen der Verlockungen der Zauberin Kirke aus Homers Odyssee.

Ähnlich im Bildmotiv, jedoch thematisch und kompositionell divergierend, ist das Gemälde „Diana und Callisto“ (Abb. 76)[246] von Sebastiano Ricci, welches zwischen 1712 und 1716 entstanden ist. In der rechten Blatthälfte erkennt man Diana, die auf das Geschehen rund um Callisto in einem Wasserbassin deutet. In ähnlicher Form wird Armida mit ihrem Zauberstab auf die Soldaten deutend gezeigt. Beide Protagonistinnen wirken dabei, als würden sie auf einer Bühne stehen. Parallelen kann man auch in der Gestaltung der Landschaft erkennen, das Blatt jedoch zeigt neben den Bäumen auch eine Palastarchitektur.

Zustand des Blattes: Das Papier weist mehrere, leichte braungelbliche Schmutzflecken und kleine Fehlstellen auf. Es handelt sich vermutlich um Oberflächenpatina. Im linken unteren Bereich ist die Zeichnung beschädigt. Teilweise schlägt das Blatt Blasen, welche beim Aufkleben auf den Karton entstanden sind.

[246] Das Gemälde ist in Öl auf Leinwand gefertigt und misst 63,5 x 75,5 cm. Es befindet sich in den Gallerie dell‘ Accademia in Venedig (Inv. Nr. 1383).

3.5 „Rinaldo findet und befreit auf seiner Suche nach Armida die Ritter Gottfrieds, indem er die feindlichen türkischen Truppen bekämpft“ [247] (Abb. 5)[248]

Inv. Nr. 14356, SV 479, It. Suppl., Neg. Alb. 58961 C

Im 14. Gesang der „Gerusalemme Liberata“ erklärt der Zauberer von Ascalon (welcher in weiterer Folge dieser Serie noch eine Rolle spielt), zwei christlichen Soldaten das zuvor Geschehene, welches in diesem fünften Blatt dargestellt wird:

„Quivi ricominciò: - L’opre e le frodi
note in parte a voi son de l’empia Armida:
come ella al campo venne, e con quai modi
molti guerrier ne trasse e lor fu guida.
Sapete ancor che di tenaci nodi
gli avinse poscia, albergatrice infida,
e ch’indi a Gaza gli inviò con molti
custodi, e che tra via furon disciolti.“[249]

Inhaltlich wird ein weiterer Sprung in der Geschichte von Rinaldo und Armida vorgenommen. Rinaldo erfährt von Gottfried, dass seine Gefolgsleute verschwunden sind. Daraufhin wird er selbst abgesandt, um sich auf die Suche nach der Zauberin zu machen und entdeckt in einem Waldstück die Ritter Gottfrieds, die nach ihrer Rückwandlung von Fischen in Menschen gefesselt wurden. Sie werden von den Truppen des Onkels der Armida geführt und sollen nach Gaza gebracht werden. Rinaldo bekämpft die türkischen Krieger und gibt Gottfrieds Gefolgsleuten ihre Freiheit zurück.[250] Auf der Rückseite (Abb. 77) ist die Szene folgendermaßen beschrieben: *„Regnault trouve la Noblesse que Godefroy*

[247] Es handelt sich hierbei um die neue Beschreibung dieser Zeichnung durch die Autorin. Veronika Birke betitelt dieses Blatt 1992 in ihrem Katalog für die Albertina mit „Rinaldo schenkt den besiegten Türken die Freiheit.

[248] Die Zeichnung ist in grauer und dunkelbrauner, sowie schwarzer Tinte mit Feder gefertigt und misst 715 (links) / 714 (rechts) mm x 431 (unten) / 432 (oben) mm. Links am unteren Blattrand erkennt man die Nummerierung „5“. Rechts unten findet sich abermals eine Beschriftung mit „5“, welche ident in der Schreibweise ist. Möglicherweise wurde dieses Blatt mehrfach beschriftet oder es handelt sich bloss um Schraffuren.

[249] Canto quattordicesimo, 50.
„Dann fing er an: Armidens Werk‘ und Listen sind euch gewiß, zum Theil, bekannt genug; Wie sie ins Lager kam, wie sie den Christen der Ritter viel‘ entriß durch schlimmen Trug. Auch wisset ihr, daß sie die schwer Vermißten, treulose Wirthin, dann in Fesseln schlug und ließ sie, wohl bewacht, nach Gaza bringen, und daß sie Freiheit unterwegs empfingen.“ Gries o. J. , S. 286.

[250] Anders als in der Beschreibung von Veronika Birke 1992 zu lesen, erkennt man deutlich, dass Rinaldo die Männer in Rüstungen befreit – also Gottfrieds Truppen – und nicht Männer mit Turbanen. Daher ist die Bezeichnung des Blattes mit „Rinaldo schenkt den besiegten Türken die Freiheit“ falsch. Treffender wäre hierbei „Rinaldo besiegt die Türken und schenkt Gottfrieds Truppen die Freiheit“. Um die Geschichte jedoch besser verständlich zu machen, wird von der Autorin vorgeschlagen, das Blatt in „Rinaldo findet und befreit auf seiner Suche nach Armida die Ritter Gottfrieds, indem er die feindlichen türkischen Truppen bekämpft“. Somit wäre auch erklärt, warum Rinaldo die Gefolgsleute findet.

avoit donnée a Armide pour la secourir contre son pretend persecuteur, laquelle après les avoir changez en poisons, & leur ayant redone leur 1er. Etat les envoye Esclaves; Regnault seul combat & defait toutes les gardes Turcs, et leur redonne la liberté."

Im fünften Blatt ist dargestellt, wie Rinaldo die Ritter gefesselt findet, nachdem er alleine die türkischen Truppen besiegt hat, die vor ihm gut ersichtlich auf dem Boden liegen. Der Betrachter wird in eine Szene eingeführt, welche offensichtlich nach Beendigung des Kampfes spielt. Am rechten Bildrand im Hintergrund erkennt man ein noch aufgeschrecktes Pferd, dass von einem bereits befreiten Mann gezähmt wird. Das Pferd steigt und wird frontal mit gedrehtem Kopf gezeigt. Der Befreite ist von hinten gezeichnet und hält die Zügel in der Hand. Diese zwei Figuren erzeugen im Miteinander eine Bewegung, das Geschehen wird unruhiger und die eben vorangegangenen Ereignisse werden verdeutlicht. In der Mitte des linken Bildteiles sieht man die Soldaten Gottfrieds, welche offensichtlich gefesselt sind, aus dem Wald stolpern. Diese steigen über zwei verwundete oder getötete, am Boden liegende Männer, welche eindeutig anhand ihres turbanähnlichen Kopfschmuckes als Gefolgsleute Armidas zu erkennen sind. Ihre Waffen und Schilder liegen neben ihnen, Rinaldo hat sie besiegt. Rechts von der Bildmitte steht der tapfere Ritter, bei dem sich ein nur mit Lendenschurz und Hemd bekleideter Soldat durch eine unterwürfige Umarmung bedankt. Insgesamt sind sieben Krieger von Gottfrieds Gefolge zu sehen. Rinaldo, erkennbar als Einziger in voller Rüstung, Helm und Schwert, hält eine der Ketten, von denen er die Gefolgsleute befreit hat, in der linken, weit ausgestreckten Hand. Der Ritter scheint starr in seiner frontal gezeichneten Position mit nach links gedrehtem Kopf zu verharren und wirkt eher wie eine Skulptur. Plastizität erlangt die Figur durch den wallenden Umhang, welcher einen breiten Schatten wirft und die Figur somit an den Boden bindet. Die Befreiten hingegen wirken lebhafter – sie sind geschwächt und dankbar dargestellt. Drei der Soldaten blicken dabei direkt auf Rinaldo, zwei Weitere schauen sich fragend an. Wie in den vorherigen Zeichnungen, wird die Szenerie wieder von einer üppigen Vegetation umgeben. Dies zeigt sich besonders anhand der kräftig gezeichneten Felsen und Pflanzen am unteren Blattrand, welche das Geschehen scheinbar herausheben und dem Blatt den Charakter eines gerahmten Kunstwerkes geben. Dadurch wird der Bühnencharakter der Zeichnung (und des gesamten Zyklus) verstärkt. Die Protagonisten sind im Mittelgrund angeordnet. Der Farbauftrag der Figuren in dieser Zeichnung ist nicht so stark ausgeprägt wie in den meisten zugehörigen Blättern. Auffallend sind jedoch die sehr starke Schattierung der Körper der Protagonisten und ihre feine Definition durch Linien. Im rechten oberen Blattviertel ist ein Ausblick auf eine

palastähnliche Architektur gegeben. Diese ist extrem fein und hell ausgefertigt und kaum sichtbar. Es könnte sich hierbei um den Palast der Armida handeln, da Rinaldo in den zwei nächsten Blättern jedoch noch einen weiten Weg beschreitet, bevor er bei Armida ankommt, ist dies nicht zu bestätigen.

Betrachtet man die Komposition dieses Blattes, erkennt man eine Diagonale, welche gerade unterhalb des Mittelknickes durch das gesamte Blatt führt. Einzig das aufsteigende Pferd weicht von dieser Linie ab und verbindet die Hauptfiguren dadurch mit der Darstellung des Hintergrundes. An dieser Diagonale staffeln sich die Figuren im Raum, sie sind schräg hintereinander dargestellt und erzeugen dadurch Raumtiefe. Der Betrachter folgt dem Blick Rinaldos immer weiter nach links bis zum letzten Soldaten hinter dem Baum. Die Bewegung der Krieger drängt in diesem Blatt von links mittig nach rechts vorne und nimmt dabei kontinuierlich ab.

Die Bekämpfung der Feinde und die Befreiung der Truppen werden in dieser Serie herausgegriffen, da sie einem religiösen, vor allem aber einem moralischen Zweck dienen. Man konzentriert sich auf das Wesentliche und stellt dieses dar. Für dieses Blatt findet sich keine traditionelle Vorlage, da die Szene in dieser Form in den Buchillustrationen zu Tassos Text nicht dargestellt wird. Kompositionell und in Anbetracht seines Vorbildes Homer kann man einen Vergleich zwischen dem fünften Blatt und einer Darstellung von „Odysseus und seine Gefährten bei den Lotophagen“ (Abb. 78)[251] ziehen. Das Blatt wird Francesco Primaticcio zugeschrieben und zeigt eine Szene aus der Galerie d’Ulysse in Fontainebleau. Die Komposition der beiden Blätter zeigt jeweils eine Diagonale von links nach rechts, an welcher sich die Figuren reihen. Es handelt sich in beiden Fällen um Krieger, welche keine Helme mehr tragen und in einem bewaldeten Stück dargestellt sind. Der Ausschnitt, der Inhalt dieses Blattes und die Szene im Hintergrund sind natürlich divergierend, dennoch erkennt man ein ähnliches Motiv bei Primaticcio. Anreiz für die Blätter von Primaticcio und der vorliegenden Zeichenserie bieten zahlreiche Darstellungen von Perseus und Andromeda, welche in Ketten angeschmiedet auf einer Insel auf ihren Retter wartet.

Zustand des Blattes: Wiedermals sind Flecken der Tinte der Rahmung sowie starke Schmutzflecken mittig und im rechten oberen Bildbereich zu erkennen. Die Tinte des

[251] Die Zeichnung (Inv. 1979) befindet sich in der Albertina Wien und misst 270 x 346 mm. Sie ist mit Pinsel in grauer Farbe auf braunem Papier, weiss gehöht gefertigt; vgl. Birke 1992, S. 1039.

Künstlers ist im unteren Bildbereich an mehreren Stellen verwischt. Am linken Blattrand erkennt man starke Beschädigungen des Papiers und es wurde teilweise nachträglich angestückelt. Das Blatt ist rechts unten am äußeren Rand mehrstellig gerissen und ergänzt (Abb. 79). Der zweite türkische Krieger von links gesehen weist am Waffenrock eine nachträgliche Anstückelung (Abb. 80) des Blattes auf. Weiters sind Unterzeichnungen erkennbar. Der Mittelknick auf diesem Blatt ist stark sichtbar.

3.6 „Rinaldo liest die Inschrift des Pfeilers“ (Abb. 6)[252]

Inv. Nr. 14357, SV 480, It. Suppl., Neg. Alb. 58962 C

Die Geschichte nimmt ihren weiteren Verlauf und Rinaldo macht sich nach der Befreiung seiner Gefolgsleute auf die Suche nach der Zauberin Armida. Dabei ist er laut Textvorlage von Torquato Tasso mit seinem Pferd und zwei Knappen unterwegs, welche jedoch in keinem Blatt erkennbar sind. Im 14. Gesang der “Gerusalemme Liberata” wird die Szene auf diesem sechsten Blatt eingehend beschrieben:

„(…) Ei su l’Oronte giunge,
ove un rio si dirama e, un’isoletta
formando, tosto a lui si ricongiunge;
e n‘ su la riva una colonna eretta
vede, e un picciol battello indi non lunge.“[253]

Rinaldo erreicht den Fluss Oront und erkennt dort direkt am Flussufer ein angelegtes Boot und eine Stele mit Inschrift. Der zentral in der Bildmitte der Zeichnung auf seinem Pferd dargestellte Ritter ist gerade eben an dem steinernen Architekturelement angekommen. Darauf findet er einen fünfzeiligen Text (Abb. 81), die für den Betrachter kaum entzifferbar ist, jedoch in lateinischer Sprache geschrieben zu sein scheint.[254] Laut literarischer Vorlage im vierzehnten Gesang besagt die Inschrift folgendes:

„O chiunque tu sia, che voglia o caso
Peregrinando adduce a queste sponde,

[252] Das Blatt ist mit Feder in brauner und schwarzer Tinte gefertigt, wobei der Hintergrund ausschließlich in braun gehalten ist. Es ist 685 (links) / 690 (rechts) mm x 426 (unten) / 434 (oben) mm gross und am rechten unteren Blattrand mit „6“ nummeriert. Der Stempel des Sammlers ist in der linken Blatthälfte mittig erkennbar.

[253] Canto quattordicesimo, 57.
„(…)Bald kommt er an, wo der Oront sich theilt, und seine Wellen, zwei Armen gleich, ein Inselchen umfahn. Und eine Säule sieht er an den Schwellen des Ufers stehn; nicht ferne liegt ein Kahn.“ Gries o. J. , S.288.

[254] Leider ist die Schrift sehr schwer entzifferbar. In der vierten Zeile erkennt man jedoch die Wörter „ibi“ und „tu“, welche auf die Sprache Latein hindeuten könnten.

meraviglie maggior l'orto o l'occaso
non ha di ciò che l'isoletta asconde.
Passa, se vuoi vederla."[255]

Rinaldo ist nahezu bildparallel auf dem Pferd sitzend gezeigt, beide Hände an den Zügeln, während er angestrengten Blickes diese Zeilen liest. Bestärkt in seinem Mut, auf die Insel zu fahren und darin, dort die schönsten Anblicke erleben zu dürfen, lässt Rinaldo sein Pferd und seine Knappen zurück und setzt mit dem Kahn zu Armidas Oase über. Damit erliegt er dem Zauber. Die einzige weitere Figur in der Zeichnung ist ein kleiner fliegender Amor in der rechten, oberen Bildhälfte, welcher Pfeil und Bogen hält. Dieser symbolisiert die List, die Rinaldo durch das Lesen der verwunschenen Inschrift widerfahren und die den Ritter dazu bringen wird, sich in Armida zu verlieben. Es scheint als hätte der Putto die Stele bereits mit seinem Pfeil verwunschen und wäre im Begriff davonzufliegen. Er hat seinen Blick nach rechts gewandt und scheint aus dem Blatt hinaus zu schauen. Auf der Verso-Seite des Blattes wird der Inhalt kurz skizziert, in der Kartusche (Abb. 82) findet sich folgende Beschreibung: *„Regnault errant par le Pays avoir delivré ses amis, trouve un pilaster sur le bord d'une petite Riviere, sur lequel est ecrit que tout passant qui aura la curiosité d'aller dans cette Isle, y verra chose merveilleuse. Il lit cet Ecrit, passe dans un petit Batteau qui se trouve sur le ravage. C'est un Enchantement qui luy est prepare par Armide. (Zierschnörkel)"*

Das vorliegende Blatt zeichnet sich besonders durch die Farbigkeit aus, wodurch es lebendiger wirkt. Das Schema des im Farbauftrag dunklen Vordergrundes und hellen Hintergrundes wird etwas geändert. Der Vordergrund bleibt kräftig und sehr stark schraffiert, der Hintergrund wird zwar etwas heller, bleibt aber kräftig, da Feder in brauner Farbe verwendet wurde. Die Schraffur wird grober, dennoch bleibt die Vegetation sehr detailliert. Im Vergleich zum sehr fein gegliederten Mittelgrund wirkt der Vordergrund – die Bühne – fast grob und verschwommen. Rinaldo, sein Pferd, der Putto und der Kahn sind in schwarzer Tinte gezeichnet und werden durch die Farbigkeit stark hervorgehoben. Die drei Figuren stehen dabei nur indirekt in einem Bezug zueinander. Weiters scheint das Blatt in zwei gedankliche Hälften geteilt zu sein: Der Hintergrund mit dem Fluss Oront, die Vegetation und der tiefengestaffelte Ausblick im rechten oberen Blattviertel bilden zusammen mit der Inschrift auf der Stele die Ebene der Zukunft und des weiteren Weges,

[255] Canto quattordicesimo, 58.
„Wer du auch bist, den auf der Wanderreise Will' oder Zufall an dies Ufer trägt: Die Sonn' erschaut rings auf dem Erdenkreise nicht größre Wunder, als dies Eiland hegt. Willst du sie sehn, so komm! (…)" Gries o. J. , S.288.

den Rinaldo bestreiten muss. Die Stele an sich, das Pferd, der Kahn und der Putto stehen für die Gegenwart und sind um dies zu verstärken mit schwarzer Tinte gezeichnet. Dabei wirken die Figuren sehr reliefhaft und flächig und erzeugen durch ihre Bewegungen kaum Raumtiefe. Etwas Plastizität wird durch das mit schweren, tiefen Falten aufgebauschte Gewand Rinaldos und des Putto erzeugt. Ebenso war der Künstler bemüht, die Flächigkeit Rinaldos durch die leichte Schrägstellung des Pferdes und seine Schrittstellung zu relativieren. Tiefe wird in diesem Blatt bloss durch die perspektivisch stehende Stele und die bewaldete, tiefengestaffelte Flusslandschaft im Hintergrund geschaffen. Die Zeichnung lässt sich – wie später noch besprochen wird – mit dem Blatt der Armida und des Rinaldo im Festwagen (Abb. 8) in eine Gruppe einordnen, da die beiden Blätter sich durch das Einfügen einer vierten Ebene - der Luft mit den fliegenden Putten – gedanklich verbinden lassen.

Rinaldo auf seinem Pferd bei der Stele am Ufer des Orontes findet in dieser Version keine traditionelle Vorlage. Die Szene in Verbindung mit den zwei folgenden Darstellungen der ersten Begegnung von Armida und Rinaldo sowie der Liebenden auf dem Festwagen werden oftmals in einem Gemälde zusammengefasst. Als Beispiel fungiert hier ein Fresko (Abb. 83)[256] von Giovanni Baglione (1571 – 1643) im Casino Rospigliosi in Rom aus dem Jahr 1614. Rinaldo wird, am Boden liegend, von Armida mit Blumen bekränzt. Seine Füsse sind dabei bereits von einem Putto mit Girlanden umschlungen. Die Komposition der Zauberin im Bezug zu Rinaldo weist grosse Ähnlichkeit mit der gezeigten Figurenanordnung des Blattes auf. Sogar der Pfeil und Bogen spannende Amor wird gezeigt. Im linken Bildhintergrund erkennt man den Wagen der Armida und die Stele, an der die Inschrift angebracht ist. Somit werden die drei Szenen in einem Fresko zusammengefasst und finden auch in dieser Version Verständnis beim Betrachter. Nicolas Poussin nimmt die Stele ebenfalls in seiner Darstellung des schlafenden Rinaldo und der Armida (Abb. 84)[257] am rechten Bildrand auf, sie wird jedoch bloss als weiteres Symbol verwendet, um die erste Begegnung der Liebenden (welche anhand der folgenden zwei Blättern besprochen wird) zu erklären.

Zustand des Blattes: Dieses sechste Blatt der Serie weist starke Vorzeichnungen vor allem im Bereich des Bootes und des Putto auf. Im Vordergrund erkennt man diese am Beispiel

[256] Vgl. Ulrike Andersson, Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani, Diss., Kiel 1984, S. 135.
[257] Das Gemälde befindet sich im Pushkin Museum in Moskau; vgl. ebd., S. 136.

der Ranke am linken Blattrand an der Säule, welche mit brauner Feder statt Kreide gefertigt sind. Diese lassen erkennen, dass der Künstler die Komposition etwas anders angelegt hatte. Im der unteren Blatthälfte ist die Zeichnung teilweise laviert. Betrachtet man die Säule und deren Rankenvegetation genauer, erkennt man im linken Bereich das Fehlen eines Stückes Papier (Abb. 85). Dieses wurde ergänzt und nachträglich mit etwas andersfarbiger Tinte gestaltet, jedoch ohne dabei auf die Zeichnung einzugehen. Die Stelle passt nicht in die Komposition. Am linken unteren Bildrand erkennt man weitere starke Papierschäden. Auch hier fehlen Stücke des Papiers. Der Mittelknick ist kaum sichtbar.

3.7 „Armida wird beim Versuch, den schlafenden Rinaldo zu ermorden, von Rührung ergriffen" (Abb. 7)[258]

Inv. Nr. 14358, SV 481, It. Suppl., Neg. Alb. 58963 C

Die Szene des siebten Blattes illustriert eine Passage aus dem vierzehnten Gesang der "Gerusalemme Liberata". Als Armida merkt, dass Rinaldo durch seine Heldentaten und seinen Mut zu einer Bedrohung der Muslimen werden kann, will sie ihn mit einer List unschädlich machen. Somit lockt sie ihn mittels der verzauberten Stele auf die Insel. Die Geschichte setzt sich hier direkt fort als Rinaldo mit dem Kahn auf der verwunschenen Insel landet. Er steigt aus dem Boot und trifft dort auf eine Sirene[259]. Diese wurde von Armida aus einer Welle hervorgezaubert. Rinaldo schläft vor Übermüdung und durch den Gesang der Sirene[260] am Ufer des Flusses Orontes ein. Die Zeichnung ist laut Albertina Wien nicht nummeriert, wird aber anhand des Geschehens als Blatt „7" gehandhabt.[261] Die Rückseite (Abb. 86) des Blattes erklärt das Geschehen mitsamt seiner Geschichte

[258] Das in brauner und grauer Tinte mit Feder und Kreide gefertigte Blatt misst 698 (links) / 691 (rechts) mm x 429 (oben) / 431 (unten) mm. Der Stempel Erzherzog Alberts „AS" findet sich im linken, unteren Bereich des Blattes.

[259] Sirenen, halb Frau, halb Fisch, bringen Menschen durch ihren Gesang in ihren Bann, um sie zu töten. Torquato Tasso nimmt hier Anleihe an der „Odyssee" von Homer XII, 39 - 41. Die Halbfrauen leben laut Mythos auf einer Insel im Mittelmeer und warten auf Seeleute, die vorbeifahren. In seinem zehnten und zwölften Buch beschreibt er Circe, welche halb Frau, halb Vogel durch ihren Gesang die vorbeifahrenden Seemänner anlockt; Vgl. Caretti 1983, S. 532. Dabei zerschellen die Schiffe und die Sirenen können ihre Opfer aufessen. Odysseus entgeht diesem schrecklichen Schicksal indem er selbst von der Zauberin Circe befähigt zu einer List greift, seinen Männern die Ohren mit Wachs verschließt und sich an einen Pfahl binden lässt. Die Sirenen werden in der bildenden Kunst gewöhnlich in Verbindung mit einem Wasser abgebildet, vgl. Zuffi 2003, S. 367. Interessant zu sehen ist, dass in der vorliegenden Zeichnung die Sirene nur dazu genutzt wird, Rinaldo anzulocken und einzuschläfern. Den Tötungsakt selbst möchte eigentlich Armida durchführen.

[260] Durch das Anlocken mittels Gesang und die Verzauberung wird Betrug und Doppelzüngigkeit ausgedrückt, vgl. Zuffi 2003, S. 367.

[261] Unter der Flosse der Sirene sieht man fragmentarisch die Ziffer „5", jedoch könnte dies auch nur eine zufällige Ähnlichkeit sein.

folgendermaßen: *„Regnault ayant passé dans l'Isle Enchantée, il sort une Sirene qui l'endort par son chant. Armide vient pour l'assassiner en haine qu'il avoit delivré ses amis, Elle le trouve si beau, qu'elle en devini amoureuse, et jette son poignard derriere elle, ne fongeant plus qu'à l'admirer et s'en fair aimer."*

Wie bereits anhand der vorherigen Blätter zu sehen (und ebenfalls bei den Gemeinsamkeiten der Zeichnungen besprochen), zeigt sich auch in dieser Szene die Handlung in der unteren Blatthälfte. Der gesamte obere Bereich bleibt der Landschaft und einem fliegenden Putto mit gespanntem Pfeil und Bogen überlassen.

Zentral im Bild ist Armida in einer Drehbewegung zu sehen, welche auf einem Stein kniet und einen Dolch in ihrer rechten, weit nach hinten gestreckten Hand, die Klinge ihr zugewandt, hält. Ihre linke Hand verrät Erschrecken und ihr Blick fixiert den Schlafenden. Sie trägt ein weites Gewand, welches sich bewegt um ihren Körper bauscht und dem Betrachter ein Gefühl von Dramatik vermittelt. Links neben ihr liegt der junge Soldat, an einen Felsen gelehnt, mit geschlossenen Augen. Rinaldos Helm und Schild liegen zu seinen Füssen. Am rechten unteren Bildrand erkennt man, dass sich die Handlung abermals an einem Wasser abspielt, das Boot der vorherigen Zeichnung liegt am Ufer. Ebendort erkennt man eine Sirene, welche laut literarischer Vorlage eine schöne weibliche Gestalt mit blondem Haar, halb Frau, halb Fisch ist. Ihr Gesang wirkt jedoch dank Armidas Zauberwerk sogleich.[262] Die Sirene ist in ein wallendes Tuch gehüllt und trägt einen Lorbeerkranz im Haar. Es ist jener Moment der Handlung dargestellt, als Armida aus ihrem Versteck kommt und Rinaldo töten will, weil er Gottfrieds Gefährten von ihrer Insel befreit hatte und durch seine Heldentaten zur Gefahr werden kann. Im rechten, oberen Bildfeld erkennt man einen fliegenden, fast sogar herabstürzenden Putto, welcher in Gestalt von Amor Pfeil und Bogen gespannt hält und die beiden Protagonisten im Visier hat. Er symbolisiert die Liebe, die Armida dazu bringt, Rinaldo nicht zu ermorden und die letztendlich siegen wird. Als Armida mit ihrem Dolch ausholt, um den wehrlosen Rinaldo umzubringen, sieht sie sein Gesicht, verliebt sich, und hält in ihrem Tun inne. Armida ist das Erstaunen ins Gesicht geschrieben, als sie ihre Gefühle erkennt. Dieses Blatt zeigt einen Typus, der seit der Antike weit verbreitet und beliebt ist – die bewaffnete Frau. In der Kunst fand dieses Sujet im 17. Jahrhundert seinen Höhepunkt. Armida steht auch im Zwiespalt zwischen der Liebe zu Rinaldo und der Verlockung als Zauberin. Einerseits muss sie stark sein und kämpferisch, andererseits möchte sie sich ihren Gefühlen hingeben.

[262] Vgl. Gries o. J., S. 288 – 289.

Dargestellt ist genau der Moment des Sinneswandels der Armida – sie ist bereits verliebt und hat ihren Plan verworfen. Die Szene zeigt einen engen Zusammenhang zwischen Liebe und Hass und illustriert die aktive Rolle der Frau in diesen Gefühlswirren. Laut Aurnhammer lassen sich hier Bezüge zur höfischen Liebessemantik des 17. Jahrhunderts finden.[263]

„ (…) Esce d'aguato allor la falsa maga
E gli va sopra, di vendetta vaga.
Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come placido in vista egli respira,
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),
pria s'arresta sospesa, e gli s'asside
poscia vicina, e placar sente ogn'ira
mentre il risguarda; e ´n su la vaga fronte
pende omai sì che par Narciso al fonte." [264]

Die Vegetation im Hintergrund des Blattes ist bis ins kleinste Detail auffallend genau gefertigt. Sie umschliesst die Handlung, einen wirklichen Ausblick gibt es nicht. Das Augenmerk wird auf das Gewässer im Vordergrund gerichtet. Es werden Bäume im Hintergrund dargestellt, welche den Verlauf des Waldes begrenzen. Ebenso sind die Figuren in diesem Blatt sehr fein und genau gezeichnet, wodurch – obgleich der Situation der Szene - ein lieblicher Charakter der Zeichnung entsteht.

Abermals kann man hier eine Dreieckskomposition der Figuren vorfinden. Rinaldo ist liegend und schlafend dargestellt. In direktem Bezug zu ihm steht Armida, welche ihn fragend anblickt und ihre linke Hand in seine Richtung führt. Die Gestalt im Wasser wiederum deutet auf die beiden Protagonisten hin und blickt sie dabei direkt an. Weiters interagiert der Putto durch seinen gespannten Bogen in Richtung des Paares. Die drei Figuren - Rinaldo, Sirene und Putto - schließen somit Armida in ihrer Komposition ein, sie wird der Mittelpunkt. Die Szene wirkt in sich sehr beruhigt, es wird nicht der Moment der geplanten Tötung, sondern der Moment in dem sich die Frau verliebt, dargestellt. Die Gesichter wirken ruhig, die Gesten momenthaft. Die Figur des Rinaldo erzeugt in ihrer

[263] Vgl. Aurnhammer 1994, S. 65.

[264] Canto quattordicesimo, 65. – 66.
„(…) Da stürzt die Zaubrin von dem Ort der Wache hervor auf ihren Feind, voll heißer Rache. Doch als sie hinblickt nach dem hohen Bilde, sieht seines Hauchs friedselig leises Wehn, sieht um sei Aug' ein Lächeln voller Milde – und schlüg' er's auf, was würde dann geschehn? – Da hält sie schwankend ein, setzt aufs Gefilde sich zu ihm hin und fühlt den Zorn vergehn, und beugt sich über sein Gesicht und schmachtet, und scheint Narciß, der sich im Quell betrachtet." Gries, o. J. , S. 290.

Position wenig Raum. Dieser wird verstärkt durch die Drehbewegungen der Sirene und der Armida dargestellt. Durch Armidas kniende Haltung und die Gestik ihrer rechten Hand wird in diesem Blatt Tiefe suggeriert. Dies verstärkt der Künstler durch die Tiefenstaffelung der Bäume und des Sees im Hintergrund.

Die erste Begegnung von Rinaldo und Armida wurde in der Kunstgeschichte oftmals aufgegriffen und ikonographisch verschieden dargestellt. Die meisten Vergleichsbeispiele vereinen dabei – wie bereits erwähnt - die Szene des Rinaldo, als er die Inschrift an der Säule liest gemeinsam mit den Handlungen dieses Blattes und der Entführung des Rinaldo.

Nicolas Poussin stellt Armida, welche den schlafenden Rinaldo findet 1629 als einer der ersten Künstler in einem Gemälde (Abb. 40)[265] dar und schafft mit seinem Werk einen Grundtypus, welcher bis ins 18. Jahrhundert aufgegriffen wurde.[266] Dargestellt sind die beiden Protagonisten mittig im Bild. Rinaldo liegt am Boden und scheint zu schlafen. Armida beugt sich mit einem Dolch in der Hand über ihn und wird dabei von einem Putto am Arm zurückgehalten. Ihre linke Hand ist liebevoll auf das Gesicht des jungen Ritters gelegt. Deutlich stellt Poussin den Wandel des Hasses in Liebe in Armida dar, welcher sich durch ihre Gestik und ihren Blick verstärkt. Auffallend ist in diesem Gemälde jedoch das Fehlen der Nymphe, der Künstler verzichtet absichtlich darauf und reduziert seine Handlung auf den wesentlichen Moment. Im Vergleich zu dem Blatt der Serie erkennt man, dass die Hauptpersonen und die Symbolik des Bildes übernommen werden, jedoch in anderer Komposition dargestellt sind. Sowohl der Putto, jedoch in anderer Position, als auch die am Boden liegenden Waffen sind genau nach Tassos Vorlage eingefügt. Poussins Bild hebt jedoch die Liebesthematik etwas stärker hervor. Näher in der Komposition ist die Darstellung der Armida mit dem schlafenden Rinaldo in einem Gemälde[267] (Abb. 38) von Antonis van Dyck, ebenfalls aus dem Jahr 1629. Rinaldo und Armida sind in sehr ähnlicher Position zueinander dargestellt. Die Nymphe wird, wenn auch sehr dramatisch, ebenfalls in dieses Werk eingefügt. Interessant ist auch die Darstellung des kleinen Putto in der Form Amors, welcher in luftiger Höhe fliegt und die beiden Liebenden mit Pfeil und Bogen verfolgt. Durch die vielen Übereinstimmungen ist eine Nähe des Künstlers dieser Serie zu dem Werk von Antonis van Dyck anzunehmen. Die motivische Vorlage für diese

[265] Nicolas Poussins „Armida findet den schlafenden Rinaldo“ aus 1629 befindet sich in der Dulwich Gallery, London.
[266] Vgl. Anderson 1984, S. 134.
[267] Antonis van Dycks „Armida findet den schlafenden Rinaldo“ ebenfalls aus 1629 wird heute in der Jacop Epstein Collection im Baltimore Museum of Art aufbewahrt und misst 237 x 224 cm.

Illustrationen zur „Gerusalemme Liberata“ findet sich in der Geschichte von Diana und Endymion und deren Umsetzung in der Kunst.

Zustand des Blattes: Erneut erkennt man in diesem Blatt starke Vorzeichnungen, welche zum Beispiel beim Bogen des Putto sehr abweichend sind. In dieser Zeichnung sind Rahmenflecken nur am linken, mittleren Bildrand wenig sichtbar. Weiters befinden sich leichte Abriebflecken am gesamten Blatt. Das Papier ist am unteren Bildrand stellenweise rissig und stark verschmutzt (Abb. 87). Im Baum am rechten Blattrand erkennt man einen vertikalen Riss und Quetschfalten im Papier. Der Mittelknick ist leicht sichtbar. Abermals wird davon ausgegangen, dass es sich um eine unachtsame Klebung der Zeichnung handelt und die Risse somit entstanden sind.

3.8 „Armida und Rinaldo im Festwagen“ (Abb. 8)[268]

Inv. Nr. 14359, SV 482, It. Suppl., Neg. Alb. 58964 C

Symbolisiert und bildlich dargestellt wird hier eine weitere Szene des 14. Gesanges von Torquato Tasso. Armida hat in dieser Zeichnung den schlafenden Rinaldo, in den sie sich verliebt hat, entführt und schwebt mit ihm in ihrem Festwagen auf einer Wolke davon in Richtung ihres Palastes. Dieser ist an einem unerreichbaren Ort auf einer abgelegenen, unwirtlichen Insel errichtet, welche sie für ihre Zwecke verzaubert hat.[269] Die Kartusche (Abb. 88) auf der Rückseite beschreibt wie folgt: *„Armide étant devenue amoureuse de Regnault, le fait enchainer avec des fleurs par ses Enchantements, le met dans un Char & l’enleve par les airs, le mene dans les lieux unaccessibles, ou elle se fait elever un Palais enchanté.”*

Das auf dieser Zeichnung dargestellte gepolsterte Gefährt ist bildeinnehmend mittig dargestellt. Erstmals verlagert sich das Geschehen der Szene auch in die obere Bildhälfte. Gezeigt wird die Zauberin, auf deren Schoss der Ritter schläft. Armida sitzt hinter Rinaldo, blickt auf ihn hinunter und überschlägt ihre Beine halb, damit der Liegende gestützt wird. Dieser ist frontal mit herabhängenden Armen und Beinen gezeigt, sein Kopf liegt leblos im

[268] Das mit Feder in schwarzer Tinte gezeichnete Blatt ist laviert und 613 mm x 426 (oben) / 430 (unten) mm gross. Rechts am unteren Blattrand im Gestrüpp ist die Zeichnung mit „8“ nummeriert. Der Stempel Erzherzog Alberts „AS“ ist ebenfalls am unteren Blattrand, jedoch mittig links zu erkennen. Anders als von Veronika Birke angegeben, ist dieses Blatt an keiner Stelle laviert.

[269] Vgl. Gries o. J., Vierzehnter Gesang, S. 275 – 293.

linken Arm der Armida. Er hat die Augen geschlossen und scheint zu schlafen. Rinaldo ist noch in seiner kriegerischen Gewandung dargestellt, sein Helm und sein Schwert fehlen jedoch. Die Frau trägt ein Kleid, welches an der rechten Schulter verknotet ist und von einem aufgebauschten Schleier hinterfangen wird. Dieser wird vom Wind in die Luft gebauscht und umschliesst die Köpfe der beiden Protagonisten, wodurch das Hauptaugenmerk auf die Intimität der Szene zwischen den Beiden gelenkt wird. Die rechten Hände der Liebenden sind durch eine Blumengirlande verbunden, welche die Zauberin in die Höhe hält. Der Blumengirlande, die sich nach Tasso aus Rosen, Ligusten und Lilien zusammensetzt, werden Zauberkräfte nachgesagt. Erkennbar sind die diversen Pflanzen in dieser Zeichnung jedoch nicht. Indem Armida Rinaldo die Arme mit den Blumen verbindet, macht sie ihn hörig.

> "Di ligustri, di gigli e de le rose
> le quai fiorian per quelle piaggie amene,
> con nov'arte congiunte, indi compose
> lente ma tenacissime catene.
> Queste al collo, a le braccia, a i piè gli pose:
> così l'avinse e così preso il tiene;
> quinci, mentre egli dorme, il fa riporre
> sovra un suo carro, e ratta il ciel trascorre."[270]

Zu Füssen der Beiden lagert ein Putto, welcher den Ritter an seinem rechten Fussgelenk ebenfalls mit einer Girlande umspannt. Er blickt dabei auf die Blumen in seiner rechten Hand. Rechts und links des Wagens sind zwei Putten dargestellt, welche das Gefährt mittels weiterer Blumenranken lenken. Der links von dem Gefährt fliegende Putto schaut dabei Armida direkt an, der Rechte scheint wie bereits bei Blatt „6" zu sehen aus dem Blatt herauszublicken. Die Figuren sind allesamt durch gekonnte Körperdrehungen fest in ihrem Bildraum verankert und bilden zusammen eine Einheit. Im Gegensatz zu den zugehörigen Zeichnungen ist die Handlung bloß von sehr detailliert gezeichneter Vegetation umrandet und nimmt nicht den größten Teil ein. Am rechten unteren Bildrand ist unter der Wolke ein älterer Mann mit Lorbeerkranz im Haar dargestellt. Er sitzt auf einem Gefäß, aus dem Wasser strömt und hält einen runden Stab in der Hand. Es handelt sich abermals um einen

[270] Canto quattordicesimo, 68.
„ Schön blühende Ligustern, Lilien, Rosen, die sie dem lieblichen Gestad' entrafft, verflicht sie nun mit neuer Kunst zu losen, doch zähen Banden von gewalt'ger Kraft. Hals, Arm' und Füße des Vertheid'gungslosen umwindet sie und hält ihn so in Haft, läßt ihn, im Schlaf, auf ihren Wagen bringen und eilt, mit ihm sich in die Luft zu schwingen." Gries o. J. , S. 290.

Flussgott, welcher das Geschehen beobachtet und den Betrachter über die rechte untere Bildecke in die Szene einführt.

In diesem Blatt sieht man zum ersten und einzigen Mal keine konkrete Trennung zwischen irdischer (in der unteren Blatthälfte) und himmlischer (im oberen Blattbereich) Ebene und die Handlung wird in der Bildmitte in luftigen Höhen gezeigt. Einreihen kann man diese Zeichnung in die Gruppe der Blätter, welche sich durch eine vierte Ebene – Luft – auszeichnen. Es scheint fast, als würde eine Mittelbühne entstehen. Die verschieden dargestellten Putten um den Festwagen bringen Dynamik in die Szenerie. Im Vergleich zu den fünfzehn zugehörigen Zeichnungen weist diese die größte Ähnlichkeit mit einem Kupferstich auf. Vordergrund sowie Hintergrund sind in festen, dichten Linien gezeichnet, lediglich zwei Ausblicke, welche Raumtiefe erzeugen, sind etwas blasser ausgeführt. Die Figuren sind abermals sehr fein gezeichnet, die Gesichter jedoch etwas derb gestaltet. Der Künstler bedient sich einer kreuzförmigen Komposition. Armida, Rinaldo, der Putto zu ihren Füssen sowie der Flussgott bilden eine Diagonale von der Bildmitte bis zum rechten unteren Bildrand. Die zweite kreuzende Diagonale bilden die zwei weiteren Putten abermals gemeinsam mit der Hauptfigur Armida.

Immer wieder lassen sich relative direkte Motivübernahmen von anderen Werken der Kunstgeschichte erkennen. Der Künstler der Serie fasst dabei mehrere Vorlagen zusammen und behilft sich vor allem im Blatt des Festwagens nicht der traditionellen Lösung. Einer der ersten Maler, welcher Rinaldo und Armida zusammen in ihrem Wagen darstellt und den Ritter gleichzeitig mit Blumengirlanden geschmückt zeigt, ist Giovanni Francesco Barbieri (1591 – 1666), genannt Guercino, in seinem Fresko (Abb. 89)[271] im Palazzo Costaguti (ehemals Patrizi) in Rom. Die Darstellung an sich weicht in ihrer Komposition stark von der Zeichnung ab, die einzelnen Motive wie Wolken, Festwagen, Girlanden und Putto werden jedoch bereits dargestellt. Da die Illustration des Themas in dieser Form sehr selten ist, darf dieses Fresko als Anreiz für die eher untraditionelle Darstellung des Blattes gesehen werden. Das Motiv der Blumengirlanden, um Rinaldo an den Wagen zu fesseln und dadurch zu verzaubern, tritt abermals bei Antonis van Dyck auf. In seinem bereits besprochenen Gemälde aus 1629 (Abb. 38) von Armida, welche den schlafenden Rinaldo findet, ist die Zaubergirlande bereits zu sehen. Der Künstler der vorliegenden Zeichnung fasst das tassosche Epos jedoch in divergierenden Szenen zusammen und stellt Rinaldo

[271] Guercinos „Rinaldo und Armida im Drachenwagen“ befindet sich im Palazzo Costaguti; vgl. Andersson 1984, S. 135. Um die Fresken des Guercino in ihrer Gesamtheit zu überblicken; vgl. Renato Roli, I fregi centesi del Guercino, Bologna 1968.

und Armidas erste Begegnung zuerst ohne den Zauber dar. Nicht illustriert werden die Nymphen der Zauberin, als sie den Ritter fesseln und in den Wagen verbringen, welcher mit Armida zu ihrer Insel fliegt. Die achte Zeichnung der Serie ist somit eine Zusammenfassung mehrerer vorangegangener Szenen, die durch die Darstellung des Festwagens symbolisiert werden.

Der Wagen der Armida wurde ebenfalls in verschiedenen Varianten umgesetzt und lehnt sich dabei in der Darstellung stark an den Festwagen an, welcher bei den Triumphzügen der Flora gezeigt wird. Gaspare Diziani (zugeschrieben) fertigt nach 1743 eine Entwurfskizze (Abb. 90)[272] zu eben diesem Thema an. Die Komposition des Gefährts und die Anordnung von Armida und den Putten ähneln stark der Darstellung des siebten Blattes. Diziani wird in seinem Entwurf vermutlich von Giovanni Battista Tiepolos Gemälde (Abb. 91)[273] zu ebendiesem Thema aus 1743/44 inspiriert. Dieses hat jedoch für die vorliegende Zeichenserie keine Bedeutung.

Die einzelnen Versionen der Darstellung der Liebenden im Festwagen zeigen gemeinsam mit den Gestaltungsformen der vorangegangenen Blätter „6“ und „7“ die ikonographischen Grundtypen zur Gestaltung der ersten Begegnung zwischen Rinaldo und Armida und legen die ausgeprägte Tradition der Illustration dar. Der Betrachter wird weiters durch die Verwendung von Stilmitteln und Wiederholungen an das Thema gebunden. Die Szene wird in einen religiös anmutenden Hintergrund gebettet. Suggeriert wird hier die Beweinung Christi, man hat eher die Vermutung es handelt sich um eine Frau, die den jungen Mann begutachtet oder betrauert. Auch wenn man den Hintergrund der Rinaldogeschichte nicht kennt, kann man sich mit dem Werk identifizieren und das Bild lesen. Somit können selbst bildgeschichtsunkundige Personen die Szene für sich selbst aufnehmen.

Zustand des Blattes: Die Zeichnung weist keine Rahmenflecken auf, jedoch einige kleine Stockflecken auf der Zeichnung. Weiters erkennt man Verwischungen der Tinte des Künstlers, was jedoch kaum verwunderlich ist aufgrund des dicken Farbauftrages. Neben

[272] Der Entwurf ist in brauner Feder, grau laviert über Rötel gezeichnet und misst 560 x 516 mm. Das Blatt befindet sich im Städel Museum in Frankfurt am Main (Inv. Nr. 13161); vgl. Schweski-Bock 2006, S. 169 - 170.

[273] Giovanni Battista Tiepolo, Triumph der Flora, 1743/44, M. H. de Young Memorial Museum, Fine Arts Museum of San Francisco (Inv. Nr. 61.44.19). Das Gemälde ist auf Leinwand gemalt und misst 72 x 89 cm. Das Kunstwerk war ein Auftrag von Graf Algarotti 1743 in Venedig für August III. in Dresden; vgl. ebd., S. 169 - 170.

ein paar Rissen am linken mittleren Blattrand findet sich im oberen Bereich eine Fehlstelle im Papier. Der Mittelknick ist leicht sichtbar.

3.9 „Die beiden Hauptleute bei dem Zauberer" (Abb. 9)[274]

Inv. Nr. 14360, SV 483, It. Suppl., Neg. Alb. 58965 C

Die neunte Zeichnung der Serie beschreibt Szenen aus dem 14. Gesang der „Gerusalemme Liberata" und die Kartusche (Abb. 92) zeigt folgende Beschreibung: *„Deux Capitaines deputez par Godefroy pour aller a l'enqueste de Regnault, sont chez un Magicien qui en les regalant les instruit de tout ce qui luy est arrive, & leur donne le moyen de le trouver & de le faire revenir par une Baguette contre les Enchantemens."*

Nachdem Rinaldo nicht mehr von der Suche nach Armida ins Lager der Christen heimgekehrt ist, sendet Gottfried zwei seiner Hauptleute, um den Krieger zu suchen. Der Dänenheld Carlo, ein Neffe des Guelf, und Ubaldo, ein kluger und erfahrener Ritter, sind zwei seiner besten Soldaten. Auf ihrer Suche konsultieren sie den Zauberer von Ascalon, welcher als Greis beschrieben wird. Er wohnt in unterirdischen Grüften, die in ihrem Inneren einem Palast gleichen. Torquato Tasso beschreibt diese als besonders schön und reich geschmückt und stellt den Zauberer als gelehrten Eremiten dar, welcher auf der ganzen Welt zu Hause ist. Dieser instruiert die beiden Soldaten und erklärt die notwendigen Mittel, um Rinaldo zu finden und aus dem Zauber der Armida zu befreien. Tasso beschreibt die Vorkommnisse wie folgt:

„ Così con lor parlando, al loco viene
ov'egli ha il suo soggiorno e `l suo riposo.
Questo è in forma di speco e in sé contiene
camare e sale, grande e spazioso.
E ciò che nudre entro le ricche vene
di più chiaro la terra e prezioso,
splende ivi tutto; ed ei n'è in giusa ornato
ch'ogni suo fregio è non fatto, ma nato.
Non mancàr qui cento ministri e cento
che accorti e pronti a servir gli osti foro,
né poi in mensa magnifica d'argento

[274] Die Zeichnung ist mit Feder in schwarzer Tinte und Kreide gefertigt und misst 595 (rechts) / 592 (links) mm x 420 (unten) / 419 (oben) mm. Abermals findet sich der Stempel des Erzherzoges „AS" links am unteren Blattrand und eine Nummerierung „9" oder „7" rechts am unteren Rand (dies wird im Katalog von Veronika Birke nicht erwähnt).

mancàr gran vasi e di cristallo e d'oro;
ma quando sazio il natural talento
fu de' cibi e la sete estinta in loro:
- Tempo è ben – disse a i cavalieri il mago
- che ´l maggior desir vostro omai sia pago. - "[275]

In diesem Blatt ist der Moment dargestellt, als die drei Männer an dem gedeckten Tisch in der Bildmitte der Zeichnung sitzen und ins Gespräch vertieft sind. Die Tafel ist mit einem schweren, reich verzierten Tuch gedeckt, auf dem leere Teller und Platten mit Speiseresten stehen. Vor dieser stehen eine verzierte Vase[276] und ein bauchiges Gefäss mit Rauch oder Federn auf einem viereckig gefliesten Boden. Der Zauberer ist auf der linken Seite des Tisches in Seitenansicht platziert, trägt ein weites Gewand und einen Umhang über Kopf, Schultern und Armen. Dabei gestikuliert er mit beiden Händen und blickt einen der Krieger, welche nicht unterschieden werden können, direkt an. Ihm gegenüber sitzt einer der zwei Soldaten in Seitenansicht dargestellt, der Zweite ist am Tischende frontal gezeigt zu finden. Beide Soldaten sind in schweren Rüstungen gekleidet, haben ihren Helm noch auf dem Kopf und ihre Körper sind trotz der bauschigen Mäntel um ihren Panzer gut erkenntlich und nachvollziehbar. Die drei Männer lehnen an der gedeckten Tafel, sind dabei anscheinend gerade mit den Speisen fertig geworden und sitzen auf Hockern mit Löwenfüssen. Links, etwas in den Hintergrund gerückt, eilen zwei Diener herbei. Der Linke ist in Rückenansicht gezeigt, deutet mit seiner rechten Hand auf die Protagonisten, während er in seiner linken Hand ein Tablett mit einem Glas trägt. Der zweite Diener blickt ihn dabei fragend an, scheint im Herbeieilen zu sein und serviert einen Teller mit Früchten. Die Figuren sind, wie in den anderen Blättern, in der unteren Blatthälfte angesiedelt. Im Hintergrund der Szene ist eine säulenartige Architektur, welche an ein Kellergewölbe erinnert, gezeigt. Im Ausblick rechts hinter dem Tisch erkennt man weiters, sehr blass gezeichnet, eine Person in Rückenansicht sowie etliche Gefässe, Teller und Karaffen. Die Szenerie wird am oberen, sowie rechten Blattrand, durchgehend von einer Draperie umfangen, welche das Hauptaugenmerk auf die drei Protagonisten lenkt. Durch

[275] Canto quattordicesimo, 48. – 49.
„So redend, führt der fromme Greis die Beiden zu seiner Wohnung, seinem Ruhsitz fort. Felshöhlen gleicht das Aeußre, doch durchschneiden viel Säl' und Zimmer den geraumen Ort. Was nur die Erd' in ihren Eingeweiden Kostbares, Reiches nährt, ist alles dort im höchsten Glanz; und was zum Schmuck erkoren, ist nicht durch Kunst gemacht, vielmehr geboren. Rasch und gewandt die Gäste zu bedienen, erschein sogleich der Hausgenossen Schaar. Auf einem Tisch von Silber bot man ihnen Gefäße von Krystall und Golde dar. Doch als die Ritter nun gesättigt schienen an Speis', und auch ihr Durst befriedigt war; Da sprach der Greis: Zeit ist's, daß ich enthülle, was eurer Wünsche sehnlichsten erfülle." Gries o. J. , S. 286.
[276] Vasen waren vor allem im 18. Jahrhundert eine der beliebtesten ornamental verwendeten Zierobjekte; vgl. Günter Irmscher, Ornament in Europa 1450 – 2000. Eine Einführung, Köln 2005, S. 72.

den beleuchteten Faltenwurf wird der Blick zurück an den Tisch gelenkt. Fast macht es den Anschein, als befände man sich in einem Gasthaus, ikonographisch jedoch ist dies die Unterkunft des Zauberers und seiner Bediensteten. Nach dem Gespräch machen sich Carlo und Ubaldo auf den Weg zur Insel der Armida, wo Rinaldo vermutet wird. Dabei reisen sie durch ferne Länder und Landschaften und erfahren, dass Rinaldo in verwunschene Gebiete fortgetragen wurde. Diese lange Zeit der Suche wird in der Serie nicht dargestellt, die folgende Szene wird jedoch das Finden des Kahns zeigen, welcher die Beiden auf die Insel der Armida geleitet. [277]

Abermals verwendet der Künstler eine klassische Dreieckskomposition in diesem Blatt. Die drei Männer stehen in direktem Bezug zueinander und sind durch Blicke und Gesten verbunden. Dabei trennt sie bloss der Tisch, welcher jedoch ebenfalls als Verbindung fungiert. Die zwei Diener rechts im Hintergrund erweitern die Komposition und sind als unterstützende Figuren zum Verständnis des Inhaltes zu sehen. Der Künstler erzeugt in diesem Blatt eine vielschichtige Raumtiefe. Diese zeigt sich einerseits durch die perspektivische Platzierung des Tisches, an dem die Soldaten und der Zauberer platziert sind. Der Steinboden verstärkt hierbei die Wirkung und verjüngt sich gen Hintergrund. Andererseits entsteht Raum durch das Dahinter stellen der Diener, die wie die drei Männer durch Körperdrehungen fest im Blatt verankert werden. Verstärkt wird das Raumgefühl durch den Hintergrund der Zeichnung. Im Gegensatz zu den anderen 15 Blättern weist dieses eine Besonderheit auf – die Szenerie spielt in einem Innenraum. Die Architektur ist weitläufig und wird in die Tiefe nach hinten gestaffelt gezeigt. Um einen Abschluss zu finden, erkennt man im rechten Ausblick durch die Säulen hindurch eine scheinbar weibliche Figur in Rückenansicht. Die Entfernung dieser Person und somit die Weitläufigkeit der Gemäuer lassen sich durch die wesentlich verkleinerte Darstellung der Frau erkennen. Die Figurengruppe der drei Männer ist eine in sich geschlossene Einheit und kann, ohne dabei an inhaltlicher Erklärung zu verlieren, auch losgelöst funktionieren. Der Künstler verwendet absichtlich jegliches Beiwerk und verstärkt dadurch den Eindruck, dass es sich um eine fertige, detailliert ausgeführte Zeichnung handelt, die als solche für sich spricht und weit über die Bezeichnung Entwurf hinausgeht. Dabei wirkt das Blatt in der Serie am graphischsten, sogar die Frau im Hintergrund ist sehr detailliert gezeichnet, wenn auch etwas blasser im Farbauftrag. Die Strichführung ist auffällig kleinteilig und an den meisten Stellen verwendet der Künstler Kreuzschraffuren. Sogar der Steinboden erhält

[277] Vgl. Gries o. J., S. 275 – 293.

durch diese Fertigung eine besondere Struktur. Allgemein zählt dieses Blatt zu den eher kräftig gezeichneten der Serie.

Die beiden Hauptleute beim Zauberer von Ascalon werden nicht sehr häufig dargestellt und es findet sich keine traditionelle Lösung. Giovanni Battista Piazzetta beispielsweise stellt die Szene (Abb. 93)[278] 1745 in komplett anderer Form dar. Carlo und Ubaldo sind als junge Ritter gezeigt, welche gerade beim Magier angekommen sind. Dieser sitzt auf einem Stuhl an einem Tisch und scheint nur mit einem Mantel bekleidet zu sein. Eine Magd eilt mit einem schweren Tablett voller Speisen herbei, scheint aber eher höfisch gekleidet zu sein. Zwei weitere Männer kommen im oberen Bildbereich von einem Eingang in die Höhle hinein. Die Komposition kann hierbei keineswegs mit dem vorliegenden Blatt verglichen werden. Die Szene des Blattes erinnert hier erneut an religiöse Themen und die ähnliche Darstellung wie bei Christi Mahl in Emmaus ist kein Zufall. Der Künstler wählt diese Art der Präsentation sehr genau und überlegt.

Zustand des Blattes: Das Blatt weist Rahmenflecken der Tinte am linken unteren Rand beziehungsweise abermals etliche Schmutzflecken auf. Bei genauerer Betrachtung sieht man, dass auf dem Blatt Fremdkörper kleben und dass es einen größeren sichtbaren Schaden bei der linken Säule gibt. Weiters ist der Mittelknick stark sichtbar und an dieser Linie auch leicht beschädigt. Das Blatt dürfte oftmals gefaltet worden sein.

3.10 „Die beiden Hauptleute finden den Kahn“ (Abb. 10)[279]

Inv. Nr. 14361, SV 484, It. Suppl., Neg. Alb. 58966 C

Nachdem Carlo und Ubaldo beim Zauberer von Ascalon waren und er sie auf ihren Weg schickt, finden sie nach langer Reise an einem Ufer ein kleines Boot, welches von Fortuna gelenkt wird. Wie vom alten Magier prophezeit, erscheint ihnen die Szene wie folgt:

„Trovarete, del fiume a pena sorti,
donna giovin di viso, antica d’anni,
ch’a i lunghi crini in su la fronte attorti
fia nota ed al color vario de‘ panni.

[278] Vgl.Tasso 1745, Abbildung zum 14. Gesang in der Ausgabe von Albrizzi, S. 162.
[279] Das Blatt ist 593 (links) / 599 (rechts) mm x 417 mm gross, mit brauner und grauer Tinte gezeichnet und rechts in der Ecke des unteren Blattrandes mit „10“ beziffert. Der Stempel „AS“ findet sich rechts am unteren Blattrand.

Questa per l'alto mar fia che vi porti
più ratta che non spiega aquila i vanni,
più che non vola il folgore; né guida
la trovarete al ritornar men fida."[280]

Die zwei Soldaten sind in ihren Rüstungen am Ufer dargestellt, einer von ihnen hat bereits sein Bein auf den Planken des Bootes. Dabei ist er in einer seltsamen Körperdrehung dargestellt, weist mit seiner rechten Hand, in der er einen Zauberstab hält, auf Fortuna und blickt diese an. Der zweite Soldat steht hinter ihm in Rückenansicht und dreht sich ebenfalls zu der jungen Frau. Seine linke Hand hält er in ihre Richtung gestreckt. Fortuna sitzt bereits im Boot, sie hält mit der rechten Hand wahrscheinlich ein Ruder und mit ihrer linken Hand scheint sie die Soldaten ins kleine Holzboot zu weisen. Die junge Frau ist in ein bauschiges Gewand gehüllt, welches ihren Körper verdeckt, jedoch ihre Brust freigibt. Durch ihren erotischen Anblick soll sie die Männer verführen, diese jedoch kennen die List und bedrohen sie mit dem Zauberstab, den ihnen der Magier von Ascalon gegeben hat. Daraufhin unterrichtet die Frau die Soldaten im Umgang mit dem Boot und bringt sie zur Insel der Armida, wo der Palast steht, in dem Rinaldo gefangen gehalten wird. Dabei kommen sie an einigen Städten des Mittleren Ostens wie Karthago oder Tunis vorbei, die allesamt historisch belegt sind und der Geschichte eine reale Relevanz geben.[281] Die Suche der beiden Hauptleute Carlo und Ubaldo nach Rinaldo wird im 15. Gesang der „Gerusalemme Liberata" thematisiert.

Die Rückseite (Abb. 94) beschreibt das Geschehen: *„Les Capitaines del' Armée de Godefroy après avoir quitté le Magicien, trouvent sur le bord de la Mer un petit bateau conduit par une Femme suivant ce qui leur avoit été enseigné. Ils se mettent dedans, et passent la mer en un moment porur trouver le Palais d'Armide ou Regnault etoit detenu enchanté."*

Der Künstler verzichtet in diesem Blatt erstmals auf die vielfältige Flora mit Bäumen und beschränkt sich eigentlich auf einen kleinen Teil am unteren Blattrand, in dem steinernes Ufer und Blätter dargestellt werden, die abermals als Bühne für die Szene fungieren. Im Hintergrund erkennt man erstmals bloss Wasser, welches am linken Blattrand von Ufer umgeben ist. Das Blatt wirkt aufgrund des eher blassen Hintergrundes unfertig, jedoch

[280] Canto quattordicesimo, 72.
„Ein Weib, von Ansehn jung und alt von Jahren, wird euch erscheinen an des Flusses Rand. An langen, um die Stirn geflochtnen Haaren erkennt ihr sie, am schillernden Gewand. Sie wird mit euch das hohe Meer durchfahren weit schneller als der Aar den Fittig spannt, der Blitz entfliegt; und auch beim Wiederkehren wird sie Geleit nicht minder treu gewähren." Gries o. J. , S. 291.
[281] Vgl. Gries o. J., S. 293 – 307.

fehlt ikonographisch betrachtet keine Handlung. Es könnte sich jedoch um eine Szene in der Dämmerung handeln, welche der Künstler bloss durch angedeutete Wolken und leichte Schraffuren erzeugen will. Dabei würde der aufkommende Mond den Hintergrund verschwimmen lassen. Es ist davon auszugehen, dass es sich hier eher um ein Stilmittel handelt, welches atmosphärische Werte übermittelt, als dass das Blatt unfertig ist. Die Zeichnung ist im Vordergrund sehr detailliert gefertigt und durch verschieden starke Federn gezeichnet. Die Besonderheit des Blattes ergibt sich aus dem Hintergrund, welcher skizzenhaft ausgeführt ist. Die Handlung dieses Blattes spielt sich wieder in der unteren Bildhälfte ab. Der Künstler schafft durch das kleine Uferstück im Vordergrund eine schmale Raumbühne, auf der die Figuren friesartig nebeneinander gereiht aufgestellt sind. Der Betrachter scheint diesmal einen direkteren Zugang zur Handlung zu haben. Trotz ihrer Körperdrehungen erscheinen die Figuren weniger körperlich als bei anderen Zeichnungen der Serie. Sie funktionieren auch nicht losgelöst voneinander, da die Bedeutung der Szene sonst verfremdet wäre. Raum entsteht erst durch die Wölbung des Bootes und den Ausblick in den Hintergrund auf die Weiten des Meeres und das vorgelagerte Ufer mittig am Blattrand.

Zu diesem Blatt finden sich keine traditionellen Vorbilder, die Darstellung „Carlo und Ubaldo im Boot auf der Suche nach Rinaldo“ (Abb. 95)[282] wird jedoch von Bernardo Castello 1590 dargestellt. Er nimmt sich erstmals des Themas an, die Szene wird jedoch komplett divergierend gezeigt. Somit stellt Castellos Blatt kein direktes Vorbild für die vorliegende Zeichnung dar, zeigt jedoch, wie sich andere Künstler dieses Themas angenommen haben.

Zustand des Blattes: Tintenflecken der Rahmung sind auch hier zu finden, allerdings nur sehr dezent und ausschließlich auf dem rechten Blattrand der Zeichnung. Dafür fällt eine Schraffur in blauer (grauer?) Feder am unteren Bildrand mittig auf. Sie befindet sich unterhalb des linken Soldaten. Neben einem großen Schmutzfleck vom linken Bildrand bis zur Mitte des Blattes, weist das Papier einen vermeintlichen Wasserschaden an der rechten, oberen Bildhälfte auf. Ebenso fehlt an der linken Schulter des rechten Soldaten ein Stück Papier. Unterzeichnungen sind auch hier durchzusehen, besonders stark erkennt man diese bei dem Helm des rechten Soldaten. Am unteren Bildrand ist weiters ein grünlicher Schmutzfleck zu erkennen. Wie schon bei Blatt „1“ und „2“ erkennbar, ist etwa sechs

[282] Der Kupferstich misst 138 x 194 mm und befindet sich in der Pinacoteca Repossi in Chiari.

Zentimeter unter dem oberen Zeichnungsrand eine feine Linie erkennbar. Der Mittelknick ist stark erkennbar.

3.11 "Die beiden Hauptleute widerstehen den Verlockungen der Nymphen" (Abb. 11)[283]

Inv. Nr. 14362, SV 485, It. Suppl., Neg. Alb. 58967 C

Die Handlung des elften Blattes wird abermals im 14. Gesang des Ritterepos beschrieben:

> „(…) né le vivande poste in verde riva
> v'allettin poi, né le donzelle infide
> che voce avran piacevole e lasciva
> e dolce aspetto che lusinga e ride;
> ma voi, gli sguardi e le parole accorte sprezzando (…)."[284]

Carlo und Ubaldo durchkämmen die Insel der Armida auf der Suche nach Rinaldo, nachdem sie das Boot und Fortuna zurückgelassen haben. Auf dem Weg zum Schloss der Armida befinden sich dutzende Zauber, an denen die zwei Soldaten scheitern könnten – unter anderem eine Wasserfontäne oder die Verführung durch die Nymphen. In dieser Zeichnung ist der Moment dargestellt, als Carlo und Ubaldo einer List widerstehen können und ihres Weges gehen. In einem Waldstück an einer Lichtung finden die Beiden einen gedeckten Tisch, um den sich fünf Nymphen gruppieren. Es handelt sich hier um eine der Versuchungen, die der Magier von Ascalon angedeutet hatte. Die Soldaten Carlo und Ubaldo sind in Rüstung in der unteren linken Blatthälfte im Gehen dargestellt. Der rechte Soldat, Carlo, ist dabei in Rückenansicht gezeigt, sein Gesicht ist nicht zu sehen, und hält den Zauberstab in der rechten Hand in Richtung der liegenden Nymphen. Mit der linken Hand deutet er nach links, wohin er auch schreitet und scheint somit eindeutig die Szene verlassen zu wollen. Der linke Soldat bewegt sich in grossem Schritt von der Tafel weg und hält dabei einen Stock in seiner rechten Hand. Der Schild in seiner linken Hand ist ein

---

[283] Das Blatt ist abermals in Feder mit schwarzer, grauer und brauner Tinte gezeichnet, ist jedoch zusätzlich grau laviert. Es misst 585 (links) / 583 (rechts) mm x 414 (oben) / 418 (unten) mm. In der Mitte des rechten, unteren Blattrandes erkennt man die Nummerierung „11". Diese ist sehr unklar zu sehen, es könnte sich auch um eine zufällig parallel laufende Schraffur handeln. Der Stempel des Erzherzogs „AS" befindet sich diesmal in der Mitte des unteren Blattrandes. Auf dem Karton, auf dem die Zeichnung aufgeklebt wurde, findet sich die Bezeichnung „I". Hierbei ist nun fraglich, ob dies die eigentliche Nummerierung andeutet oder den besonderen Stellenwert der Zeichnung markiert.

[284] Canto quattordicesimo, 75.
„(…) Auch dürft ihr nicht nach jenen Speisen trachten, die lockend dort am grünen Ufer stehn, noch nach den Mädchen, die mit holdem Schmachten und süßen Tönen euch zu fangen spähn. Verhöhnet ihre Blick' und Schmeichelworte, (…)." Gries o. J. , S. 292.

Diamantschild, welcher dem Soldaten vom Magier von Ascalon gegeben wurde um ihn Rinaldo in weiterer Folge, wenn sie ihn auffinden, vorzuhalten, sodass sich der abtrünnige Soldat auf seine christlichen Pflichten besinnt.[285] Durch den Schild ist der Soldat nach Tassos Epos als Ubaldo zu identifizieren. Carlo blickt zu Ubaldo und den dahinter liegenden Nymphen, seine Gesichtszüge bleiben jedoch hart und er lässt sich nicht verzaubern. Die Tafel ist in der rechten Blatthälfte dargestellt und reich mit Speisen beladen. Vor dem Tisch lagern die drei Frauenfiguren, die spärlich mit Tüchern bedeckt sind. Sie laden die Krieger zur Tafel und versuchen sie durch erotische Versuchung zum Bleiben zu bewegen. Dabei blicken sie teils flehend, teils verführerisch. Durch ihre Haltung und Körperbewegungen sind sie fest am Boden verankert und wirken sehr lebendig. Hinter dem Tisch sind zwei weitere weibliche Figuren zu sehen, welche in Aufruhr scheinen. Die linke Nymphe versucht, die Ritter ebenfalls durch eine Handbewegung zum Bleiben zu bewegen, sieht dabei jedoch verzweifelt aus. Die rechte Figur schreckt von ihrem Platz auf. Sie erkennt die Situation und wirkt besorgt ob der nicht aufgehenden List. Über dem Tisch ist eine schwere Draperie an zwei Baumstämmen befestigt, am rechten Blattrand erkennt man weiters einen Aufbau mit einer Vase, einem Prunkteller und einer Schatulle. In der linken, oberen Blattecke erschliesst sich dem Betrachter ein Ausblick, welcher eine Ruine auf einer Anhöhe zeigt. Die zwei Soldaten schaffen es, mithilfe ihres Zauberstabes allen Versuchungen zu widerstehen. Die Nymphen lassen ab und somit steht ihnen nichts mehr im Wege, um Rinaldo und Armida zu finden.[286] Folgende Beschreibung (Abb. 96) findet sich auf der Verso-Seite der Zeichnung: *„Les deux Capitaines trouvent en leur chemin plusieurs Enchantemens pour les faire perir, entr'autres une Fontaine où il y a plusieurs Nymphes se baignons dans cette eau, & d'autres qui servent une Collation de tous metz enchantez. Elles invitent ces deux Seigneurs de s'arréter avec elles; mais ils passent outré, & sont garentis par le moyen de leur Baguette qui leur a esté donnée par le Magicien (Zierschnörkel als Abschluss)."*

In diesem Blatt sind die Figuren sehr gross gefertigt, jedoch scheinen die Proportionen nicht in jedem Fall getroffen. Beispielsweise weist die Nymphe am äußeren rechten Blattrand einen grösseren Kopf auf, als die davor liegende, welche jedoch aufgrund ihrer Position etwas grösser oder gleich dargestellt sein sollte, jedoch in keinem Fall kleiner. Die

[285] Torquato Tassos hier erwähnte Textpassage wird in dieser Zeichenserie nicht erwähnt. Carlo und Ubaldo finden in weiterer Folge Rinaldo im Zaubergarten der Armida. Um ihn zu befreien, hat sie der Magier von Ascalon instruiert, Rinaldo ein Diamantschild, welches wie ein Spiegel wirkt, vorzuhalten, damit sich dieser begutachtet, seine Verweichlichung erkennt und sich wieder seinen Pflichten und Tugenden zuwendet. Dargestellt sind in dieser Serie jedoch nur die Szene im Garten und der Abschied von Armida.
[286] Vgl. Gries o. J., S. 293 – 307.

Nymphen sind mit sehr ähnlichen Gesichtszügen in einer kreisförmigen Komposition gezeigt, welche der Künstler ausschließlich auf der rechten Blatthälfte darstellt. Die Anordnung wirkt jedoch hintereinandergestaffelt und etwas aufgeklappt und man merkt, dass der Künstler in dieser Hälfte Raum eher durch die Bewegungen und Positionen der Figuren schafft. Die Soldaten andererseits sind nebeneinander auf einer Ebene zu sehen und befinden sich in der linken, unteren Blatthälfte. Durch den Ausblick suggeriert das Blatt Raumtiefe, welche durch die Vordergrundbühne, auf der die zwei Soldaten weilen, und die somit entstehende Hintereinanderstaffelung von Ebenen verstärkt wird. Es kommt somit zu einer strikten Trennung in „gut" und „böse".

Auf die Architektur im Hintergrund wird – wie in der vorherigen Zeichnung - in diesem Blatt weniger Wert gelegt, der Vordergrund ist jedoch sehr detailliert dargestellt. Eine Besonderheit dieses Blattes, welche es von den anderen 15 unterscheidet, ist die Lavierung. Oftmals wurden Zeichnungen eines Zyklus' besonders hervorgehoben, um den Verkauf der Serie zu starten. Dies könnte die Lavierung erklären, scheint jedoch aufgrund der Auswahl des Blattes eher unlogisch, da beispielsweise dem nächsten Blatt von Rinaldo und Armida im Zaubergarten ein populäreres Thema zugrunde liegt. Eine andere Möglichkeit wäre die Tatsache, dass es bei grösseren Serien üblich war, eine Zeichnung als Rechtsgrundlage des Vertrages mit dem Auftraggeber zu verwenden.[287] Dass Blatt, das auch diesem Zweck gedient haben könnte, scheint jedoch bei dem bereits erwähnten Ankauf – vermutlich innerhalb eines Konvoluts von mehreren Tausend Zeichnungen - als eher unwahrscheinlich. Natürlich könnte der Künstler diese Technik auch einfach nur probiert und befunden haben, dass die Blätter ohne Lavierung grösseren Gefallen finden. Nachträglich lässt sich dies leider nicht mehr klären und bleibt somit eine der offenen Fragen der vorliegenden Arbeit.

Simon Vouet malt das Thema „Die Gefährten des Rinaldo im Garten der Armida" (Abb. 41)[288] um 1630. Gezeigt sind die flehenden Nymphen, welche sich um einen reich gedeckten Tisch gruppieren. Dieser steht in einer Waldlandschaft mit einem Ausblick in der linken Bildhälfte. Carlo und Ubaldo sind ebenfalls auf der linken Hälfte komponiert, jedoch dramatischer als im Blatt dargestellt. Sie scheinen sich noch gegen die Versuchungen zu wehren, im vorliegenden Blatt sind die beiden Hauptleute bereits im Gehen. Carlo und Ubaldo bei den Nymphen findet als Thema ebenfalls Anlehnung an die

[287] Vgl. Pack 1968, S.12

[288] Das Gemälde befindet sich in der Sammlung Guyot de Villeneuve in Paris; vgl. Buzzoni 1985, S. 287.

Buchillustration von Piazzetta (Abb. 97)[289] aus 1745. Obgleich die Figuren in einer anderen Anordnung zueinander stehen und ebenfalls die Komposition keinen Vergleich bietet, kann man erkennen, dass der Künstler der Serie diese Illustration kannte. Bislang konnte ich keine weitere Zeichnung oder Illustration dieses Themas finden, welche früher datiert wird. Piazzettas Figuren sind sehr lieblich in die Landschaft eingegliedert, welche ebenso wie die Zeichnung einen Ausblick hinter einem Baum auf einen Palast bietet. Ebenso sieht man in diesem Kupferstich einen mit Speisen gedeckten Tisch, an dem die Nymphen ihre Verführungen versuchen. Der Künstler der Zeichnung ordnet die Figuren in anderer Form an und lässt sie viel flehender und kämpferischer dastehen. Im Vergleich dazu ist Piazzettas Stich eher friedlich und wirkt, als würden die Soldaten neugierig vorbeispazieren.

Zustand des Blattes: Bis zum Mittelknick weist die Zeichnung keine sichtbaren Risse auf, es gibt nur leichte Schmutzflecken. Im unteren Bereich der Zeichnung jedoch gibt es sichtbare Fehler im Papier oder der Klebung. Die Zeichnung weisst stark sichtbare Unterzeichnungen beziehungsweise Unterritzungen auf.

3.12 "Rinaldo sieht sein Spiegelbild" (Abb. 12)[290]

Inv. Nr. 14363, SV 486, It. Suppl., Neg. Alb. 58968 C

Das nächste Blatt erzählt die Geschichte von Rinaldo und Armida weiter. Die Beschreibung der Kartusche (Abb. 98) auf der Rückseite besagt folgendes: *„Regnault dans les Jardins d'Armide. Elle le couronne de fleurs, luy presente un miroir pour luy faire admirer sa beaute. Deux Capitaines de l'Armée de Godefroy l'examinent, & quand elle la quitté, avec la Baguette qui leur est donnée par le Magicien, ils desenchantent, & l'emmenent."*

Der Soldat befindet sich auf diesem Blatt nun im Garten der Zauberin Armida.[291] Sie hat ihn auf ihre Insel in ihr Schloss entführt, und da Rinaldo durch die List hörig geworden ist,

[289] Vgl. Tasso 1745, Illustration zum 15. Gesang, Ausgabe von Albrizzi, S. 172.
[290] Dieses Blatt ist in schwarzer Tinte gefertigt und im rechten unteren Bildrand mit der Ziffer „12" bezeichnet; vgl. Birke 1992, S. 2042. Die Zeichnung ist 599 (links) / 589 (rechts) mm x 413 (unten) / 417 (oben) mm gross. Der Stempel „AS" ist hier abermals am unteren Bildrand mittig links angesiedelt.
[291] Der Garten der Armida wird auch als der Garten der Sinne bezeichnet und wurde oftmals in der Kunstgeschichte dargestellt; vgl. Mario Praz, Der Garten der Sinne. Ansichten des Manierismus und des Barock, Mailand 1975.

bleibt er bei ihr und wird freiwillig ihr Geliebter. In einer üppig bewaldeten Parklandschaft sitzen die Beiden nun auf einer Steinbank und geniessen ihre Zweisamkeit. Rinaldo blickt in einen Spiegel, während die Zauberin ihm einen Blumenkranz über das Haupt hält. Dabei hat sie ihren Blick lieblich und verführerisch auf Rinaldo gerichtet. Der Spiegel wurde Rinaldo von Armida überreicht, um ihm seine Schönheit zu präsentieren und ihn durch eine weitere List immer mehr an sie zu binden. Er hält seinen Blick intensiv auf die reflektierende Fläche gerichtet, begutachtet sich und vergisst seine Pflichten und die Welt rund um sich. Dabei stützt er sich, entspannt sitzend, mit seiner linken Hand auf sein Gewand auf dem Sockel. Trotz dieser ruhenden Position bemerkt man eine gewisse Spannung in seinem Körper. Beide Protagonisten sind in weitfallende Tuniken gekleidet, man erkennt jedoch noch Züge von kriegerischen Elementen wie das rüstungsähnliche Gewand an der Brust des jungen Mannes. Weiters wichtig ist auch die entblößte Brust der Armida, sie steht für überschwängliche Lust und Liebe, aber auch für Überfluss und Verlangen.[292] Zu Füssen der Beiden lagern drei Putten, die sich um einen Schild und einen Teil einer Rüstung gruppieren. Es handelt sich hierbei um Rinaldos Brustschutz und den Diamantschild, welchen ihm Carlo und Ubaldo in Folge vorhalten werden, um ihn von den Zaubern zu befreien. Abermals sieht man die verwunschenen Blumengirlanden, die den Soldaten in Zeichnung "8" an den Festwagen gefesselt haben. Auf der linken, oberen Seite des Blattes ist im Hintergrund ein Teil des Palastes der Armida, ein imposanter Rundbau mit ionischen Säulen, zu sehen. Dieser ist durch einige Stufen, welche den Blick des Betrachters in die Tiefe führen, zu begehen und wird durch einen dekorativen Brunnen mit Fischdekoration geschmückt. Die Stufen sind von einer Sphinx[293] flankiert, welche ihren Blick auf die Liebenden gerichtet hat. Gekonnt stellt der Künstler die beiden Liebenden abgeschieden von der Aussenwelt dar und schafft somit einen Übergang von Intimität und Öffentlichkeit, welche bloss durch den Betrachter und die beiden Hauptleute gegeben ist. Durch die fließenden Übergänge zwischen Natur und Architektur kann man kaum mehr

[292] Vgl. Mathilde Battistini, hrsg. Stefano Zuffi, Bildlexikon der Kunst. Band 3, Symbole und Allegorien, Mailand 2002, S. 138.

[293] Diese Figur der griechischen Mythologie galt als zerstörend und unheilbringend und hat ihren Ursprung in der Geschichte des Ödipus. In der Kunstgeschichte wird die Darstellung einer Sphinx oftmals als Symbol für ein konflikthaftes Geschlechterverhältnis dargestellt. Beide Definitionen lassen sich mit dem Inhalt des zwölften Blattes gut vereinen. Rinaldo ist durch den Verlust seines Pflichtbewusstseins verweichlicht und hat bereits seine Rüstung abgelegt. Er legt bloss noch Wert auf seine Schönheit und hat sein kriegerisches Handeln vergessen. Damit wird er immer mehr in eine Frauenrolle gedrängt. Weiters nimmt die Sphinx durch ihre Darstellung eine folgende Szene voraus. Da die beiden Soldaten Rinaldo retten und ihn aus dem Bann der Armida ziehen, wird diese wütend, zerstört ihren Palast und macht sich auf die Suche nach dem Krieger. Die Zerstörung und das Unheil werden hier bereits vorweggenommen; vgl: Wolfgang Stadler (hg.), Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Band 11. 1990, S. 108 - 109.

zwischen Innen- und Aussenraum unterscheiden.[294] Diese Szenerie wird am rechten oberen Bildrand von den zwei christlichen Soldaten Carlo und Ubaldo, welche auf die Suche nach Rinaldo gesandt wurden, im Gebüsch beobachtet. Sie sind ebenfalls mit dem Boot auf der Insel gelandet und haben nach längerem Herumirren endlich Palast und Garten der Armida gefunden. Die Beiden verweilen hinter Bäumen versteckt und zeigen auf das Geschehen. Dabei sind sie miteinander ins Gespräch vertieft, werden jedoch von den Liebenden nicht entdeckt. Carlo und Ubaldo unterbrechen die Idylle, stören sie jedoch nicht, da sie kaum zu entdecken sind.[295] In einem von Armida unbemerkten Augenblick zeigen sich die Ritter dem Rinaldo und versuchen ihn mit Hilfe des verwunschenen Stabes des alten Zauberers von seinem Bann zu befreien. Sie zeigen Rinaldo den Diamantschild, in dem er sein Spiegelbild betrachtet und befreien ihn, nachdem er sein wahres Ich gesehen und verschmäht hat.[296] Rinaldos Spiegelbild zeigt ihm die Wahrheit – seine Tugend und seine Pflicht gegenüber dem christlichen Heer, welche er vernachlässigt hat.

Dieses Blatt stellt eine der wichtigsten und berühmtesten Stellen dar, welche im gesamten 16. Gesang der „Gerusalemme Liberata“ beschrieben wird. Von großer Bedeutung ist – wie bereits erwähnt - die Darstellung des Spiegels[297], welche als Symbol der Eitelkeit sowie der inneren Erkenntnis gilt. Ihren Ursprung hat die Darstellung eines Spiegelbildes in der Geschichte des Narziss. Es zeigt ein Abbild der Seele und somit das innere und verborgene Wesen des Menschen. [298] Hierbei weicht der Künstler etwas von der literarischen Textvorlage ab, da Armida den Spiegel eigentlich hält und sich selbst darin ansieht. Rinaldo wird laut Tasso durch den Blick in die gespiegelten Augen der Armida verzaubert. Dargestellt wird in dieser Zeichnung der Moment als Rinaldo noch unter dem Zauber der Armida steht. Nicht gezeigt wird allerdings die Tatsache, dass Rinaldo Reue zeigt, als er in sein Spiegelbild blickt. Dies lässt sich nur aus dem Zusammenhang der Geschichte erklären.

---

[294] Vgl. Aurnhammer 1994, S.65.

[295] Man fühlt sich bei der Darstellung an Susanna im Bade erinnert, welche ebenfalls zumeist an einem Wasser dargestellt wird und von zwei Männern unter Beobachtung steht.

[296] Vgl. Gries o. J., S. 308 – 324.

[297] Die Darstellung des Spiegels in Armidas Liebesgarten wird sehr früh schon von Annibale Caracci gemalt. Bei seiner Rinaldo und Armida Spiegelszene (Abb.) erkennt man sehr stark die Darstellung eines Zaubers, mit dem Armida den Ritter an sich bindet. Bei Nicolas Poussin (Abb.) wandelt sich diese Darstellung in ein reines Verzaubert sein der Verliebten. Bei Tiepolos grossem Wandgemäldezyklus in München (Abb.) wird die Szene sehr idyllisch dargestellt. Ebenso bei den großen Entwürfen für Gobelins des Ch. A. Coypel; vgl. Hartlaub 1951, S. 133.

[298] Vgl. Zuffi 2003, S. 142 – 143.

Es handelt sich hier um ein Motiv des „Verliegens beim Weibe“ und einen „typischen Sieg der freien und bewussten Manneskameradschaft über treibhafte Sexualgebundenheit“[299]. Armida ist zwar als Verführerin dargestellt, weist jedoch eine elegante Zurückhaltung auf. Rinaldos Geist ist wieder stark und er widersteht den reinen Schönheitsversuchungen, er merkt den Zauber und kämpft dagegen an. Armida kann ihn nicht mehr halten, ihre Zauber sind wirkungslos geworden.[300] Diese Zeichnung illustriert sowohl eine Szene aus dem 14., als auch aus dem 16. Gesang von Torquato Tasso. Im 14. Gesang warnt der Zauberer von Ascalon die Soldaten Carlo und Ubaldo vor den Geschehnissen:

„(…) vuo‘ ch’a lui vi scopriate, e d’adamante
un scudo ch’io darò gli alziate al volto,
sì ch’egli vi si specchi, e `l suo sembiante
veggia e l’abito molle onde fu involto,
ch’a tal vista potrà vergogna e sdegno
scacciar dal petto suo l’amor indegno.“[301]

Im 16. Gesang wird in Folge beschrieben, wie die zwei Soldaten Rinaldo auffinden:

„(…) Ecco tra fronde e fronde il guardo inante
penetra e vede, o pargli di vedere,
vede pur certo il vago e la diletta,
ch’egli è in grembo a la donna, essa a l’erbetta.
Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
e ´l chrin sparge incomposto al vento estivo;
langue per vezzo, e ´l suo infiammato viso
fan biancheggiando i bei sudor più vivo:
qual raggio in onda, le scintilla un riso
ne gli umidi occhi tremulo e lascivo.
Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
le posa il capo, e ´l volto al volto attolle,
e i famelici sguardi avidamente
in lei pascendo si consuma e strugge.
S’inchina, e i dolci baci ella sovente
liba or da gli occhi e da le labra or sugge,
ed in quel punto ei sospirar si sente

[299] Vgl. Hartlaub 1951, S. 73.
[300] Torquato Tassos Werk findet hier Anlehnung und Vorbild bei Vergils „Äneis“. Im vierten Buch wird beschrieben, wie Äneas Dido in Karthago zurücklässt; vgl. Lee 1961, S. 335.
[301] Canto quattordicesimo, 77.
„(…) Dann nahet ihm, bewaffnet mit dem Schilde, den ich euch geb‘, aus hellem Diamant; Daß er sich selber schau‘ im Spiegelbilde, gehüllt in weich unmännliches Gewand. Voll Scham und Zorn wird er sich dann ermannen und schnöde Lieb‘ aus seiner Brust verbannen.“ Gries o. J. , S. 292.

profondo sì che pensi: < Or l'alma fugge
e ´n lei trapassa peregrina. > Ascosi
mirano i duo guerrier gli atti amorosi.“ [302]

Die Komposition der Zeichnung wird durch die zwei Hauptfiguren Rinaldo und Armida bestimmt, welche zusammen mit den Nebenfiguren der drei Putten und der zwei Soldaten eine Diagonale von links unten nach rechts oben bilden. Die Putten agieren durch ihre Körperdrehungen untereinander, jedoch auch in Richtung der Liebenden. Armida und Rinaldo sind zueinander gebeugt, die rechte Hand der Zauberin weist jedoch in Richtung der Soldaten Carlo und Ubaldo, welche dadurch erst richtig bemerkt werden. Jede der drei Figurengruppen funktioniert auch isoliert ohne die anderen und ließe sich aus ihrer Umgebung lösen. Um den linken äußeren Bildrand nicht leer wirken zu lassen, zeichnet der Künstler eine Sphinx, welche diesem Teil des Blattes „Leben" einhaucht. Abermals spielt die Szenerie sich im Bildmittelgrund ab, die Hintergrundlandschaft hebt sich durch die leichte und helle, der Vordergrund durch die kräftige, dunkle Farbgebung ab. Dabei wird der Fokus bewusst auf die eigentliche Hauptszene der zwei Liebenden und der Putten gelenkt. Wie fast alle zugehörigen Blätter ist auch dieses sehr detailliert gefertigt, wobei verstärkt die genaue Ausfertigung der Architektur im Hintergrund und der Flora dargestellt wird. Durch die Gestaltung von Wasser mittels des Brunnes, Bäumen, Blumen und sonstiger üppiger Vegetation sind alle „Topoi zur Darstellung des arkadischen Ideals“[303] gegeben. Carlo und Ubaldo sind aufgrund ihrer Position im Hintergrund sehr fein gezeichnet und werden vom Betrachter nicht sofort erfasst. Tiefe wird durch die drei verschiedenen Ebenen suggeriert, wobei der Betrachter abermals durch die Vegetation am unteren Bildrand den Eindruck bekommt, dass sich das Geschehen im Bildmittelgrund auf einer Bühne abspielt. Die Gewandung der Liebenden ist in diesem Blatt etwas zurückgenommen - es handelt sich nicht mehr um schwere Rüstungen, sondern um leicht fallende Stoffe mit wenigen kriegerischen Elementen. Dies spielt abermals auf den Verfall

[302] Canto sedicesimo, 17. – 19.
„(…) Und durch das Laub der dunklen Schattengänge dringt jetzt der Blick [der Soldaten Carlo und Ubaldo], sieht oder glaubt zu sehn, sieht wirklich dort der Liebenden Gekose; Er ruht im Schooß der Holden, sie im Moose. Ihr Busen wird vom Schleier nicht umfangen, und Zephyr spielt im Haar, das ihn umschwebt. Sie schmachtet sanft, und die entflammten Wangen bleicht holder Schweiß, der ihr Gesicht belebt. Im feuchten Auge funkelt voll Verlangen ein Lächeln, wie der Strahl im Wasser bebt. Sie beugt sich über ihn; er, hin sich gebend, ruht ihr im Schooß, den Blick zum Blick' erhebend. Und lechzend, selbst im Rausche der Genüsse, schmilzt er dahin in süßen Phantasie'n. Sie neigt das Haupt, um wollustreiche Küsse vom Auge bald, den Lippen bald zu ziehn. Er seufzt in diesem Augenblick, als müsse die Seele jetzt aus seinem Busen fliehn, und gleich aus ihm in sie hinüber wandern. Verborgen lauschend stehn die beiden Andern [Carlo und Ubaldo].“ Gries o. J. , S. 312.
[303] Vgl. Andersson 1984, S. 141.

des tugendhaften Rinaldo an, er geht seinen Pflichten als christlicher Soldat in diesem Moment nicht nach.

Die Darstellung von Rinaldo und Armida im Garten ihres Schlosses ist eine der beliebtesten Darstellungen des tassoschen Ritterepos. Abermals ist Bernardo Castello 1590 der erste Künstler, welcher die Szene ähnlich dem 12. Blatt darstellt und diesem eine Vorlage bietet. Rinaldo und Armida werden im Garten nahe dem Palast von Carlo und Ubaldo beobachtet (Abb. 99)[304]. Die Liebenden sind in sich geschlossen als Einheit in der Bildmitte gezeigt als sie sich im Spiegel betrachten, den jedoch Armida in ihrer rechten Hand hält. Castello weicht hier etwas von der literarischen Textvorlage ab. In der Grundidee orientiert sich der Buchillustrator vermutlich an die Darstellungen der Toilette der Venus. Bis auf das Fehlen der Putten und der divergierenden Position der beiden Hauptleute ähnelt die Komposition des Buchillustrators dem zwölften Blatt stark. Die Umgebung zeigt die markante Baumlandschaft, welche in der gesamten Zeichenserie massgeblich zur Stimmung beiträgt. Im Vergleich zu dem Blatt des Zyklus kann man davon ausgehen, dass sich der Künstler stark an Castello orientiert hat.

Annibale Caracci war der erste Künstler, der „Rinaldo und Armida im Garten" (Abb. 34)[305] 1600/01 grossfigurig in einem Gemälde darstellt und der literarischen Textvorlage dabei sehr genau folgt. Dabei lehnt er seine Darstellung stark an die Illustration Castellos an, zeigt jedoch einen intimeren Ausschnitt. Die zwei Protagonisten sind liegend dargestellt und Rinaldo hält in seiner rechten Hand den Spiegel. Armida betrachtet sich darin und der Ritter folgt ihr, wobei er durch ihre Augen verzaubert wird. Die Zauberin spielt dabei mit seinen Haaren. Links im Hintergrund erkennt man Carlo und Ubaldo, welche sich im Gebüsch verstecken. Die Darstellung des verweichlichten Ritters, der schönen Zauberin, der Beobachter und des Gartens mit seiner prächtigen Flora und der Architektur im Hintergrund weisen grosse Ähnlichkeit mit dem vorliegenden Blatt auf. Die Zeichnung unterscheidet sich jedoch dadurch, dass die Szene zwischen den Liebenden weniger erotisch dargestellt wird. Caracci lehnt sich in seinem Gemälde mehr an Venus und Adonis Darstellungen an. Im Blatt sitzen Rinaldo und Armida nebeneinander und berühren sich kaum, die Gewandung ist jedoch dem Bild von Caracci sehr ähnlich. Dabei wird die literarische Vorlage abgeändert dargestellt, da bloss Rinaldo in den Spiegel blickt,

[304] Die Illustration zu Canto XVI misst 188 x 139 mm und wird in der Library of Congress in Washington D. C. aufbewahrt; vgl. Bottacin 2008, S. 45.
[305] Annibale Caraccis „Rinaldo und Armida im Garten" (Spiegelszene aus Tassos „Befreitem Jerusalem") befindet sich in Neapel in der Galleria Nazionale di Capodimonte; vgl. Buzzoni 1985, S. 255.

Armida ihn jedoch mit einem Blumenkranz bekrönt. Annibale Caracci schafft mit seinem Werk einen ikonographischen Grundtypus in der Malerei, welcher 150 Jahre Verwendung finden wird.[306]

Die Buchillustration wandelt sich ab 1590 (Illustration von Bernardo Castello) von der Präsentation einzelner Szenen zur Darstellungsform, die gesamte Handlung aus einem Gesang zusammenzufassen. Matthäus Merian beispielweise zeigt in seinem Kupferstich (Abb. 100) zum 16. Gesang der deutschen Übersetzung von Werder 1626 eine Zusammenfassung der vorangegangenen Handlung von Armida und Rinaldo im Festwagen zusammen mit den Darstellungen im Liebesgarten, der Rettung des Ritters durch Carlo und Ubaldo und dem Verlassen der Armida auf ihrer Insel. Seine Figuren sind kleinteilig und in eine reiche Landschaft mit einem Palast gesetzt. Auch die weiteren Kupferstiche dieser Tasso-Ausgabe stehen in keinem vorbildhaften Bezug zum hier zu beschreibenden Blatt. Merian konzentriert sich stark auf die kriegerischen Handlungen und hält sich dabei genau an die Textvorlage. Erst Piazzetta zeigt Rinaldo und Armida alleine im Garten (Abb. 101)[307], die Komposition und Darstellung ist jedoch nicht mit dem 12. Blatt vergleichbar. Der Bezug und die Körperhaltung zwischen Rinaldo und Armida finden ihre Vorlage am ehesten in dem Fresko zu demselben Thema (Abb. 52)[308] des Giovanni Battista Tiepolo aus 1757. „Rinaldo und Armida im Zaubergarten“ zeigt die beiden Protagonisten nebeneinander sitzend, wobei ihre Köpfe zueinander gedreht sind. Ihre Blicke treffen sich jedoch, wie in dem vorliegenden Blatt, nicht. Armida hat ihren linken Arm auf die Schulter des Rinaldo gelegt und hält im rechten Arm den Spiegel, wobei die Darstellung hier etwas abweicht. Die weiteren Motive, um die Szene zu erkennen, sind ebenfalls durch die am Boden liegende Rüstung und die Hauptmänner Carlo und Ubaldo hinter einem Felsen gegeben. Die Art der Figurengestaltung und die Ausdruckslosigkeit in den Blicken lenken vom eigentlichen Liebesthema ab.[309] Im Vergleich zur zwölften Zeichnung der Serie trifft dies auch zu, die Handlung wird jedoch hier im Garten dargestellt und durch Symbole der Liebesthematik auch stärker auf diese bezogen. Tiepolo schuf anhand dieses Freskos eine besondere ikonographische und motivische Lösung, indem er die Handlung bis auf das Notwendigste reduziert und es somit nicht mehr mit anderen Werken vergleichbar macht. Die drei verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung dieser Szene werden allgemein

[306] Vgl. Andersson 1984, S. 140.
[307] Vgl. Tasso 1745, Illustration zum 16. Gesang der Gerusalemme Liberata, S. 181.
[308] Es handelt sich um eine der Darstellungen der Villa Valmarana.
[309] Vgl. Andersson 1984, S. 143.

gültige traditionelle Lösungen des Themas und vereinen sich in der Darstellung dieses zu beschreibenden 12. Blattes.

Zustand des Blattes: Das Blatt ist unten beschnitten und weist Rahmenflecken auf. Weiters weist es leichte Schmutzflecken am Blatt und Risse auf und ist an einer Stelle mittig am linken Bildrand leicht beschädigt. Die Tinte des Künstlers ist an mehreren Stellen verwischt. Der Mittelknick ist anders als bei den zugehörigen Werken kaum vorhanden und nur am rechten Bildrand an einer kleinen Stelle zu erkennen. Abermals sind Vorzeichnungen zu erkennen, welche besonders beim Baum hinter Rinaldo und Armida stark abweichen. Unterritzungen der Feder sind ebenfalls erkennbar.

3.13 „Rinaldo verlässt die ohnmächtige Armida" (Abb. 13)[310]

Inv. Nr. 14364, SV 487, It. Suppl., Neg. Alb. 58969 C

Die dreizehnte Zeichnung der Serie illustriert eine Szene aus dem 16. Gesang der „Gerusalemme Liberata". Auf der Verso – Seite (Abb. 102) des Blattes steht Folgendes geschrieben: *„Apres que Regnault s'est reconnu, & qu'il est prest à s'embarquer avec ses Camarades, Armide l'ayant suivi, & luy ayant fait beaucoup de reproches, elle s'evanouit, & Regnault la quitte avec regret."* Nachdem Carlo und Ubaldo in einem Moment, als Rinaldo ohne Armida im Garten verweilte, aus ihrem Versteck hervortreten, führen sie die Anweisungen des Zauberers von Ascalon fort und halten dem abtrünnigen Soldaten den Diamantschild vor. Rinaldo erlangt seine Besinnung zurück, wird sich seiner Pflichten gegenüber dem christlichen Heer bewusst und ist bereit, mit seinen Gefährten abzureisen. In diesem Blatt wird der junge Rinaldo zentral in der Blattmitte auf der vordersten Bildebene dargestellt. Er trägt wieder seine Rüstung und seinen Helm. Weiters wird er von einem Mantel umgeben, welcher durch seine Drapierung die Dramatik der Szene hervorhebt. Rinaldo befindet sich mit seinem Gefolge bereits am Ufer des Sees, um die Insel mit dem Boot der Fortuna zu verlassen. Der Ritter ist im Zwiespalt: Einerseits fühlt er sich verpflichtet, zu gehen und seine Aufgaben im christlichen Heer zu erfüllen, andererseits hat er sich in Armida verliebt und will sie nicht zurücklassen. Rinaldo wird

[310] Dieses mittig am unteren Blattrand nummerierte Blatt „13" misst 592 (rechts) / 601 (links) mm x 415 mm und ist mit grauer und schwarzer Tinte gezeichnet. Am unteren, rechten Bildrand erkennt man die Ziffer „3", jedoch wäre dies inhaltlich wenig nachvollziehbar. Es wird sich vermutlich um einen Irrtum handeln, beziehungsweise könnte die Ziffer „1" verblichen sein. Der Stempel „AS" befindet sich links am unteren Blattrand.

frontal stehend gezeigt und blickt gedankenversunken in die Ferne. Er sieht unentschlossen aus. Seine Gestik zeigt seinen inneren Konflikt: Seine linke Hand hält er in Richtung seines Herzens, als wollte er ich selbst zurückhalten, mit seinem rechten Arm zeigt er auf die am Boden an einen Stein gelehnte Armida. Die Zauberin ist, nachdem Rinaldo sie verlassen hat, den Soldaten bis zum Ufer gefolgt und wollte Rinaldo zum Bleiben zwingen. Dieser verzichtet aus Liebe die Frau zu töten, geht jedoch nicht auf ihre Bitten ein. Da sie keinen anderen Ausweg findet, bietet sich Armida dem jungen Mann sogar als Sklavin des christlichen Heeres an – teilweise berechnend, jedoch teilweise aus Liebe. Dies markiert einen Wendepunkt in der Geschichte von Torquato Tasso, da sich eine starke, heidnische Frau einem Christen als Sklavin geben würde:

„Solo ch'io segua te mi si conceda:
picciola fra nemici anco richiesta.
Non lascia indietro il predator la preda;
va il trionfante, il prigionier non resta.
Me fra l'altre tue spoglie il campo veda
ed a l'altre tue lodi aggiunga questa,
che la tua schernitrice abbia schernito
mostrando me sprezzata ancella a dito."[311]

Rinaldo jedoch lässt sich nicht erweichen und will sie verlassen. Die barocke Thematik der Serie wird hierbei deutlich herausgearbeitet, da der Ritter sich gegen die Liebe und für die Pflicht entscheidet.[312] Carlo und Ubaldo bekräftigen und überreden Rinaldo, zu gehen und sich wieder seinen Aufgaben zu widmen. Daraufhin verflucht Armida Rinaldo, fällt in Ohnmacht und bleibt am Ufer liegen. Sie liegt leblos am Boden und trägt immer noch ihr weich fallendes Kleid ohne kriegerische Elemente. Durch das Entblössen ihrer Brust wird abermals das erotische Moment der Szene deutlich. In diesem dreizehnten Blatt ist der Augenblick dargestellt, als Rinaldo sich entscheidet, die Zauberin zu verlassen.

„Or che farà? dée su l'ignuda arena
costei lasciar così tra viva e morta?
Cortesia la ritien, pietà l'affrena,
dura necessità seco ne `l porta.
Parte, e di lievi zefiri è ripiena

[311] Canto sedicesimo, 48.
„Dies nur sei mir vergönnt: mit dir zu gehen! Die Bitt' ist selbst bei Feinden klein genug. Nicht wird der Räuber seinen Raub verschmähen, und dem Triumph folgt der Gefangnen Zug. Mich soll das Heer bei deiner Beute sehen; Noch dies erhebe deines Ruhmes Flug, daß du, die dich verachtete, verachtet; Sei als verschmähte Sklavin ich betrachtet." Gries o. J. , S. 318.
[312] Vgl. Hylton A. Thomas, Tasso and Tiepolo in Chicago, in: Museum Studies, The Art Institute of Chicago, 4, 1969, S. 27-48.

la chioma di colei che gli fa scorta.
Vola per l'alto mar l'aurata vela:
ei guarda il lido, e `l lido ecco si cela."[313]

Carlo und Ubaldo sind bereits ins Boot gestiegen und deuten Rinaldo, dass sie nun die Insel verlassen müssen. Ebenso ist Fortuna abermals im Boot dargestellt, welche die zwei Hauptmänner anblickt und durch die Geste ihrer rechten Hand bekräftigt, sich zu beeilen, um das Festland zu erreichen. Im Hintergrund dieser Szene erkennt man den See sowie ein Ufer mit mehreren Erhebungen in der rechten, oberen Blatthälfte. Man sieht deutlich den Horizont, welcher sich fast auf Höhe des Mittelknickes befindet, und die dort untergehende Sonne. Bestärkt wird die Atmosphäre des Sonnenunterganges durch einige angedeutete Wolken.

Armida wacht einige Zeit nach der Abfahrt der drei Soldaten bestürzt und verlassen am Ufer auf und fasst den Beschluss, Rinaldo zu suchen und sich zu rächen. Sie beschwört die Götter und die Gezeiten und zerstört ihren Palast, den sie mit dem jungen Krieger bewohnte.[314]

Dieses Blatt reiht sich in die Gruppe jener Zeichnungen dieser Serie ein, bei denen der Hintergrund vom Künstler weniger ausgefertigt wurde, jedoch der Vordergrund, welcher abermals wie eine Bühne wirkt, sehr detailliert und mit starken Federstrichen dargestellt ist. Fast scheint es, als wären Rinaldo und Armida auf der vordersten Ebene des Blattes am stärksten ausgeführt, gefolgt von den Nebenfiguren, welche in dem Boot mit hellerer Tinte gezeichnet sind und dem Hintergrund, welcher nur noch angedeutet wird. Abermals - wie bereits bei der Suche von Carlo und Ubaldo zu sehen – handelt es sich hier um ein Stilmittel, um die Atmosphäre zu suggerieren. Somit wird in diesem Blatt das Hauptaugenmerk auf die Figuren gerichtet. Die beiden Protagonisten sind auf einer Ebene im Vordergrund dargestellt und stehen dabei in einem direkten Bezug zueinander. Besonders hervorzuheben ist die extreme Faltengebung und Schattierung der Gewänder. Durch Gesten und Bewegungen sind die beiden Hauptfiguren als geschlossene Einheit gezeigt, welche ihren eigenen Raum schaffen und mit Kenntnis des Inhaltes sogar ohne die Beifiguren das gewünschte Gefühl vermitteln würden. Die Komposition wird durch die zwei Hauptmänner und Fortuna im Mittelgrund, welche auf einer Linie friesartig und mit

[313] Canto sedicesimo, 62.
„Was soll er thun? Aus diesem nackten Hügel verlassen sie, halb lebend, halb erstarrt? Ihn fesselt Großmuth, Mitleid hemmt die Zügel; Nothwendigkeit entreißt ihn, kalt und hart. Er geht, und Zephyr spielt mit leichtem Flügel im Haar der Jungfrau, die Geleit ihm ward. Rasch fliegt das goldne Segel durch die Wogen; er sucht das Land, und schon ist's ihm entzogen." Gries o. J. , S. 321.
[314] Vgl. Gries o. J., S. 315 – 324.

weniger Körperhaftigkeit gezeigt werden, ergänzt. Durch diese Hintereinanderstaffelung, welche am Horizont ihr Ende findet, entsteht Tiefe in diesem Blatt, überzeugt jedoch nicht in gleicher Weise wie beispielsweise in der Zeichnung des Gartens der Armida.

Die Darstellung des Verlassens der Armida wurde im 17. Jahrhundert in mehreren Bildtypen, angelehnt an die mythologischen Kompositionen von Bacchus und Ariadne, dargestellt.[315] Eines der ersten Gemälde zum Thema des Verlassens der Armida (Abb. 103)[316] malte Giovanni Lanfranco 1614. In der Komposition ist dieses sehr ähnlich dem vorliegenden Blatt. Armida ist ohnmächtig am linken unteren Bildrand dargestellt. Rinaldo ist dabei, ins Boot der Fortuna zu steigen und wird dabei in exakt gleicher Komposition von den zwei Hauptleuten und der jungen Frau flankiert. Ähnlich in der Darstellung der bewusstlosen Armida ist ebenfalls ein Gemälde (Abb. 42) [317] von Simon Vouet, datierbar um 1630/34. Rinaldo und die Soldaten sind bereits in das Boot der Fortuna eingestiegen, während die Zauberin an einen Fels gelehnt am Ufer zurückbleibt. Die Szene stellt sich eher als Mischform heraus, da Carlo und Ubaldo keine Notwendigkeit mehr haben, den Ritter zurückzuhalten. Rinaldo steht resigniert im Boot. Vorlage für diese Art der Darstellung findet Vouet in einem Stich (Abb. 104) von Antonio Tempesta zur Buchillustration der „Gerusalemme Liberata“ aus dem 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Ähnlichkeiten in der motivischen sowie kompositionellen Darstellung findet dieses Blatt in einem Gemälde (Abb. 47)[318] von Giovanni Battista Tiepolo aus 1750-55. Armida ist in diesem Werk zwar flehend dargestellt und noch nicht ohnmächtig, die Figur des Rinaldo in seinem Zweispalt und die zwei Hauptleute, welchen ihn versuchen zurückzuhalten, lassen jedoch Ähnlichkeiten feststellen. Tiepolo löst sich in seiner Version jedoch viel extremer von der traditionellen Darstellung, er verwendet einzelne motivische Teile, fügt jedoch auch seine eigene Handschrift ein. Es entsteht mit seinen Werken somit eine neue ikonographische Version der Szene.[319] Abermals erkennt man, dass sich der Künstler mehrerer Vorbilder bedient hat und dabei keine traditionelle Lösung komplett übernahm.

[315] Vgl. Lee 1961, S. 338 - 340.
[316] Das Gemälde ist mit Öl auf Leinwand gemalt und misst 109 x 178cm. Es befindet sich heute in einer privaten Sammlung.
[317] Das Gemälde befindet sich in der Sammlung Guyot de Villeneuve in Paris; vgl. Andersson 1984, S. 151.
[318] „Rinaldo verlässt Armida“ befindet sich gemeinsam mit den weiteren drei Gemälden „Rinaldo und Armida werden von Carlo und Ubaldo überrascht“, „Rinaldo von Armida verzaubert“ und „Rinaldo und der Eremit“ im Art Institute von Chicago. Das Werk misst 187 x 216 cm und ist mit Öl auf Leinwand gefertigt. Ursprünglich stammt es aus dem Palast des Fürsten Serbelloni von Mailand und gilt als Vorbild für die Fresken des Künstlers zu dem gleichen Thema in der Villa Valmarana 1757; vgl. Morassi 1962, S. 8.
[319] Vgl. Andersson 1984, S. 138.

Zustand des Blattes: Dieses Werk ist eines der wenigen, bei dem der Mittelknick äußerst stark sichtbar ist, da er mit der Zeit nachgedunkelt ist. Weiters weist das Blatt etliche kleine Schmutzflecken auf und ist am unteren Rand schadhaft. Die Unterzeichnungen weichen hier besonders bei der liegenden Armida und dem Umhang des Rinaldo von der Tintenzeichnung ab.

3.14 „Rinaldo erblickt die Waffen" (Abb. 14)[320]

Inv. Nr. 14365, SV 488, It. Suppl., Neg. Alb. 58970 C

Rinaldo hat Armida aufgegeben und ist mit Carlo und Ubaldo von der Insel zurückgekehrt. Die beiden Gefährten führen ihn auf direktem Weg nach Palästina, wo Gottfried sie im Kampf erwarten wird. Auf der Rückseite (Abb. 105) des Kartons findet sich die Beschreibung der Szene: *„Après que Regnault a repassé la Mer, il voit quelque chose de luisant au clair de la Lune, Ce sont des Armes que le Magicien luy a prepare, et attachées à un arbre, l'attendát pour l'instruire de ce quit faut qu'il fasse pour rentrer dans les bonnes graces de Godefroy."*

Als sie am Ufer ankommen, sehen sie etwas im Mondlicht glänzen und treffen auf den wartenden Magier von Ascalon, welcher Rinaldo auf seinem Weg zurück zu seinen Pflichten und Tugenden zusätzlich unterstützen will. Der Zauberer erhebt sich und wird von Carlo und Ubaldo erkannt. Daraufhin präsentiert er Rinaldo die Rüstung und die Waffen, welche an einem Baum montiert sind. Sie sollen ihn an seine Herkunft und seine Ahnen erinnern, der Zauberer erklärt dem Krieger seinen Verwandtschaftsbezug zu Gottfried und lässt die drei Soldaten in Folge in den Krieg ziehen. Die Waffen zeigen Rinaldo, dass er ab nun wieder in der Gunst Gottfrieds steht. Der Eremit führt sie zurück ins Lager der Christen zu ihrem wartenden Heerführer.[321] Dieser verzeiht dem kurzfristig abtrünnigen Rinaldo seine Taten und sieht Reue darin, wenn er für ihn weiterhin in den Krieg zieht.[322] Die Handlung dieser Szene wird im 17. Gesang des tassoschen Epos beschrieben:

> „Veggiono a un grosso tronco armi novelle
> incontra i raggi de la luna appese,

[320] Das Blatt ist in Feder mit schwarzer Tinte und Kreide gehalten und misst 601 (links) / 603 (rechts) mm x 434 mm. Mittig am unteren Blattrand findet sich die Nummerierung „14". Der Stempel Erzherzogs Alberts ist auch in diesem Blatt am linken, unteren Rand zu finden.
[321] Vgl. Gries o. J., S.339.
[322] Vgl. Gries o. J., S. 346 – 347.

e fiammeggiar, più che nel ciel le stelle,
gemme ne l'elmo aurato e ne l'arnese;
e scoprono a quel lume imagin belle
nel grande scudo in lungo ordine stese.
Presso, quasi custode, un vecchio siede
che contra lor se `n va, come li vede.
Ben è da' due guerrier riconosciuto
di saggio amico il venerabil volto.
Ma, poi che ricevé lieto saluto
e ch'ebbe lor cortesemente accolto,
al giovenetto, il qual tacito e muto
il riguardava, il ragionar rivolto:
- Signor, te sol – gli disse – io qui soletto
in cotal ora desiando aspetto,"[323]

In Kenntnis der vorherigen Zeichnungen lassen sich die männlichen Figuren dieses Blattes leicht ikonographisch zuordnen. In der linken Blatthälfte sind Rinaldo, Carlo und der Zauberer von Ascalon in einer Linie stehend dargestellt. Rinaldo, in Schrittstellung, deutet mit seiner linken Hand auf den Eremiten. Dieser blickt ihn direkt an und deutet mit beiden Armen auf dem Baum am rechten oberen Blattrand, an dem die Rüstung montiert ist. Carlo steht etwas versetzt hinter den Beiden und blickt auf Rinaldo. In der rechten Bildhälfte steht Ubaldo, auf seinen Schild gelehnt, mit einem Fuss auf einem Stein und weist dabei ebenfalls auf die Waffen. Die drei Soldaten sind wiedermals in ihre Rüstungen gekleidet und tragen Mäntel. Der Zauberer trägt ein weit fallendes Gewand mit einem Umhang, welches sich in tiefe Falten legt. Die Komposition der Figurengruppe wird am rechten Bildrand durch zwei Bäume begrenzt und der Blick des Betrachters wird mit Hilfe Ubaldos zurück auf die zwei Protagonisten der Zeichnung, Rinaldo und den Zauberer von Ascalon, gelenkt. Erneut ist die Figurengruppe durch verbindende Gesten und Blicke in sich geschlossen. Sie wird vom Künstler im Mittelgrund gezeigt, welcher wie in den meisten der Blätter durch das schattige Gestrüpp im Vordergrund wie eine Bühne wirkt. Durch die Verwendung der schwarzen Tinte werden die Figuren besonders hervorgehoben. Stilistisch ist dieses Blatt somit dem Vorangegangenen sehr ähnlich. Der Ausblick im Hintergrund,

[323] Canto diciassettesimo, 58. – 59.
„Sie sehn noch ungebrauchte Waffen hangen an einem Stamm, beglänzt vom Mondesstrahl, und heller, als die Stern' am Himmel, prangen die Edelstein' am Goldhelm und am Stahl; Und dieses Licht zeigt auf dem Schild, in langen Reihnfolgen, hell der schönen Bilder Zahl. Als Wächter, scheint es, sitzt ein Greis daneben, der, sie erblickend, eilt sich zu erheben. So wie Ubald und Karl ihn unterscheiden, wird gleich ihr alter, weiser Freund erkannt. Mit frohem Blick begrüßen ihn die Beiden, und traulich reicht er ihnen seine Hand. Dann kehrt er sich zum Jüngling, der bescheiden und schweigend seinen Blick auf ihn gewandt: Nur dich, o Herr, so tönen seine Worte, erwart' ich einsam hier an solchem Orte." Gries o. J. , S. 337.

welcher von hellerer Farbigkeit ist, suggeriert wieder die Weitläufigkeit des Terrains, in dem sich die Figuren befinden und versetzt den Betrachter in eine idyllische Landschaft. Abermals ist die Szene von reich bewaldeter Flora umgeben. Im Hintergrund über den Männern in der oberen Blatthälfte ist ein Ausblick auf ein Tal und eine Erhöhung zu sehen. Seltsam mutet in der linken oberen Blattecke ein Mond mit Gesicht an, welche sich durch die Wolken zu kämpfen scheint.

Die Anordnung der Figuren findet sich in der Buchillustration des Pietro Antonio Novelli 1760-61 zum 17. Gesang der „Gerusalemme Liberata" (Abb. 106)[324] wieder. Novelli komponiert, wie auch der Künstler der vorliegenden Serie, die drei Soldaten und den Zauberer von Ascalon auf einer Linie in Richtung des Baumes, an dem die Waffen zu sehen sind. Anders als bei der Zeichenserie wird jedoch hierbei wenig Wert auf die Umgebung gelegt. Stimmung wird durch den herabscheinenden Mond erzeugt, welcher die Szene stark beleuchtet und tiefe Schatten wirft.

Zustand des Blattes: Das Blatt weist einige verschiedenfarbige Schmutzflecken und kleine Risse auf. Weiters sieht man auch hier Tintenflecken am Bildrahmen, welche in das Blatt hineinlaufen, da die Farbe sehr dick aufgetragen ist. Am linken oberen Bildrand befindet sich abermals eine Papierfehlstelle (Abb. 107). Der Mittelknick ist sichtbar und scheint leichte Schäden im Papier verursacht zu haben.

3.15 „Armida entflieht, nachdem sie sich nicht an Rinaldo rächen konnte, aus dem Kampf um die Heilige Stadt"[325] (Abb. 15)[326]

Inv. Nr. 14366, SV 489, It. Suppl., Neg. Alb. 58971 C

Das vorletzte Blatt der Serie zeigt Szenen aus dem 20. Gesang des Ritterepos. Die Inschrifttafel (Abb. 108) der Verso-Seite beschreibt die Handlung folgendermaßen:

[324] Vgl. Bottacin 2008, S. 50.

[325] Die ursprüngliche Bezeichnung dieses Blattes „Armida entflieht aus dem Kampf ihrer Freier" ist eher unpassend und schwer verständlich gewählt und wird aus diesem Grund hier geändert. Die jungen Soldaten Gottfrieds haben Armida am Anfang der Geschichte begehrt und wurden als ihre Freier bezeichnet. Da sie ebenfalls Krieger des christlichen Heeres sind, kämpfen sie in diesem Blatt mit Rinaldo. Als Freier werden hier also die verschiedensten, verzauberten Heerführer wie zum Beispiel Fürst Adrast gesehen, welche sich für Armida rächen wollten.

[326] Das fünfzehnte Blatt ist mit schwarzer und grauer Tinte und Kreide gezeichnet. In der rechten unteren Ecke ist die Zeichnung mit der Nummerierung „15" versehen. Sie misst 429 (oben) / 431 (unten) mm x 605 (links) / 602 (rechts) mm. Der Sammlungsstempel „AS" befindet sich am linken unteren Blattrand.

„Armide quitte ces lieux enchantez & fait resolution de perdre Reynault., Elle donne sa test à prix a ses Rivaux, luy donne une Bataille, il la gagne, & Armide se sauve àcheval, quitte son char, pour aller elle seule se donner la mort." Inhaltlich kommt es zu einem kleinen Sprung in der Geschichte von Rinaldo und Armida, da die Vorgeschichte zu diesem Kampf in diesem Zyklus nicht gezeigt wird. Die Zauberin Armida verlässt, nachdem sie den Palast zerstört hat, ihre Insel und begibt sich auf die Suche nach Rinaldo. Nach kurzer Zeit trifft sich am Platz des grossen Kampfes ein. Die Szene findet laut literarischer Vorlage Tassos in Gaza, einem Landstrich bei Palästina, statt, wo sich die verschiedensten Heere drängen und gegeneinander um die Stadt Jerusalem kämpfen. Die Schlacht wird dabei von dem ägyptischen Fürsten Adrast angezettelt, welcher zum Islam übergetreten ist. Armida verbündet sich mit ihm und schwört, Rache für ihre Verschmähung an Rinaldo zu üben. Der Ägypter ist von Armida verzaubert und verspricht, ihr bei ihrer Tat behilflich zu sein, da es sich für eine Frau nicht geziemt, Blut an den Händen zu haben. Ihm machen es viele weitere Heeresführer nach und versprechen ebenfalls, geblendet von ihren Reizen, Rache zu üben.[327] Während der Schlacht dringen die Ritter Gottfrieds in das Lager des Fürsten Adrast ein und Rinaldo trifft dort wieder auf Armida. Er merkt, dass sie alle gegen ihn aufgehetzt hat.[328]

„Giunse Rinaldo ove su `l carro aurato
stavasi Armida in militar sembianti,
e nobil guardia avea da ciascun lato
de‘ baroni seguaci e de gli amanti.
Noto a più segni, egli è da lei mirato
con occhi d'ira e di desio tremanti:
ei si tramuta in volto un cotal poco,
ella si fa di gel, divien poi foco.“[329]

Die christlichen Soldaten kehren zurück auf das Schlachtfeld und bemühen sich, ihre Pflicht zu vollenden und über ihre Rivalen, die Türken und Heiden, zu siegen. Armida, welche den jungen Ritter im Lager nicht entdeckt hat, kommt auf ihrem fliegenden Wagen am Schlachtfeld an und trifft ihren Geliebten mitten im Kampf an. Die Gefühle lodern

[327] Vgl. Gries o. J., S. 324 – 346.Hier werden die Hintergründe der Schlacht und die verschiedensten Machtkämpfe der einzelnen Heere untereinander genauestens beschrieben. Da sie für das vorliegende Blatt nicht relevant sind, können sie im Detail bei Gries nachgelesen werden.

[328] Vgl. Gries o. J., S. 370 – 399.

[329] Canto ventesimo, 61.
„Rinald erscheint, wo auf dem goldnen Wagen Armida steht in kriegerischer Tracht, wo des Gefolges Ritter sie umragen, zusammt der Buhlen Schaar, als Edelwacht. Sie kennt ihn gleich, und ihre Blicke sagen, wie Rachgier bald, bald Sehnsucht sie durchfacht, er wandelt sich ein wenig im Gesichte, sie wird wie Eis, dann flammt sie gleich dem Lichte.“ Gries o. J. , S. 412.

abermals auf, dennoch versucht Armida Rinaldo aus der Ferne mit Pfeilen zu verwunden, trifft jedoch gewollt daneben und kämpft weiter gegen das christliche Heer. Auf diesem 15. Blatt der Serie ist Rinaldo, im Galopp von links nach rechts reitend, gezeichnet, als er gegen den Fürst Tissaphern, einem der Freier der Armida, kämpft. Er ist dabei in voller Rüstung dargestellt und schwingt in seiner rechten Hand ein Schwert über seinem Kopf. Dabei blickt er entschlossen auf Tissaphern, welcher gerade rücklings von seinem Pferd stürzt, seinen Helm verliert und verzweifelt versucht, sich an der Mähne seines Pferdes festzuhalten. Aus seiner rechten Hand gleitet dabei ein Speer. Unter den beiden reitenden Soldaten liegt bereits ein besiegter türkischer Krieger leblos am Boden. Sein Schild und sein Schwert sind unter ihm begraben und sein turbanartiger Helm liegt verloren neben ihm. Links etwas hinter Rinaldo erkennt man Armida, welche auf ihrem Pferd nach links wegreitet. Sie ist ebenfalls in Rüstung gekleidet, ihr Körper wird zusätzlich von einem dramatisch gebauschten Mantel umgeben und sie trägt einen Helm, welcher jedoch eher dem christlichen Heer zugehörig anmutet. Hinter ihr befindet sich ebenfalls ein christlicher Soldat in Rückenansicht. Die Zügel fest in der Hand, dreht sich Armida noch einmal zu Rinaldo um. Sie sieht, wie dieser Tissaphern entwaffnet und über ihn siegt.[330] Der junge Soldat und sein Heer haben nun fast alle ihre Freier und Beschützer bekämpft, woraufhin die Zauberin keinen Ausweg mehr findet und mit ihrem Pferd flüchtet, um einen Platz zu finden, wo sie Selbstmord begehen kann.

„Già di tanti guerrier cinta e munita,
or rimasa nel carro era soletta:
teme di servitute, odia la vita,
dispera la vittoria e la vendetta.
Mezza tra furiosa e sbigottita
scende, ed ascende un suo destriero in fretta;
vassene e fugge, e van seco pur anco
Sdegno ed Amor quasi due veltri al fianco.“[331]

Hinter Tissaphern erkennt man an seinem Turban einen weiteren türkischen Soldaten in Rückenansicht, welcher seinen Kopf nach rechts dreht, in diese Richtung flieht und eine Fahne schwingt. Neben diesem steht der Wagen der Armida mit den Blumengirlanden, den sie soeben verlassen hat, um mit dem Pferd davonzureiten. Hinter dem Wagen sieht man

[330] Vgl. Gries o. J., S. 424.
[331] Canto ventesimo, 117.
„Einst in der Schaar so vieler Krieger ragend, bleibt sie auf ihrem Wagen jetzt allein. Verzweiflungsvoll, dem Sieg‘, der Rach‘ entjagend, bebt sie vor Sklaverei und haßt das Sein. Ab steigt sie, und, halb wüthend und halb zagend, besteigt sie schnell ein Roß und sprengt feldein. Sie eilt und flieht; doch bleiben zum Geleite, Windhunden gleich, ihr Lieb‘ und Zorn zur Seite.“ Gries o. J. , S. 425.

einen weiteren Soldaten, dessen Zugehörigkeit nicht geklärt werden kann. Er wirkt, wie die versteckten Soldaten Carlo und Ubaldo im Zaubergarten, als würde er nicht an der Szene beteiligt sein, sondern abwarten und beobachten.

Die Landschaft um die Szene scheint eher karg, man erkennt ein paar Felsen und etwas Gestrüpp im Vordergrund, welches jedoch nicht so detailliert gefertigt ist wie in den zugehörigen Zeichnungen. Die Szene spielt sich auf der unteren Blatthälfte ab, die obere Hälfte bleibt dem Hintergrund überlassen. Man erkennt eine in die Bildtiefe gestaffelte Felslandschaft, welche vollends auf die übliche üppige Vegetation verzichtet. Diese lässt in der Mitte einen Ausblick auf die Stadt Jerusalem zu, um welche in dieser Reiterschlacht gekämpft wird. Man erkennt einen Palast und einen Tempel, welcher dem der Armida gleicht. Der Künstler bedient sich in dieser Serie oftmals derselben Motive, um Szenen entstehen zu lassen. Trotz der Ähnlichkeit gibt es jedoch keinen Zweifel, dass es sich um die Heilige Stadt handelt. Am linken oberen Blattrand geht die Sonne unter und diese Stimmung wird durch einige Wolken verstärkt.

Der Vordergrund weist eine feste, breite Federführung auf und der Protagonist Rinaldo wird besonders deutlich hervorgehoben. Durch seine Bewegung und sein fließendes Gewand schafft er Raum und ist eindeutig der Bildmittelpunkt. Der leblose Soldat zu Rinaldos Füssen verschafft der Szene durch seine schräg nach hinten liegende Position ebenfalls Tiefenraum. Im Mittelgrund sind Armida, Tissaphern und die zwei weiteren Soldaten dargestellt. Ihre Figuren sind in hellerer Tinte gezeichnet und wirken eher reliefhaft. Tiefe wird abermals durch den Ausblick im Hintergrund suggeriert, dieser wirkt jedoch etwas gestaffelt. In diesem Blatt wird – auch wenn man dies nicht auf den ersten Blick erkennt – sehr viel Wert auf Details und Architektur gelegt. Die Ornamente des Wagens bis hin zu den Säulen des Tempels sind klar erkennbar und gewollt eingesetzt. Im Vergleich jedoch zum zweiten Blatt der Serie ist die Ausführung nicht mehr so fein, was jedoch an der Wahl des Ausschnittes und der Grösse der Figuren liegen kann.

Motivische und teilweise inhaltliche Ähnlichkeit dieser Zeichnung bestehen zum Freskenzyklus (Abb. 109) der Legende des Heiligen Kreuzes, welcher von Piero della Francesca in San Francesco zu Arezzo ausgeführt wurde. Thematisch handelt es sich um die Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahr 1453. Auf diesem Fresko ist die Schlacht Konstantins gegen Maxentius an der Milvische Brücke 312, sowie die Schlacht

zwischen Heraklius und Chosroes, dargestellt.[332] Die Darstellung der Pferde und Fahnen sowie die Haltung der Reiter ähneln der Komposition des Blattes. Motivisch findet sich das Vorbild dieser Darstellungsform in dem Relief „Kaiser Trajan im siegreichen Kampf gegen die Daker“ am Konstantinsbogen aus dem 3. Jahrhundert nach Christi in Rom.[333] Die Komposition wurde in den verschiedensten Schlachtendarstellungen aufgegriffen. Beispielsweise fertigt Andrea Mantegna eine Studie (Abb. 110) [334] nach dem Relief an, welche Kaiser Trajan auf seinem Pferd darstellt. Man erkennt deutliche Gemeinsamkeiten in der Stellung des Pferdes und des Reiters sowie Ähnlichkeiten in der Gewandung.

Weitere Anleihen könnte der Künstler in einem Schlachtenfresko (Abb. 111) von Giorgio Vasari (1511-1574) im Palazzo Vecchio in Florenz gefunden haben, welches 1563 datiert wird.[335] Sowohl die Darstellung des Reiters auf dem weissen Pferd als auch die gefallenen Soldaten am Boden weisen grosse Ähnlichkeiten zu dem vorliegenden Blatt „15“ auf. Möglich wäre es, dass auf Studienreisen und durch Nachzeichnungen Ausstattungen von Palästen verbreitet und als Anreiz für eigene Kompositionen verwendet wurden.

Zustand des Blattes: Das Blatt weist im oberen Blattbereich einige Risse, Wasserflecken und Schmutzflecken auf. Darüber hinaus sieht man Fremdkörper am Papier, welche sich nicht dem Papier zuschreiben lassen. An der Stelle des Mittelknicks ist das Papier leicht beschädigt.

[332] Die Freskenfolge entsteht zwischen 1453 und 1466 und besteht aus zehn Teilen. Es wird die Geschichte des Kreuzes Christi nach der Legenda Aurea dargestellt.
[333] Der Konstantinsbogen ist der größte der drei in Rom erhaltenen Triumphbögen. Er wurde zu Ehren Kaiser Konstantins erbaut, um seinen Sieg an der Milvischen Brücke 312 gegen Kaiser Maxentius zu feiern; vgl. Josef Engemann, Konstantin der Große, Darmstadt 2007.
[334] Das Blatt befindet sich ebenfalls in der Albertina Wien und misst 272 x 198 mm. Es ist mit Kreide und Feder gezeichnet. Aufgrund seiner Nummerierung mit „138“ dürfte es sich um ein Blatt aus einem Skizzenbuch handeln, welches Mantegna auf seiner Reise nach Rom 1488/89 mitführte; vgl. Birke 1992, S. 1450-1451.
[335] Das Fresko orientiert sich an einem Fresko von Leonardo da Vinci zur Schlacht von Anghiari.

3.16 „Rinaldo findet, nachdem er über ihre Freier gesiegt hat, Armida am Brunnen, tauft sie und verspricht ihr die Ehe" (Abb. 16)[336]

Inv. Nr. 14367, SV 490, It. Suppl., Neg. Alb. 58972 C

Das sechzehnte Blatt der Serie illustriert die Endszene der "Gerusalemme Liberata" von Torquato Tasso. Auf der Kartusche (Abb. 112) der Rückseite steht beschrieben: *„Après la Bataille que Regnault a gagné sur les Amants d'Armide, il la trouve sur le bord d'une fontaine qui s'attait poignarder, il l'arrete, la resoût à se faire Chretiene, et luy promet de l'épouser."*

Die Christen haben das heidnische Heer besiegt und die Stadt Jerusalem erobert. Nach der Schlacht, welche Rinaldo über die muslimischen Freier und Heiden gewonnen hat, sucht er verzweifelt nach Armida.[337] Diese hatte – nachdem sie ihre Soldaten verloren gesehen hat – überstürzt das Schlachtfeld verlassen und somit auch die Hoffnung auf Rache an Rinaldo aufgegeben. Daraufhin beschließt die Zauberin, Selbstmord zu begehen. Rinaldo begibt sich auf die Suche und findet sie im Wald am Brunnenrand, welcher hier nur durch ein kleines Ufer am linken unteren Bildrand gezeigt wird. Die Handlung spielt sich auf einer Lichtung in einem grossen Wald ab. Zentral im Blatt erkennt man ein letztes Mal Rinaldo und Armida, welche als Protagonisten der Serie nun alleine in einer Art Dreieckskomposition dargestellt sind. Die Zauberin liegt seitlich auf einem Felsen. Sie hat in ihrer rechten Hand einen Dolch, dessen Klinge ihrem Gesicht zugewandt ist, und ist im Begriff sich das Leben zu nehmen. Dabei ist ihr Gesicht nach unten gewandt, ihr Blick jedoch nach oben. Rinaldo stürmt herbei als er Armida sieht und kann ihren Plan gerade noch vereiteln. In diesem Blatt wird das Ankommen des Ritters dargestellt, der Moment, in dem er sich von hinten über die junge Frau beugt und ihren liegenden Körper damit einrahmt. Dabei hält er ihren rechten Arm fest und versucht sie von ihrem Plan abzuhalten, ihre linke Hand hat Armida nach vorne weggestreckt. Ihr Körper ist in einer Drehbewegung dargestellt, als ob sie vor dem Griff Rinaldos fliehen wollte. Armida ist verwirrt und weiss nicht, ob er als Freund oder Feind kommt. Diese emotionale Haltung ist in ihrem Blick erkenntlich. Neben dem Paar grast ihr Pferd friedlich auf einer Wiese. Die Zauberin hat bereits ihren Helm abgelegt. Symbolisch beendet sie dadurch die eben noch stattfindenden Kriegshandlungen und ihren Rachezug gegen Rinaldo. In dieser

[336] Dieses Blatt ist in Feder mit schwarzer, grauer und brauner Tinte und Kreide gezeichnet. Es misst 602 (links) / 597 (rechts) mm x 430 (oben) / 429 (unten) mm. Rechts am unteren Bildrand ist die Zeichnung mit „16" nummeriert; vgl. Birke 1992, S. 2044. Im letzten Blatt der Serie befindet sich der Sammlungsstempel „AS" rechts am unteren Bildrand.

[337] Vgl. Gries o. J., S. 426.

aussichtslosen Situation findet sie keinen anderen Weg, als sich das Leben zu nehmen. Der Ritter will sie anfangs ermorden, zuckt jedoch dann zurück. Er hält sie auch vom Selbstmord ab, welcher durch ihren märtyrerhaften Blick nach oben in seiner Dramatik verstärkt wird. Nach langem verzweifeltem Flehen sieht Armida ein, dass Rinaldo ihr nur Gutes will. Er verspricht ihr - als Sinnbild für die Ehe – für sie zu sorgen und bittet sie, zum Christentum überzutreten, woraufhin sie einwilligt.[338] Dieses Blatt zeigt ein Sujet aus dem 20. Gesang des Buches:

„Qui tacque e, stabilito il suo pensiero,
strale sceglieva il più pungente e forte,
quando giunse e mirolla il cavaliero
tanto vicina a l'estrema sua sorte,
già compostasi in atto atroce e fero,
già tinta in viso di pallor di morte.
Da tergo ei se le aventa e ´l braccio prende
che già la fera punta al petto stende.
Si volse Armida e `l rimirò improviso,
ché no ´l sentì quando da prima ei venne:
alzò la strida, e da l'amato viso
torse le luci disdegnosa e svenne (…).“[339]

Der Künstler hält sich auch in diesem Blatt sehr genau an die Textvorlage von Tasso. Mittelpunkt der Komposition ist das Liebespaar im Bildmittelgrund. Bei diesem Blatt besonders auffällig ist die durchgehende, sehr stark gezeichnete "Vordergrundbühne". Dadurch hebt sich der Mittelgrund mit den Protagonisten noch stärker heraus. Der Waldboden und das Pferd sind sehr zart und mit heller Tinte gefertigt, die Protagonisten selbst jedoch sind stark gezeichnet. Abgegrenzt wird der linke Bildrand durch die ebenfalls kräftig gezeichneten Bäume. In der rechten oberen Blatthälfte wird ein Ausblick in die Waldlandschaft gezeigt. Sie ist sehr fein ausgefertigt, wirkt tief nach hinten gehend und lässt somit Raum entstehen. Armida lehnt auf einem Felsen und blickt Rinaldo an. Dieser scheint herbeizustürzen, beugt sich ihr zu und lehnt mit seinem rechten Bein auf der Anhöhe. Die Gewänder der Protagonisten sind dabei in starker Bewegung um die Körper

[338] Vgl. Gries o. J., S. 429.
[339] Canto ventesimo, 127. – 128.
„Armida schweigt, und wählt von den Geschossen den schärfsten Pfeil, nach fest bestimmtem Rath. Da kommt Rinald und sieht, wie kühn entschlossen sie der Entscheidung ihres Looses naht, mit Todesbläss' im Antlitz übergossen und schon bereit zur grauenvollen That. Er stürzt von hinten zu und faßt in Eile den Arm, schon ausgestreckt mit scharfem Pfeile. Sich wendend, muß sie plötzlich ihn erblicken; denn sie vernahm sein Kommen nicht zuvor. Laut schreit sie auf und kehrt den theuern Blicken sich zürnend ab; die Sinn umhüllt ein Flor. (…)"; Gries o. J. S. 427.

gewickelt und verdeutlichen die Dramatik des Geschehenen. Armida hat ihren Helm bereits abgelegt, sie hat sich mit der Situation abgefunden und ihren Kampf aufgegeben. Rinaldo hingegen wird in voller Rüstung mitsamt Helm dargestellt – er kämpft noch, diesmal jedoch um das Leben der Zauberin. Armidas linker Arm ist weit weggestreckt, so als wolle sie fliehen, ihr rechter Arm jedoch ist durch Rinaldos Griff in direkter Verbindung zu ihm. Die linke Hand des Soldaten ist an die Brust gehalten, als beteuert er seine Gefühle. Er konnte das Unaufhaltsame gerade noch abwenden. Die Umgebung und das Pferd sind blosses Beiwerk um Raum zu schaffen und Tiefe zu suggerieren, die Figuren wirken komplett für sich alleine. Somit braucht es auch keine Putten oder Amoretten um die Liebe zu verdeutlichen. Achim Aurnhammer geht hierbei soweit, in dieser Darstellungsform eine Kombination von Gewalt und Leidenschaft zu sehen und deutet dies als zweideutige Liebesszene.[340] Ihr Vorbild in diesem Blatt findet Armida in Liebesheldinnen wie Dido oder Lukrezia.[341]

Diese Schlussszene wurde sehr selten illustriert. Beispiele des italienischen Seicento zeigen, dass die Darstellung, wenn überhaupt vorhanden, meist viel gewaltvoller gezeigt wird. Gioacchino Asseretos (1600 – 1649) Gemälde „Rinaldo hindert Armida am Selbstmord“ (Abb. 113)[342] ähnelt dem sechszehnten Blatt in der Aufstellung der Figuren, zeigt jedoch einen näheren Ausschnitt. Assereto übernimmt die literarische Vorlage nicht genau, sondern zeigt den Ritter von der Seite ins Bild stürmend. Armida wehrt sich dabei und wird von einem Putto zusätzlich abgehalten, sich zu erdolchen. Die Szene wirkt dramatisch inszeniert und weist nicht die Ruhe der Zeichnung auf. Ähnlicher in der Komposition und der Darstellung dieses Thema ist ein Gemälde von Lorenzo Lippi (Abb. 43)[343], welches um 1647/50 datiert wird. Rinaldo tritt hier hinter Armida auf und fasst sie am Arm, um sie davon abzubringen, sich den Dolch ins Herz zu stossen. Die Szene wird in einem Waldstück gezeigt, welches einen Ausblick auf eine Wiese erlaubt. Die Blicke und Gesten sind ähnlich genau nach der Textvorlage dargestellt, das Gemälde von Lippi wirkt trotzdem aufgebrachter und gewaltvoller. Ihren Ursprung findet die Darstellung des Selbstmordes der Armida in der Geschichte von Tarquinius und Lukrezia. Als Kompositionsbeispiel kann man abermals ein Zeichnung (Abb. 114)[344] von Giovanni

[340] Vgl. Aurnhammer 1994, S. 66
[341] Vgl. Pellegrino 2003, S. 127
[342] Turin, Galleria Sabauda; vgl. Buzzoni 1985, S. 315.
[343] Lorenzo Lippi, Rinaldo entwaffnet Armida, Kunsthistorisches Museum Wien, Depot (Inv. Nr. 2470); vgl. Schäfer 1994, S. 42 - 44.
[344] Die Zeichnung „Tarquinius und Lukrezia“ ist die Studie eines von ursprünglich vier über einer Tür befindlichen Gemälden im Palazzo Barbaro, Venedig und befindet sich heute in der Eremitage in St.

Battista Tiepolo, 1750 datiert, heranziehen. Lukrezia wird sitzend dargestellt, als sie in einer Körperdrehung über ihre Schulter in Richtung des Tarquinius blickt. Dieser ist von hinten herbeigekommen und ist dabei, der jungen Schönheit einen Dolch in die Brust zu stossen. Sowohl kompositionell als auch stilistisch ist dieses Gemälde mit dem zu beschreibenden sechzehnten Blatt zu vergleichen. Die Darstellung der Frau und ihres Gesichtes ähnelt sehr stark dem Typus der Lukretia.

Warum genau dieses Blatt als letztes der Serie auserwählt wurde, bleibt unklar. Natürlich hat es einen gewissen moralischen Beigeschmack, das Werk mit dem Hindern am Selbstmord zu beenden. Ohne den Zusatz in der Kartusche auf der Rückseite des Blattes würde aber kein Betrachter verstehen, dass Rinaldo Armida daraufhin tauft und ihr die Ehe verspricht. Es sind keine allgemeinen Zeichen dafür zu sehen: weder ein kleines Gefäß mit Taufwasser, noch ein Hinweis auf die katholische Kirche und das Christentum. Dies wäre eigentlich einer der essentiellsten Punkte der Serie, da hierbei der Sieg des katholischen Glaubens und der Moral gezeigt werden würde.

Zustand des Blattes: Dieses Blatt weist ebenfalls starke Vorzeichnungen auf, welche sich von der letztendlich ausgeführten Komposition unterscheiden. Abermals weist dieses Blatt Rahmenflecken und auch Schmutzflecken auf der Zeichnung selbst auf. Dieses Blatt jedoch ist am linken oberen Bildrand zusätzlich stark beschädigt durch eine in etwa vier x vier Zentimeter grosse Fehlstelle, welche am Karton nachträglich hinzugefügt wurde. Bezeichnend ist weiters, dass an mehreren Stellen die Feder verwischt wurde. Dies kann natürlich entweder durch den Künstler selbst oder nachträglich durch unsachgemäße Handhabung geschehen sein. Der Mittelknick ist sichtbar und an dieser Stelle auch leicht beschädigt.

Petersburg. Sie ist mit Rötel auf weissem Papier gezeichnet und misst 202 x 156 mm; vgl. George Knox, Tiepolo. Drawings by Giambattista, Domenico and Lorenzo Tiepolo from the Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, from Private Collections in Wuerttemberg and from the Martin von Wagner Museum of the University of Wuerzburg, Stuttgart 1983, S. 73.

VII. THESEN UND SCHLUSSFOLGERUNGEN ZUR ZEICHNUNGSSERIE

Die sechzehn Zeichnungen der Albertina zur Geschichte von Rinaldo und Armida bilden inhaltlich betrachtet eine Einheit. Es werden die wichtigsten Ereignisse im gemeinsamen Leben der zwei Protagonisten herausgegriffen und bildlich dargestellt, jedes Blatt hängt mit dem vorherigen zusammen und wird dadurch ergänzt. Weiters handelt es sich bei allen sechzehn Zeichnungen um Hochformate, welche annähernd dieselben Maße aufweisen.[345]

1. Stilistische, inhaltliche und motivische Aspekte

Die Einheit der Serie bildet sich aus dem fortlaufenden Inhalt sowie der Form der Ausgestaltung. Die Werke gleichen einander in Stil und Ausführung, sodass kein Zweifel besteht, dass sie von einer Hand stammen. Umgebung und Hintergrund sind jeweils ähnlich gestaltet, die Figurengruppen werden – bis auf eine Ausnahme – im Mittelgrund dargestellt und die Landschaft führt hinter den Protagonisten anhand von Ausblicken in die Tiefe. Dabei sind die Dargestellten stets von Büschen, Baumgruppen oder Architektur hinterlegt oder eingerahmt. Nahezu jede Zeichnung thematisiert zusätzlich Wasser in Form von Seen, Flüssen, Nymphen und Flussgöttern. Hervorzuheben ist ebenfalls die besondere Wahl des Moments der Darstellung. Der Künstler scheint die traditionelle Szenenabfolge zu kennen, sucht jedoch in fast jedem Blatt nicht den bereits von anderen Künstlern dargestellten Moment, sondern zumeist spätere.[346] Dabei ist die Auswahl der Darstellungen teilweise ungewöhnlich und findet keine Vorbilder. Szenen wie „Rinaldo und Armida im Garten“ (Abb. 12) finden sich – wie bereits erwähnt – oftmals in der Kunstgeschichte, andererseits ist die Szene „Armida und Rinaldo im Festwagen“ (Abb. 8) in dieser Form nicht anzutreffen. Einige Handlungen, welche von anderen Künstlern in ihren Werken oftmals als wichtig für das Verständnis angesehen wurden, sind in dieser Serie wiederum nicht behandelt worden. [347] Dabei bleibt die Frage offen, inwieweit eine solche

[345] Die für Zeichnungen teilweise starken Größenunterschiede erklären sich mit der Beschneidung der Blätter aufgrund ihrer Montierung und dürften nachträglich verändert worden sein. Dies lässt jedoch keinen Zweifel am Seriencharakter.

[346] Wenn man an die Darstellung der Protagonisten im Festwagen denkt wird dies besonders deutlich. Ein weiteres Beispiel ist die Handlung um Carlo und Ubaldo, welche den Verlockungen der Nymphen widerstehen. Die Vergleichsbeispiele zeigen, dass die zwei Hauptmänner traditionell nicht im Gehen, sondern im Kommen präsentiert worden sind.

[347] Als Beispiel dient hier eine Szene des 18. Gesanges der „Gerusalemme Liberata“. Rinaldo kommt mit seinen Gefährten zum Lager des Gottfried zurück. In Folge wird er in den verzauberten Wald geschickt, um dem verwunschenen Treiben dort ein Ende zu setzen. Armida, welche sich zusammen mit ihren Nymphen in einen Baum verwandelt hat, versteckt sich in diesem Wald. Als Rinaldo den Spuk bemerkt, teilt er den

Zeichenserie aufgrund der Szenenauswahl als vollständig gelten darf. Es fällt aufgrund fehlender Dokumentation schwer, Schlüsse über den Grund genau dieser Zusammenstellung von Serien zu ziehen, weiters die Verwendung von einzelnen Szenen zu werten oder die ursprüngliche Aufstellung zu erfahren. [348]

Wichtig ist hierbei, wie andere Künstler sich dieses Themas angenommen haben. Anhand der einzelnen Blätter wurden bereits vergleichbare Darstellungsweisen, welche teilweise als traditionelle Lösungen zu sehen sind, sowie Eigenheiten der Präsentation gezeigt. Dabei greift der Künstler sowohl auf Motive aus dem Alten Testament, dem Neuen Testament, der Mythologie (Amor und Psyche) sowie der Historiendarstellung zurück. Die wichtigste Vorlage für die Bildlösungen sind jedoch die bereits erwähnten Buchillustrationen zur „Gerusalemme Liberata" von Bernardo Castello, Giovanni Battista Piazzetta und die Vorbilder zu demselben Thema in der Malerei und Zeichnung.

Wie bereits erwähnt, werden die Handlungen diverser Szenen vom Künstler im Gegensatz zu vorbildhaften Darstellungen zumeist in mehreren Blättern gezeigt. Wo andere Maler oder Zeichner sich um ein Zusammenfassen des Inhaltes bemühen und die Szenen durch einschlägige Symbolik zu reduzieren versuchen, scheint das Besondere dieser Serie die Teilung einer Handlung auf mehreren Blättern zu sein. Der Künstler lehnt seine Version der Geschichten um Rinaldo und Armida an traditionelle Bildlösungen an, versucht jedoch auch Neues zu schaffen und in seine Zeichnungen einzubauen. Dabei legt er besonderen Wert darauf, dass es den Handlungen inhaltlich an nichts fehlt. Umso mehr erstaunt den Betrachter, dass wichtige Szenen, wie Rinaldo im Zauberwald, nicht dargestellt werden. Da man – wie bereits erwähnt – die Vorbilder dieser Serie weder bei einem einzelnen Künstler, noch bei einer einzelnen Serie oder Buchillustration finden kann, scheinen die Darstellungen präzise ausgewählt. Somit war es entweder seine Intention, genau diese Blätter zu zeigen, da sie für die Geschichte Rinaldos und Armidas eigentlich ausreichend sind, oder einzelne Blätter, welche den Fluss der Handlung jedoch nicht einschränken, sind verloren gegangen.[349] Man kann davon ausgehen, dass die erste Möglichkeit realistischer wäre. Nebeneinander betrachtet kann man sich eine Hängung der Hochformate in einem Raum (zum Beispiel gerahmt) gut vorstellen und erhält dadurch eine schlüssige Folge einer Geschichte.

Stamm mit seinem Schwert und verhindert somit weitere Zauber; vgl. Torquato Tasso, Canto diciottesimo, 26 – 38.

[348] Vgl. Garas 1965, S.293

[349] Dies müsste aufgrund der Vermutung, dass die Blätter von Erzherzog Alberts Mitarbeitern nachträglich nummeriert wurden, vor der Eingliederung in die Sammlung passiert sein.

Der Künstler dieser Serie legt verstärkt Wert auf die Liebesszenen und die Dramatik zwischen den einzelnen Protagonisten, anstatt die heroischen Werte der literarischen Vorlage hervorzuheben.[350] Zentrum und Wendepunkt der sechzehn Blätter ist die Darstellung der zwei Liebenden im Zaubergarten (Abb. 12). Die Szene wird unter Einbeziehung des kämpferischen und christlichen Aspektes in den Zeichnungszyklus eingebaut und wird zu dessen Mittelpunkt. Dabei werden Armida und ihr Palast als besonders prunkvoll beschrieben und die Szenen zwischen den beiden Protagonisten erscheinen sehr lieblich. Die idyllisch dargestellten Handlungen zwischen der eigentlich bösen Armida und dem guten Rinaldo zeigen den Wandel, den die Begriffe „schön" und „gut" durchleben. Schönheit steht nicht mehr für das moralisch gute Christentum, sondern für die schlechten Verlockungen der Heiden. Dabei drängt das christliche, moralische Motiv der Geschichte in den Vordergrund: Die Heidin wird nicht getötet, sondern verschont und bekehrt.

Seinen Höhepunkt erlangt diese Form der Darstellung bei Giovanni Battista Tiepolos Fresken (Abb. 52 - 54) der Villa Valmarana 1757. Der Künstler greift nur noch die Szenen heraus, welche ästhetisch wirken (Armida findet den schlafenden Rinaldo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, Rinaldo bricht den Zauber der Armida, Rinaldo verlässt Armida) und präsentiert den Konflikt somit erträglicher für den Betrachter.[351] Durch die besondere Rahmung der Darstellungen und die Verwendung einer vorgelagerten Bühne, welche entweder durch Treppen oder Landschaft veranschaulicht ist, wird der Zuschauer noch mehr vom Geschehen distanziert. Das findet sich in dieser Form gleichsam in der beschriebenen Zeichenserie. Tiepolos Fresken werden ebenfalls nicht mehr bloss nach traditionellen, zwischen Idealität und Realität stehenden, Vorlagen des 16. und 17. Jahrhundert gefertigt, sondern durch eigene Neuerungen bereichert. Er legt dabei mehr Wert auf Ästhetik, jedoch weniger Wert auf die Umgebung.[352] Der Künstler dieser Zeichenserie bemüht sich auch um die ästhetische Darstellung seiner Blätter, die Umgebung und die Dramatik werden jedoch ebenso hervorgehoben. Diese Merkmale, die

[350] Die auserwählten Szenen zeigen motivisch Gemeinsamkeiten mit den Geschichten Amors und Psyches von Apuleius. Psyche, beim Volk sehr beliebt, erregt den Zorn der Venus. Amor soll sich dafür in Venus Namen rächen, doch er verliebt sich in die schöne Psyche. Anstatt sie zu opfern, entführt er sie verkleidet in seinen Palast, damit er unerkannt bleibt. Im Kerzenschein erkennt Psyche Amor jedoch als solchen, woraufhin dieser flieht. Psyche bleibt verlassen zurück und entschließt, Selbstmord zu begehen. Schlussendlich finden die Beiden jedoch zusammen und heiraten; vgl. Andersson 1984, S. 34. Vier Blätter der Serie zeigen diese Handlungen in ähnlicher Form: Armida verliebt sich in Rinaldo, Armida entführt Rinaldo im Festwagen in den Palast, die beiden Liebenden im Garten inklusive dem Erkennen des Zaubers und die Flucht des Rinaldos.

[351] Vgl. Andersson 1984, S. 51.

[352] Vgl. Anderson 1984, S. 81.

Bühnenhaftigkeit sowie die Loslösung von traditionellen Darstellungsformen lassen einen starken Bezug zu Tiepolo und/oder seinem Schaffen vermuten. Dass die gezeigten Bildmotive nach Torquato Tassos „Gerusalemme Liberata“ in Venedig ab 1740 wegen der idyllischen Darstellung sehr beliebt waren, würde ebenfalls dafür sprechen.[353] Im Widerspruch zu Tiepolos Darstellung der Villa Valmarana steht, dass die Fresken mit dem Verlassen Armidas enden. In der Zeichenserie wird die Handlung jedoch nach der tassoschen Vorlage weitergeführt und die beiden Liebenden finden am Ende wieder zusammen. Rinaldo bleibt sowohl bei Tiepolo, als auch in dieser Zeichenserie Soldat, lässt sich kurzfristig beeinflussen und kämpft zwischen Liebe und Pflicht. Die Liebesthematik wird in beiden Kunstwerken sehr stark herausgearbeitet, Tiepolo betont jedoch den heroischen Unterton und das Zurückberufen auf die Pflicht Rinaldos viel stärker. Laut Thomas ist dies der Grund, warum die Darstellung des heroischen Ritters im tassoschen Epos im 18. Jahrhundert an Bedeutung verliert und Tiepolo der Tradition des 17. Jahrhunderts verhaftet bleibt.[354] Der Künstler der Zeichenserie hält sich stärker an die literarische Vorlage, zeichnet als letztes Blatt die Versöhnung der Liebenden und verstärkt somit die aufkommenden romantischen Werte des 18. Jahrhunderts. Der Bezug zu Tiepolos Darstellung, seinen Neuerungen und seiner Bühnenhaftigkeit deutet auf eine Datierung der Serie in das 18. Jahrhundert hin und lässt eine Zuschreibung in Tiepolos Umkreis oder dessen Nachfolge zu.[355]

Betrachtet man die Zeichnungen genauer, fällt es dem Künstler zunehmend schwer, Frauengestalten als großfigurige Protagonisten zu zeichnen, wobei er bei kleineren Dimensionen kein Problem hat, diese fein und elegant zu formen. Das elfte Blatt, welches den Widerstand der Hauptleute gegen die Nymphen (Abb. 11) zeigt, hebt sich hier im Gesamtkonzept besonders hervor, da die Figuren viel größer dargestellt sind. Die Zeichnung erscheint auch durch ihre Lavierung eher gemalt als gezeichnet. Im Vergleich dazu zeigt das zehnte Blatt mit den zwei Hauptleuten beim Boot der Fortuna (Abb. 10) fast keinen Hintergrund und wirkt im Gegensatz dazu unfertig. Eine mögliche Erklärung hierfür wäre, dass der Künstler zuerst die gesamte Szene im Groben skizziert und dann den Vordergrund ausgefertigt hat. In weiterer Folge konnte er dann sehen, wieviel Platz bzw. Fläche für den Hintergrund übrig bleibt. Besonderen Wert hat der Künstler dabei auch auf die atmosphärischen Werte der Blätter gelegt, indem er Szenen darstellt, welche sich in der

[353] Vgl. Ebd., S. 131.
[354] Vgl. Thomas, 4, 1969, S. 27 - 48.
[355] Die Zuschreibung der Zeichenserie wird anhand des folgenden Kapitels besprochen.

Dämmerung oder im Mondlicht zeigen. Die Atmosphäre, Gefühle und Emotionen werden durch die dargestellten Blicke und die Fertigung der Gesichter verstärkt.

2. Die Eingliederung der Zeichnungen nach charakteristischen Merkmalen

Nach mehreren Versuchen, die Zeichnungen detailliert betrachtet einzuordnen, erlaubt sich die Autorin, diese nach sechs charakteristischen Merkmalen zu unterteilen.

a) Kleinfigurige Kompositionen mit selbsterklärendem Inhalt

Zu den kleinfigurigen Szenen zählen die Geburt Rinaldos, Armida fleht Gottfried um Hilfe an und die Verwandlung der Gefährten in Fische: Diese drei Blätter sind die einzigen mit sehr klein dargestellten Figuren, welche ein größeres Spektrum an Geschehen zeigen und sich nicht bloss auf einen bestimmten Ausschnitt beschränken. Es werden mehrere Handlungen in einer Zeichnung gezeigt. Die Blätter stehen somit im Gegensatz zu der eigentlichen Intention des Künstlers, eine Handlung – wie bereits besprochen – in mehreren Szenen zu präsentieren. Die ersten zwei Zeichnungen (die Geburt Rinaldos und Armida im Lager der Christen) sind in der Serie an den Anfang gereiht, da sie in die Geschichte der Serie einführen und dem Betrachter grundlegend erklären, wie er sich das Umfeld des Geschehens vorzustellen hat.

b) Bühnenhafter Vordergrund

Weiters fügen sich jene Werke zusammen, welche im Vordergrund eine Bühne aufweisen, die zumeist dunkler gezeichnet ist und die stärker hervorgehoben wird, als in den weiteren Blättern. Ebenfalls haben alle diese Zeichnungen gemeinsam, dass es einen Ausblick in den Hintergrund aus dem Wald auf eine Architektur und Landschaft gibt. Zu diesen Zeichnungen gehören folgende Blätter: Rinaldo sieht sein Spiegelbild, Rinaldo schenkt den Gefährten Gottfrieds die Freiheit, Rinaldo findet die Waffen durch den Zauberer, Armida von Gottfrieds Rittern begleitet und Rinaldo findet Armida, als diese sich alleine im Wald erdolchen will.

c) Nächtliche bzw. atmosphärische Szenen

Die folgenden Blätter haben wohl einen detailliert gefertigten Vordergrund, jedoch wurde der Hintergrund nicht vollständig bearbeitet beziehungsweise absichtlich

aufgrund von atmosphärischer Stimmungsbildung frei gelassen. Weiters wird dadurch die eigentlich wichtige Handlung in den Vordergrund gerückt. In all diesen Zeichnungen ist zwar eine Landschaft oder Architektur skizziert, es fehlt jedoch fast vollkommen an Vegetation und ihrer detaillierten Ausfertigung. Es handelt sich hier um folgende Darstellungen: Die beiden Hauptleute finden den Kahn, Armida entflieht aus dem Kampf ihrer Freier und Rinaldo lässt die ohnmächtige Armida zurück.

d) Das Einfügen einer vierten Ebene

Diese Zeichnungen zeigt eine Eigenheit: Es wird eine neue, eigentlich vierte Bildebene – die der Luft – hinzugefügt. Das Phänomen wird durch herumfliegende Putti charakterisiert, welche symbolisch für Amor stehen und die Liebe zwischen den Protagonisten verdeutlichen: Rinaldo liest die Inschrift am Pfeiler, Armida lässt von der Ermordung des Rinaldo ab und Rinaldo und Armida am Festwagen. Natürlich müssten diese nicht eigens hervorgehoben werden, da sich die Zeichnungen auch nach anderen Merkmalen einordnen lassen, aber der besondere Charakter dieser Blätter und die Unterschiede zu den anderen Zeichnungen werden somit deutlicher.

e) Innenraumdarstellung

Die Darstellung der Hauptleute beim Zauberer weist als einzelnes Blatt ein besonderes Merkmal auf. Es handelt sich hier um die einzige Innenraumdarstellung, welche anstatt einer Bühne einen Boden und anstatt Vegetation Architektur zeigt. Der Künstler wählt gekonnt eine besondere Darstellungsform für dieses Blatt, da es einen Wendepunkt in der Geschichte der Serie markiert. Ab diesem Zeitpunkt werden die Taten Rinaldos und dessen Leben in den Vordergrund gerückt. Armida wird zur Nebenfigur. Natürlich könnte man ebenfalls die Verwandlung der Gefährten in Fische und die Hauptleute widerstehen den Verlockungen nach diesem charakteristischen Merkmal einordnen, da die Darstellung durch die Präsentation von gedeckten Tischen einem Innenraum ähnelt. Es handelt sich jedoch nicht um wirkliche Innenräume, sondern um phantastische, verzauberte Orte in der Natur, an denen Armida und ihre Nymphen leben.

f) Lavierte Komposition

Eine Zeichnung unterscheidet sich – wie bereits beschrieben - grundlegend von seinen zugehörigen fünfzehn Blättern: Es handelt sich hier um das elfte Blatt – die Hauptleute widerstehen den Verlockungen der Nymphen. Das Blatt ist als einziges laviert und unterscheidet sich somit auch materialtechnisch. Allgemein jedoch reiht es sich vom Stil, der Formensprache und der Darstellungsform in die restliche Serie ein. Warum genau dieses Blatt laviert ist, und der daraus resultierende Zweck, bleibt eine der offenen Fragen der Diplomarbeit, da sie sich nicht hinreichend klären lässt.

VIII. DIE FUNKTION DER ZEICHENSERIE

Der zentrale Gedanke der Zeichenserie war einerseits sicher Unterhaltung beziehungsweise Dekoration, andererseits jedoch steht auch eine moralische Absicht dahinter, Ehrgeiz, Pflichtgefühl, Güte, Liebe und Stärke zu vermitteln. Herrschaftliche Auftraggeber, vor allem Erzherzog Albert, legten besonderen Wert darauf, dass Ankäufe für ihre Sammlungen für die Besucher einen humanistisch bildenden Wert und wie im Fall der sechzehn Zeichnungen zum Beispiel ein literarisches Vermächtnis vermittelten.[356]

Die einzelnen Möglichkeiten der Funktion und des Zweckes dieser Zeichenserie werden folgend eingehend betrachtet und erläutert. Dabei gibt es weder Anhaltspunkte für Gemälde, deren Vorlage diese Serie sein könnte, noch Hinweise auf geplante Druckwerke.

1. Eigenständige Zeichnungen (möglicherweise in weiterer Folge Vorlage für ein Druckwerk)

Die Zeichnung wurde – wie bereits behandelt - eine lange Zeit der Malerei untergeordnet und war nur als Begleitung im Sinne einer Entwurfs- oder Vorzeichnung zu verstehen. Dabei hatte sie eine zweckgebundene und bloß dienende Funktion und galt als unmittelbarer Ausdruck einer Idee oder Vorstellung des jeweiligen Künstlers.[357] In Italien entwickelte sich die Zeichnung im 15. bis 18. Jahrhundert zu einem eigenständigen Genre. Autonome Zeichnungen konnten schnell und lukrativ verbreitet werden, da es einen grossen Markt sowie etliche Käufer und Sammler gab. Einzelne Blätter oder Serien zu beliebten Themen wie der „Gerusalemme Liberata“ fanden auch in der Druckgraphik grossen Anklang. Als Vorlage für ein Druckwerk könnte dieser Rinaldo und Armida Zyklus wohl in Frage kommen. Die Details und Einzelheiten solcher Werke bedürfen einer genauen Vorarbeit, wobei vor allem Licht- und Farbwerten, sowie Kreuz- und Parallelschraffuren sehr viel Bedeutung beigemessen wird. Die vorliegende Serie entspricht diesen Voraussetzungen somit in jedem Blatt.[358] Durch diese Anforderungen würde sich auch die gekonnte Hell-Dunkel-Nuancierung der Zeichnungen erklären. Das

[356] Vgl. Garas 1965, S.290
[357] Vgl. Pack 1968, S. 9.
[358] Vgl. Bideau 1980, S.142

lavierte Blatt könnte hierbei als Anreiz[359] für einen möglichen Käufer gesehen werden, wie bereits angedeutet scheint dies jedoch aufgrund der Thematik in Bezug auf die Wichtigkeit im tassoschen Epos und seiner Reihung in der Serie als unwahrscheinlich. Eher war die Serie als Sammlerstück in einem Album angedacht, wodurch ihre Funktion als autonome Zeichnungen bekräftigt wird.

1.1 Buchillustration

Seit der Renaissance wurde in Italien das Verlagswesen gefördert[360] und bedeutende literarische Werke wie Torquato Tassos „Gerusalemme Liberata" erfreuten sich grosser Auflage und Beliebtheit. Dabei wurde – wie bereits besprochen – ab dem 16. Jahrhundert besonderer Wert auf ein reich gestaltetes Deckblatt mitsamt prunkvoller Illustration der einzelnen Gesänge gelegt, wodurch jedoch nicht nur herrschaftliche Ausgaben bereichert wurden, sondern auch einfache Versionen in kleinem Format. Die Möglichkeit, dass diese Zeichenserie als Vorlage für Kupferstiche einer Buchillustration zum Ritterepos gedient haben könnten, ist ebenfalls zu prüfen. Als Vergleichsbeispiel dienten bereits mehrere Illustrationen von Bernardo Castello (Abb. 26), Antonio Tempesta (Abb. 28) und Giovanni Battista Piazzetta (Abb. 32). Jede dieser Illustrationen zeichnet sich durch einheitliche Fertigung und stilistische Gleichheit aus. Durch die einheitliche Rahmung und die stilistischen Merkmale der sechzehn Zeichnungen, wäre dies sicherlich eine nicht abwegige These. Die Blätter sind teilweise extrem graphisch gefertigt und sehr detailliert dargestellt. Leider gibt es keinerlei Hinweis auf eine druckgraphische Ausführung der vorliegenden Zeichenserie. Obgleich die Grösse der einzelnen Blätter gegen eine Buchillustration zu sprechen scheint, kann dies jedoch nicht ausgeschlossen werden, da Giovanni Battista Piazzettas Abbildungen (Abb. 32) für die von Giambattista Albrizzi verlegte Ausgabe der „Gerusalemme Liberata" aus 1745 ebenfalls verhältnismäßig gross sind. Erklären lässt sich dies durch die besondere Verwendung als herrschaftlicher Prunkband für Kaiserin Maria Theresia. Möglicherweise waren die Zeichnungen der Serie somit ebenfalls für ein ähnlich bedeutendes Werk geplant. Dagegen spricht, dass es sich bei den sechzehn Zeichnungen bloss um Darstellungen zu Rinaldo und Armida handelt, wodurch eine Illustration des tassoschen Epos in traditioneller Form nicht möglich ist.

[359] Der venezianische Künstler Canaletto lavierte die Federzeichnungen, welche von Anfang an als Druckvorlage dienten, teilweise und zeichnete sie von einem breiten Rand umgeben; vgl. Bideau 1980, S. 145. Dies erscheint jedoch in Bezug auf die Zeichenserie unwahrscheinlich.
[360] Vgl. Ebd., S.134

Dennoch erkennt man, dass die Buchillustration dem Künstler der Zeichenserie als Vorlage gedient hat (wie bereits anhand der Einzelbesprechungen dargelegt).

1.2 Libretto

Eine weitere Möglichkeit der Funktion der Zeichnungen wäre als Vorlage für ein Libretto. Venedig war zur damaligen Zeit berühmt für seine Musik, seine Theater und seine Oper.[361] Venezianische Adelsfamilien besaßen sogar eigene kleine Theater und 1637 wurde in Venedig das erste öffentliche Opernhaus der Welt eröffnet. Die vergleichsweise kleine Stadt besaß bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sieben Opernhäuser mit divergierenden Spielplänen.[362] Für über hundert Opern – unter anderem von Claudio Monteverdi („Il combattimento di Tancredi e Clorinda", 1624 geschrieben), Georg Friedrich Händel („Rinaldo", 1710/1711 in London Uraufführung, komponiert Oper in Venedig), Antonio Salieri („Rinaldo und Armida", Uraufführung 2. Juni 1771, Burgtheater Wien), Christoph Willibald Gluck („Armide", 1777) oder Gioacchino Rossini („Armida", 1817), welche direkt oder indirekt mit dem tassoschen Epos in Verbindung stehen, - wurden etliche Libretti gefertigt. Vorbild hierfür könnte Sebastiano Ricci[363] sein, welcher bereits 1717/18 ein Titelblatt für ein Musikstück (Abb. 115) entworfen hat. Es handelt sich bei diesem Blatt um eine Allegorie mit dem Thema „Apollo reicht einem Genius ein Libretto"[364]. Das Blatt wird als Entwurf zu dem Deckblatt einer Sonate gehandelt. Dies begründet sich dadurch, dass sich in der Sammlung Brinsley Ford in London eine Variante befindet, welche die Ankündigung trägt, einer Sonate zugehörig zu sein.[365] Die Zeichnung an sich ist wenig mit der vorliegenden Serie vergleichbar, da es sich um eine Entwurfsskizze handelt, jedoch gibt sie einen Eindruck, wie Deckblätter ausgesehen haben können. Wenn man alleine die Größe dieses Blattes und der Serie vergleicht, eignet sich das Blatt von Ricci natürlich wesentlich besser. Als 1:1 Stichvorlage für ein Libretto sind diese Zeichnungen jedenfalls zu gross, der Falz in jedem Blatt könnte jedoch ein Indiz sein.

---

[361] Zur Zeit der Renaissance und des Humanismus entsteht in Florenz als Synthese aller Künste die Oper. Claudio Monteverdi (1567 – 1643) bringt diese Neuerung mit nach Venedig und füllt sie mit tiefem menschlichen Gehalt; vgl. Winzer, o. J., S. 358.

[362] Vgl. Marianne Mehling, Knaurs Kulturführer in Farbe, Venedig und Venetien, München 1986, S. 127.

[363] Sebastiano Ricci wird als Künstler herangezogen, da er sich im direkten Umfeld des Giovanni Battista Tiepolo befindet und diesen in seinem Schaffen – wie bereits angesprochen – prägte. Da die Zeichenserie im vorigen Kapitel im Bezug zu Tiepolo gebracht wurde, kann diese Vorlage ebenso wichtig für den Künstler der sechzehn Zeichnungen sein.

[364] Die Zeichnung befindet sich in der Albertina Wien (Inv. Nr. 1754, SV 345, V 243), misst 311 x 234 mm und ist links unten mit „Bast Ricci" bezeichnet. Das Blatt ist in Kreide gefertigt.

[365] Vgl. Birke 1991, S. 195 – 196., Abb. 234.

2. Bühnenbild - Theaterdekoration

Da das tassosche Epos grossen Einfluss auf die Opern- und Theaterwelt hatte, wurden auch zahlreiche Bühnenbilder gefertigt. Aufgrund der zumeist ähnlichen Landschaft, der Darstellung einer vorgelagerten Bühne und der zumeist gleichbleibenden Gewandung der Figuren lassen sich rein theoretisch Parallelen zur Bühnendekoration ziehen. Genauer betrachtet erscheint dies jedoch wenig wahrscheinlich. Als Bekräftigung dient eine Zeichnung von Jean Berain (1640-1711), welche die Opernaufführung „L'Armide" (Abb. 116) von Jean-Baptiste Lully aus dem Jahr 1686 zeigt.[366] Giuseppe Galli (1696 – 1757), genannt Bibiena, zeichnet einen phantastischen Theaterprospekt (Abb. 117) [367] mit handelnden Personen, welcher ebenso zeigt, wie die Gestaltung des Bühnenraumes und der Bühne ausgesehen hat. Der Vergleich zeigt, dass es wenig wahrscheinlich ist, dass es sich bei der vorliegenden Graphikserie um ein Bühnenbild oder ein Theaterprospekt handelt, da die Bühne anders gestaltet wird. Allgemein gab es weiters keine Bühnenbilder im Hochformat, da Bühnen oftmals mitsamt Zuschauerraum dargestellt wurden und somit stets querformatig waren. Als Studie zu einem Bühnenbild kann die Serie weiters kaum gedient haben, da auf solchen Zeichnungen zumeist keine Schauspieler dargestellt wurden – es ging einzig um die Bühnenarchitektur. Trotzdem ist anzunehmen, dass der Künstler dieser Serie aufgrund seiner Verbindung zu Giovanni Battista Tiepolo sich ebenso bei der Bühnenhaftigkeit seiner Zeichnungen an der Theaterwelt orientiert hat und durch diese teilweise inspiriert wurde. Tiepolos Fresken der Villa Valmarana (Abb. 52 - 54) weisen eine Bühnenarchitektur auf, welche in Darstellungen von Oper und Theater des 17. und 18. Jahrhundert Anleihen nehmen. In der zeitgenössischen Bühnendekoration wird auf der Bühne stets eine architektonische Anlage gezeigt, welche während des gesamten Stückes auf der Bühne bleibt. Ein vor den Hintergrund gehängtes Tuch zeigt immer die wechselnden Szenen an und gibt einen Ausblick in den Hintergrund der Szene frei.[368] Fünf Szenen der Rinaldo und Armida Folge zeigen ebenfalls drapierte Tücher im Hintergrund der Szene, welche diese rahmen sollen und den Betrachter auf die Schlüsselfiguren hinweisen. Die Geburt Rinaldos, Armida bei Gottfried, Armida verwandelt die Gefährten in Fische, Carlo und Ubaldo beim Zauberer sowie Carlo und Ubaldo widerstehen den Verlockungen der Nymphen weisen ähnliche Draperien auf und verstärken somit den

[366] Vgl. Buzzoni 1985, S. 335.
[367] Die Zeichnung ist mit Feder gefertigt und blau und grün laviert. Sie befindet sich in der Albertina Wien und misst 475 x 670 mm; vgl. Birke 1992, S. 2063.
[368] Vgl. Andersson 1984, S. 37.

Bühnencharakter dieser Zeichnungen. Anleihen fand der Künstler hierbei mit Sicherheit in den Darstellungen des Giovanni Battista Tiepolo.[369]

3. Vorlage für Wandgemälde oder Fresken

Obwohl dieser Rinaldo und Armida Serie keine ausgeführten Gemälde oder Fresken zuordenbar sind, wäre es möglich, die Zeichnungen als Vorlage einer gesamten Raum- oder Palastdekoration zu sehen. Der religiöse Raum kommt hier als Verwendungszweck nur bedingt in Frage. Das Thema an sich handelt zwar von den Kriegen zwischen Christen und Muslimen und dem daraus resultierenden Sieg der Christen, jedoch wäre dies sehr untypisch in einer kirchlichen Ausstattung.

Im öffentlichen Bereich hätte diese Zeichnungsserie nur eine Funktion gehabt, wenn sie als Vorlage für Wandgemälde oder Fresken dienen würde, welche großflächig nebeneinander gehängt oder in einem Raum freskiert gewesen wäre. Die Ausführung der Serie in Gemälden für eine Kunstgalerie oder Kunstkammer ist zwar ein möglicher Ansatz, erweist sich jedoch als eher unrealistisch aufgrund der Vielzahl an Werken. Somit kommt am ehesten ein herrschaftlicher oder privater Besitzer in Frage, welcher die Serie als Dekoration oder Ausstattung einer Residenz oder eines Palastes verwendet. Die Geschichte des Ritters und der Zauberin wurde meistens großflächig in ein, zwei, vier oder sechs Gemälden gefertigt und so als Serie präsentiert. Einzeldarstellungen schufen beispielsweise die eingangs erwähnten Künstler Annibale Carracci (Abb.34) oder Domenico Zampieri (Abb. 37). In zwei Gemälden wird die Handlung um Rinaldo und Armida von Giovanni Battista Tiepolo für die Residenz in Würzburg (Abb. 50 – 51) oder in Form von vier Fresken für die Villa Valmarana (Abb. 52 – 54) gefertigt. Als Beispiel für eine Serie von sechs Gemälden dienen die bereits erwähnten Werke von Guercino in der Casa Chiarelli-Pannini in Cento. Die einzige Serie, welche mit sechzehn Gemälden (Abb. 41 – 42) den gleichen Umfang wie der hier bearbeitete Zeichenzyklus aufweist, stammt von Simon Vouet. Seine bereits erwähnten Gemälde gelten als einer der ersten Zyklen, welcher ausschließlich die Handlungen um Rinaldo und Armida darstellen, zeigen dabei jedoch teilweise divergierende Szenen, welche in der vorliegenden Zeichenserie fehlen. Möglich wäre es somit, dass die sechzehn Zeichnungen mit Szenen des tassoschen Epos

[369] Für eine detaillierte Ausführung der Fresken der Villa Valmarana vgl. Michael Levey, Tiepolos Treatment of classical story at Villa Valmarana, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XX, 1957. S. 298 – 317.

als Vorlagen für Wandgemälde (oder auch Fresken) geplant waren, welche entweder nie ausgeführt wurden, verloren sind oder möglichweise nie bestellt wurden.

4. Vorlage für Wandteppiche

Letztendlich können die vorliegenden Zeichnungen auch als Vorlage für Wandteppiche[370] im französischen oder italienischen Barock geprüft werden. In beiden Ländern wurden Wandteppiche als Zeichen des Luxus gesehen, sie waren in Kirchen ebenso beliebt wie in Palästen oder Villen. Die Wirkereien spielten eine große religiöse Rolle und wurden zur Darstellung von moralischen ehrbaren Motiven verwendet. Die Thematik umfasste sowohl religiöse, als auch herrschaftliche Zurschaustellungen, zum Beispiel die Aposteldarstellungen von Raphael.[371] Ihre nächste Blütezeit fanden die Wandteppiche im Spätbarock und der Rokokozeit; hierbei wurden die Gestaltungen dekorativer und ausgeschmückter. Es wurden Einflüsse des Orients[372] sowie des italienischen Barocks verwendet und somit auch die Thematik weiter gesteckt. Einer der wichtigsten Künstler der französischen Wandteppichkunst war Francois Boucher (1703 – 1770).[373] Gerade im 18. Jahrhundert, in dem auch die vorliegenden Zeichnungen gefertigt wurden, kam es zu einem Wandel in der Gedankenwelt der Wandteppichkunst. Die Wirkerei hatte ab nun dieselben Ansprüche zu erfüllen wie es auch die dekorative Malerei sollte. In dieser Zeit fertigten sowohl die Manufaktur von Gobelin (ab 1662), als auch diejenige von Beauvais (ab 1664) malerische Darstellungen mit einem Bordurenrahmen im Sinne von Gemäldenrahmen.[374] Auch Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen sammelte Tapisserien, jedoch sind keine mit dem Rinaldo und Armida Thema erhalten geblieben oder verzeichnet.[375]

---

[370] Die Wirkerei - Arbeit und Erzeugung von Wandteppichen - hat eine lange Tradition in der französischen, aber auch italienischen Geschichte und erfreut sich grosser Beliebtheit; vgl. Cassou 1946, o. S. Einer der künstlerische Höhepunkte der Wandteppichkunst in Frankreich war zur Zeit der Herrschaft von König Ludwig XV. (1715- 1774). Frankreich betrieb zu dieser Zeit einen florierenden Handel und eine geschäftige Fertigung mit/von Tapisserien und stand in ständigem Konkurrenzkampf mit Flandern, wo ebenfalls hervorragende Wandteppiche produziert wurden; vgl. Maurice Block, François Boucher and the Beauvais Tapestries, New York – Boston, 1933, S. 1.

[371] Vgl. Block 1933, S. 2 – 3.

[372] Die Einflüsse des Orients sind in Venedig seit dem 15. Jahrhundert ein Thema in der Kunstgeschichte. Dies erklärt sich einerseits durch die Bedeutung Venedigs als Handelsplatz, andererseits durch die vielen Fremden in der Stadt; vgl. Schweski-Bock, 2007, S. 16.

[373] Vgl. Block 1933, S. 5 – 7.

[374] Vgl. Cassou 1946, keine Seitenangabe.

[375] Hierbei wäre es möglich, dass sich diese Wandteppiche 1792 auf dem Schiff mit dem persönlichen Besitz des Erzherzogenpaares von Rotterdam nach Hamburg befanden. Eines der Schiffe versank in einem Sturm

Die Zeichenserie weist Merkmale auf, welche für die Fertigung von Tapisserien von grosser Bedeutung waren. Wie bereits erwähnt handelt es sich um sehr detailliert gefertigte Blätter. Die kleinteilig gefertigten Protagonisten sind im Mittelgrund dargestellt und von einer reichhaltigen Landschaft umgeben. Diese Merkmale finden sich in den meisten Teppichserien zu Darstellungen der „Gerusalemme Liberata“ wieder. Als Beispiel dient ein Wandteppich nach Entwürfen von Charles Coypel, gearbeitet von Jacques Neilson um 1762 (Abb. 118)[376], welcher den schlafenden Rinaldo und Armida darstellt. Die Szene ist in einer prächtigen Landschaft mit fein ausgeführter Architektur gezeigt, die beiden Liebenden sind von Putten umringt am Boden gezeigt. Dennoch fehlt die Farbigkeit der Zeichnungen im Vergleich zu dem Wandteppich beispielsweise komplett und aufgrund der ausgereiften Fertigung der Blätter lässt auch nichts darauf schließen, dass diese coloriert hätten werden sollen. Die Zeichnungen wären in diesem Fall Vorzeichnungen (was definitiv auszuschließen ist), die zu weiteren farbigen Graphiken führen, welche wiederum erst als Vorlage für die Wirkerei gesehen werden können und dies entspricht nicht dem eigentlichen Verlauf der Herstellung von Wandteppichen. Die Serie des Rinaldo und der Armida hat in sich zu viel Eigenwirkung, als dass man sie als bloße Vorzeichnung oder Studie bezeichnen kann. Ebenso ist die Zeichenserie zu kleinteilig gefertigt, um als Vorlage für Tapisserien Verwendung zu finden. Weiters mutet die Anzahl der Blätter der Serie sehr gross an, um als Wandteppiche ausgeführt zu werden. Ein einziger Auftrag von ähnlich großen Ausmaßen zu Tassos Befreiung Jerusalems wurde von der Manufaktur im Hospiz von San Michele a Ripa in Rom gefertigt. Kardinal Pietro Ottoboni bestellte eine Serie von Teppichen für fünf Räume seiner offiziellen Residenz in der Cancelleria in Rom. Die Serie ist 1734-35 datiert, wurde zerstreut und ist nicht mehr vollständig erhalten.[377] Aufgrund des Fehlens von ausgeführten Wandteppichen kann die Serie dieser Funktion nicht schlüssig zugeordnet werden.

Nachdem die verschiedenen Möglichkeiten der Funktion dieser Zeichenserie betrachtet wurden, kommt man zu dem Schluss, dass diese am ehesten für einen fürstlichen Hof oder

---

und hatte laut Inventarliste fünf „Caisses“ mit Tapisserien geladen. Leider gibt es keine genaueren Aufzeichnungen darüber, auch nicht darüber, welche Werke Erzherzog Albert genau in den österreichischen Niederlanden bereits besaß; vgl. Dossi 1998, S. 27.

[376] Vgl. Buzzoni 1985, S. 326.

[377] Es handelt sich hierbei um eine Auftragsarbeit, welche angeblich nach religiösen Aspekten der Geschichte gefertigt wurde. Leider haben sich keine auffindbaren Abbildungen erhalten; vgl. Dora Heinz, Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen, Wien 1995, S. 293.

einen Sammler gefertigt wurden. Da sich weder Gemälde, noch Druckwerke oder Wandteppiche finden, welchen diese Serie als Vorlage gedient haben könnte, ist davon auszugehen, dass es sich um eigenständige Zeichnungen handelt. Erzherzog Albert lässt die Serie in einem Konvolut mit weiteren graphischen Blättern in Italien durch seinen Agenten ankaufen und es findet sich kein Beweis auf eine weitere Funktion der Blätter. Folglich wird angenommen, dass es sich um einen autonomen Zeichnungszyklus handelt. Man sollte dabei jedoch die Möglichkeit nicht ausser Acht lassen, dass diese Serie auch eine nicht ausgeführte Vorlage für sechzehn Wandgemälde (ähnlich wie bei Simon Vouets Gemälden) sein könnte.

IX. DIE ZUSCHREIBUNG DER RINALDO UND ARMIDA- SERIE

Die vorliegenden Zeichnungen werden in das venezianische 18. Jahrhundert eingeordnet. Hierbei wurde eingangs auf die Eigenheiten dieser Periode eingegangen, bevor nun der Versuch unternommen werden kann, die Zeichnungen in das Oeuvre des Francesco Fontebasso einzugliedern und genauer zu datieren. Diese Zuordnung ist durch keinen Hinweis belegt, sondern basiert einzig auf stilistischen Merkmalen. Im Folgenden werden das Oeuvre, die stilistische Entwicklung und das Leben des Francesco Fontebasso besprochen, um die Möglichkeit zu erlangen, die vorliegenden Zeichnungen in sein Werk einzugliedern oder dies auszuschließen.

Der Hinweis auf eine mögliche Urheberschaft von Antonio Triva durch den Kunsthistoriker John T. Spike wird hierbei ausgeschlossen und nicht behandelt, da der Stil des Künstlers nicht dem der Zeichenserie entspricht.[378] Nach weiteren Überlegungen der Funktion dieser Zeichenserie im Umkreis der Wandteppichkunst stößt man auf den Künstler Francois Boucher (1703 – 1770), welcher etliche Werke (Malerei, Tapisserie, Zeichnung) zur „Gerusalemme Liberata“ gefertigt hat. Nach genauerer Betrachtung seines Schaffens kommt man jedoch zu den Schluss, dass die Zeichnungen weder in einem französischen, noch im Umkreis des Malers einzugliedern sind.[379] Wie bereits besprochen, wird die Zeichenserie im Umkreis oder der Nachfolge des Giovanni Battista Tiepolo nach 1757 angesiedelt.

[378] Antonio Triva (1626 – 1699) ist um 1663 in Venedig tätig, ist jedoch stark nach bologneser Tradition geprägt. Der Künstler gestaltet seine Figuren sehr gross, die Körper werden lang und schwer dargestellt und die Gesten divergieren komplett mit der Zeichenserie. Die Komposition weist ebenfalls keinerlei Ähnlichkeiten auf. Somit kann man Triva als Künstler dieser Serie ausschließen; vgl. Birke 1992, S. 2039. Für genauere Informationen zum Leben und Schaffen des Antonio Triva; vgl. Lucia Longo, Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera, Bologna 2008.

[379] Opern zur Geschichte von Rinaldo und Armida wurden oftmals in Frankreich aufgeführt, in der Tapisseriekunst erfreute sich das tassosche Epos grosser Beliebtheit und in der Malerei und Zeichnung galt es ebenfalls als beliebtes Thema. In diesem Umkreis schuf Francois Boucher seine Werke. 1727 tritt der französische Künstler eine dreijährige Reise nach Italien an. Venedig war ebenfalls am Programm Bouchers, er lernte ebendort die Werke von Giovanni Battista Tiepolo kennen und wird von ihnen beeinflusst. Nach seinen Studien kehrt er nach Paris zurück, arbeitet dort als Buchillustrator und wird zusätzlich zum Sammler. 1734 wurde Francois Boucher schließlich Mitglied der Pariser Akademie aufgrund seines Aufnahmegemäldes „Rinaldo und Armida“ 1733-34. Zwischen der Zeichenserie und den Werken Bouchers gibt es Ähnlichkeiten in der Komposition und den Darstellungen von Hintergrund und Figurengruppen. Stilistisch gesehen kann man die beiden Künstler jedoch nicht vergleichen. Bouchers Figuren sind sehr elegant und überzeichnet dargestellt, bloss Landschaft und Hintergrund entsprechen der Realität. Dabei sind seine Zeichnungen, wie zum Beispiel „Fünf Nymphen im Bad“ aus der Albertina Wien, feingliedriger und noch viel detaillierter dargestellt; vgl. Block 1933, S. 20 – 26.

Francesco Fontebasso (1709 – 1768/69)

Nach der traditionellen Zuschreibung durch Franz Wickhoff werden diese Zeichnungen Francesco Fontebasso zugeschrieben. Dieser war ein italienischer Maler und Zeichner, der von 1709 bis zum 3. Juli 1768 oder dem 3. September 1769 in Venedig lebte. Er war um 1730 Schüler von Sebastiano Ricci[380]. Weiters wurde Fontebasso auf seinen Studienreisen stark von Giovanni Battista Tiepolo[381] Werken geprägt.[382] Nach Hermann Voss bestand sogar eine Mitarbeit Fontebassos in Tiepolos Werkstatt, jedoch in jedem Fall eine längere Zeit in seiner Gefolgschaft.[383] Nach Marina Magrini besteht kein Beweis, dass Fontebasso in direktem Zusammenhang mit Tiepolo stand, wohl aber sind die Arbeitsweisen ähnlich.[384] Von Ricci und Tiepolo lernt Fontebasso die detailliert gestalteten Hintergründe der Zeichnungen, die Architektur, die Aufstellung der Figuren, die großen Gesten, die schwingenden Draperien und die Farbigkeit, ist jedoch gesamtheitlich betrachtet theatralischer als die beiden Vorbilder. Die hier beschriebenen Merkmale finden sich in der Zeichenserie teilweise wieder. Besonders erwähnenswert ist, dass Fontebasso vor allem Tiepolos Kompositionsauffassungen und dessen Umgang mit Kreide und Feder studiert und versucht, dies in seinen Werken umzusetzen beziehungsweise mit eigenen Neuerungen zu bereichern. [385] Sebastiano Ricci gilt ebenfalls als Vorbild für Fontebassos Kompositionsdarstellungen sowie die Gestaltung von vielfigurigen Szenen. Als Beispiel der Darstellung von Ricci dient abermals das Gemälde von „Diana und Callisto“ (Abb. 76)[386]. Gekonnt zeigt er die Darstellung von mehreren Figuren in einem Werk, welche alle in einem Bezug zueinander stehen und kompositionell zusammengehörig gezeigt werden. Dabei erkennt man die genauen Studien der Körper und ihren Gesten. Sebastiano Ricci selbst führt ein venezianisches Skizzenbuch [387] und man kann hier vermuten, dass Fontebasso Einblick erlangen konnte.

[380] Dies wird durch einen Brief von Anton Maria Zanetti am 21. Februar 1732 bestätigt; vgl. Pallucchini 1960, S. 153.
[381] Da Sebastiano Ricci sowohl Giovanni Battista Piazzetta als auch Giovanni Battista Tiepolo beeinflusst, kann man annehmen, dass Francesco Fontebasso auch einen gewissen Einfluss weitervermittelt bekommt. Hierdurch ist wie bereits erwähnt anzunehmen, dass der Künstler Piazettas Buchillustrationen zur Gerusalemme Liberata kannte; vgl. Kapitel Umsetzung der sechzehn Zeichnungen in der Kunstgeschichte.
[382] Vgl. Voss 1923, S. 28.
[383] Vgl. Ebd., S. 34.
[384] Vgl. Knox 1990, S. 579.
[385] Vgl. Birke 1991, S. 203.
[386] „Diana und Callisto“ befindet sich in der Gallerien dell’Accademia in Venedig. Es misst 63,5 x 75,5 cm und wurde mit Öl auf Leinwand gefertigt.
[387] Vgl. Garas 1968a, S. 13.

Das Gemälde der Auffindung des Moses-Knaben (Abb. 64)[388] von Sebastiano Ricci um 1711 ist ein weiteres Beispiel seines Schaffens und seiner Komposition. Fontebasso nimmt das Thema ebenfalls in einer ihm zugeschriebenen Zeichnung (Abb. 119)[389] auf. Es handelt sich um ein sehr kleinteiliges Werk, welches einen nervösen Strich aufweist. Zu erkennen ist, dass das Gemälde von Ricci kompositionell sehr ähnlich ist. Die Art der Schraffur und die Darstellung der Komposition kommen ebenfalls in die Nähe der vorliegenden Zeichnungsserie, auch wenn das Werk früher und weniger ausgereift scheint und es sich bei der Darstellung des Moses bloss um eine Zuschreibung handelt.

Laut Veronika Birke bei vier weiteren bildhaften Szenen der Bibel und des klassischen Altertums, wie zum Beispiel der Alexanderfolge, nicht um Entwürfe für Gemälde, sondern um eigenständige Zeichnungen für Mappen oder Alben der Sammler, Gelehrte und Kunstinteressierte des 18. Jahrhunderts.[390] Die Alexanderfolge wird dem Künstler zugeschrieben, kann jedoch anhand von fehlender Signatur oder Ausführung in einem Wandgemälde nicht als gesichertes Werk gesehen werden. „Alexander und Diogenes“ (Abb. 120)[391] weist eine komplexe Komposition auf, eine Figurengruppe reiht sich halbkreisförmig um den am Boden liegenden Diogenes. Dabei wird wieder besonderer Wert auf die Fertigung des Hintergrundes gelegt, die Details der Zeichnung sind fein herausgearbeitet. Stilistisch und kompositionell lassen sich jedoch Parallelen in der Darstellung ziehen. Ebenfalls scheinen die Gewandung der Figuren und deren Position im Raum ähnlich.

Ab 1755 wurde Francesco Fontebasso Mitglied der venezianischen Akademie, deren Präsidentenposten er 1768 übernahm. Er malte vor allem dekorative Fresken, war jedoch auch spezialisiert auf Historien und Genrebilder, sowie Allegorien und Mythologien. 1761/ 1762 wurde der Künstler an den russischen Hof gebeten, um die Ausstattung des Winterpalais in St. Petersburg zu fertigen. Er malte und freskierte dort Deckengemälde und Dekorationen, kehrte jedoch schon bald – 1768 – nach Venedig zurück.[392] Francesco Fontebassos Werke sind heutzutage weit verstreut. Bei den meisten erhaltenen Zeugnissen seines gesicherten Schaffens handelt es sich vor allem um Fresken und

[388] Das Gemälde befindet sich im Palazzo Taverna in Rom, misst 257 x 322 cm und ist mit Öl auf Leinwand gemalt.
[389] Die Zeichnung wird in der Albertina Wien aufbewahrt, misst 275 x 390 mm und ist mit Feder gezeichnet; vgl. Birke 1992, S. 950. Durch die Vielfalt an venezianischen Künstlern wird dieses Blatt ebenfalls mit einer Urheberschaft von Giovanni Battista Tiepolo sowie Gaspare Diziani in Verbindung gebracht.
[390] Vgl. Ebd., S. 208.
[391] Das in Rötel und Feder gefertigte Blatt ist grau laviert und misst 240 x 190 mm. Es befindet sich in der Albertina Wien; vgl. Birke 1992, S. 930.
[392] Vgl. Pallucchini 1960, S. 153 – 156.

Gemälde.[393] Veronika Birke lehnt die Zuschreibung an Francesco Fontebasso aufgrund eines Werkes im frühen Stil des Künstlers ab. Es handelt sich in dieser Zeichnung um eine Darstellung einer Bankettszene (Abb. 121), welche sich in der Accademia di San Luca in Rom[394] befindet. Mit diesem Werk hat Fontebasso gemeinsam mit Giovanni Garbi 1729 in der ersten Klasse für Malerei der Accademia di San Luca den III. Platz belegt. Laut Birke könnte es sich hier um eine frühe Auseinandersetzung mit Bologneser Künstlern wie Giuseppe Maria Crespi, Donato Creti und Marcantonio Francheschini handeln. Dies wiederum stützt Veronika Birke auf eine Aussage des Kunsthistorikers M. Oretti, welcher 1988 in seinem Gesamtkatalog zu Francesco Fontebasso schreibt, dass der Künstler sein Studium in Bologna begonnen hat.[395] Das Werk an sich, wie man hier sehen kann, hat wenig Vergleichbares mit der Serie zu bieten, auch das Thema ist schwierig zu vergleichen. Die Figuren sind divergierend gestaltet, in ihrer Komposition im Raum kann man jedoch Gemeinsamkeiten erkennen. Ebenfalls ähnlich ist die genaue und detailgetreue Ausfertigung des Hintergrundes und der Architektur der Zeichnung. Da Francesco Fontebasso das Werk gemeinsam mit Giovanni Garbi fertigte, ist somit nicht gesagt, ob nicht die detaillierte Hintergrundgestaltung von Fontebasso selbst ist, die in ihrem Stil und der Fertigung ihrer Gesichter divergierenden Figuren jedoch von Garbi. Im Vergleich zu diesem sehr frühen Blatt von Fontebasso kann eine stilistische Einordnung und Datierung in die Anfangszeit des Künstlers ausgeschlossen werden.

In der Ausführung stilistisch ähnlicher sind zwei zusammengehörige Zeichnungen, welche in einem Auktionshaus versteigert und Fontebasso zugeschrieben wurden. Es handelt sich hierbei um die Darstellung eines Soldaten, welcher vor einer Dame steht, die einen Brief in der Hand hält und um eine Szene von zwei Alten, welche von einem Mann angefleht werden (Abb. 122).[396] Die Blätter[397] gehören zu einem Skizzenbuch, welches angeblich 55 Zeichnungen umfasste, jedoch 1920 zerteilt und einzeln veräußert wurde. Es handelt sich um die Nummern „15“ und „12“, beide in schwarzer Kreide, Feder und brauner Tinte gezeichnet. Das Auktionshaus schreibt diese Werke Francesco Fontebasso zu, da ein

[393] Vgl. Voss 1923, S. 29.
[394] Vgl. Magrini 1988, S. 15., Fig. 2.
[395] Vgl. Ebd., S. 95., Dok. 3.
[396] Sowohl Magrini als auch das Auktionshaus Colnaghi bezeichnen diese Szene als Apostel Petrus und Johannes, welche einen Krüppel heilen. Dies ist als Bildinhalt jedoch falsch und wird hier neu betitelt; vgl. Magrini 1988, S. 17.
[397] Beide Blätter sind in etwa 378 x 266 mm gross. Versteigert wurden die Zeichnungen erstmals 1920 in London durch Meatyard. Am 20. Oktober 1988 unter Lot 91 wurden sie an einen anonymen Käufer in Paris versteigert, Rufpreis war $ 35.000 – 45.000. Die Graphiken wurden von James Byam Shaw auf 1736-37 datiert und befinden sich laut Marina Magrini 1988 (S. 188) in Paris bei P. Perin; vgl. Shaw 1954, S. 322.

spezielles Buchpapier verwendet wurde und die Zeichnungen beide eine schwarze Rahmung aufweisen.[398] Sowohl die Strichführung, als auch der Stil sind in diesen Zeichnungen sehr ähnlich, jedoch sind sie nicht gleichwertig detailliert dargestellt. Grund hiefür kann natürlich sein, dass es sich bloß um Studien handelt, welche ja an sich nicht in dieser Form für den Verkauf gedacht waren. Die Tatsache, dass auf diesen Blättern bloß Figuren abgebildet sind, welche stilistisch doch sehr nahe an den Zeichnungszyklus der Albertina herankommen, bestätigt deren Existenz in einem Skizzenbuch. Figuren, welche entweder aufgrund der Idee des Künstlers oder eines Anreizes durch ein anderes Werk entstanden sind, wurden in ihren Bewegungen und ihrer Komposition zueinander skizziert, die Darstellung der Landschaft selbst war Routine.

Um 1730 zeichnete Francesco Fontebasso eine Studie des Heiligen Joseph mit dem Kind (Abb. 123).[399] Diese ist signiert und befindet sich auf der Rückseite eines Studienblattes zur Zeichnung des Kopfes eines Greises.[400] Sowohl die Linienführung, als auch die Faltengebung, sowie die Gestaltung des Gesichtes des Mannes weisen grosse Ähnlichkeiten mit der vorliegenden Zeichenserie auf. In einigen der Darstellungen sind Greise dargestellt – Carlo und Ubaldo beim Zauberer, Rinaldo findet die Waffen, etc. Die Präsentation des alten Mannes als Stilmittel übernimmt Fontebasso von Sebastiano Ricci. Vergleichbar mit der einzigen lavierten Zeichnung der Serie sind auch zwei weitere Blätter der Albertina - „Tomyris, von ihrem Hof umgeben, läßt das abgeschlagene Haupt des Kyros in ein blutgefülltes Gefäß tauchen“(Abb. 124)[401] und „Dido läßt die Ochsenhaut zerschneiden“(Abb. 125)[402]. Diese zwei Zeichnungen gelten mit zwei weiteren Blättern Fontebassos, „Grablegung“ [403] und „Tod der Lukrezia“ [404] aus der Albertina zu den Kernstücken der Zeichnung des Künstlers. Es handelt sich hierbei nicht um Vorzeichnungen, sondern um Albumzeichnungen für Sammler. [405] Zusätzlich zu den ähnlichen historischen Themen der Werke, wird im Vergleich mit Blatt „11“ deutlich, dass

[398] Vgl. Magrini 1988, S. 378.
[399] Diese Datierung stammt von James Byam Shaw 1954. Er gliedert diese Graphik in eine Serie von Skizzen ein, welche sich allesamt im Museo Correr in Venedig befinden; vgl. Shaw 1954, S. 317- 318.
[400] Vgl. Terisio Pignatti (hg.), Disegni Antichi del Museo Correr di Venezia (Kat. Ausst. Venedig 1981), Voll II (Dall’Oglio – Fontebasso), Venedig 1981, S. 161.
[401] Inv. Nr. 1876, SV 472, V331, Neg. Alb. 49978 C. Das Blatt ist in dunkler Feder gezeichnet und grau und braun laviert. Weiters weiss gehöht und 466 x 333 mm gross. Es stammt ebenfalls aus der Sammlung Erzherzog Alberts.
[402] Inv. Nr. 1877, SV 473, V 333, Neg. Alb. 53040 C. Dieses Blatt ist in gleicher Technik gefertigt. Die Zeichnung ist ebenfalls 466 x 333 mm gross und aus der Sammlung des Erzherzog Alberts.
[403] Inv. Nr. 1874, SV 470. Dieses Blatt ist in Feder und Pinsel gefertigt, weiss gehöht und 460 x 336mm gross.
[404] Inv. Nr. 1878, SV 474, V 334, Neg. Alb. 49516 C. Das Blatt ist in Feder, laviert und weiss gehöht, gezeichnet und 480 x 330 mm gross.
[405] Vgl. Birke 1992 , S. 986.

die Lavierung beziehungsweise die Schattierung und Faltengebung ähnlich ist. Ebenso lassen sich in der Komposition der Szene und der Figuren zueinander, sowie der Zeichnung der Protagonisten und deren Gewandung Gemeinsamkeiten erkennen. Die Figurengruppe der Darstellung der Dido weist hierbei grosse Ähnlichkeit mit dem zweiten Blatt der Serie auf. Die sitzende Dido ist ähnlich wie Gottfried thronend dargestellt, der Orientale am rechten Bildrand und die Figuren dahinter gleichen Armida, Eustaz und den neugierigen Soldaten. Durch die detaillierte Gestaltung der Hintergrundarchitektur, welche beispielsweise im Vergleich mit den Hauptleuten bei dem Zauberer von Ascalon gebracht werden kann, sowie die Verwendung von Draperien, welche die Szene umspannen, lassen sich ebenso gegenüberstellen.

Im Vergleich mit den historischen Serien zum Beispiel des Lebens Alexanders wird abermals die These unterstützt, dass es sich bei der vorliegenden Serie um selbstständige Zeichnungen handelt. Es scheint, als wurde im Allgemeinen noch zuwenig über Francesco Fontebasso geforscht. Dies liegt natürlich auch daran, dass etliche Werke vorab anderen Künstlern, vor allem Sebastiano Ricci und Domenico Tiepolo, zugeschrieben wurden beziehungsweise „nicht gering scheint die Zahl von kleineren Bildern Fontebassos zu sein, die sich noch im privaten Besitz der Aristokratie Venedigs befinden“.[406]

Ebenso zur frühen Schaffenszeit des Künstlers wird ein Gemälde der Gallerie dell'Accademia in Venedig gezählt, welches dem Schaffen des Künstlers eingeordnet werden kann. Die „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ (Abb. 126)[407] weist in ihrer Komposition und der Darstellung der Figuren Ähnlichkeiten zu den Blättern der Rinaldo und Armida Serie auf. Die Figurentypen sind ähnlich, ebenso lassen sich Gemeinsamkeiten in der Darstellung der einzelnen Protagonisten und ihrer Haltung finden.

Die vorliegende Zeichenserie von Rinaldo und Armida weist einen theatralischen Charakter auf. Diese Theatralik findet sich ebenso im Werk des Fontebasso wieder. Der Künstler nimmt hierfür in seinen Werken Anleihe an den grandiosen Hintergründen, der Architektur und der Aufstellung der Figuren mit ihren grossen Gesten und Draperien an Tiepolo und Ricci.[408] Die Werke weisen allesamt einen besonderen Erfindungsreichtum und eine Inspiration auf, welche phantasievoll anmutet.[409] Besonders wichtig für die Werke des Künstlers sind Tiepolos theatralisch gestaltete Bildräume und illusionistische

[406] Vgl. Voss 1923, S. 31.
[407] Das Gemälde befindet sich in den Gallerie dell'Accademia in Venedig; vgl. Pallucchini, 1960, Abb. 392.
[408] Vgl. Garas 1965, S. 277 – 300.
[409] Vgl. Hellmann 1987, S. 37.

Lichtführung und Raumperspektiven.[410] Diese finden sich in der vorliegenden Zeichenserie in abgeschwächter Form wieder. Dabei zeichnet Fontebasso aber im Gegensatz zu den großen Settecentomalern wie Tiepolo eine akademischere, distanziertere Darstellung aus. Seine Kompositionen sind nicht von großer Leichtigkeit, jedoch berufen sie sich aus diesem Grund vielmehr auf prunkvolle Äußerlichkeiten, kostbare Draperien und rhetorische Gesten zum Verständnis. Dadurch gelang es ihm, selbst große Darstellungen kraftvoll zu meistern.[411]

Fontebasso hat während seiner Schaffenszeit mehrere Palazzi komplett eingerichtet und dekorativ gestaltet.[412] Dem Künstler wird hierbei sogar soviel Beachtung in diesem Punkt geschenkt, dass er als herausragender Dekorateur von Palästen sowohl in Form von Fresken, als auch von Wandteppichen gesehen wird.[413] Wie bereits erwähnt könnte die Serie des Rinaldo und der Armida als Vorlage für Wandgemälde bestimmt gewesen sein, eine Vorlage für eine Serie von Wandteppichen wird jedoch in dieser kleinteiligen Form der Ausfertigung der Zeichnungen ausgeschlossen. Prinzipiell muss anbei erwähnt werden, dass sehr wenige Zeichnungen Fontebassos direkt mit Gemälden in Verbindung gebracht werden können.[414]

Wie bereits eingehend erwähnt, hatte Francesco Fontebasso, als venezianischer Künstler, spätestens um 1740[415] Kontakte mit dem literarischen Epos „Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso. Da Fontebasso durch Lehrzeit und Vorbildwirkung eng mit Giovanni Battista Tiepolo verbunden ist, lernte er ebendort die Thematik spätestens 1742, zur Entstehungszeit der bereits erwähnten grossen, jeweils vier Gemälde umfassenden Rinaldo und Armida Zyklen (Abb. 45 - 48), kennen. Tiepolo wiederum ist stark von Giambattista Piazzettas Werk und seinen Buchillustrationen 1745 zur „Gerusalemme Liberata“ (Abb. 32) beeinflusst. Der Buchillustrator war bekannt für seine vollkommenen Zeichnungen und seine weltlich-theatralischen Inszenierungen. [416] Stilistisch ist Piazzettas Werk nicht ausreichend vergleichbar, doch es dient, wie bereits anhand der Einzelbesprechungen beschrieben, als Hinweis auf eine motivische Vorlage für Fontebasso und unterstützt eine Datierung der vorliegenden Serie in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

[410] Vgl. Nepi 1991, S. 293 – 294.
[411] Vgl. Garas 1968a, S. 21.
[412] Vgl. Marina Magrini, Il Fontebasso nei Palazzi veneziani, in: Arte Veneta, XXVIII, 1974, S. 219 – 234.
[413] Vgl. Knox 1990, S. 579.
[414] Vgl. Shaw 1954, S. 318.
[415] Wie bereits erwähnt steigt um 1740 die Beliebtheit des tassoschen Epos in der Lagunenstadt. Somit wird der Künstler allerspätestens zu diesem Zeitpunkt Kontakt mit dem Thema gehabt haben.
[416] Vgl. Nepi 1991, S. 292 – 293.

Datierung der Serie

Wie im Vergleich des Oeuvres von Fontebasso bereits sichtbar, handelt es sich um eine Serie in der mittleren Schaffenszeit des Künstlers. Mit Datierung der Vorlage Piazzettas um 1745 und der Vorbildwirkung, welche Giovanni Battista Tiepolo auf den Künstler hatte, wird eine Entstehungszeit nach 1750 angenommen, als Fontebasso bereits wieder in Venedig heimisch war. Im Vergleich zu seiner gesicherten Graphik um 1729, der Darstellung einer Bankettszene (Abb. 121), ist diese Serie viel ausgereifter und detaillierter gefertigt und ausgeführt. Durch den starken Bezug zu Giovanni Battista Tiepolo orientierte sich Fontebasso in der Bühnenhaftigkeit seiner Werke zu dieser Zeit auch an Tiepolos Rinaldo und Armida Zyklen zum Beispiel in der Villa Valmarana 1757 (Abb. 52 - 54). Die bereits besprochenen Übernahmen des Künstlers dieser Serie von Tiepolos Werken erlauben eine Datierung nach 1757. Somit wird die Entstehungszeit dieser Zeichenserie, ausgehend von der Zuschreibung an Francesco Fontebasso, zwischen 1757 und 1761 (dem Abreisejahr des Künstlers nach St. Petersburg) datiert.

Francesco Fontebasso verfügt über eine sehr breitgefächerte und sehr divergierende Technik in seinem Schaffen und eine so vielseitige Wahl der Genres, dass die Gesamtheit bis heute auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen ist. [417] Aufgrund des Zeichenstils und der Komposition der einzelnen Blätter kann die Serie stilistisch in das Oeuvre des Künstlers Francesco Fontebasso eingegliedert werden. Inhaltlich ist die Thematik der Zeichnungen in seinem Schaffen eher ungewöhnlich. Weitere Rinaldo und Armida Serien sind nicht bekannt. Da keine zugehörigen Ausführungen von Gemälden oder Fresken, welche die Autorschaft der Zeichnungen klären könnten, keine Druckgraphik oder Hinweise auf die Urheberschaft dieser Serie durch den Künstler vorhanden sind, bleibt es bei einer möglichen Eingliederung in das Oeuvre des Francesco Fontebasso oder seines Umkreises.

[417] Vgl. Pallucchini 1960, S. 322.

X. RESUMÈE

Die 16 Zeichnungen des Rinaldo und Armida Zyklus‘ der Albertina Wien (Inv. Nr. 14352 – 14367) wurden erstmals in ihrer Gesamtheit bearbeitet. Von besonderer Wichtigkeit war es für mich, diese Zeichnungen in ihrer Komplexität zu beleuchten und näherzubringen, da es sich um Blätter handelt, die in dieser Form noch nicht bearbeitet wurden. Die detaillierten Bildbeschreibungen zu jeder einzelnen Zeichnung inklusive Zustandsbericht sind dabei von besonderer Wichtigkeit, da diese Serie für Betrachter, welche die literarische Vorlage nicht kennen, sehr schwer in ihrer Gesamtheit zu erfassen ist. Durch eine genaue ikonographische Aufschlüsselung der einzelnen Szenen konnte ich weiters einige Fehler korrigieren, welche im Zuge der ersten Erwähnung dieser Serie durch Franz Wickhoff 1891 entstanden sind. Einige der Titel verfälschten die Geschichte und wurden korrigiert. Ebenfalls werden die aufgeklebten Kartuschen auf der Rückseite der Kartons, auf welchen die Zeichnungen montiert sind, präsentiert. Sie beschreiben die gezeigten Handlungen, sind jedoch zumeist nicht nur an die Szene eines Blattes gebunden, sondern erläutern die Geschichte vor- beziehungsweise nach der Darstellung auf den Zeichnungen. Von besonderer Wichtigkeit ist hierbei auch die Gegenüberstellung der Zeichnungen mit der literarischen Vorlage, Torquato Tassos „Gerusalemme Liberata“, welche sowohl in italienischer Originalversion, als auch in deutscher Übersetzung, in diese Diplomarbeit eingefügt wurde. Seit 1581 erschienen zahlreiche Versionen dieses Epos, welches in ganz Europa in mehreren Sprachen verbreitet wurde und grossen Anklang fand. Dabei diente „Gerusalemme Liberata“ sowohl als Anreiz für weitere literarische Werke, als auch als geistige Vorlage für etliche Kunstwerke. In Venedig kam es im 18. Jahrhundert zu einer Kumulation von zahlreichen lokalen und ausländischen Künstlern, welche sich oftmals und gerne mit Darstellungen zur „Gerusalemme Liberata“ beschäftigten. Dabei konnten sie auf verschiedene literarische Ausgaben, sowie mehrere Buchillustrationen, Gemälde, Fresken und Zeichnungen zurückgreifen, welche seit der Publikation des tassoschen Ritterepos 1581 gefertigt wurden. Besonders wichtig sind für die vorliegende Zeichenserie die zahlreichen Beispiele der Buchillustration des Werkes. Durch die Vorlagen, welche diese Zeichnungen aus den Darstellungen von Bernardo Castello ab 1590 oder Giovanni Battista Piazzetta 1745 erhalten haben, wird deutlich, dass sich der Künstler sehr stark an den kunstvoll gestalteten Abbildungen zu den einzelnen Gesängen der „Gerusalemme Liberata“ orientiert hat. Dabei beschränkt er sich jedoch nicht bloss auf ein Vorbild, sondern macht Anleihen für Komposition und Darstellung bei mehreren Künstlern, welche er in seiner Präsentation verbindet. Im Zuge der Suche nach weiteren Vorbildern finden

sich auch abseits der Buchillustration Gemälde und Fresken, unter anderem von Annibale Caracci um 1600/01 oder Giovanni Battista Tiepolo ab 1742, welche als traditionelle Darstellung einzelner Szenen gelten. Auffallend hierbei wurde, dass der Künstler des Rinaldo und Armida Zyklus‘ dabei grossen Wert auf die detaillierte Präsentation einzelner Handlungen in mehreren Szenen gelegt hat, während die früheren beziehungsweise zeitgenössischen Künstler dies absichtlich vermieden und die Handlungen zumeist in ein bis vier Werken darstellten. Weiters ist auffällig, dass der Künstler sich ebenfalls Szenen aus der „Gerusalemme Liberata“ ausgesucht hat, die keine traditionelle Vorbildlösung kennen. Giovanni Battista Tiepolo war, wie man an den Fresken der Villa Valmarana 1757 sehen kann, ebenfalls ein Künstler, welcher sich nicht an bereits vorhandene Darstellungen hielt, sondern seine eigenen Lösungen präsentierte. Hier wurde somit eine Verbindung zwischen dem Venezianer und der Zeichenserie gefunden, welche den Künstler der Serie in Giovanni Battista Tiepolos Umkreis eingrenzt und welche zu einer vermutlichen Datierung dieser Rinaldo und Armida Serie nach den Fresken der Villa Valmarana, also nach 1757, führte.

Francesco Fontebasso (1709 – 1768/69) war ein venezianischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Die Serie konnte nach stilistischen Kriterien seinem Oeuvre beziehungsweise seinem Umkreis zugeordnet und teilweise seinem Schaffen angenähert werden. Das Werk des Künstlers ist bis heute nicht in seiner Gesamtheit erfasst, da er in fast jedem Genre der Kunst gearbeitet hat, somit wird auch nicht ausgeschlossen, dass sich der Urheber dieser Blätter bloss in Fontebassos Umkreis finden lässt. Für eine konkrete Zuschreibung fehlen Quellen und Dokumente aus der Entstehungszeit dieser Serie sowie der Sammlung Erzherzog Alberts in der Albertina.[418] Der Hinweis auf eine Urheberschaft der Zeichenserie von Antonio Triva durch John T. Spike konnte aufgrund eines stilistischen Vergleiches ausgeschlossen werden.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurden immer mehr Zeichnungen als formal autonom angesehen, da sie nicht mehr zwingend an eine spätere Ausführung in beispielsweise einem Gemälde oder Fresko gebunden waren. Im 18. Jahrhundert kam es in Venedig zu einer Blütezeit der Verbreitung von graphischen Blättern, welche teils selbstständig, teils an Werke gebunden waren, in jedem Fall jedoch grossen Anklang bei Sammlern und Agenten, wie Graf Giacomo Durazzo aus Genua, fanden und weit verbreitet wurden. In diesem Umfeld sammelte auch Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen, welcher diese

[418] Vgl. Dossi 1998, S. 9.

Zeichenserie wahrscheinlich zwischen 1776 und 1784 im Zuge eines Konvolutes von 30.000 graphischen Blättern von Graf Durazzo kaufte und in seine Kunstsammlung in der neugegründeten Albertina eingliederte. Vermutlich handelt es sich um selbstständige Blätter, welche für den Verkauf in eine dekorative Kollektion geplant waren. Der Anspruch an diese Serie war es zu gefallen, grossen Wert legte Erzherzog Albert jedoch auch auf die Übermittlung von traditionellem und kunsthistorischem Allgemeinwissen.[419] Bei der Funktion dieser Zeichenserie bleiben jedoch Unsicherheiten, da man diese 16 Blätter zwischen selbstständigen Zeichnungen und einer Vorlage für eine dekorative Ausstattung von 16 Gemälden ansiedeln kann. Es ist nicht auszuschließen, dass diese Blätter eine Auftragsarbeit für einen privaten Palazzo oder eine herrschaftliche Residenz waren, welche nicht ausgeführt oder zerstört wurde beziehungsweise verschollen ist.

[419] Vgl. Dossi 1998, S. 160.

XI. LITERATURVERZEICHNIS

Algarotti 1792

Francesco Algarotti, Opere, Band 8, Venedig 1792.

Ananoff/Wildenstein 1980

Alexandre Ananoff, Daniel Wildenstein, L'Opera completa di Boucher, Classici dell'Arte, Mailand 1980.

Andersson 1984

Ulrike Andersson, Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani, Diss., München 1984.

Aurnhammer 1994

Achim Aurnhammer, Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994.

Barkoczi 1999

Istvan Barkoczi, Von Raffael bis Tiepolo, Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy, Frankfurt/ Budapest 1999.

Bartoli 1590

Girolamo Bartoli, La Gerusalemme Liberata. Con le Figure di Bernardo Castello e le Annotationi di Scipio Gentili e di Giulio Guastavini, Genua 1590.

Battistini/ Zuffi 202

Matilde Battistini, Stefano Zuffi (Hg.), Bildlexikon der Kunst Band 3. Symbole und Allegorien, Mailand 2002.

Benincasa 1784

Bartolommeo Benincasa, Descrizione della Raccolta di Stampe di S. E. Il Sig. Conte Jacopo Durazzo Patrizio Genovese ec. Ec. Esposta in una Dissertazione sull' Arte dell' Intaglio a Stampa, Parma 1784.

Bottacin 2008

Francesca Bottacin, I disegni per la Gerusalemme Liberata di Giovanni De Min, o. O. 2008.

Bideau 1980

Heide Bideau, Heiteres Venedig, Kupferstich-Veduten nach Gemälden von Canaletto, Dortmund 1980.

Birke 1991

Veronika Birke, Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Zur Geschichte der Zeichnung in Italien, München 1991.

Birke/ Kertesz 1992

Veronika Birke, Janine Kertész, Die italienischen Zeichnungen der Albertina, Band 1-4, Wien 1992.

Block 1933

Maurice Block, Francois Boucher and the Beauvais Tapestries, New York – Boston 1933.

Bilzer/ Eyssen/ Winzer 1987

Bert Bilzer/ Jürgen Eyssen/ Fritz Winzer (hrsg.), Das grosse Buch der Kunst. Vom Alterum zur Gegenwart, Braunschweig 1987.

Brink 1994

Sonja Brink, Italienische Zeichnungen des 16. und 18. Jahrhunderts, Bremen 1994.

Bushart 1967

Bruno Bushart, Deutsche Malerei des Barock, Königstein im Taunus 1967.

Cassou 1946

Jean Cassou, Sieben Jahrhunderte Französische Wandteppiche, in: Wort und Tat, 1, 1946, o. S.

Ceresa 1973

Bruna Ceresa, Dietrichs von dem Werder Deutsche Übersetzung von Tassos „Gerusalemme Liberata“, phil. Diss., Zürich 1973.

Ciotti 1590

Giovanni Battista Ciotti, Il Goffredo overo Gierusalemme liberata, poema heroico. Con l’Allegoria universale dell’istesso. Et con gli argomenti a ciascun Canto del Signor Horatio Ariosti. Aggiuntevi l’Annutationi d’incerto Autore. Et le figure a ciascun Canto. Et alcune stanze in lode del Poeta, Venedig 1590.

Daniels 1976

Jeffery Daniels, L'opera completa di Sebastiano Ricci, Mailand 1976.

D'Argenville 1767

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Leben der beruehmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Charakter, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Einleitung, die Zeichnungen und Gemaelde großer Meister zu kennen, 3 Bände, Leipzig 1767 – 1768.

Dossi 1998

Barbara Dossi, Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke, München - New York 1998.

Duchesne 1834

Jean Duchesne, Voyage d'un Iconophile. Revue des principaux Cabinets d'Estampes, Bibliothèques et Musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre, Paris 1834.

Dünnhaupt 1974

Diederich von den Werder, Gottfried von Boulljon Oder Das Erlöste Jerusalem, 1626, hg. von Gerhard Dünnhaupt, Tübingen 1974.

Ebentraut 1989

R. Ebentraut, Der Genueser Maler Bernardo Castello: 1557? – 1629, Leben und Ölgemälde, Freren 1989.

Engemann 2007

Josef Engemann, Konstantin der Große, Darmstadt 2007.

Fiocco 1929

Giuseppe Fiocco, La pittura veneziana del Seicento e Settecento, Verona 1929.

Fröhlich-Bume 1926

Lili Fröhlich-Bum, Katalog der Handzeichnungen der Albertina I, Die Zeichnungen der venezianischen Schule (Hg. Alfred Stix), Wien 1926.

Garas 1965

Klára Garas, Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 11, 1965, S. 275 – 302.

Garas 1968

Klára Garas, Painting of Venice, Budapest 1968.

Garas 1968a

Klára Garas, Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, Budapest 1968.

Goethe 2003

Philipp Reclam jun. (Hg.), Johann Wolfgang Goethe, Torquato Tasso. Ein Schauspiel, Stuttgart 2003.

Grawe 2003

Christian Grawe, Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe, Torquato Tasso, Stuttgart 2003.

Gries o. J.

Johann Diederich Gries, Torquato Tasso: Das befreite Jerusalem, Teil 1, Übersetzung ins Deutsche, Leipzig o. J.

Groppo 1760/61

Antonio Groppo, Il Goffredo ovvero Gerusalemme liberata. Nuova edizione arricchita di figure in rame e d'annotazioni colla vita dell'autore, 2 vol., Venedig 1760/61.

Hartlaub 1951

G. F. Hartlaub, Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. Mit 193 Abbildungen auf 142 Tafeln und 4 Farbtafeln, München 1951.

Heinz 1995

Dora Heinz, Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Geschichte ihrer Produktionsstätten und ihrer künstlerischen Zielsetzungen, Wien 1995.

Hug 2007

Peter Hug, Etsch, in: elexikon, 2007 (25. 04. 2012), URL: http:// www.peter-hug.ch/lexikon/Etsch/w1.

Id. 1999

Id., Drawings by Antonio Tempesta for a Gerusalemme Liberata, in: Master Drawings, 37, 1999, S. 138 – 155.

Irmscher 2005
Günter Irmscher, Ornament in Europa 1450 – 2000. Eine Einführung, Köln 2005.

Kat. Ausst. Albertina 1969

Walter Koschatzky (Hg.), 200 Jahre Albertina: Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Kunstsammlung (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 12. Mai bis 28. September 1969), Wien 1969.

Kat. Ausst. Castello Estense 1985

Andrea Buzzoni (u. a.), Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative (Kat. Ausst. Castello Estense, Ferrara 6. September – 15. November 1985), Ferrara 1985.

Kat. Ausst. Goethe Museum Düsseldorf/ Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1995

Achim Aurnhammer/ Christina Florack-Kröll/ Dieter Martin, Torquato Tasso in Deutschland. Gedenkausstellung zum 400. Todestag (Kat. Ausst. Goethe Museum, Düsseldorf, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Düsseldorf 22. Februar – 30. April 1995), Heidelberg 1995.

Kat. Ausst. Kunsthalle München 1987

Erich Steingräber (Hg.), Venedig, Malerei des 18. Jahrhunderts (Kat. Ausst. Kunsthalle München 24. Juli bis 1. November 1987), mit Beiträgen von Rodolfo Pallucchini, Terisio Pignatti, Erich Steingräber, Cornelia Syre und Francesco Valcanover, München 1987.

Kat. Ausst. Museo Correr 1981

Terisio Pignatti (hg.), Disegni Antichi del Museo Correr di Venezia (Kat. Ausst. Museo Correr, Venedig 1981), Band II (Dall'Oglio – Fontebasso), Venedig 1981.

Kat. Ausst. Museum Altes Rathaus 1987

Manfred Hellmann u.a., Kunst in Venedig. Gemälde und Zeichnungen 16. – 18. Jahrhundert. Grundzüge, Mythos, Malerei, Zeichnung (Kat. Ausst. Internationale Tage, Museum Altes Rathaus, Ingelheim am Rhein 26. April bis 8. Juni 1987), Ingelheim am Rhein 1987.

Kat. Ausst. National Gallery 1983

George Knox (Hg.), Piazzetta. A Tercentenary Exhibition of Drawings, Prints, and Books (Kat. Ausst. National Gallery of Arts, Washington 20. November 1983 – 26. Februar 1984), Washington 1983.

Kat. Ausst. Royal Academy of Arts 1984

Jane Martineau (Hg.), The Genius of Venice 1500 – 1600 (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts, London 25. November 1983 bis 11. März 1984), London 1983.

Kat. Ausst. Städel Museum 2006

Julia Schewski-Bock (hg.), Von Tizian bis Tiepolo. Venezianische Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Graphischen Sammlung im Städel Museum (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 3. November 2006 bis 28. Jänner 2007), Frankfurt am Main 2006.

Kat. Ausst. Wiener Festwochen 1987

Werner Hofmann (Hg.), Zauber der Medusa. Europäische Manierismen (Kat. Ausst. Wiener Festwochen, Wien 3. April – 12. Juli 1987), Wien 1987.

Knox 1983

George Knox, Tiepolo. Drawings by Giambattista, Domenico and Lorenzo Tiepolo from the Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, from Private Collections in Wuerttemberg and from the Martin von Wagner Museum of the University of Wuerzburg, Stuttgart 1983.

Knox 1990

George Knox, Rezension: Francesco Fontebasso (1707-1769) by Marina Magrini., in: The Burlington Magazine, 132, 1990, S. 579-580.

Knox 1999

George Knox, Some notes on Francesco Fontebasso, in: Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento: studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini, Arsenale Editrice, 1999, S. 246-250.

Koschatzky/ Krasa 1982

Walter Koschatzky und Selma Krasa (hrsg.), Herzog Albert von Sachsen-Teschen 1738 – 1822. Reichsmarschall und Kunstmäzen, Wien 1982.

Lee 1940

Renesselear Wright Lee, Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting, in: Art Bulletin XXII, 1940, S. 197 – 269.

Lee 1961

Renesselear Wright Lee, Armida's Abandonment: A Study in Tassos Iconography before 1700. In: De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky, 1961, S. 335 – 349.

Levey 1957

Michael Levey, Tiepolos Treatment of classical story at Villa Valamarana, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XX, 1957, S. 298 – 317.

Longo 2008

Lucia Longo, Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera, Bologna 2008.

Magrini 1974

Marina Magrini, Il Fontebasso nei Palazzi veneziani, in: Arte Veneta, XXVIII, 1974, S. 219-234.

Magrini 1990

Marina Magrini, Francesco Fontebasso. I Disegni, in: Saggi e Memorie 17, 1990, S. 163-211.

Magrini 1988

Marina Magrini, Francesco Fontebasso. 1707-1796, Vicenza 1988.

Mai 1990

Ekkehard Mai (hg.), Das Capriccio als Kunstprinzip, Wien 1990.

Mehling 1986

Marianne Mehling, Knaurs Kulturführer in Farbe, Venedig und Venetien, München 1986.

Morassi 1945

Antonio Morassi, Tiepolo e la Villa Valmarana, Mailand 1945.

Morassi 1962

Antonio Morassi, A complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo, including Pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him, London 1962.

Nepi 1991

Giovanna Scirè Nepi, Die Accademia in Venedig. Meisterwerke venezianischer Malerei, München 1991.

Pack 1968

Claus Pack, Graphik in Österreich, Wien (u. a.) 1968.

Pallucchini 1942

Rodolfo Pallucchini, Giovanni Battista Piazzetta. Con cinquantasei tavole, Rom 1942.

Pallucchini 1945

R. Pallucchini, Gli Affreschi di G. B. e G. D. Tiepolo alla Villa Valmarana, Bergamo 1945.

Pallucchini 1960

Rodolfo Pallucchini, Die Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts (übersetzt von Hanna Kiel), München 1960.

Pallucchini 1982

Rodolfo Pallucchini, L'opera completa del Piazzetta, Mailand 1982.

Pavoni 1599

Giuseppe Pavoni, La Gierusalemme. Con gli Argomenti del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale figurata da Bernardo Castello, Genua 1599.

Pavoni 1617

Giuseppe Pavoni, La Gerusalemme liberata. Con le annotationi di Scipion Gentili e di Giulio Guastavini, Et li Argomenti di Oratio Ariosti, ad instanza di Bernardo Castello, incisi da Camillo Cungio, Genua 1617.

Pellegrino/ Poletti 2006

Francesca Pellegrino (Hg.), Federico Poletti, Bildlexikon der Kunst, Band 14. Themen und Personen der Literatur, Berlin 2006.

Pigler 1974

Andor Pigler, Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2. Band, Budapest 1974.

Pochlatko/ Koweindl 1969

Herbert Pochlatko, Karl Koweindl, Einführung in die Literatur des deutschen Sprachraumes von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, 1. Teil, Wien 1969.

Praz 1975

Mario Praz, Der Garten der Sinne. Ansichten des Manierismus und des Barock, Mailand 1975.

Roli 1968

Renato Roli, I fregi centesi del Guercino, Bologna 1968.

Romanelli 2005

Giandomenico Romanelli, Venedig – Kunst & Architektur, (Venezia l'arte nei secoli), Berlin 2005.

Ruffinelli 1621

Giovanni Angelo Ruffinelli, Il Goffredo overo Gierusalemme Liberata, Rom 1621.

Sack 1910

E. Sack, Giovanni Battista und Domenico Tiepolo, o. O. 1910.

Saiu Deidda 2001

A. Saiu Deidda, Bernardo Castello per le incisioni illustrate della Gerusalemme Liberata fra XVI. e XVII. secolo, in: Intersezioni di forme letterarie e artistiche a c. di E. Sala di Felice-L- Sanna- R. Puggioni, 2001.

Schäfer 1994

Annette Schäfer, Die Florentinische Tasso-Serie des Kunsthistorischen Museums in Wien, phil. Mag., Wien 1994.

Schemper - Zyklus III 2003

Ingeborg Schemper, Vorlesung Zyklus III. Renaissance und Barock, Wien Wintersemester 2003/2004.

Scholz 1951

John Scholz, Notes on drawings by Francesco Fontebasso, in: L'arte, 51.1948/ 51.1951, S. 40-42.

Shaw 1954

James Byam Shaw, The drawings of Francesco Fontebasso, in: Arte Veneta. VIII, 1954, S. 317-318.

Stadler 1990

Wolf Stadler (Hg.), Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Band 11, 1987.

Tasso 1580

Torquato Tasso, Il Goffredo, Erstdruck einer unvollständigen und nicht autorisierten Fassung. Übersetzung von J. D. Gries, Venedig 1580.

Tasso 1745

Torquato Tasso, verlegt von Giambattista Albrizzi, La Gerusalemme liberata. Con le figure di Giambattista Piazzetta, 2 vol., Venedig 1745.

Tasso/ Caretti 1983

Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata, bearbeitet von Lanfranco Caretti, Mailand 1983.

Thomas 1969

Hylton A. Thomas, Tasso and Tiepolo in Chicago, in: Museum Studies, The Art Institute of Chicago, 4, 1969, S. 27-48.

Voss 1923

Hermann Voss, Francesco Fontebasso: ein Beitrag zur Malerei des venezianischen Rokoko, in: Jahrbuch für Kunstsammler, 3, 1923, S. 27.

Waterhouse 1962

Ellis Waterhouse, Italian Baroque Painting, London 1962.

Watson 1956

Francis John Bagott Watson, Venetian paintings at the Royal Academy 1954-55, in: Arte Veneta 9, 1955, S. 253-264.

Wickert 2009

Max Wickert, Torquato Tasso. The liberation of Jerusalem, A new translation, Oxford 2009.

Wickhoff 1891

Franz Wickhoff, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Teil I: Die venezianische, die lombardische und die bologneser Schule, Band XII, 1891, S. CCV – CCCXIV; Teil II: Die römische Schule, Band XIII, 1892, S. CLXXV – CCLXXXIII.

Wild 1985

Barbara Wild, Some Questions About a Silver Plaquette, in: The Register of the Spencer Museum of Art 6.2, 1985, S. 15-21.

Winzer o. J.

Fritz Winzer (hrsg.), Kulturgeschichte Europas. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln o. J.

Wittkower 1999

Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600 – 1750. Part Three Late Baroque and Rococo 1675 – 1750, hg. von Joseph Connors/ Jennifer Montagu, New Haven - London 1999.

Zuffi/ Impelluso 2003

Stefano Zuffi, Lucia Impelluso (Hg.), Bildlexikon der Kunst Band 7. Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen, Mailand 2003.

XII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1-16: Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 17: Dossi 1998, S. 17.

Abb. 18: Ebd., S. 17.

Abb. 19: Ebd., S. 13.

Abb. 20: Ebd., S. 61.

Abb. 21: Aurnhammer 1995, Abb. 13.

Abb. 22: Buzzoni 1985, S. 95.

Abb. 23: Ebd., S. 97.

Abb. 24: Ebd., S. 99.

Abb. 25: Ebd., S. 101.

Abb. 26: Ebd., S. 99.

Abb. 27: Ebd., S. 102.

Abb. 28: Ebd., S. 100.

Abb. 29: Bottacin 2008, S. 27.

Abb. 30: Buzzoni 1985, S. 107.

Abb. 31: Dünnhaupt 1974, 1. Gesang.

Abb. 32: Tasso 1745, Titelblatt.

Abb. 33: Buzzoni 1985, S. 117.

Abb. 34: Ebd., S. XVI.

Abb. 35: Buzzoni 1985, S. 217.

Abb. 36: Ebd., S. 222.

Abb. 37: www.ubs.sbg.ac.at (17. 03. 2013).

Abb. 38: www.artble.com (17. 03. 2013).

Abb. 39: www.metmuseum.org (21. 03. 2013).

Abb. 40: www.commons.wikimedia.org (21. 03. 2013).

Abb. 41: Buzzoni 1985, S. 288.

Abb. 42: Andersson 1984, Abb. 100.

Abb. 43: Aurnhammer 1994, S. 319.

Abb. 44: www.wikipaintings.org (21. 03. 2013).

Abb. 45-48: venice.umwblogs.org (24. 03. 2013).

Abb. 49: www.artelista.com (24. 03. 2013).

Abb. 50: commons.wikimedia.org (24. 03. 2013).

Abb. 51: commons.wikimedia.org (24. 03. 2013).

Abb. 52-54: Morassi 1945, Tafel XII-XIII, XIV.

Abb. 55-56: Aurnhammer 1994, S. 320 – 321.

Abb. 57: Aurnhammer 1994, S. 327.

Abb. 58: Dossi 1998, S. 61.

Abb. 59: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 60: www.hektoeninternational.org (12. 01. 2013),

Abb. 61: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 62: Birke 1992, S. 292.

Abb. 63: Museo del Prado, Madrid.

Abb. 64: Pallucchini 1960, Abb. 25.

Abb. 65: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 66: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 67: Bottacin 2008, S. 44.

Abb. 68: Morassi 1962, S. 22.

Abb. 69: Waterhouse 1962, Abb. 157.

Abb. 70: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 71: www.zeno.org (21. 01. 2013).

Abb. 72: Knox 1983, S. 178.

Abb. 73: Tasso 1745, S. 50.

Abb. 74: Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 75: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 76: Gallerie dell'Accademia, Venedig.

Abb. 77: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 78: Birke 1992, S. 1040.

Abb. 79: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 80: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 81: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 82: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 83: fe.fondazionezeri.unibo.it (21. 01. 2013).

Abb. 84: www.nicolaspoussin.org (24. 01. 2013).

Abb. 85: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 86: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 87: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 88: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 89: Buzzoni 1985, S. 272.

Abb. 90: Schewski-Bock 2006, S. 169.

Abb. 91: www.wikipaintings.org (24. 01. 2013).

Abb. 92: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 93: Tasso 1745, S. 162.

Abb. 94: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 95: www.zeno.org (21. 01. 2013).

Abb. 96: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 97: Tasso 1745, S. 172.

Abb. 98: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 99: Bottacin 2008, S. 45.

Abb. 100: Dünnhaupt 1974, 16. Gesang.

Abb. 101: Tasso 1745, S. 181.

Abb. 102: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 103: http://www.bta.it (23. 03. 2013).

Abb. 104: Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 105: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 106: Bottacin 2008, S. 50.

Abb. 107: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 108: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 109: www.ibiblio.org (24. 03. 2013).

Abb. 110: Birke 1992, S. 1450.

Abb. 111: www.rositour.it (24. 03. 2013).

Abb. 112: Sophie Bakalowits (privat).

Abb. 113: www.mutualart.com (01. 04. 2013).

Abb. 114: Morassi 1962, Abb. 66.

Abb. 115: Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 116: Buzzoni 1985, S. 336.

Abb. 117: Birke 1992, S. 2063.

Abb. 118: Aurnhammer 1994, S. 326.

Abb. 119: Birke 1992, S. 950.

Abb. 120: Birke 1992, S. 930.

Abb. 121: Magrini 1988, Abb. 2.

Abb. 122: Shaw 1954, S. 322.

Abb. 123: Shaw 1954, S. 317-318.

Abb. 124: Birke 1992, S. 986.

Abb. 125: Ebd., S. 986.

Abb. 126: Gallerie dell'Accademia, Venedig.

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir."

XIII. ABBILDUNGEN

Abb. 1: „Die Geburt Rinaldos“, Feder mit schwarzer und grauer Tinte, 712 x 428/ 432 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 2: „Armida fleht Gottfried um Hilfe an“, Feder in grauer und schwarzer Tinte, 720/ 717 x 424/ 432 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 3: „Armida von Gottfrieds Rittern begleitet“, Feder in grauer und brauner Tinte, 611/ 609 x 429/ 424 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 4: „Nach dem Mahl verwandelt Armida die Ritter in Fische“, Feder mit grauer Tinte, Kreideunterzeichnungen, 692/ 690 x 431/ 426 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 5: „Rinaldo findet und befreit auf seiner Suche nach Armida die Ritter Gottfrieds, indem er die feindlichen türkischen Truppen bekämpft“, Feder mit dunkelbrauner, grauer und schwarzer Tinte, 715/ 714 x 431/ 432 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien

Abb. 6: „Rinaldo liest die Inschrift des Pfeilers“, Feder in brauner und schwarzer Tinte, 685/ 690 x 426/ 434 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 7: „Armida wird beim Versuch, den schlafenden Rinaldo zu ermorden, von Rührung ergriffen“, Feder in brauner und grauer Tinte, 698/ 691 x 429/ 431 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 8: „Armida und Rinaldo im Festwagen“, Feder in schwarzer Tinte, 613 x 426/ 430 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 9: „Die beiden Hauptleute beim Zauberer“, Feder in schwarzer Tinte und Kreide, 595/ 592 x 420/ 419 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 10: „Die beiden Hauptleute finden den Kahn“, Feder in brauner und grauer Tinte, 593/ 599 x 417 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 11: „Die beiden Hauptleute widerstehen den Verlockungen der Nymphen“, Feder in schwarzer, grauer und brauner Tinte, grau laviert, 585/ 583 x 414/ 418 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

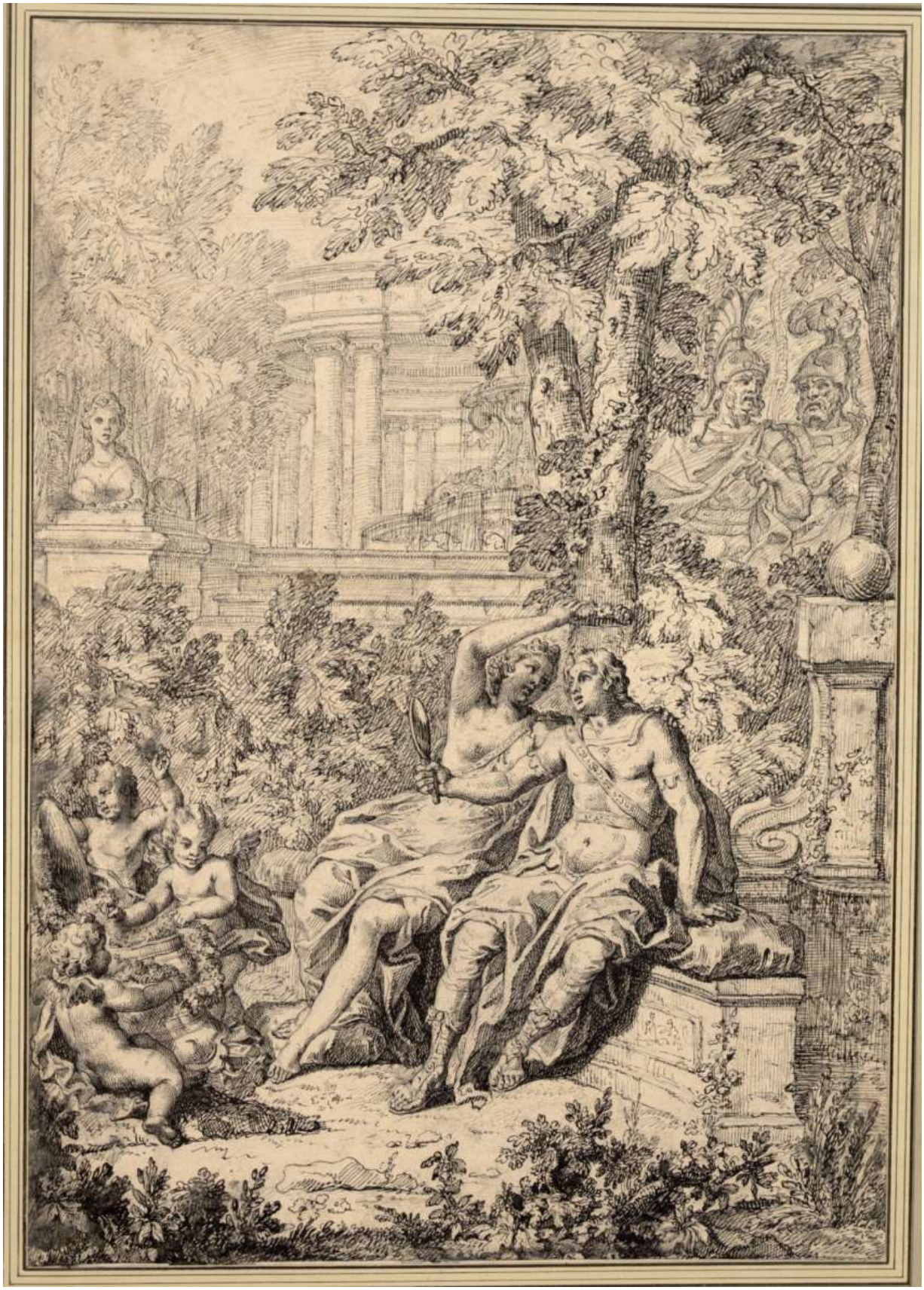

Abb. 12: „Rinaldo sieht sein Spiegelbild“, Feder in schwarzer Tinte, 599/ 589 x 413/ 417 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 13: „Rinaldo verlässt die ohnmächtige Armida“, Feder mit grauer und schwarzer Tinte, 592/ 601 x 415 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 14: „Rinaldo erblickt die Waffen“, Feder mit schwarzer Tinte und Kreide, 601/ 603 x 434 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 15: „Armida entflieht, nachdem sie sich nicht an Rinaldo rächen konnte, aus dem Kampf um die Heilige Stadt“, Feder mit schwarzer und grauer Tinte und Kreide, 429/ 431 x 605/ 602 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien

Abb. 16: „Rinaldo findet, nachdem er über ihre Freier gesiegt hat, Armida am Brunnen, tauft sie und verspricht ihr die Ehe“, Feder mit schwarzer, grauer und brauner Tinte, 602/ 597 x 430/ 429 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 17: Friedrich Heinrich Füger, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

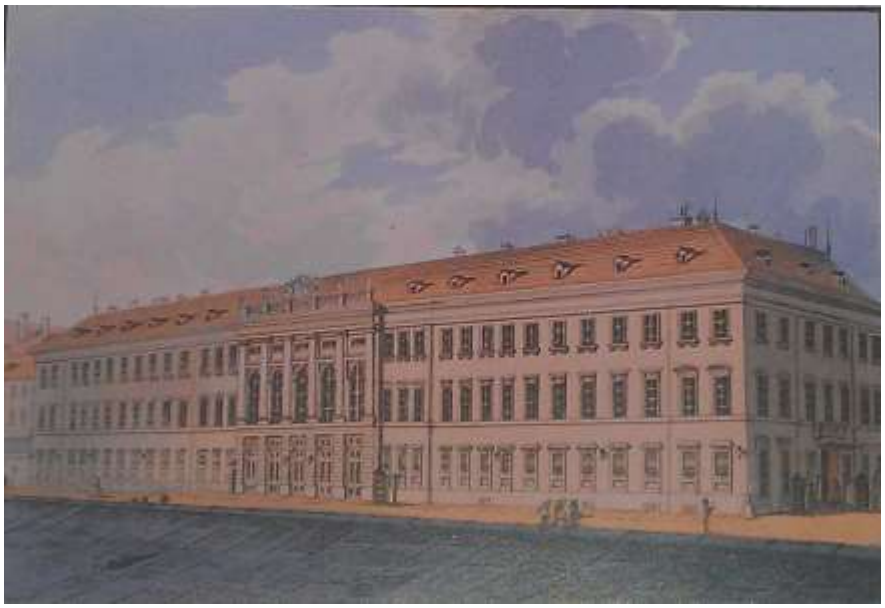

Abb. 18: J. Lutz nach Eduard Gerk, Das Palais Herzog Alberts, nach 1804, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

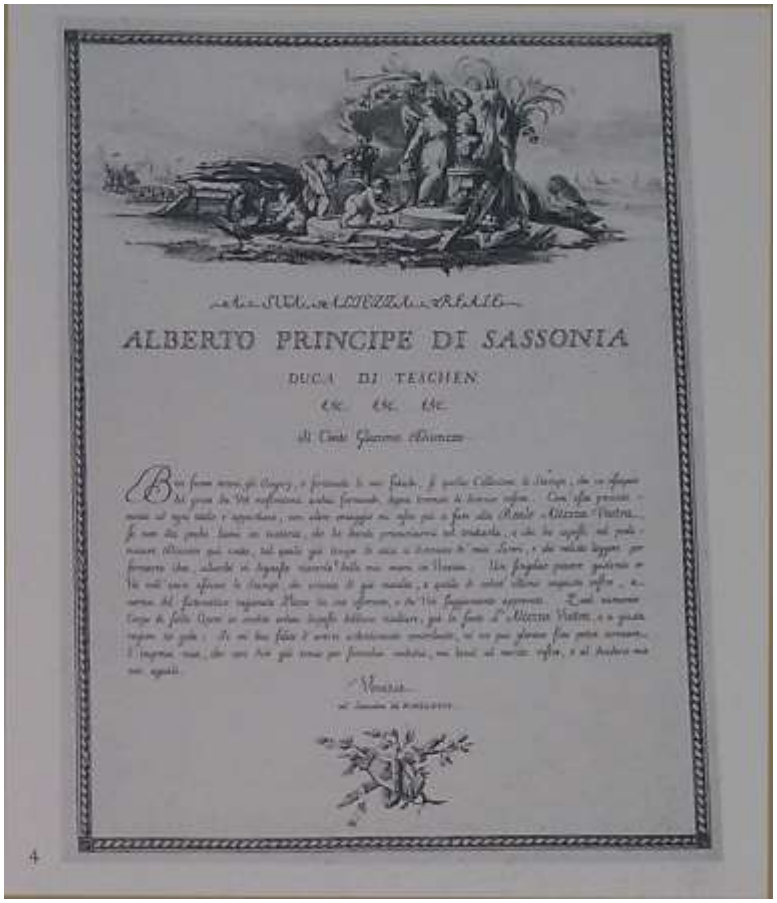

Abb. 19: Giacomo Conte Durazzo, Discorso Preliminare, Widmungsblatt an Herzog Albert, September 1776, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 20: Sammlungsstempel der Graphischen Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 21: Domenico da Venezia, Rinaldo und Armida, um 1570, Teller, Durchmesser 22,5 cm, Höhe 2,5 cm, Keramische Sammlung des Herzog Anton-Ulrich-Museum (Inv. Nr 174), Braunschweig.

Abb. 22: Domenico Mona, Carlo und Ubaldo eskortieren Rinaldo, Zeichnung zum 16. Gesang der Gerusalemme Liberata, 1580, Feder mit schwarzer Tinte, laviert, 156 x 115 mm, Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara.

Abb. 23: Bernardo Castello, gestochen von Agostino Carracci und Giacomo Franco, Illustration zum Zweiten Gesang der Gerusalemme Liberata, 1590, Kupferstich, 230 x 174 mm, Biblioteca Comunale, Mantua.

Abb. 24: Giambattista Ciotti (Verleger), Gottfried, Illustration zum 13. Gesang der Gerusalemme Liberata, 1598, 111 x 57 mm, Holzschnitt, Biblioteca Civica A. Mai, Bergamo.

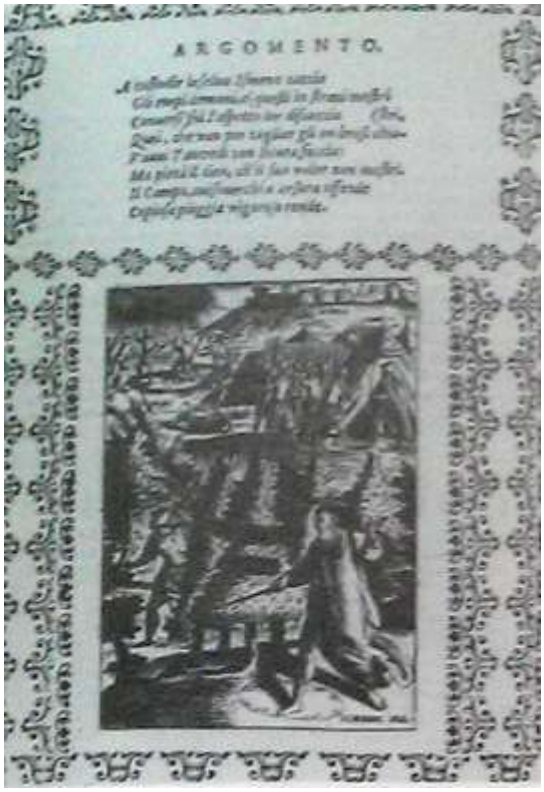

Abb. 25: Gaspare Grispoldi, Illustration zum 13. Gesang der Gerusalemme Liberata, 1611, Kupferstich, 199 x 150 mm, Biblioteca Comunale, Reggio Emilia.

Abb. 26: Bernardo Castello, Illustration zum Vierten Gesang der Gerusalemme Liberata, 1604, Kupferstich, 136 x 73 mm, Biblioteca Civica A. Mai, Bergamo.

Abb. 27: Bernardo Castello, gestochen von Camillo Cungio, Illustration zum 13. Gesang der Gerusalemme Liberata, Kupferstich, 289 x 201, Biblioteca Comunale, Reggio Emilia.

Abb. 28: Antonio Tempesta, Gottfried, Illustration zum 20. Gesang der Gerusalemme Liberata, 1607, Kupferstich, 96 x 51 mm, Biblioteca Comunale, Reggio Emilia. (Detail)

Abb. 29: Antonio Tempesta, Illustration zum Neunten Gesang der Gerusalemme Liberata, 1644, Radierung, 146 x 183 mm, British Museum, London.

Abb. 30: Odoardo Fialetti, Francesco und Giacomo Valegio, Illustration zum Zehnten Gesang der Gerusalemme Liberata, 1625, 233 x 173 mm, Biblioteca Comunale, Reggio Emilia.

Abb. 31: Matthäus Merian, Illustration zum Ersten Gesang der Gerusalemme Liberata, 1626, Kupferstich, Universitätsbibliothek, Wien.

Abb. 32: Giovanni Battista Piazzetta, Titelblattillustration zur Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 460 x 310 mm, Institut für Kunstgeschichte, Wien.

Abb. 33: Pietro Antonio Novelli, Illustrationen zum Siebenten und 18. Gesang der Gerusalemme Liberata, 1760/61, Kupferstich, Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara.

Abb. 34: Annibale Caracci, Rinaldo und Armida im Garten, 1600/01, Öl auf Leinwand, 154 x 233 cm, Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapel.

Abb. 35: Bernardo Castello, Freskenzyklus zur Gerusalemme Liberata, um 1590, Fresko, Villa Imperiale Scassi, Genua Sampierdarena.

Abb. 36: Bernardo Castello, Vorbereitung zum Freskenzyklus der Gerusalemme Liberata in der Villa Imperial Scassi, Genua, um 1590, Feder, Royal Collection, Windsor Castle.

Abb. 37: Domenico Zampieri, genannt Domenichino, Rinaldo und Armida, um 1600, 121 x 167 cm, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris.

Abb. 38: Antonis van Dyck, Armida findet den schlafenden Rinaldo, 1629, Öl auf Leinwand, 237 x 224 cm, Jacop Epstein Collection, Baltimore Museum of Art.

Abb. 39: Nicolas Poussin, Die Gefährten des Rinaldo, vor 1633, Öl auf Leinwand, 118 x 102 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 40: Nicolas Poussin, Armida findet den schlafenden Rinaldo, 1629, Öl auf Leinwand, 80 x 107 cm, Dulwich Gallery, London.

Abb. 41: Simon Vouet, Die Gefährten des Rinaldo im Garten der Armida, um 1630, Öl auf Leinwand, Sammlung Guyot de Villeneuve, Paris.

Abb. 42: Simon Vouet, Rinaldo lässt die bewusstlose Armida zurück, um 1630/34, Öl auf Leinwand, Sammlung Guyot de Villeneuve, Paris.

Abb. 43: Lorenzo Lippi, Rinaldo entwaffnet Armida, um 1647/50, Öl auf Leinwand, 327 x 216 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 44: Francois Boucher, Rinaldo und Armida, 1731, Öl auf Leinwand, 170,5 x 135,5 cm, Louvre, Paris.

Abb. 45: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo von Armida verzaubert, ca. 1742 – 45, Öl auf Leinwand, 186,9 x 214,7 cm, Art Institute of Chicago.

Abb. 46: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Garten, ca. 1742 – 45, Öl auf Leinwand, 186, 8 x 259,9 cm, Art Institute of Chicago.

Abb. 47: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, ca. 1742 – 45, Öl auf Leinwand, 186,8 x 259,9 cm, Art Institute of Chicago.

Abb. 48: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo beim Zauberer von Ascalon, ca. 1742 – 45, Öl auf Leinwand, 186,9 x 214,7 cm, Art Institute of Chicago.

Abb. 49: Giannantonio Guardi, Erminia und Vaprino finden den im Kampf mit Argante verwundeten Tankred, 1750-1755, Öl auf Leinwand, 250 x 261 cm, Gallerie dell'Accademia (Inv. Nr. 1387), Venedig.

Abb. 50: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Garten, ca. 1752, Öl auf Leinwand, 105 x 140 cm, Bayrische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, München.

Abb. 51: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, ca. 1752, Öl auf Leinwand, 105 x 140 cm, Bayrische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, München.

Abb. 52: Giovanni Battista Tiepolo, Armida findet den schlafenden Rinaldo, 1757, Fresko (zerstört), Villa Valmarana, Vincenza.

Abb. 53: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1757, Fresko, Villa Valmarana, Vincenza.

Abb. 54: Giovanni Battista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1757, Fresko, 220 x 310 cm, Tasso-Zimmer der Villa Valmarana, Vincenza.

Abb. 55: Domenico Ferretti (?), Rinaldo und Armida, Manufaktur Ludwigsburg, um 1750, Porzellangruppe, Württembergisches Landesmuseum (Inv. Nr. 1927 – 114), Stuttgart.

Abb. 56: Domenico Ferretti (?), Rinaldo und Armida, Manufaktur Ludwigsburg, um 1750, Porzellangruppe, Württembergisches Landesmuseum (Inv. Nr. 5558), Stuttgart.

Abb. 57: Charles Coypel, gearbeitet von Jacques Neilson, Armidas Ohnmacht, Wirkteppich aus der Folge Rinaldo und Armida der Gobelinmanufaktur Paris, um 1762, Gobelin, Residenz München (Inv. Nr. W110).

Abb. 58: Prägestempel von Erzherzog Albert von Sachsen-Teschen, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

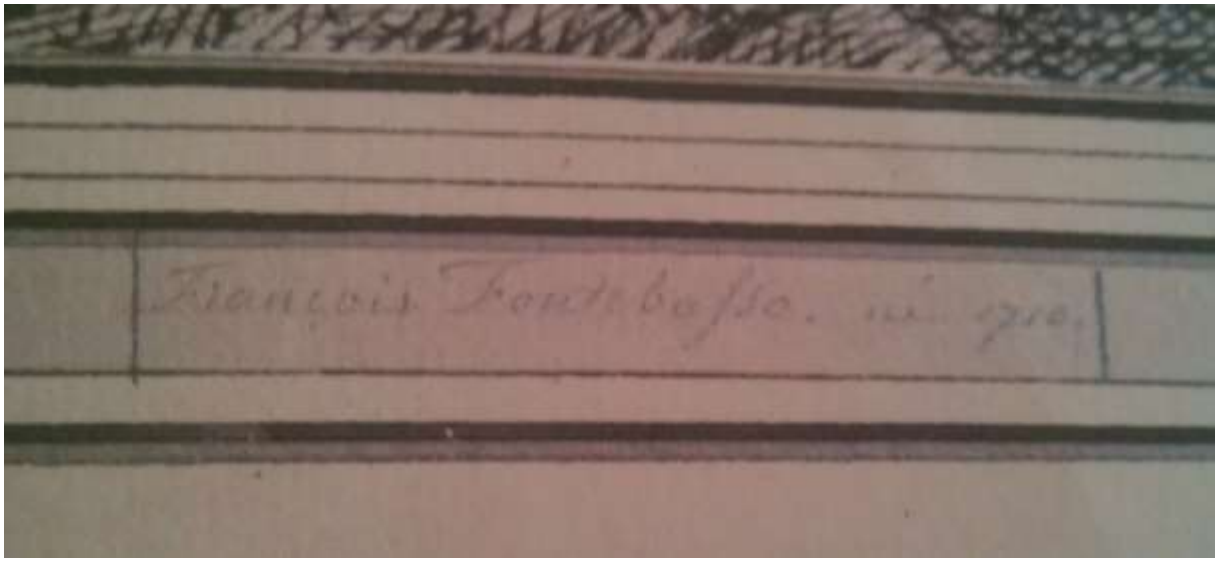

Abb. 59: Inschrift auf Blatt „1“, „Francois Fontebasso. ni 1710“.

Abb. 60: Pietro da Cortona, Antiochus und Stratonice, 1641-42, Fresko, Sala di Venere, Palazzo Pitti, Florenz.

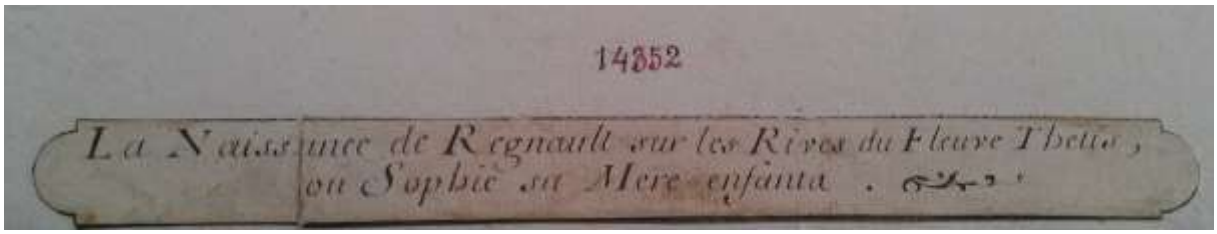

Abb. 61: Kartusche des ersten Blattes der Serie: „La Naissance de Regnault sur les Rives du Fleuve Thetis ou Sophie sa Mere enfanta“.

Abb. 62: Girolamo Siciolante da Sermoneta, Die Geburt Mariä, 1550 datiert, Kreide, Feder laviert, weiss gehöht, 251 x 177 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 63: Paolo Veronese, Auffindung des Mosesknaben, zwischen 1570 – 1575, Öl auf Leinwand, 50 x 43 cm, Museo del Prado, Madrid.

Abb. 64: Sebastiano Ricci, Die Rettung des Mosesknaben, 1711, Öl auf Leinwand, 257 x 322 cm, Palazzo Taverna, Rom.

Abb. 65: Blatt „1“, Risse und Fehlstellen in der Zeichnung.

Abb. 66: Kartusche des zweiten Blattes der Serie: „Armide vient demander à Godefroy du Secours contre un Oncle son Tuteur, exposant quil se vent emparer de son Royaume. Celle exposition n'est que pour tâcher à attire dans ses interests la plus belle Jeunesse de l'Armée par sa beauté, & par ce moyen l'affoiblir [sic!], & les faire perir. Elle obtient ce qu'elle démande."

Abb. 67: Bernardo Castello, Armida im Lager des Gottfried, Illustration zum Vierten Gesang des Gerusalemme Liberata, 1590, Kupferstich, 184 x 136 mm, Library of Congress, Washington D. C.

Abb. 68: Giovanni Battista Tiepolo, Die Enthaltsamkeit des Scipio, um 1720-25, Öl auf Leinwand, 250 x 500 cm, Count de Mora Collection, Madrid.

Abb. 69: Bernardo Cavallino, Esther vor Ahasver, zwischen 1640 – 1650, Uffizien, Florenz.

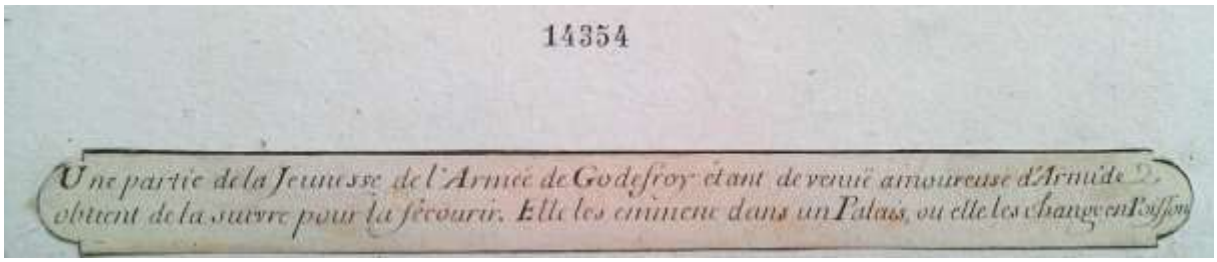

Abb. 70: Inschrift der Kartusche des dritten Blattes: „Une partie de la Jeunesse de l'Armée de Godefroy étant devenue amoureuse d'Armide & obtient de la suivre pour la Secourir. Elle les emmene dans un Palais, ou elle les change en Poisson."

Abb. 71: Bernardo Castello, „Ein Sarazene übergibt Gottfried sein Schwert“, 1590, Kupferstich, 184 x 136 mm, Library of Congress, Washington D.C.

Abb. 72: Giovanni Battista Piazzetta, „Das Treffen von Eustaz und Armida“, 1740-43, Kupferstich mit Rötelstift über Graphit nachgearbeitet, 322 x 242 mm, Eremitage, St. Petersburg.

Abb. 73: Giovanni Battista Piazzetta, Illustration zu Canto V der Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 460 x 310 mm, Institut für Kunstgeschichte, Wien.

Abb. 74: Mathias Steinl, König Joseph I., 1693 signiert und datiert, Elfenbeinstatuette, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 75: Inschrift der Kartusche des Vierten Blattes: „Armide après avoir emmené l'Escorte que Godefroy luy a donne, traite toute cette Noblesse, & au milieu du Repas, elle leur fait un Enchantement qui les oblige a se precipiter dans un Canal etant changez en Poissons."

Abb. 76: Sebastiano Ricci, Diana und Callisto, zwischen 1712 und 1716, Öl auf Leinwand, 63,5 x 75,5 cm, Gallerie dell' Accademia, Venedig.

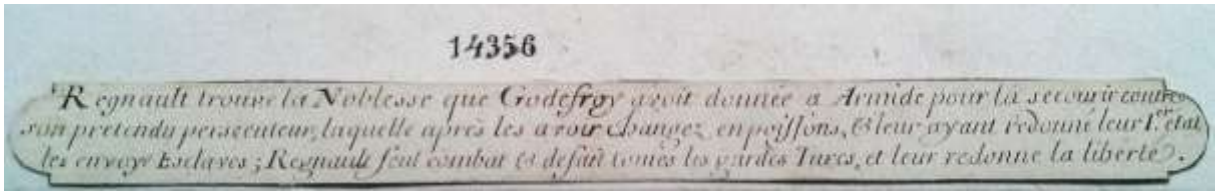

Abb. 77: Inschrift der Kartusche des fünften Blattes: „Regnault trouve la Noblesse que Godefroy avoit donnée a Armide pour la secourir contre son pretend persecuteur, laquelle après les avoir changez en poisons, & leur ayant redone leur 1er. Etat les envoye Esclaves; Regnault seul combat & defait toutes les gardes Turcs, et leur redonne la liberté.“

Abb. 78: Francesco Primaticcio (zugeschrieben), Odysseus und seine Gefährten bei den Lotophagen, Zeichnung nach einer Szene aus der Gallerie d’Ulysse in Fontainebleau, Pinsel in grauer Farbe auf braunem Papier, weiss gehöht, 270 x 346mm, Albertina Wien (Inv. Nr. 1979).

Abb. 79: Blatt „5“, Risse und Fehler im Papier.

Abb. 80: Blatt „5“, zusätzliche Fremdkörper.

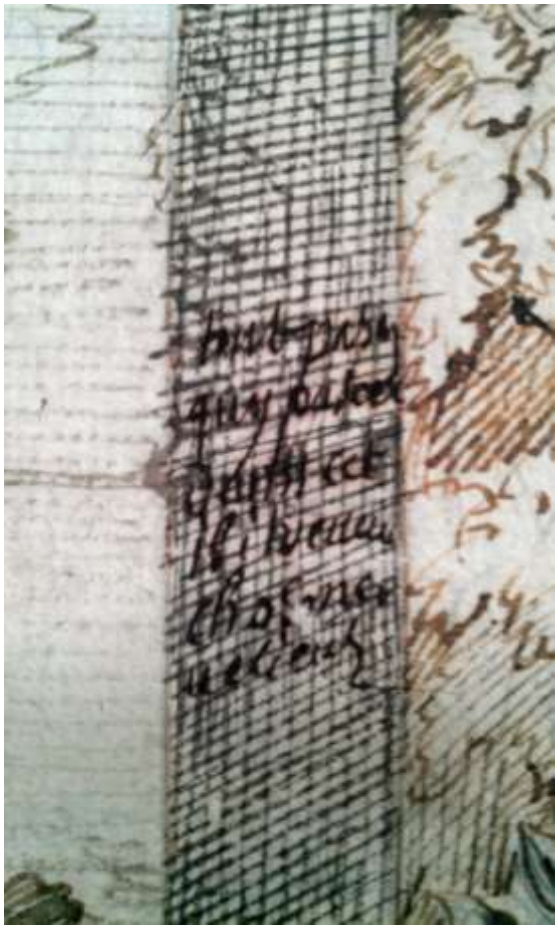

Abb. 81: Blatt „6“, Inschrift der Stele.

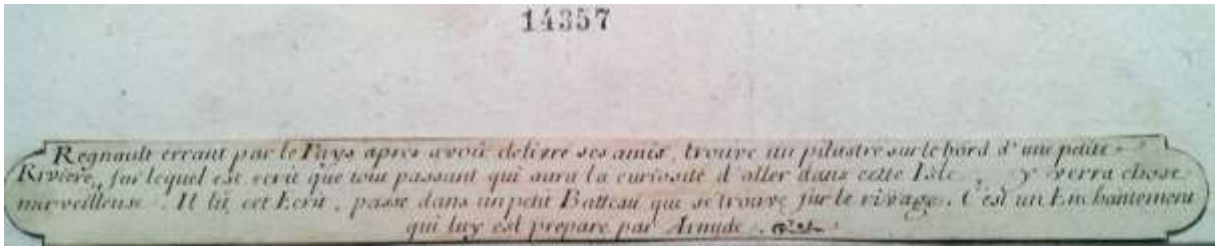

Abb. 82: Inschrift der Kartusche des Sechsten Blattes: „Regnault errant par le Pays avoir delivré ses amis, trouve un pilaster sur le bord d’une petite Riviere, sur lequel est ecrit que tout passant qui aura la curiosité d’aller dans cette Isle, y verra chose merveilleuse. Il lit cet Ecrit, passe dans un petit Batteau qui se trouve sur le ravage. C’est un Enchantement qui luy est prepare par Armide."

Abb. 83: Giovanni Baglione, Armida findet den schlafenden Rinaldo, 1614, Fresko, Casino Rospigliosi, Rom.

Abb. 84: Nicolas Poussin, Armida findet den schlafenden Rinaldo, 1625-26, Öl auf Leinwand, Pushkin Museum, Moskau.

Abb. 85: Blatt „6“, Fehlstelle in der Zeichnung.

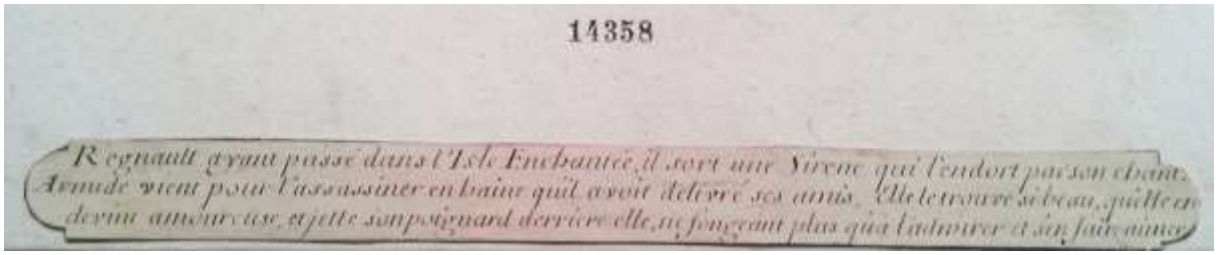

Abb. 86: Inschrift der Kartusche des Siebten Blattes: „Regnault ayant passé dans l’Isle Enchantée, il sort une Sirene qui l’endort par son chant. Armide vient pour l’assassiner en haine qu’il avoit delivré ses amis, Elle le trouve si beau, qu’elle en devini amoureuse, et jette son poignard derriere elle, ne fongeant plus qu’à l’admirer et s’en fair aimer.”

Abb. 87: Blatt „7“, Risse in der Zeichnung.

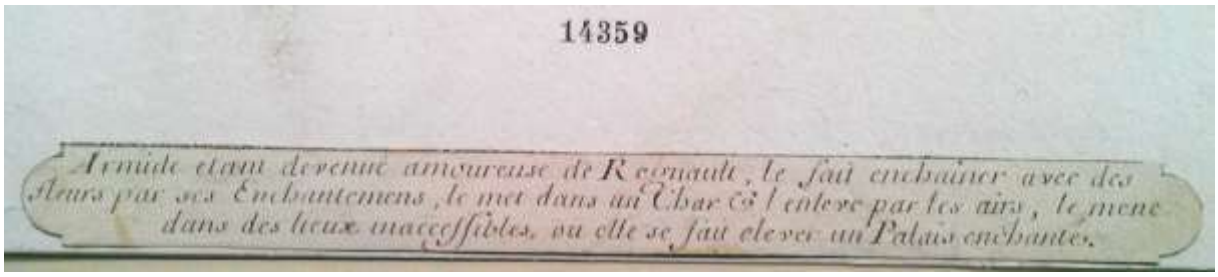

Abb. 88: Inschrift der Kartusche des achten Blattes: *„Armide étant devenue amoureuse de Regnault, le fait enchainer avec des fleurs par ses Enchantements, le met dans un Char & l'enleve par les airs, le mene dans les lieux unaccessibles, ou elle se fait elever un Palais enchanté."*

Abb. 89: Guercino, Rinaldo und Armida im Drachenwagen, Mitte 17. Jahrhundert, Fresko, Palazzo Costaguti, Rom.

Abb. 90: Gaspare Diziani, Entwurfsskizze zum Triumphzug der Flora, 1743, Feder in brauner Tinte, grau laviert über Rötel gezeichnet, 560 x 516 mm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

Abb 91: Giovanni Battista Tiepolo, Triumphzug der Flora, 1743/44, Öl auf Leinwand, 72 x 89 cm, M. H. de Young Memorial Museum, Fine Arts Museum of San Francisco.

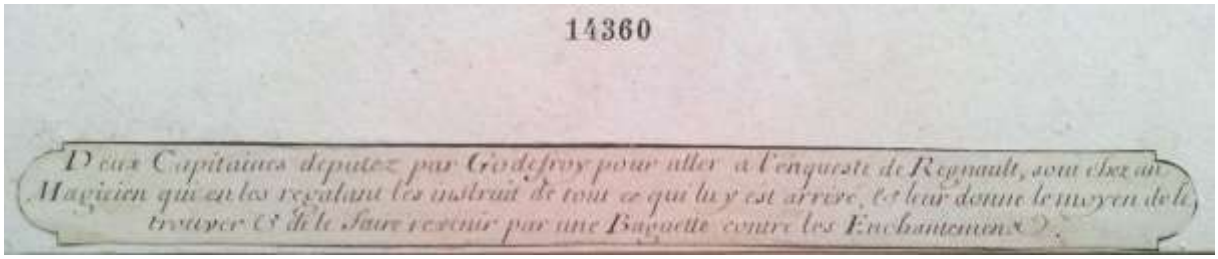

Abb. 92: Inschrift der Kartusche des neunten Blattes: *„Deux Capitaines deputez par Godefroy pour aller a l'enqueste de Regnault, sont chez un Magicien qui en les regalant les instruit de tout ce qui luy est arrive, & leur donne le moyen de le trouver & de le faire revenir par une Baguette contre les Enchantemens."*

Abb. 93: Giovanni Battista Piazzetta, Die beiden Hauptleute beim Zauberer von Ascalon, Abbildung zum 14. Gesang, 1745, Kupferstich, 460 x 310 mm, Institut für Kunstgeschichte, Wien.

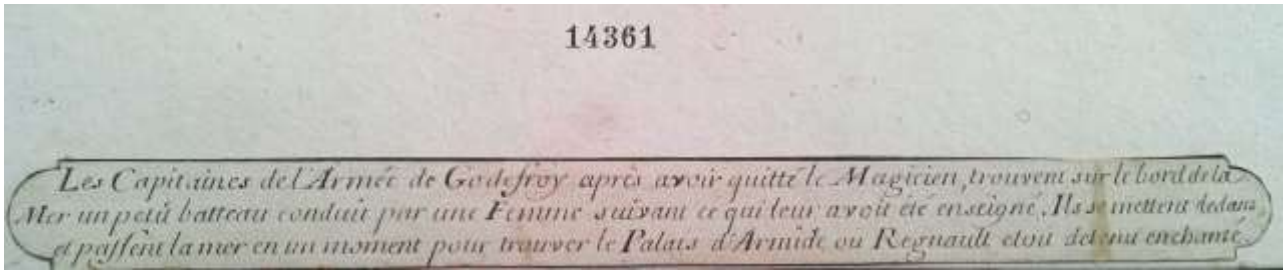

Abb. 94: Inschrift der Kartusche des zehnten Blattes: *„Les Capitaines del' Armée de Godefroy après avoir quitté le Magicien, trouvent sur le bord de la Mer un petit bateau conduit par une Femme suivant ce qui leur avoit été enseigné. Ils se mettent dedans, et passent la mer en un moment porur trouver le Palais d'Armide ou Regnault etoit detenu enchanté."*

Abb. 95: Bernardo Castello, Carlo und Ubaldo im Boot auf der Suche nach Rinaldo, 1590, Kupferstich, 138 x 194 mm, Pinacoteca Repossi, Chiari.

Abb. 96: Inschrift der Kartusche des elften Blattes: *„Les deux Capitaines trouvent en leur chemin plusieurs Enchantemens pour les faire perir, entr'autres une Fontaine où il y a plusieurs Nymphes se baignons dans cette eau, & d'autres qui servent une Collation de tous metz enchantez. Elles invitent ces deux Seigneurs de s'arréter avec elles; mais ils passent outré, & sont garentis par le moyen de leur Baguette qui leur a esté donnée par le Magicien (Zierschnörkel als Abschluss)."*

Abb. 97: Giovanni Battista Piazzetta, Die beiden Hauptleute bei den Nymphen, Illustration zum 15. Gesang der Gerusalemme liberata, 1745, Kupferstich, 460 x 310 mm, Institut für Kunstgeschichte, Wien.

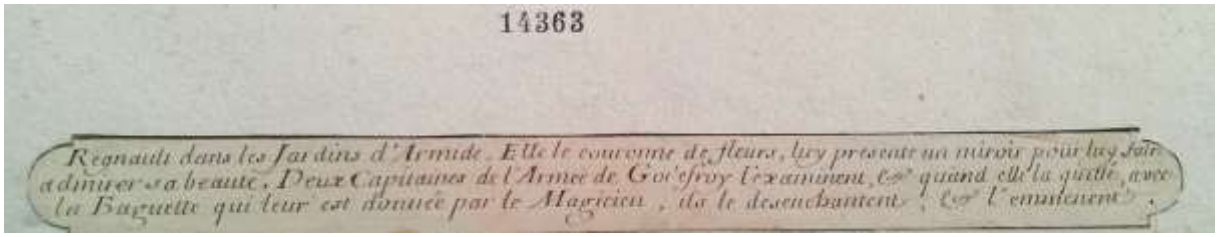

Abb. 98: Inschrift der Kartusche des zwölften Blattes: *„Regnault dans les Jardins d'Armide. Elle le couronne de fleurs, luy presente un miroir pour luy faire admirer sa beaute. Deux Capitaines de l'Armée de Godefroy l'examinent, & quand elle la quitté, avec la Baguette qui leur est donnée par le Magicien, ils desenchantent, & l'emmenent."*

Abb. 99: Bernardo Castello, Armida und Rinaldo im Liebesgarten, 1590, Kupferstich, 188 x 139 mm, Library of Congress, Washington D. C.

Abb. 100: Matthäus Merian, Illustration zum 16. Gesang der Gerusalemme Liberata, 1626, Kupferstich (Nachdruck), Universitätsbibliothek Wien.

Abb. 101: Giovanni Battista Piazzetta, Rinaldo und Armida im Garten, 1745, Kupferstich, 460 x 310 mm, Institut für Kunstgeschichte, Wien.

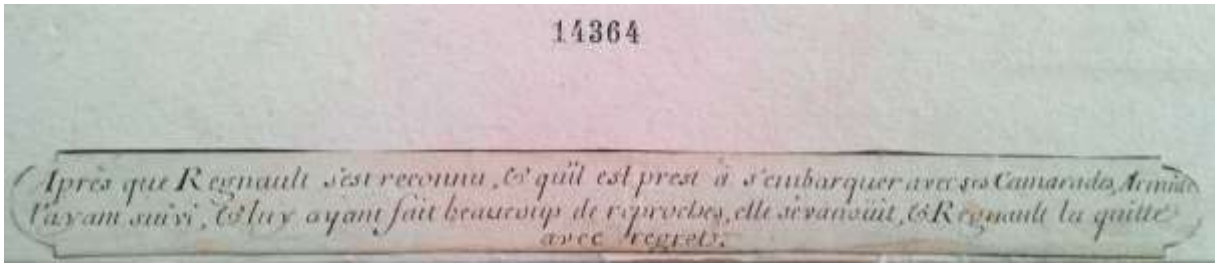

Abb. 102: Inschrift der Kartusche des dreizehnten Blattes: *„Apres que Regnault s'est reconnu, & qu'il est prest à s'embarquer avec ses Camarades, Armide l'ayant suivi, & luy ayant fait beaucoup de reproches, elle s'evanouit, & Regnault la quitte avec regret."*

Abb. 103: Giovanni Lanfranco, Rinaldo lässt Armida zurück, 1614, Öl auf Leinwand, 109 x 178 cm, Private Sammlung.

Abb. 104: Antonio Tempesta, Rinaldo verlässt die ohnmächtige Armida, um 1620, Kupferstich, Metropolitan Museum of Art, New York.

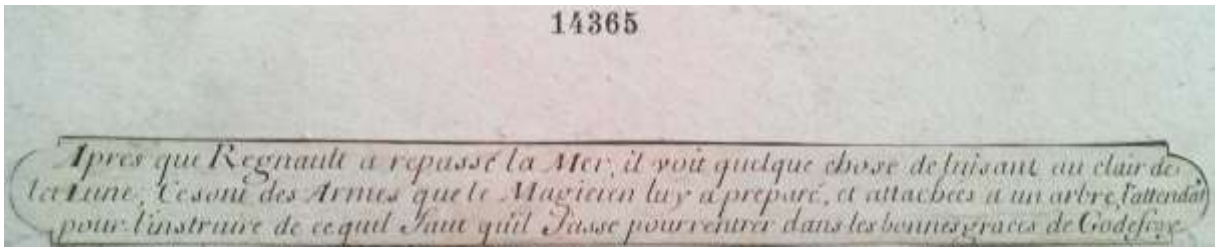

Abb. 105: Inschrift der Kartusche des vierzehnten Blattes: *„Après que Regnault a repassé la Mer, il voit quelque chose de luisant au clair de la Lune, Ce sont des Armes que le Magicien luy a prepare, et attachées à un arbre, l'attendát pour l'instruire de ce quit faut qu'il fasse pour rentrer dans les bonnes graces de Godefroy."*

Abb. 106: Pietro Antonio Novelli, Der Zauberer von Ascalon präsentiert Rinaldo die Waffen, Illustration zum 17. Gesang der Gerusalemme Liberata, 1760-61, Kupferstich.

Abb. 107: Blatt „14“, Fehlstelle des Papiers.

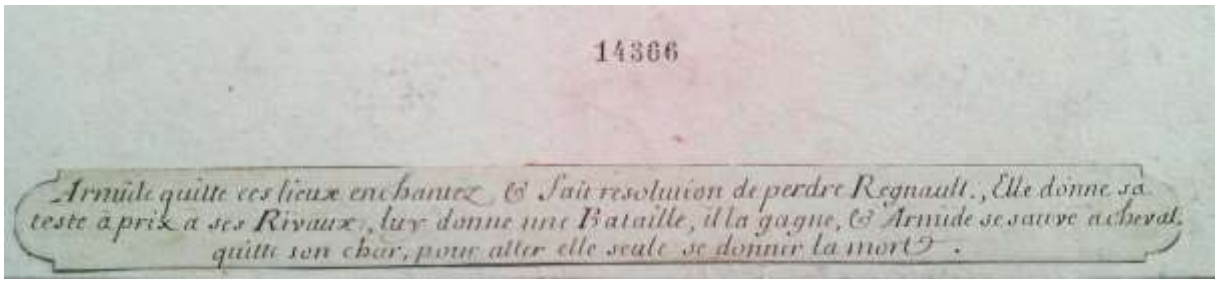

Abb. 108: Inschrift der Kartusche des fünfzehnten Blattes: *„Armide quitte ces lieux enchantez & fait resolution de perdre Reynault., Elle donne sa test à prix a ses Rivaux, luy donne une Bataille, il la gagne, & Armide se sauve àcheval, quitte son char, pour aller elle seule se donner la mort.”*

Abb. 109: Piero della Francesca, Legende des Heiligen Kreuzes, Die Schlacht zwischen Heraklius und Chosroes, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Fresko, San Francesco, Arezzo.

Abb. 110: Andrea Mantegna, Studie nach dem Relief des Kaisers Trajan am Konstantinsbogen, um 1488/89, Kreide und Feder, 272 x 198 mm, Albertina Wien.

Abb. 111: Giorgio Vasari, Schlachtenfresko, 1563 datiert, Fresko, Palazzo Vecchio, Florenz.

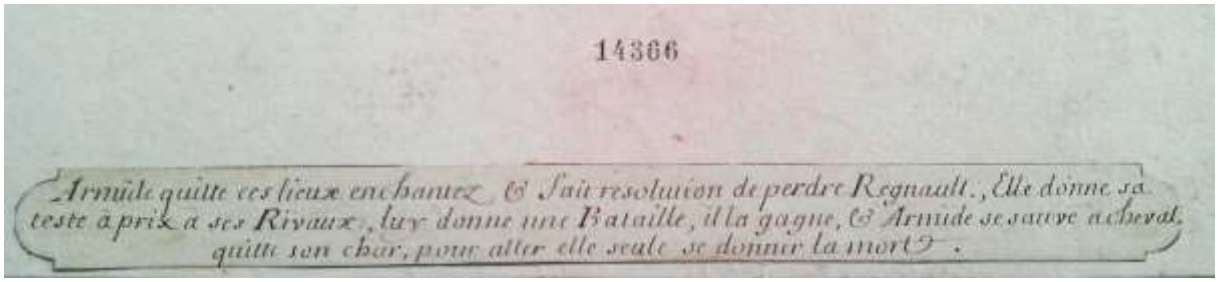

Abb. 112: Inschrift der Kartusche des sechzehnten Blattes: *„Après la Bataille que Regnault a gagné sur les Amants d'Armide, il la trouve sur le bord d'une fontaine qui s'attait poignarder, il l'arrete, la resoût à se faire Chretiene, et luy promet de l'épouser.“*

Abb. 113: Gioacchino Assereto, Rinaldo hindert Armida am Selbstmord, vor 1649, Öl auf Leinwand, 150 x 195 cm, Galleria Sabauda, Turin.

Abb. 114: Giovanni Battista Tiepolo, Tarquinius und Lukrezia, 1750, Rötel auf weissem Papier, 202 x 156 mm, Eremitage, St. Petersburg.

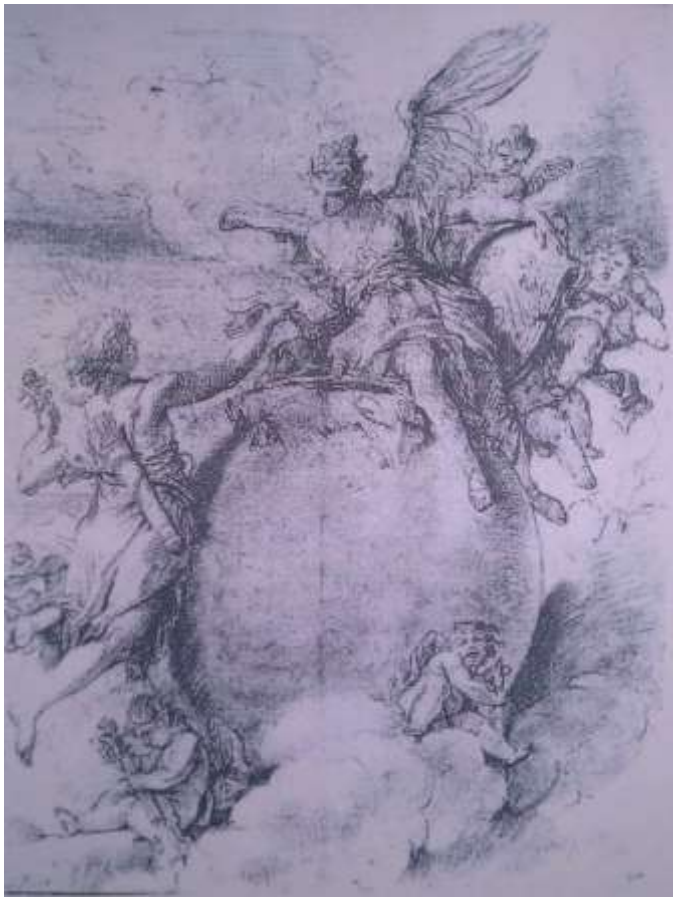

Abb. 115: Sebastiano Ricci, Apollo reicht einem Genius ein Libretto, 1717/18, Kreide, 311 x 234 mm, Albertina Wien (Inv. Nr. 1754).

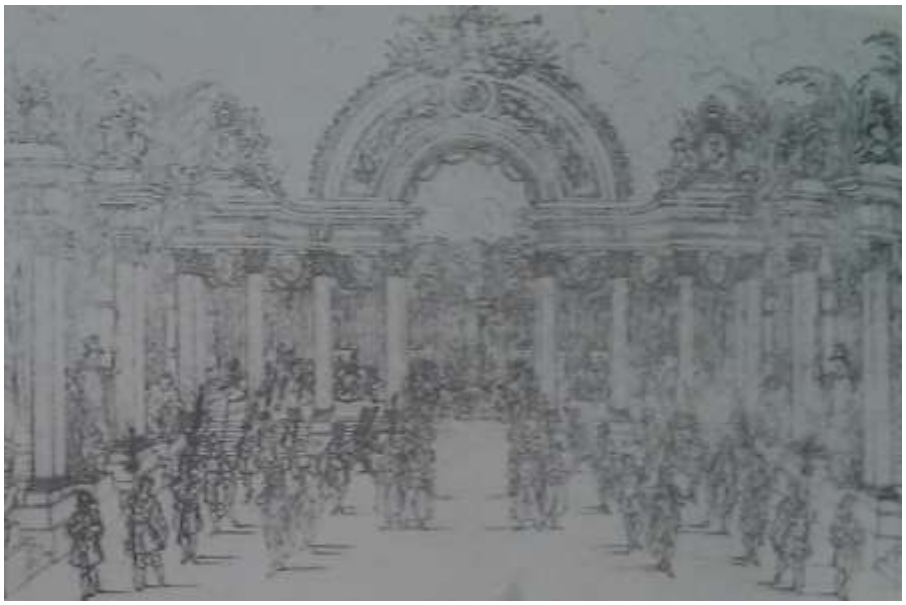

Abb. 116: Jean Berain, Studie zur dritte Szene von L'Armide, 1686, Feder, Nationalarchiv, Paris.

Abb. 117: Giuseppe Galli, gen. Bibiena, phantastischer Theaterprospekt mit handelnden Personen, Feder, blau und grün laviert, 475 x 670 mm, Albertina Wien.

Abb. 118: Charles Coypel, gearbeitet von Jacques Neilson, Armida findet den schlafenden Rinaldo, um 1762, Wandteppich, Residenz München.

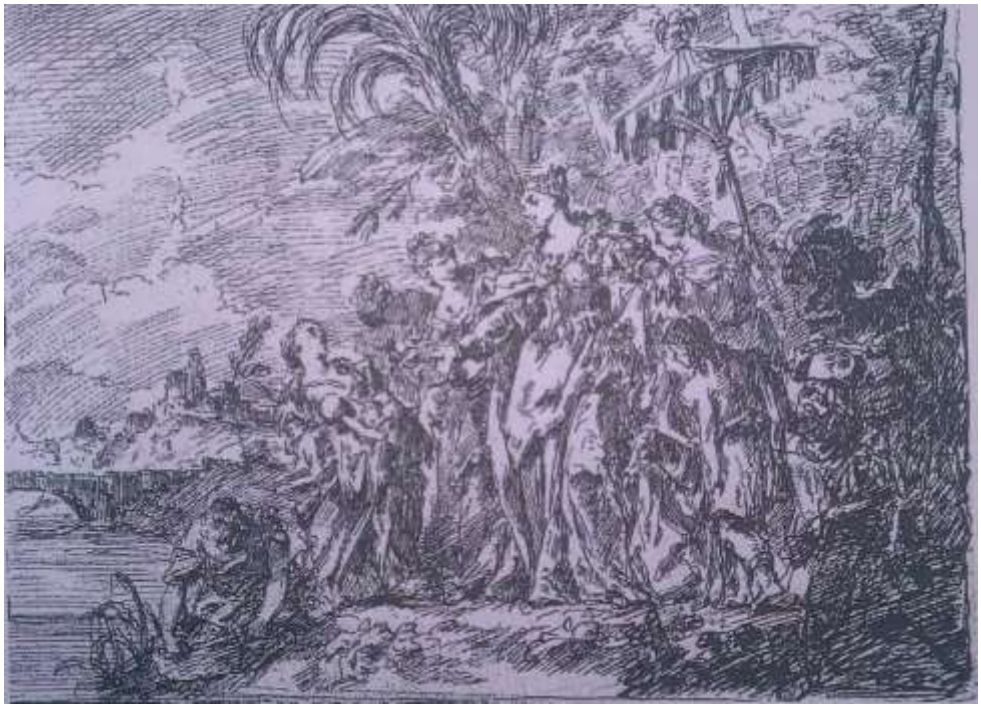

Abb. 119: Francesco Fontebasso zugeschrieben, Die Auffindung des Mosesknaben, Feder, 275 x 390 mm, Albertina Wien.

Abb. 120: Francesco Fontebasso, Alexander und Diogenes, Kreide, Feder, grau und braun laviert, weiss gehöht, 466 x 330 mm, Albertina Wien.

Abb. 121: Francesco Fontebasso, Giovanni Garbi, Das Bankett des Balthasar, 1729, Feder, Accademia di San Luca, Rom.

Abb. 122: Francesco Fontebasso, Ein Soldat vor einer Dame mit Brief, schwarze Kreide, Feder und braune Tinte, 378 x 266 mm, P. Perin, Paris; Francesco Fontebasso, Zwei Alte mit einem Mann im Gespräch, schwarze Kreide, Feder und braune Tinte, 378 x 266 mm, P. Perin, Paris.

Abb. 123: Francesco Fontebasso, Heiliger Joseph mit Kind, um 1730, Feder und Kreide, 205 x 193 mm, Museo Correr, Venedig.

Abb. 124: Francesco Fontebasso, Tomyris, von ihrem Hof umgeben, lässt das abgeschlagene Haupt des Kyros in ein blutgefülltes Gefäß tauchen, Feder, braun und grau laviert, weiss gehöht, 466 x 333 mm, Albertina Wien.

Abb. 125: Francesco Fontebasso, Dido lässt die Ochsenhaut zerschneiden, Feder, grau und braun laviert, weiss gehöht, 466 x 366 mm, Albertina Wien.

Abb. 126: Francesco Fontebasso, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Öl auf Leinwand, Gallerie dell'Accademia, Venedig.

ABSTRACT

Mitte des 18. Jahrhunderts wurde Venedig zu einem Sammelpunkt zahlreicher Künstler, welche sowohl lokal, als auch im Ausland tätig waren, und sich gegenseitig stark beeinflussten. Zu dieser Zeit ist auch die vorliegende Zeichenserie entstanden, welche sich in der Albertina Wien befindet und vermutlich zwischen 1776 und 1784 in die Sammlung des Erzherzogs Albert von Sachsen-Teschen eingegliedert wurde. Die 16 Blätter zeigen die Geschichte des Ritters Rinaldo und der Zauberin Armida nach den zwanzig Gesängen der literarischen Vorlage Torquato Tassos „Gerusalemme Liberata“ aus 1581. Der Zyklus wird in dieser Diplomarbeit stilistisch dem künstlerischen Oeuvre Francesco Fontebassos beziehungsweise seines Umkreises zugeordnet. Etliche Kunstschaffende nahmen sich dieses Themas seit der ersten Publikation an. Dabei diente Tassos Werk als Grundlage für weitere literarische Texte, jedoch auch für zahlreiche Kunstwerke. Besonders in Venedig ab 1740 wurden die Bildmotive nach der „Gerusalemme Liberata“ wegen ihrer idyllischen Darstellung sehr beliebt. Es kam zu einem regen Austausch und immer mehr traditionelle Bildlösungen wurden entwickelt, welche teilweise Vorlagen für die Darstellungen der 16 Blätter wurden. Besondere Vorbildwirkung hatte dabei die italienische Buchillustration zum tassoschen Epos seit 1581, im Besonderen die Illustrationen Bernardo Castellos ab 1590 und Giovanni Battista Piazzettas 1745. Weitere Motive und Kompositionslösungen übernahm der Urheber dieses Rinaldo und Armida Zyklus aus den zahlreichen Gemälden, Fresken sowie Zeichnungen italienischer Künstler wie Giovanni Battista Tiepolo, wodurch die Serie auch nach 1757 datiert werden konnte.

LEBENSLAUF

Persönliche Daten

Name:	Sophie Bakalowits
Geburtsdatum:	10. Oktober 1985
Geburtsort:	Wien
Nationalität:	Österreich / Schweiz

Ausbildung

Ab 2006	Studium Wirtschaftsrecht an der WU Wien
Ab 2005	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien (Grundstudium 2009 beendet)
Ab 2003	Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien
2003	Matura Gymnasium der Stiftung „Theresianische Akademie“ in Wien
1995 – 2003	Gymnasium ebendort
1991 – 1995	Volksschule „Albertus Magnus“, Wien

Berufserfahrung/ Praktika

2008 - 2009	Parnass Verlag Wien, Messestandbetreuung und Verkauf
2007 – 2009	Unidam, Universität Wien
	Freier Dienstnehmer für den Aufbau der Datenbank am Institut für Kunstgeschichte, Wien
	- Einarbeiten von Dias aus dem Bestand des Institutes - Einarbeiten von Dias der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wien
2006 (Juli, August)	Zweimonatiges Praktikum im Kunsthistorischen Museum, Gemäldegalerie, Wien
	- Vorbereitung der Giuseppe Arcimboldo Ausstellung
Ab Juli 2005	Bakalowits Licht Design GmbH
	- Beratung, Verkauf und Backoffice