Werk

Titel: Guédéonow, M. de: L'enfant mort porté par un Dauphin, groupe en marbre attribué à...

Ort: Leipzig

Jahr: 1873

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487713249_0005|log41

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

L'Enfant mort porté par un Dauphin, Groupe en Marbre, attribué à Raphael. Par **M. de Guédéonow**, Directeur de l'Ermitage Impérial. (Abdruck aus dem Bulletin der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg T. XVIII. S. 82-91. 22. Aug. 1872) St. Pétersbourg 1872.

Die in höchst irrthümlicher Fassung bereits durch die Tages-Blätter verbreitete Notiz von der Entdeckung des *Raphael* zugeschriebenen Marmorwerkes „Das todte Kind auf einem Delphin" unter den Sculpturen der Kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg wird im vorliegenden Sitzungsbericht eingehend und unter Mittheilung aller einschlagenden literarischen Documente veröffentlicht.

Durch den Brief Castiglione's an Andrea Piperario (vergl. Vasari Ed. Lem. VIII. 47 Note 1.) wusste man, dass sich 1523 ein „Puttino di marmo di mano di Raffaello" in den Händen des Giulio Romano befand, und aus inneren Gründen erschien es unbedenklich, dieses Marmorwerk für identisch mit einer Gruppe zu halten, welche 1768 als „Opera di Raffaello eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da Sua Ecc. el sig. Bali di Breteuil, Ambasc. della Sacra religione Gerosolimitana presso la Santa Sede" abgebildet wurde: die Gruppe eines todten nackten Kindes auf dem Rücken eines Delphins (nach einem Motiv aus Aelian), deren seither verschollenes Original, in einem Abguss mit der Mengs'schen Sammlung der Gypsabgüsse 1784 nach Dresden gekommen, in letzter Zeit durch neue Abgüsse dieses Mengs'schen Abgusses in verschiedenen Exemplaren verbreitet worden ist.

In diesem Jahre nun hat sich unter den Sculpturvorräthen der Eremitage die Marmorgruppe vorgefunden, welche zweifellos das Original des Dresdner Gypsabgusses und das in Cavaceppi's Werk abgebildete Bildwerk der Sammlung Breteuil ist. Auf die Spur des Werkes wurde man in St. Petersburg durch den Catalog der englischen Sammlung Lyde-Brown geführt, deren Verkauf an einen Agenten der Kaiserin Katharina II. (um 1787) in Dallaway's „Anecdotes of the Arts in England London 1800 I. 389" berichtet war, und von der sich, wie Hr. von Gedeonow ermittelte, zwei gedruckte Inventare (lateinisch 1768, italienisch 1779) in der Bibliothek des Britischen Museums befinden. In dem letzteren fand sich als Nr. 40 verzeichnet: „Un gruppo d'un putto annegato sopra il dosso d'un delfino, che gli tiene la chioma nella bocca, opera di Lorenzetto Bolognese, secondo il desegno di Rafaele da Urbino; questo sta nella prima classe frà le sculture moderne, essendo d'una bellezza maravigliosa, già nel possesso del Barone di Breteuil, ambasciatore di Malta a Roma. Quel gruppo rappresenta un fatto ricordato da Plinio il giovane nelle sue opere". Auf Grund dieser Notiz nachforschend fand Staatsrath Stephani die Marmorgruppe unter dem aus dem Taurischen Palais in die Magazine der Eremitage transportirten Sculpturenvorrath.

Die der vorliegenden Schrift beigefügten zwei Photographien des Petersburger Marmors und des Dresdner Gypsabgusses sind von vollkommener Uebereinstimmung, welche zum Ueberfluss durch genaue Messungen bestätigt wird. An dem Marmor sind die Hände und Füsse theils alt restaurirt theils nach Entfernung alter beschädigter Ergänzungen in diesem Jahre neu hergestellt und das Verhältniss dieser Restaurationen zum Dresdner Abguss ist der Punkt, dessen Darstellung in der vorliegenden Schrift noch einer ergänzenden Prüfung bedarf, welche jedoch nur durch genaue Vergleichung eines Dresdner Abgusses mit dem Original bewirkt werden kann. Der Verf. nimmt an, dass die Gruppe von Cavaceppi restaurirt worden sei, da der Titel der „Raccolta" die sämmtlichen Werke als „restaurate da Bart: Cavaceppi" bezeichnet; der Verf. schliesst ferner, dass der Dresdner Abguss, der im Inventar der Mengs'schen Sammlung in Rom von 1783 als „Putto morto sul delfino di S. A. R. di Parma" bezeichnet wird, vor der Restauration durch Cavaceppi genommen, aber dass die Extremitäten, deren schwache Ausführung Passavant auffällig findet, bereits vorher von anderer Hand schlecht restaurirt oder überhaupt nur vom Gypsgiesser angesetzt worden wären. Nun ist der Dresdner Abguss leider kein erster Abguss einer Keilform über dem Marmor sondern der Abguss einer zweiten Form, deren Näthe neben denen eines älteren Keilform-Abgusses, über den die Form genommen sein muss, sichtbar

bleiben. Es ist also kaum möglich, an dem überdiess noch angestrichenen Gypsabguss Ansätze alter Restaurationen wahrzunehmen, und die vermeintliche flüchtige Behandlung der Extremitäten scheint mir nicht so evident, als dass man nicht den Mengs'schen Abguss für die Reproduction des noch wesentlich unverletzten Originals halten dürfte.

Zu erörtern bleibt ferner noch die Person der „Sua Altezza Reale di Parma". Passavant schliesst aus dieser Bezeichnung: das Bildwerk müsse sich in Neapel befunden haben; wie der Verf. vermuthet: „weil Parma von 1545 bis 1802 von Fürsten des Hauses Farnese regiert worden sei". Der einzige den beiden Staaten gemeinsame Fürst war Don Carlos, Sohn Philipps V. von Spanien und der Prinzessin Elisabeth Farnese von Parma, welcher 1733—35 als Herzog von Parma, seit 35 als Karl III. in Neapel regierte. Die 1783 der Tradition nach als Besitzer des Werkes genannte „Altezza Reale di Parma" ist aber wahrscheinlich entweder der Bruder des Vorigen, der seit 1748 regierende Herzog Philipp Bourbon, Infant von Spanien, oder was wahrscheinlicher, dessen Sohn Ferdinand, deren vererbtes Besitzthum nicht nach Neapel gekommen ist. Die älteren Herzöge von Parma können, schon wegen der „Altezza Reale", nicht gemeint sein. Wir werden schwerlich erfahren, wann der Abguss in Parma genommen wurde, deren Wiederholung für Mengs bei den mit Abfassung des Inventars beauftragten Personen (wahrscheinlich hatte man Gypsgiesser dazu gezogen, deren Taxation von damals in Rom verkäuflichen Gypsabgüssen dem Inventar beiliegt) noch 1783 den Namen „von Parma" trug, während das Original inzwischen nach Rom und in die Sammlung Breteuil gekommen war. Die Verfasser des Inventars hielten übrigens das Werk höchstwahrscheinlich für eine Antike, da es mitten unter den Antiken verzeichnet ist und die wenigen modernen Sculpturen mit den Namen ihrer Urheber aufgeführt sind. Als Antike galt dasselbe auch in Dresden noch 1831 wo es mit der unerklärlichen Bezeichnung „Original in Turin" im Catalog des Mengs'schen Museums von Matthäy verzeichnet ist.

Die höchst interessante Frage nach der Urheberschaft Raphaels wird m. E. vom Verfasser mit zu grosser Sicherheit als durch den Brief Castiglione's erledigt erachtet. Der Verf. hält es für wahrscheinlich (Anm. 11), dass Cavaceppi den Brief Castiglione's nicht gekannt hat. Es ist aber überhaupt nur möglich, keineswegs erwiesen, dass Castiglione's „Puttino di marmo" mit der zuerst durch Cavaceppi Raphael und Lorenzetti zugeschriebenen Gruppe identisch ist. Damit fehlt uns nun freilich ausser den schwerwiegenden stilistischen Kennzeichen für Cavaceppi's Aeusserung jede ältere Beglaubigung. — Die Handweise eines Malers an der Ausführung

eines einzelnen plastischen Werkes nachzuweisen, wird immer ein auf subjectivem Gefühl beruhender unsicherer Versuch bleiben. Raphaels Urheberschaft als „Erfinder“ der Gruppe ist dagegen in so hohem Grade wahrscheinlich, seine Beziehung zu Lorenzetti so beglaubigt, dass ich keinen Grund finden an der auf Tradition beruhenden Aeusserung Cavaceppi's zu zweifeln.