



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Jacob Burckhardt und die Karlsruher Galerie

Burckhardt, Jacob

Karlsruhe, 1941

Ein Gutachten für Großherzog Friedrich I. von Baden

[urn:nbn:de:hbz:466:1-75332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-75332)

tätsgruppen zu ordnen. Daß jetzt die Preise meistens höher ausfielen als sechzehn Jahre früher, erklärt sich aus der Entwicklung des Kunstmarktes, aber auch die Qualitätsbewertungen sind sehr verschieden; sie sind bei dem Konservator der Pinakothek aufgrund der musealen Erfahrung objektiver und den Interessen einer öffentlichen Sammlung gerechter als in der persönlicheren, den belehrenden und bildenden Zweck berücksichtigenden Stellungnahme Burckhardts. (Vgl. Anhang I).

E I N G U T A C H T E N F Ü R
G R O S S H E R Z O G F R I E D R I C H I.
V O N B A D E N

In seinem Brief an Grüninger erwähnt Burckhardt, daß er während der Audienz beim Großherzog konsultiert worden sei. Man hatte ihm ein Bild gezeigt, über das er wohl nicht nach dem ersten Eindruck urteilen wollte. Eine Photographie, die er für eine ausführlichere und schriftliche Äußerung erbeten hatte, wurde Burckhardt daraufhin durch Rechnungs Rath Adam, den verantwortlichen Beamten der Großherzoglichen Vermögensverwaltung, zugestellt.

A D O L F A D A M A N J A C O B B U R C K H A R D T

Euer Hochwohlgeboren

fenden wir heute, Allerhöchstem Befehle gemäß, in besonderer Verpackung die Photographie des von Ihnen hier gefehenen kleinen Madonnen-Gemäldes zu, welches Seine Königliche Hoheit der Großherzog vor einem Jahr aus Rastatt erhalten hat und dessen Meister nicht angegeben ist. Der gnädigste Großherzog läßt Euer Hochwohlgeboren erfuchen, der Absprache mit Ihnen gemäß das Bild beurtheilen zu wollen.

In ausgezeichnetener Hochachtung

Euer Hochwohlgeboren

ergebenster

b. V. d. V.

Adam

Karlsruhe den
26 ten Juni 1880

J A C O B B U R C K H A R D T A N A D O L F A D A M

[Konzept]

Basel 29 Juny 80

Verehrtester Herr Geheimrath

Zu allererst muß ich mich noch bei Ihnen entschuldigen, weil ich vor 2 Monaten in der Eile meiner Arbeit und Abreise nicht mehr Zeit gefunden, Ihnen zum Abschied meine Aufwartung zu machen, und bitte mir dieses zu Gute zu halten.

Beifolgend erhalten Sie das gewünschte Gutachten und zugleich geht auch die Phot. wieder nach Karlsruhe ab. Darf ich bitten, wenn sich Gelegenheit geben sollte, Sr Kgl. Hoheit den Ausdruck meines aufrichtigen Dankes für das bewiesene Zutrauen und meiner ehrfurchtsvollen und befristigen Ergebenheit zu Füßen legen zu wollen.

In vollkommenster Hochachtung

der Ihrige

JB.

GUTACHTEN ÜBER DAS BILD
MARIA MIT NAHEN BESCHÄFTIGT

Nachdem mir im Monat April d. J. durch die Güte Ihrer Königl. Hoheiten Gelegenheit geworden, das betreffende Bild genau und längere Zeit zu prüfen, ist seit heute auch die vortreffliche Photographie nach demselben in meine Hände gelangt. Eine nochmalige genaue Untersuchung hat mich in der Ansicht bestärkt welche mir schon in Gegenwart des Bildes selbst geworden war: daß dasselbe am ehesten ein vorzügliches Jugendwerk des Guido Reni sein möchte.

Zunächst bleibt jeder Gedanke an einen außeritalienischen Ursprung ausgeschlossen; das Bild kann nicht französisch, deutsch, niederländisch, spanisch, es kann nur italienisch sein. Sodann kommt das Thema selbst: heilige Personen in einem häuslichen Beginnen – in der großen Blüthezeit der italienischen Malerei zur Zeit Raffaels nicht vor und war vollends in den nächstfolgenden Jahrzehnten durch das Pathos der römischen Schule völlig ausgeschlossen. Erst gegen Ende des XVI. Jahrh. ist eine nähende Madonna möglich, als vielleicht bereits Michelangelo da Caravaggio feine

heil. Anna mit der Maria beide nährend dargestellt hatte. (Pal. Spada, Rom). Überhaupt kam erst damals in Italien das Jugendalter der heil. Jungfrau häufiger zur Darstellung.

Der Styl des Bildes aber ist deutlich derjenige der Schule der Caracci von Bologna. Der allgemeine Typus der Anordnung im Raume, die Lichtvertheilung, der Wurf des Gewandes, die Draperie des Vorhanges, und im Allgemeinen Dasjenige was mit dem Ausdruck: Behandlung zusammengefaßt wird, deutet durchaus auf einen Meister jener Schule hin, und zwar in einem Moment da dieselbe bereits ihre volle Höhe erreicht hatte.

Weiterhin läßt sich auf einen Meister schließen der noch nicht völlig ausgebildet war, dabei jedoch höchst gewissenhaft verfuhr und sein Bestes, nämlich lauter Selbstempfundenes und Selbstgewonnenes gab. Ein Maler von fertiger Routine hätte sich z. B: statt des Stirnbandes anders zu helfen gewußt, vielleicht auch den obersten Putto etwas anders im Raume gestellt. Allein man wird für diese kleinen Unvollkommenheiten entschädigt durch die völlige Naivität; Maria ist rein an ihre Arbeit hingegeben und weiß nichts von den drei Putten. Der Character ist der einer strengen Jungfräulichkeit und einer noch verschlossenen Schönheit am Vorabend ihrer höchsten Entwicklung. Die Schiebung der Gestalt, die Haltung und Bildung der Hände hat offenbar dem Maler noch Anstrengung gekostet, aber Alles ist ihm vortrefflich gelungen. In den drei Putten hat er dann schon freier das allgemeine caraceske Schulgut wiedergeben können. Der Kopf desjenigen zur Rechten der Maria ist außerordentlich schön und fein. Endlich ist die Ausführung durchaus von einer Feinheit und Gewissenhaftigkeit welche in jenen Zeiten der Bravour den Malern durchschnittlich nur in jüngern Jahren noch zu Gebote stand.

Soll nun aber ein bestimmter Maler genannt werden, so wird dieß weit am ehesten der jugendliche Guido Reni gewesen sein können. Zunächst gibt es von ihm erweisliche Jugendarbeiten von kleinem Maßstab und feinsten Ausführung, wie z. B: die Madonna mit der Engelglorie (Nat Galery, London). Sodann spricht der überlegene Schönheitsinn, gegenüber den Werken seiner Mitschüler am ehesten für ihn und endlich ist der specifische Character des Kopfes der Maria fast nur mit Guido vereinbar, wie er in seiner Jugend, nicht zur Zeit seiner Bravour und Vielgeschäftigkeit empfunden und gemalt haben muß. Auch der beinahe symmetrische Aufbau des Ganzen ist eine Eigenschaft welche noch viele spätere Bilder Guido's von denjenigen seiner Schulgenossen unterscheidet. Zu völliger Gewißheit wird kaum je zu gelangen sein, allein das Bild wird jederzeit, auch unabhängig von seinem Urheber als ein anmuthiges Kleinod der späteren italienischen Kunst betrachtet werden.

Das Bild, das Burckhardt beschreibt, war bis zum Ende des Weltkrieges im Karlsruher Schloß; wohin es dann gekommen ist, ließ sich bis jetzt nicht feststellen. Dagegen fand sich eine Photographie, die für eine Beurteilung immerhin ausreicht.

Man wird heute nicht mehr geneigt sein, in dem Gemälde ein eigenhändiges Werk von Guido Reni anzuerkennen, da trotz anmutiger Partien die sicheren Akzente fehlen, die den Reiz des Motivs vollenden. Vor allem aber ist in der Ausführung zu viel Schulmäßiges und Schwachgeformtes. So ist die Umgebung Marias mit Ausnahme des Putto, der den großen Vorhang rafft, oberflächlich und matt behandelt.

Das Werk scheint berühmt und beliebt gewesen zu sein, da die Komposition in mehreren Nachstichen erhalten blieb. Mit dem Karlsruher Bild stimmt am genauesten das Blatt von Charles Errard (1606-1689) überein, eine der wenigen Arbeiten, die der vielbeschäftigte Mitbegründer der Pariser Académie de Peinture et Sculpture und spätere Direktor der Académie de France in Rom nach andern Künstlern geschaffen hat. In der Adresse zu seinem Stich bestätigt Errard die Autorschaft Guido Renis, an der nach diesem Zeugnis wohl nicht zu zweifeln ist. Das von Burckhardt begutachtete Gemälde war jedoch nicht für den Stich maßgeblich, der im Einzelnen exakter wirkt und damit dem Vorbild mehr entsprechen dürfte. Ein umgekehrtes Verhältnis ist ebenfalls abzulehnen, da der Maler in dem Antlitz der Maria die für Guido typische Schönheit und die dolcezza des Ausdruckes wiedergab, die aus dem Stich allein nicht abgeleitet werden könnten. Der Vergleich schließt folglich eine gegenseitige Abhängigkeit aus und bestätigt die Annahme, daß die beiden Arbeiten auf ein Original von Reni zurückgehen. Errards Stich, der wohl beim Publikum Anklang gefunden hatte, wurde von unbekannter Hand im Gegenfinne kopiert. Das Format dieser Kopie ist, vor allem oben, etwas reduziert, sodaß die Komposition gedrängter und dem Karlsruher Gemälde verwandter wird.

In einer zweiten Gruppe von Nachstichen ist die Szene verändert, die nicht mehr von drei, sondern von vier Engeln begleitet wird. Gerard Edelinck (1640-1707) fügt der Komposition das in der Wiege liegende Christuskind hinzu, hinter dem ein Engel mit gefalteten Händen betet, während ein zweiter die lange Bahn des Stoffes hält, an dem Maria arbeitet. Sie trägt anstelle des Stirnbandes das Kopftuch der verheirateten Frau; der Engel, der bei Errard anbetend aus den Wolken die Arbeit der Madonna verfolgt, ist hier im Begriffe, sie mit einem Kranz von Rosen zu krönen. Damit ist nicht nur auf das Symbol der Reinheit (*plantatio rosae*) hingewiesen, sondern ebenso auf die Verehrung des Rosenkranzes, der nach der Heiligen

Theresa eine Erde und Himmel verbindende Kette ist. Burckhardt hat diesen Stich erst nach Erstattung seines Gutachtens kennen gelernt und bespricht ihn in seinem Brief vom 24. Dezember 1880 an Großherzog Friedrich I. von Baden.

Edelinck verschweigt den Namen des Malers, nach dessen Vorlage er seine Platte gearbeitet hat. Dafür findet sich bei Wessely der Hinweis auf ein Bild von Francesco Cozza, das in dem Stich wiederholt sein soll. Ein in mehreren Exemplaren bekanntes Werk dieses Künstlers behandelt tatsächlich das gleiche Thema, ist aber in allem so selbständig, daß eine unmittelbare Beziehung zu dem Stich nicht besteht. Man muß also wohl an ein anderes Vorbild denken, wenn man die Veränderungen nicht dem Stecher selbst zutrauen möchte. Einem katholischen Künstler des XVII. Jahrhunderts waren die sich aus dem neuen Inhalt der Szene ergebenden ikonographischen Folgerungen selbstverständlich, und um ein Beispiel für das schlafende Kind brauchte man nicht verlegen zu sein. Reni selbst hat es in den zwei gebräuchlichen Fassungen gemalt, als den allein schlafenden Bambino und in der Verbindung mit Maria, die den Schlaf des Kindes verehrt. Für die Ergänzung seiner Darstellung wählte Edelinck jedoch ein anderes Werk, das etwa der Madonna mit dem schlafenden Jesusknaben von Francesco Trevisani ähnlich gewesen sein dürfte. Dieses Gemälde, das als ein Geschenk des Kardinals Mazarin in den Louvre kam und sich in einer zweiten Fassung im Besitz der Dresdener Galerie befindet, ist eines von vielen und wie die zahlreichen Bilder des Guten Hirten und des Salvator Mundi, in denen Jesus ebenfalls als Kind auftritt, bezeichnend für die umfassende Bedeutung der Marienverehrung und die damit verbundene Verniedlichung und Verfüßlichung der Christus-Vorstellung.

Die gleiche Komposition wird schließlich noch von Guillaume Vallet (1632-1704) gestochen, der jedoch die Wiege mit dem Christuskind wegläßt und durch die Unterschrift das Thema auf die Verkündigung an Maria festlegt. Da an der Stelle der Wiege in seinem Blatt eine Leere entsteht, könnte man eine Abhängigkeit seiner Arbeit von dem Edelinckschen Stich vermuten. Vallet muß aber das Original gekannt haben, da er sonst nicht in der Lage gewesen wäre, in so übereinstimmender Weise Maria mit dem Stirnband der Jungfrau zu zieren und ihre Haare in so gleichen Wellen über die Schultern fließen zu lassen. In einer Beischrift wird übrigens bestätigt, daß Reni das Bild gemalt hat.

Das Gemälde, nach dem Vallet gearbeitet hat, läßt sich zwar nicht im Original, aber wenigstens in der Literatur nachweisen. Lépicier erwähnt 1754 in seinem *Catalogue raisonné des tableaux du Roy* als drittes Bild von Guido

Reni: »La Vierge, surnommée la Couseuse. Tableau peint sur cuivre, ayant de hauteur 11 pouces et demi, sur 9 pouces de large. Gravé par Guillaume Vallet. La Vierge assise et vêtue d'une robe blanche, travaille à une draperie jaune posée en partie sur une table couverte d'un tapis verd: deux Anges sont appuyés dessus; leur expression est aussi respectueuse qu'attentive. Un autre Ange placé sur un nuage, tient une couronne de fleurs tandis qu'un quatrième en soulevant un rideau regarde avec admiration la mère du Sauveur. La Vierge est drapée admirablement; son caractère est si marqué par la grâce et la douceur, qu'il seroit difficile d'imaginer une beauté et une modestie plus conformes à celles qu'on doit peindre sur le visage de la mère de Dieu. Ce tableau est d'un grand mérite. Il a été acheté à l'inventaire de M. le Prince de Carignan.« Waagen, der das Bild schon 1839 nicht mehr im Louvre sah, vermutete, daß es durch die Revolution abhanden gekommen sei. Das ist wahrscheinlich, da wir aus dem Jahre 1852 von Mrs. Jameson die Beschreibung eines Gemäldes beim Earl of Ellesmere besitzen, die mit derjenigen von Lépicié auffallend übereinstimmt: »In a small but very pretty picture by Guido, the virgin as a young girl, sits embroidering a yellow robe. She is attended by four Angels, one of whom draws aside a curtain.« Das Bild ist identisch mit dem in den Katalogen der Bridgewater-Collection von 1851 und 1907 unter Nr. 44 angeführten »Guido Reni: The Virgin seated sewing, attended by angels. Engraved. From the Collection of R. Udney, Esqu.« Eine Prüfung und Abbildung des Gemäldes ist durch den Krieg leider unmöglich geworden.

Aber auch für den Stich von Errard und damit für das Karlsruher Gemälde gibt Lépicié das Vorbild im Besitze Ludwigs XV. an: »Le Guide. No. IV. La Vierge cousant du linge, accompagnée de trois Anges. Tableau peint sur cuivre, ayant de hauteur 9 pouces 3 lignes sur 7 pouces de large. La Vierge assise, ayant une auréole autour de la tête et le front ceint d'un diadème, travaille à du linge posé sur un coussin bleu, qu'elle a sur les genoux. Trois Anges l'accompagnent; un joint les mains avec étonnement, un autre lève un rideau et le troisième met une draperie jaune sur une table. Le Guide a placé une corbeille à ouvrage aux pieds de la figure dominante. Le tableau, fait pour le Pape Paul V., est un présent du Cardinal Ludovise.« Da dieses Bild nicht weiter nachweisbar ist, muß es wohl als verschollen gelten. Die Frage, ob beide Gemälde als eigenhändige Arbeiten von Reni betrachtet werden dürfen, kann nur vor den Originalen entschieden werden. Da aber die von Lépicié angegebenen Provenienzen ungewöhnlich gut sind und beide Kompositionen durch Nachstiche als Guidos Werke bestätigt werden, ist die Annahme seiner Autorschaft berechtigt.

Das Motiv der nähenden Madonna ist in diesen Bildern und Stichen für

drei verschiedene Momente aus dem Marienleben verwendet worden, für eine Scene nach dem Tempelgang, für die Verkündigung und schließlich für die Mater Dei, die den Schlaf des Kindes behütet. Während für die beiden ersten Darstellungen das Nähen der Maria begründet ist, handelt es sich bei der letzten wohl nur um eine genremäßige Ausgestaltung des Madonnenbildes, da die genau geschilderte Tätigkeit den Gedanken ausschließt, daß damit die Herstellung des ungenähten Rockes Christi gemeint sein könnte. Als ikonographische Ergänzung wäre noch die sogenannte Erziehung der heiligen Jungfrau anzumerken, jene Unterweisung in den häuslichen Arbeiten, also auch im Nähen, die Mutter Anna der jugendlichen Maria zuteil werden ließ. Diese Szene zeigt das von Burckhardt erwähnte Bild im Palazzo Spada, das neuerdings als Kopie nach Michelangelo da Caravaggio bezeichnet wird und zu den frühesten Darstellungen solcher Genremalerei gehört.

Als ikonographische Quelle für die Darstellung der nähenden Maria kommt das apokryphe Protevangelium des Jakobus in Betracht, das die Geschichte von der Jugend Marias erzählt, ihren Tempelgang und das Stabwunder des heiligen Joseph, dem der Hohepriester die Jungfrau nunmehr anvertraut hat. Der Bericht fährt fort: »Es fand aber eine Beratung der Priester statt, und sie sprachen: Wir wollen einen Vorhang für den Tempel des Herrn machen. Und es sprach der Priester: Rufet mir acht unbefleckte Jungfrauen vom Geschlechte Davids. Und die Diener gingen hin und suchten und fanden sieben Jungfrauen. Und es gedachte der Priester des Mägdleins Maria, daß sie aus dem Stamme David war und unbefleckt vor Gott. Und die Diener gingen hin und holten sie. Und sie brachten sie in den Tempel des Herrn, und es sprach der Priester: Loset mir allhier, wer das Gold und den Bergflachs und die Baumwolle und die Seide und das Purpurblaue und das Scharlachrote und den echten Purpur spinnen soll. Und es traf auf Maria der echte Purpur und Scharlach, und sie nahm es und ging in ihr Haus. Maria aber nahm den Scharlach und spann. Und sie nahm den Krug und ging hinaus, Wasser zu schöpfen. Und siehe, eine Stimme sprach: Sei gegrüßt, du Begnadigte, der Herr sei mit dir, du Gebenedeiete unter den Weibern. Und sie blickte zur Rechten und zur Linken, woher diese Stimme, und voll Zitterns ging sie fort in ihr Haus und stellte den Krug hin und nahm den Purpur und setzte sich auf ihren Stuhl und spann ihn aus. Und siehe ein Engel des Herrn trat vor sie hin und sprach: Fürchte dich nicht, Maria, denn du hast Gnade bei dem Herrscher aller gefunden und wirfst aus seinen Worten empfangen.« Diese Erzählung, bei der man an die Purpur spinnende Penelope erinnert wird, ist um die Mitte des II. Jahrhunderts mit der deutlichen Tendenz geschrieben worden, die unbefleckte Empfängnis Marias und da-

mit die göttliche Herkunft Christi zu beweisen. Der armen, um Lohn spinnenden Magd, von der die Juden und Spötter redeten, ist die als Tempeljungfrau am Vorhang Gottes wirkende Davidstochter entgegengestellt; sie ist also die Reine und nicht die Buhlerin, zu der sie die Gegner machen wollten. Unbeabsichtigt hat der Verfasser damit das Ideal einer Nonne vorgezeichnet und den entscheidenden Anfang zu einer eigentlichen Marienverehrung gegeben.

Das Werk des Jakobus, den man mit Recht den »Meister des Marienlebens« genannt hat, war im ganzen Mittelalter bekannt. Die Erzählung ist erweitert und ausgeschmückt worden: zum Spinnen des Purpurs kam das Nähen und Sticken bald am Vorhange des Tempels, bald an priesterlichen Gewändern oder an einer nicht näher bestimmbar Handarbeit. Auch die Zeiten und Räume des Geschehens werden verschoben, einmal ist Maria als Tempeljungfrau genannt, die den Tag genau in Beten und Arbeiten einteilt und damit die Regula schafft, auf die die Stundenbücher zurückgehen; dann ist es wieder die Verkündigung, bei deren Darstellung gerade in der zweiten Hälfte des XVI. und im XVII. Jahrhundert oft ein Nähkorb an diese Geschichte erinnert. Sie war damals weit verbreitet, da sie 1552 nach einer von dem französischen Humanisten Postel aus dem Orient mitgebrachten Handschrift als Buch erschien und immer wieder nachgedruckt wurde.

Nach theologischem Urteil hat mit Ausnahme der Leidensgeschichte keine kanonische oder apokryphe Erzählung eine so tiefgehende Wirkung gehabt und die christliche Phantasie so angeregt und beschäftigt, wie dieses Protevan gelium des Jakobus. Es wurde mit vielen anderen Legenden zur Waffe im Kampf gegen den Protestantismus, der die Bedeutung Marias fast auf ein Nichts beschränkte und ihre Verehrung durch den Katholizismus schärfstens angriff. Die Gegenreformation antwortete mit der Erneuerung und Vertiefung des Marienglaubens. Unzählige Kirchen werden der Madonna mit allen möglichen Beinamen geweiht, die marianische Literatur schwillt ins Unübersehbare an, Maria erscheint in den Visionen der Mönche und Nonnen, sie wird zum Panier gegen die Ungläubigen, sie ist nicht nur die Mutter Christi, sondern auch Dei Genetrix, die Mutter Gottes, die schon vom ersten Augenblick ihres Daseins an vor der Erbsünde bewahrt war. In den Gedankenkreis um diese sogenannte Immaculata Conceptio, die damals noch kein Dogma war, gehört auch die Maria im Tempel, über die sich zwar die Kirche ausschweigt, aber Schriftsteller wie Canisius und Johannes von Carthagena unter Verwendung der alten Quellen ausführlich berichten. Der Jesuitenpater Maselli schildert sie arbeitend im Kreise der Gefährtinnen und Pater

Binet zeigt, wie sie vorausahnend die Anbetung der Könige und die Kreuzigung auf die Vorhänge des Tempels sticht.

Felix linum, felix lana!

Dum te manus Mariana

Sacris aptas usibus.

Inter opus quot lepores,

In hoc choro quot amores

Infundit virginibus!

Guido Reni war besonders begabt, diese religiösen Gefühle zum volkstümlich wirksamen und verständlichen Bild zu gestalten und zu vollenden. So greift er auch das Thema der im Tempel arbeitenden Maria auf, das übrigens von Murillo und Zurbarán ebenfalls gemalt und von Hieronymus Wierix selbständig gestochen wurde. In der von Maderna für Paul V. gebauten Kapelle des Quirinals entsteht wohl mit ausdrücklicher Genehmigung, wenn nicht auf Wunsch des Papstes, im Zusammenhang eines maria-nischen Programmes das 1610 datierte und für Guido gesicherte Fresko mit dieser Darstellung, das Goethe am 3. November 1786 gesehen und in der Italienischen Reise begeistert geschildert hat: »Weniger unverständlich, aber doch geheimnisvoll ist ein Wandbild von Guido in seiner Capelle. Die kindlich lieblichste, frömmste Jungfrau sitzt still vor sich hin und näht, zwey Engel ihr zur Seite erwarten jeden Wink, ihr zu dienen. Daß jugendliche Unschuld und Fleiß von den Himmlischen bewacht und geehrt werden, sagt uns das liebe Bild. Es bedarf hier keiner Legende, keiner Auslegung.«

Die einmal gefundene graziöse Darstellung der Maria verwendet Reni ein zweites und drittes Mal für die beiden Bilder, die sich im Besitze Ludwigs XV. befanden. Das eine kennen wir durch den Stich von Errard und die Karlsruher Kopie; die Angabe Lépiciés, daß es für Papst Paul V. gemalt worden sei, bestätigt Burckhardts Ansicht, der in seinem Gutachten von einem frühen Werk spricht. Das andere Bild wurde von Vallet gestochen und von Edelinck frei verändert; wir vermuten, daß es identisch ist mit dem Gemälde, das sich im Katalog von Bridgewater-House nachweisen läßt.

Schließlich hat Reni im letzten Jahre seines Lebens den gleichen Gedanken zu einem vierten Bilde geformt, der sogenannten Nähsschule, in der Maria mitten im Kreise von acht emsig arbeitenden Gefährtinnen träumerisch vom Nähkissen aufblickt. In der Schönheit und betonten Unschuld der jugendlichen Gestalt, in ihrer zarten Geste und keuschen Haltung sind Erinnerungen an die früheren Darstellungen verarbeitet. Das Gemälde, das aus dem Kabinett von Katharina II. stammt und zu den berühmtesten Werken der Eremitage gehört, ist eine der beiden »scuole di femmine«, die Malvasia im Nachlaß des Künstlers nennt. Man nimmt an, daß die andere identisch ist mit der um zwei Figuren vermehrten Fassung in der Kirche der Santa Casa in Loreto. Eine Photographie dieses fast ganz übermalten Bildes,

von dem deshalb nicht zu entscheiden ist, ob es sich um ein Replik handelt, hat Burckhardt im Verlauf seines weiteren Briefwechsels an den Großherzog von Baden geschickt.

Schon 1678 wußte Malvasia die Darstellung dieser beiden »scuole di femmine« nicht mehr zu deuten und vermutete in ihnen »una Lucretia, ò un Artemisia, con le sue Damigelle«. Es überrascht deshalb nicht, daß der religiöse Inhalt des Bildes vergessen und das Thema in eine Schäferidylle transponiert werden konnte. In den Souvenirs du coin du feu unterhält uns Marmontel in der für das XVIII. Jahrhundert charakteristischen Art mit der Erzählung, wie Guido auf der Suche nach seinen Idealen die liebliche Basylide findet, ein armes Bauernmädchen von besonderer Grazie und Schönheit, das täglich mit ihren Gespielinnen spinnt, singt und plaudert. Es gelingt ihm, die Szene in unserem Gemälde festzuhalten, das der junge Isidoro Ovandi im Atelier des Künstlers erblickt, um sofort in unstillbarer Liebe zu dem herrlichen Kind zu entbrennen. Nach mancherlei Schwierigkeiten und Bewährungen wird die edle Spinnerin schließlich die Seine, und es wird behauptet, daß Basylide, so wie ihr Alter zunahm, die Herrschaft der Schönheit durch die mildere und dauerhaftere der Güte und des Wohlwollens zu ersetzen wußte.



Alte Kopie nach Guido Reni, Maria mit Nähen beschäftigt,
bis 1918 im Karlsruher Schloss



Unbekannter Stecher, seitenverkehrte Wiederholung
von Errards Stich nach Guido Renis nähender Maria



Charles Errard, Stich nach Guido Renis nähender Maria



Guillaume Vallet, Stich nach Guido Renis nähender Maria

V



Gerard Edelinck, Stich nach Guido Renis nähender Maria



Guido Reni, Maria mit Nähen beschäftigt, Fresko in der Kapelle des Quirinals



Guido Reni, sogenannte Nählschule der Maria, Leningrad, Eremitage



Guido Reni (Werkstatt), sogenannte Nählschule der Maria, Santa Casa in Loreto

