

MEISTERZEICHNUNGEN
AUS DER
SAMMLUNG FRANZ KOENIGS · HAARLEM

Venezianische Meister

PRESTEL-VERLAG GMBH FRANKFURT A.M.

S
6009

Ⓔ

6009

XV. VERÖFFENTLICHUNG DER PRESTEL-GESELLSCHAFT

MEISTERZEICHNUNGEN
AUS DER
SAMMLUNG FRANZ KOENIGS-HAARLEM

HERAUSGEGEBEN VON MAX J. FRIEDLÄNDER

VENEZIANISCHE MEISTER

BEARBEITET VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

1933

PRESTEL-VERLAG GMBH FRANKFURT AM MAIN



XV. VERÖFFENTLICHUNG DER PRESTEL-GESSELLSCHAFT

MEISTERZEICHNUNGEN

AUS DER

SAMMLUNG FRANZ KOENIGS-HAARLEM

HERAUSGEBEN VON MAX J. FRIEDLÄNDER

VENEZIANISCHE MEISTER

BEARBEITET VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

1032

PRESTEL-VERLAG G.M.B.H. DRUCKEREI AM MAIN *Printed in Germany*





RÜCKSEITE VON NO 2 (150 × 246 mm)

BETRACHTET MAN DIE VENEZIANISCHEN ZEICHNUNGEN DER SAMMLUNG Franz Koenigs als ein — hoffentlich noch nicht endgültig abgeschlossenes — Ganzes, so ergibt sich etwa folgendes Bild. Der Schwerpunkt liegt bei Tintoretto und zwar zahlenmäßig derart, daß, sieht man ab von den ganz unvergleichlichen Beständen der Uffizien, wohl nur die Blätter des Britischen Museums sich mit der stolzen Serie von Tintoretto-Studien messen können, die Herr Koenigs zusammengebracht hat. Vorgelagert sind diesem gewichtigen Mittelpunkt einige der so raren Zeichnungen venezianischer Quattrocentisten, ferner die Kostbarkeit einer Landschaft von Giorgione, ein früher und ein später Tizian, dazu Zeichnungen von Malern, wie etwa Pordenone, an sich interessant, aber doch nicht hervorragend genug für die Auswahl der vorliegenden Publikation. Es schließen sich an mehrere der für Veronese so charakteristischen Blätter, bedeckt mit Kompositionsentwürfen, kompositionellen Einfällen und Versuchen, eilig mit der Feder niedergeschrieben; und dazu die einzige für Veronese ganz sicher beglaubigte Einzelstudie, ein kniender König für die Anbetung der Magier in der National Gallery. Es folgen wiederum Zeichnungen von Künstlern, die unsere Auswahl nicht berücksichtigen konnte, von den Bassani, von Palma Giovane. Den glänzenden Abschluß bildet eine Gruppe venezianischer Settecentisten, in der neben Canaletto und Guardi auch einige kleinere Meister vertreten sind, deren Führung jedoch gebührenderweise Tiepolo vorbehalten wurde. —

Es ist schwer möglich, über zeichnerische Reliquien aus einer Zeitspanne von dreihundert Jahren etwas Zusammenfassendes zu sagen. Zwar möglich, aber ohne rechten Sinn wäre es, Blatt für Blatt der Veröffentlichung durchzugehen; würde das doch im wesentlichen auf eine verbreiternde Wiederholung der An-

merkungen des nachfolgenden Verzeichnisses und eingestreute ästhetische Zutaten hinauslaufen. Besser, auf eine erzwungene, äußerliche Einheitlichkeit zu verzichten und nur auf Dinge einzugehen, deren Erörterung sich irgendwie zu lohnen verspricht.

Die thronende Madonna mit dem Kind von Cima war bisher der Forschung entgangen. Der erste Eindruck ist kein unbedingt angenehmer, ja nicht ganz frei von aufsteigenden Zweifeln. Die Gestalt ist etwas schwer, reichlich gedrunken und, was zunächst noch bedenklicher, gewisse Einzelformen sind wenig befriedigend in der Zeichnung. Dennoch ergibt sich bei näherer Untersuchung die größere Wahrscheinlichkeit für ein überzeichnetes Original denn für eine Imitation eines Schülers: Die Madonna ist eine Variante der Hauptfigur von Cimas Marienaltar im Museum von Vicenza, 1489 datiert, also einem sehr frühen Werk Cimas. Das allein schon macht den Gedanken an eine Schulzeichnung einigermaßen unwahrscheinlich. Mehr aber fällt ins Gewicht die stilistische Geschlossenheit. Zwischen den Teilen nämlich, die sozusagen wörtlich mit dem Vicentiner Gemälde übereinstimmen, dem gesamten Komplex von den Knien abwärts, und andererseits den Partien, die, vornehmlich durch eine veränderte Stellung des Kindes veranlaßt, von dem Gemälde abweichen, ist keine Diskrepanz wahrzunehmen. Das aber müßte doch wohl der Fall sein, hätte ein Nachahmer zu den wörtlich übernommenen Teilen die abweichenden hinzuerfunden. Es muß nun freilich zugegeben werden, daß die Durchbildung der Einzelformen in dem Gemälde straffer und gleichzeitig feiner ist. Für solchen Qualitätsunterschied kann der Erhaltungszustand der Zeichnung, von dem noch zu reden sein wird, schwerlich allein als Erklärung herangezogen werden. Vielmehr scheint es sich um ein eigentümliches Phänomen zu handeln: Auch die Vorlage für den Hieronymus (Uffizien) für den Vicentiner Altar ist qualitativ der ausgeführten Figur im Gemälde unterlegen. Allerdings ist dann wieder der Hieronymus-Kopf der Sammlung Oppenheimer wundervoll klar und ausdrucksvoll im kleinsten Detail und dagegen der betreffende Kopf im Gemälde (Madonna dell' Arancio, Venedig, Accademia) vergleichsweise etwas derb. — Wie schon angedeutet, ist der Zustand der Zeichnung kein ganz befriedigender. Sie scheint übergangen zu sein. Eine volle Bestätigung für diese Vermutung, nämlich eine Bestätigung ganz eindeutiger materieller Art ist allerdings nicht beizubringen: Die Pinselstriche zeigen überall den gleichen oder fast gleich verblaßten, bräunlich grauen Ton und ein Weiß von einheitlicher Stärke (beziehungsweise Schwäche). So müßte also die vermutete stellenweise Übergehung recht alten Datums sein. Auf diese deuten hin technische Banalitäten und Mißverständnisse an einzelnen Stellen. Genannt seien die Locken des Kindes, seine rechte Hand und der rechte Unterarm, rechte Hand und Unterarm der Madonna. — Wichtig ist die Rückseite. Zunächst zeigt sie deutlich, daß das Blatt beträchtlich beschnitten ist; worauf gewiß nicht in unwesentlicher Weise, nämlich durch zu starke Einengung, der Eindruck der Schwere beruht, der der Madonna der Vorderseite so wenig vorteilhaft ist. Sehr bedeutsam sind ferner die stilistischen Aussagen der knienden weiblichen Figur der Rückseite, offenbar die Einzelstudie für eine Anbetung des Kindes. Bedeutsam vor allem deshalb, weil das hier zutage tretende Formengefühl auf Werke Cimas hinweist, die dem Vicentiner Altar vorausgegangen sein dürften, auf das Polyptychon in Olera bei Bergamo und ganz besonders auf die Madonna von Oderzo in der Brera. Stilistisch vertritt die Figur der



CARPACCIO, ENTWURF ZU EINER GEBURT MARIAE

Rückseite eine etwas frühere Stufe der Entwicklung als die thronende Madonna der Vorderseite. Mithin dürfte das Blatt unter den Zeichnungen Cimas zeitlich die erste Stelle einnehmen. —

Die Zeichnung Carpaccios, der Entwurf zu einer „Geburt Mariae“ (siehe die Abbildung im Text; Feder, 117 x 116 mm; Slg. Valori; Vallardi; Wauters), wie das Blatt von Cima bisher nicht publiziert, bedarf wie dieses einige die Zuschreibung erklärende Anmerkungen. Denn in technischer Hinsicht ist die Zeichnung ein wenig ungewöhnlich, nämlich insofern als in ihr weit mehr — und man kann sagen mehr systematisch — mit Schraffierungen gearbeitet ist, als das sonst bei Carpaccio zu beobachten. Jedoch das technisch Regellose ist fast das Charakteristische für Carpaccios Federzeichnungen. Mehrere enthalten überhaupt keine Andeutungen des Helldunkels. Andere geben fast nur figurale Umrisse, dazu aber Tonwerte durch Lavierung. Bei anderen wiederum ist die erste Anlage in Rötel als Ton benutzt; gewiß keine sehr saubere Technik. Es hieße aber nun wohl die vergleichende Methode auf die Spitze treiben, wollte man das Blatt dem Vittore Carpaccio aberkennen nur deshalb, weil es technisch stilreiner ist. Die Handschrift und stark abkürzende Formensprache des Meisters ist, sozusagen unter den Schraffierungen, wohl zu erkennen. — Die Galerie zu Bergamo bewahrt ein Gemälde Carpaccios, in dem das gleiche Thema wesentlich anders behandelt ist. Dennoch besteht wenigstens ein Anlaß, die Zeichnung als ersten, verworfenen Kompositionsentwurf mit dem Bilde hypothetisch in Verbindung zu bringen: Das für Venedig sehr ungewöhnliche quadratische Bildformat ist beiden gemeinsam. Bestände die Hypothese zu Recht, so wäre damit die Zeichnung approximativ auf die ersten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts datiert. Denn das Bild in Bergamo gehört zu einem Zyklus der Marienlegende, den Carpaccio in jener Zeit für die Scuola degli Albanesi in Venedig gemalt hat. —

Der weibliche Rückenakt, vordem mit Giorgione in Verbindung gebracht, wurde zuerst von Frau Fröhlich-Bum auf Tizian bestimmt. Eine nicht bloß zutreffende, sondern unsere Kenntnisse wirklich bereichernde

Bestimmung. Denn das Blatt füllt eine Lücke aus. Wohl kannten wir bereits Kreidezeichnungen Tizians aus seiner frühen und früheren Zeit, jedoch nur drapierte Figuren. Zu diesen gesellt ist nun der Frauenakt, mehr bedeutend als nur eine neue Note, eine neue Rubrik, vielmehr ein Dokument sehr persönlicher Einstellung auf ein dem Meister sichtlich am Herzen liegendes spezielles Thema. — Technisch besonders charakteristisch für Tizian sind die Schraffierungen im Hintergrund, die der Figur Relief geben. Die schrägen Lagen durchstreichen auch — und zwar korrigierend — den anfänglich auf den Arm gestützten Kopf, der also fortzudenken wäre. Die Stellung des aufgerichteten Kopfes ist mithin als endgültig zu betrachten. —

Wie schon gesagt, ist die Sammlung Koenigs ganz besonders reich an Zeichnungen Tintoretts. Beide wohlbekannteren Kategorien, nämlich die Studien nach Plastiken wie die Zeichnungen nach dem lebenden Modell, sind durch zahlreiche und vorzügliche Spezimina vertreten. Der ersten Gruppe gehört die auch anderenorts öfters vorkommende Wiedergabe einer Figur an, die ich seinerzeit versuchsweise als Atlas gedeutet habe, während Frau Edith Hoffmann (Veröffentlichungen der Budapester Museen), auf eine Annahme Meders zurückgreifend, glaubt, daß hier eines jener von Tintoretto selbst gefertigten Modellmännchen vorliege, von denen in Ridolfis Tintoretto-Vita die Rede ist. Das Exemplar der Sammlung Koenigs dürfte auf Grund seines ganz seltenen Erhaltungszustandes, der eine genaue Kontrolle ermöglicht, ganz besonders geeignet sein, zur Klärung des Problems beizutragen. Der spezifisch bildhauerische Charakter fällt in die Augen. Vor allem aber ist es das Singuläre der hier zum Ausdruck gebrachten plastischen Idee, das recht wenig stimmt zu der Hypothese des Modellmännchens, dessen Aufgabe doch gerade darin bestehen sollte, daß es sich willig in möglichst viele und möglichst verschiedene Rollen schicke. Allerdings hat Tintoretto die Figur, die offenbar sockellos, in fast allen nur denkbaren Ansichten gezeichnet, stehend, liegend, sogar hängend. Aber daß sie darum ein von ihm selbst gefertigtes Modellmännchen sein müsse, ist doch wohl ein ziemlich voreiliger Schluß; geben doch auch die notorischen Studien Tintoretts nach Michelangelo die Vorbilder gelegentlich in höchst willkürlichen Ansichten wieder. —

Erinnere ich mich recht, so hat schon der Vorbesitzer, Professor William Bateson, für das große Brustbild eines Jünglings an Tiepolo als Urheber gedacht. Vordem war Bronzino genannt worden, später auch Paolo Veronese; stillkritisch betrachtet gewiß zwei Fehlbestimmungen, ästhetisch aber nicht uninteressant als Kennzeichnung der Auffassung und ihrer klassischen Antecedenzen. Das Bildnis bedeutet — und zwar nicht nur in seinen ungewöhnlichen Massen — eine Ausnahme im zeichnerischen Werk Tiepolos. Zweifeln, Ablehnung, Besseres steht die Tür offen. Denn von den Kopfstudien, wie sie vor allem in größerer Anzahl im Museum in Weimar erhalten sind und auch in der ehemaligen Sammlung Wendland vereinigt waren, hebt sich das Jünglingsbildnis ab schon allein in technischer Hinsicht. Die Strichführung ist weniger geistvoll bizarr und individuell; vergleichsweise ist sie akademisch, so wenig dieses Beiwort auf die Zeichnung an sich paßt. Jedoch die zum Vergleich herangezogenen Studien gehören sicherlich den fünfziger und wahrscheinlich auch den sechziger Jahren an, also der Zeit der vollentwickelten Manier Tiepolos; während die klassischen Reminiscenzen dem Jünglingsbildnis den Platz in einer früheren Zeit anweisen dürften. *Hadeln*

1

GIOVANNI BELLINI

VENEDIG, UM 1429 — VENEDIG, 1516

Studienblatt

Zwei Studien für einen Johannes den Täufer, ferner Studien für die Heiligen Petrus, Paulus, Andreas und einen anderen Heiligen.

Feder auf zwei zusammengeklebten Stücken weißen Papiers. 171 × 402.

Sammlung J. W. Böhler.

Exhibition of Italian Art, Royal Academy, London 1930, No 715.

Lit.: Hadeln, Venez. Zeichnungen des Quattrocento, 58, 59; K. T. Parker, North Italian Drawings, pl. 40; Kenneth Clark, Burlington Magazine, LVI (1930), p. 182, 183, der die Gruppe von Zeichnungen, zu der das Studienblatt gehört, Mantegna zuzuschreiben versuchte. Gegen Kenneth Clarks Hypothese vgl. Archibald G. B. Russell in Vasari Society, 2nd Series, Part XI (1930), No 3 und Hadeln, Burlington Magazine, LXI, p. 229, 230 und ebendort (p. 232) K. Clark, der seine Hypothese zurückzieht. Siehe ferner Italian Drawings exhibited at the Royal Academy, London 1931, p. 46, No 164. — Die Studien zum Täufer wahrscheinlich früheren Datums als die vier Heiligen.

2

GIOVANNI BATTISTA CIMA
DA CONEGLIANO

CONEGLIANO, UM 1459 — CONEGLIANO, 1517 ODER 1518

Thronende Madonna mit dem Kinde

RÜCKSEITE (siehe die Abbildung im Text): *Kniende Maria, wahrscheinlich für eine Anbetung des Kindes*

Pinsel und Feder, bräunlich grau und weiß auf ehemals blauem Papier, die Vorderseite quadriert. 254 × 157. Aus der frühen Zeit des Meisters. Vgl. die Ausführungen im Text.

3

LORENZO LOTTO

VENEDIG, UM 1480

LORETO, ZWISCHEN 18. SEPTEMBER 1556 UND 1. JULI 1557

Junger Krieger mit Hellebarde

Schwarze Kreide auf gelblichem, weißgetöntem Papier. 396 × 223.

Sammlung J. W. Böhler.

Exhibition of Italian Art, Royal Academy, London 1930, No 618.

Lit.: W. Suida, Pantheon, II (1928), p. 532; Italian Drawings exhibited at the Royal Academy, Burlington House, London 1931, p. 71, No 258. — Aus der früheren Schaffensperiode des Meisters.

4

GIORGIONE

CASTELFRANCO, 1478 — VENEDIG, 1510

Ansicht von Castelfranco (?) mit einem sitzenden Mann im Vordergrund

Röteln auf weißem Papier. 200 × 291.

Sammlung Resta Somers; Sir I. C. Robinson; J. W. Böhler. Exhibition of Italian Art, Royal Academy, London 1930, No 700.

Lit.: F. Becker, Fünfzig Zeichnungen in Privatbesitz, 1922, Tafel 36; Hadeln, Venezianische Zeichnungen der Hoch-Renaissance, Tafel 3; Italian Drawings exhibited at the Royal Academy, London 1931, p. 70, No 253.

5

TIZIAN

PIEVE DI CADORE, WAHRSCHEINLICH 1477 — VENEDIG, 1576

Weiblicher Rückenakt

Schwarze und weiße Kreide auf braunem Papier.

233 × 163.

Sammlung Bouverie; Wellesley; R. Johnson; William Bateson.

Exhibition of the Burlington Fine Arts Club, 1917 bis 1918, No 90. — Exhibition of Italian Art, Royal Academy, London 1930, No 681.

Lit.: Roger Fry, Burlington Magazine, XXXII (1918), p. 60; L. Fröhlich-Bum, Wiener Jahrbuch, II (1928), p. 196, No 8.

6

TIZIAN

Drapierte männliche Figur nach rechts gewandt
RÜCKSEITE: *Draperiestudien und ein bärtiger Kopf*

Schwarze Kreide auf blauem Papier. 375 × 246.

Sammlung Vallardi; Prayer.

Lit.: Hadeln, Titian's Drawings, London 1927, p. 21 und Tafel 36 (Vorderseite) und 25 (Rückseite). Durch ein Versehen des englischen Verlages ist die Abbildung der Rückseite falsch beschriftet und verwechselt mit einem anderen Studienblatt im Besitz des Earl of Harewood.

7

GIACOMO TINTORETTO

VENEDIG, 1518 — VENEDIG, 1594

Studie nach einem Modell für einen Atlas (?)

Kohle, weißgehöht auf blauem Papier. 268 × 181.

Sammlung Rogers; Archibald G. B. Russel.

Lit.: Hadeln, Burlington Magazine, XLIV (1924), p. 278. — In meinen Zeichnungen des Giacomo Tintoretto (1922), p. 27, 28,

habe ich mehrere andere Studien nach demselben Modell aufgeführt und die Vermutung ausgesprochen, dieses dürfte wohl das sockellose Modell zu einem Atlas gewesen sein. Hingegen tritt Dr. Edith Hoffmann in No IV der Veröffentlichungen des Budapester Museums für die bereits von J. Meder, Die Handzeichnung, 1919, p. 414, geäußerte Hypothese ein, nämlich es handle sich um eins von Tintoretto selbst gefertigter Modellmännchen. Vgl. dazu den Text.

8

GIACOMO TINTORETTO

Studie nach einem antiken Kopf

RÜCKSEITE:

Studie nach demselben Kopf

Kohle, weißgehöht auf ehemals blauem Papier.

340 × 226.

Eine andere Studie nach derselben Antike in den Uffizien, No 17 237, abgebildet bei Hadeln, Zeichnungen des Giacomo Tintoretto, Tafel 3.

9

GIACOMO TINTORETTO

Studie für eine Figur in der Kreuzigung Christi der Scuola di San Rocco, Venedig

Kohle, etwas weißgehöht auf blauem Papier, die linke obere Ecke angestückt. 286 × 238.

Sammlung Sir Joshua Reynolds; G. Bellingham-Smith. Es handelt sich um die Studie für den Mann zur Linken des Kreuzes, im Begriff, den an einem Rohr befestigten Schwamm in den Essig zu tauchen. Die Studie ist wie das große Gemälde auf 1565 zu datieren.

Lit.: Hadeln, Burlington Magazine, XLVIII (1926), p. 116.

10

GIACOMO TINTORETTO

Studie für den Sündenfall in der Scuola di San Rocco, Venedig

Schwarze Kreide auf weißem Papier, quadriert.

285 × 437.

Sammlung Dadda.

Die Dekoration des Soffitto des großen Saales in der Scuola di S. Rocco entstand gegen Ende der siebziger Jahre. Mithin ist die Studie, die als Vorlage für eines der Ovale des Deckenschmuckes diente, in die genannte Zeit zu datieren.

Lit.: Hadeln, Old Master Drawings, I. (1927), Tafel 25.

11

GIACOMO TINTORETTO

Schwert schwingender Krieger

Einzelstudie für die Verteidigung von Brescia, Deckengemälde in der Sala del Gran Consiglio im Dogenpalast. Kohle auf weißem Papier. 303 × 206.

Sammlung Dadda.

Um 1580 entstanden wie das betreffende Deckengemälde in der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast.

12

PAOLO VERONESE

VERONA, 1528 — VENEDIG, 1588

Studien zu einer Gruppe der Madonna mit Heiligen und schwebenden Putten

RÜCKSEITE:

Gruppe von Heiligen und schwebende Putten

Feder und Pinsel auf weißem Papier. 267 × 202.

Sammlung Julius Licht; Otto Böhrer.

Lit.: Hadeln, Burlington Magazine, XLVII (1925), p. 303 und Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance (1926), p. 31 und Tafel 29 und 30 (Rückseite); P. H. Osmond, Paolo Veronese (1927), p. 101; G. Fiocco, Paolo Veronese (1928), p. 209.

13

PAOLO VERONESE

Studien zu einer Verlobung der hl. Katharina

Feder und Pinsel auf weißem Papier. 304 × 199.

Auf der Rückseite ein Brief, scheinbar an Veronese gerichtet, datiert Castelfranco, 11. Agosto 1568. Die Zeichnung mithin späteren Datums.

Lit.: Hadeln, Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance (1926), p. 30 und Tafel 31; P. H. Osmond, Paolo Veronese (1927), p. 102; G. Fiocco, Paolo Veronese (1928), p. 208.

14

PAOLO VERONESE

Kniender König

Einzelstudie für die Anbetung der Könige in der National Gallery, London.

Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier.

165 × 167.

Sammlung Wauters.

Das Gemälde, aus S. Silvestro zu Venedig stammend, ist 1573 datiert. Das Datum gilt auch für die Zeichnung.

Lit.: Frederic Lees, The art of the great masters, London 1913, p. 54; Hadeln, Burlington Magazine, XLVII (1925), p. 303; G. Fiocco, Paolo Veronese, p. 210.

15

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

VENEDIG, 1696 — MADRID, 1770

Jünglingsporträt

Kohle auf blauem Papier. 441 × 262.

Sammlung William Bateson.

Aus der Zeit um 1740.

16

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Mädchenkopf

Rötel und weiße Kreide auf blauem Papier. 290 × 248.

Sammlung Stroganoff; Attilo Simonetti.

Aus der späteren Zeit des Meisters.

17

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Studien für drei musizierende Engel der Marienkrönung

Deckengemälde in S. Maria della Pietà, Venedig.

Rötel auf blauem Papier. 237 × 357.

Sammlung J. W. Böhler.

Das Deckengemälde ist zwischen 1754 und 1760 entstanden. Vgl. P. Molmenti, Tiepolo, p. 66. Andere Studien für das Gemälde sind verzeichnet bei Hadeln, o. e.

Lit.: Hadeln, Handzeichnungen von G. B. Tiepolo (1926), I. p. 13 und 27, II. Tafel 176.

18

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Enthauptung eines Heiligen

Feder, laviert auf weißem Papier. 342 × 272.

Sammlung Roger Marx; Hessèle; J. W. Böhler.

Lit.: E. Sack, Giambatt. und Dom. Tiepolo, Hamburg 1910, p. 244 und 260, No 211; Hadeln, Handzeichnung von G. B. Tiepolo, I. p. 27.

19

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

Heilige Familie

Feder, laviert, auf weißem Papier. 260 × 197.

Eine nahverwandte Komposition in der Kgl. Bibliothek zu Turin, Hadeln, o. e. I. Tafel 71.

20

ANTONIO CANALETTO

VENEDIG, 1697 — VENEDIG, 1768

Ansicht von S. Giovanni in Murano

Feder, laviert, auf weißem Papier. 242 × 348.

Dieselbe Aufnahme, jedoch in reiner Strichtechnik in der Kgl. Bibliothek zu Windsor, No 7491. Eine ähnliche Ansicht bei Mr. Otto Gutekunst, London.

21

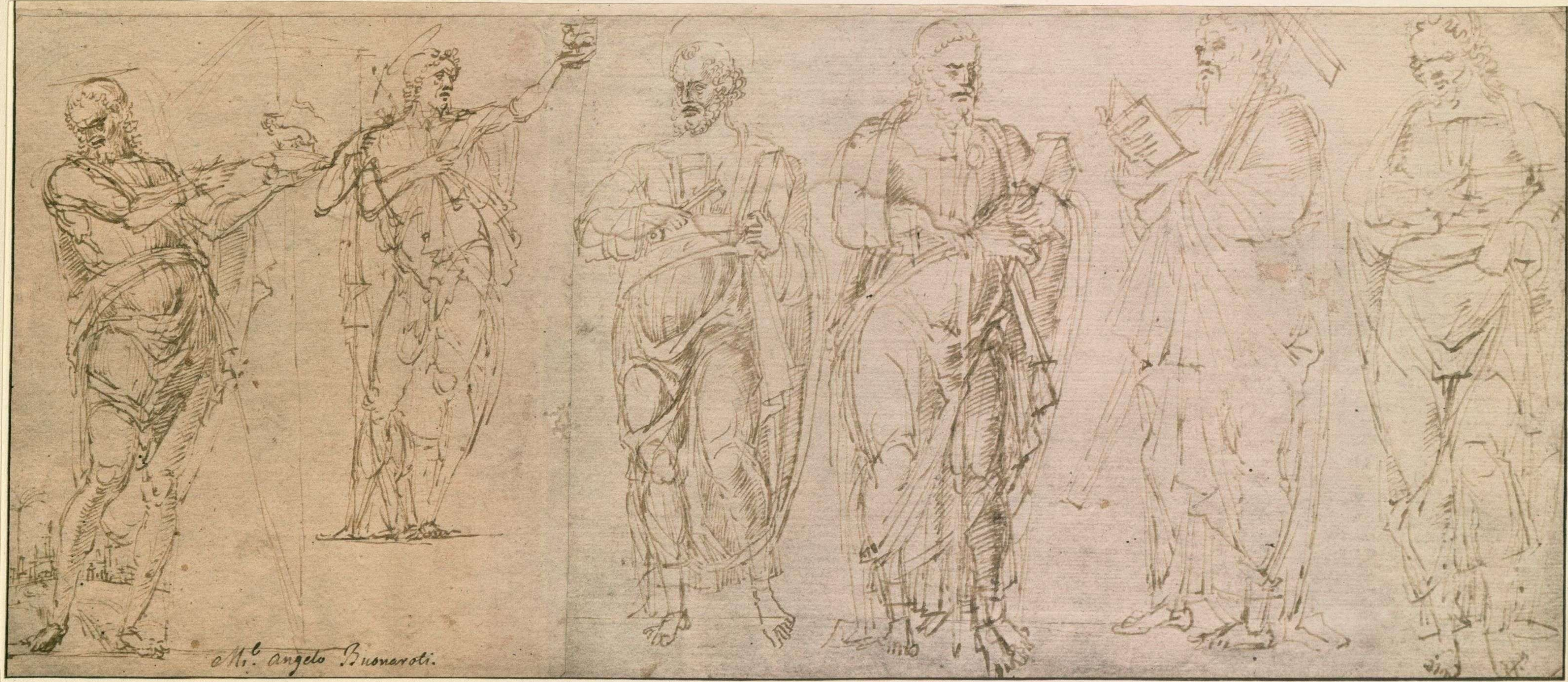
FRANCESCO GUARDI

VENEDIG, 1712 — VENEDIG, 1793

Landschaft

Feder, laviert, auf weißem Papier. 258 × 388.

Sammlung Mayor; Rud. Ph. Goldschmidt.

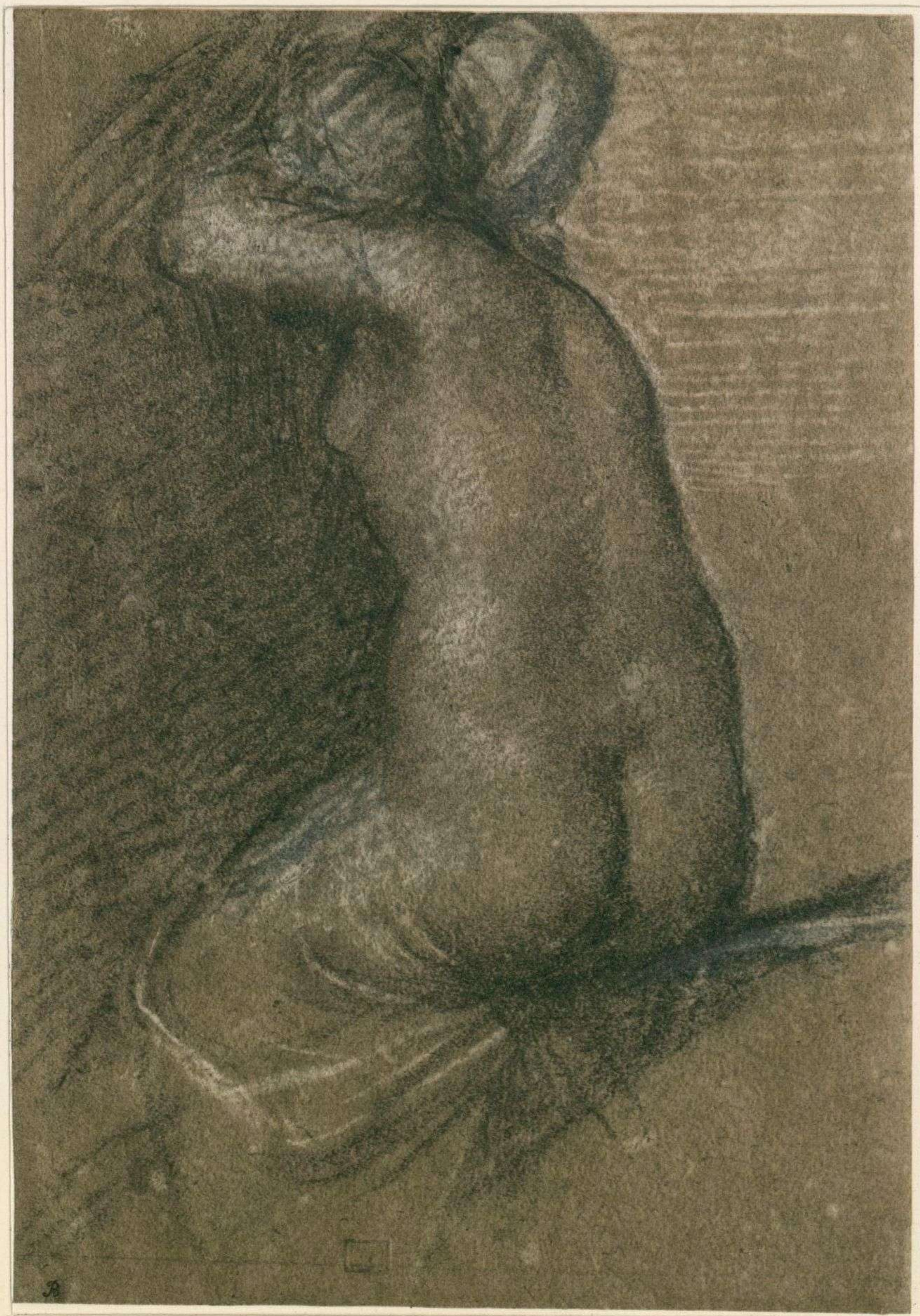


M.º Angelo Buonarroti.









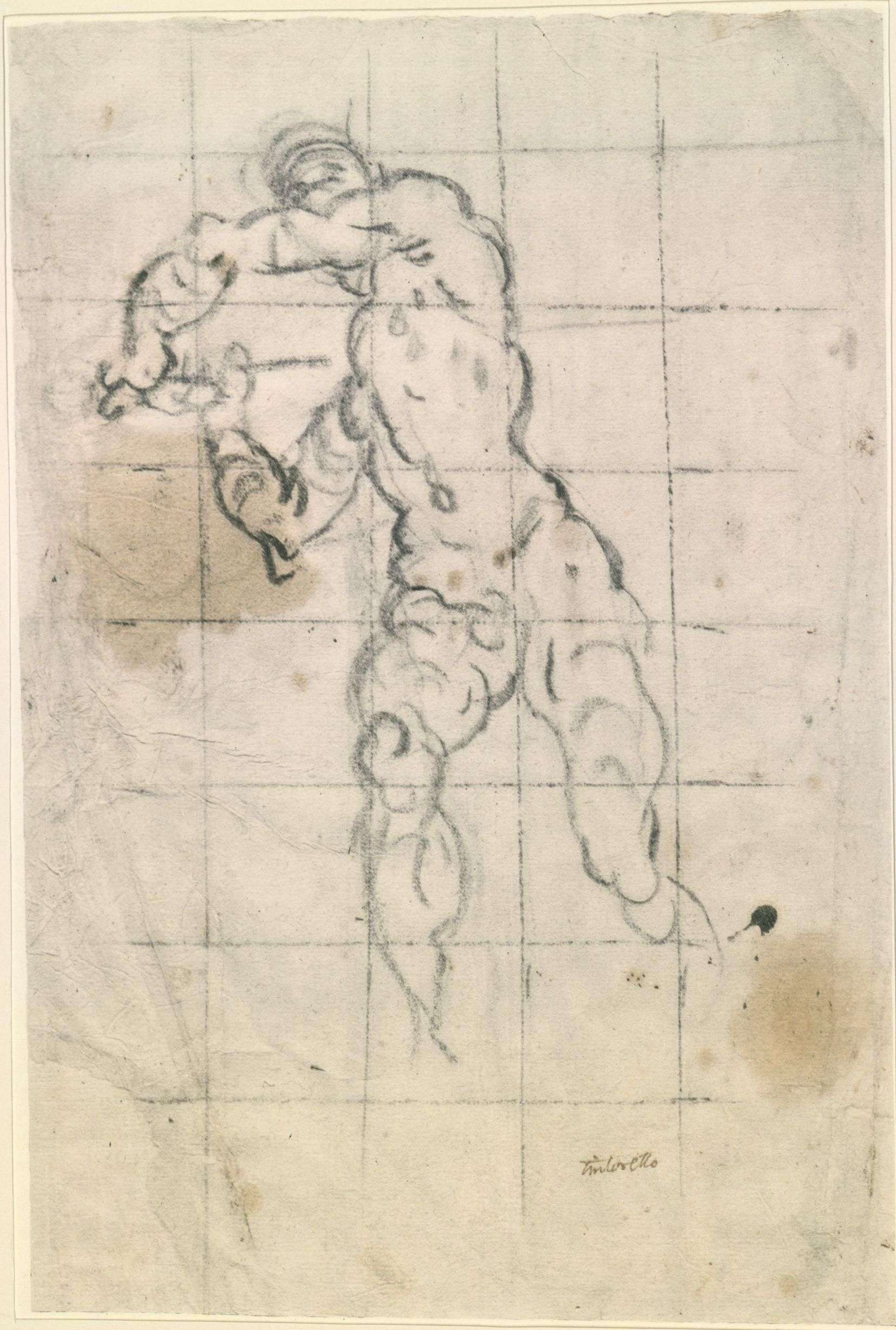


































SAMMILJUNG KOENIGS • VEFNIZIANISCHER MEISTER

6009

XV. VERÖFFENTLICHUNG DER PRESTEL-GESELLSCHAFT

MEISTERZEICHNUNGEN

AUS DER

SAMMLUNG FRANZ KOENIGS-HAARLEM

