

CORNELIA REITER

Zu bisher unbekanntem Zeichnungen  
von Camillo Genelli zu Matteo Maria Boiardos  
„L’Orlando Innamorato“ im Genelli-Konvolut  
des Kupferstichkabinetts der Akademie der  
bildenden Künste Wien

Mit neun Abbildungen

DIE SAMMLUNG DER ZEICHNUNGEN VON BONAVENTURA  
UND CAMILLO GENELLI IM KUPFERSTICHKABINETT  
DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN

Das Kupferstichkabinett der Wiener Akademie besitzt den weitaus größten geschlossenen Bestand<sup>1</sup> an Werken des vor allem als Zeichner und Illustrator bedeutenden Spätklassizisten Bonaventura Genelli<sup>2</sup> (1798–1868) und dessen Sohn Camillo (1840–1867), die überwiegend aus

---

<sup>1</sup> In weitem Abstand folgen Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), Leipzig (Museum der Bildenden Künste, Graphische Sammlung), Weimar (Staatliche Kunstsammlungen), Dresden (Staatliche Museen, Kupferstich-Kabinett), Frankfurt (Städelsches Kunstinstitut) und München (Staatliche Graphische Sammlung und Münchener Stadtmuseum; Slg. Maillinger). Ein Bestandskatalog zu den Werken des Spätklassizismus im Kupferstichkabinett der Akademie Wien, der auch alle Zeichnungen von Bonaventura und Camillo Genelli beinhalten wird, ist in Vorbereitung.

<sup>2</sup> Bonaventura Genelli erhielt seine maßgebliche Ausbildung bei seinem Onkel, dem Architekten Hans Christian Genelli, der ihn mit Stil und Themenkreis von Asmus Jakob Carstens vertraut machte – ein sein gesamtes, stilistisch homogenes Œuvre prägender Eindruck. Genelli ist als ein Hauptvertreter des späten sentimentalischen Klassizismus vor allem als Zeichner und Illustrator von Bedeutung. Sein primär mythologische und literarische Themen vielfach in eigener dichterischer Bearbeitung behandelndes Werk steht in Widerspruch zu den realistischen Tendenzen seiner Zeit. Siehe zu Bonaventura Genelli zuletzt: E. NIELSEN, Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, phil. Diss. München 2005.

dem Nachlass des Künstlers im Jahre 1870 unter der Direktion von Carl von Lützwow<sup>3</sup> in die Sammlung gelangten<sup>4</sup>. Lützwow schrieb nach Bekanntwerden der Verkaufsabsichten der Witwe des verstorbenen Künstlers, Caroline Genelli, an diese: *Als ein langjähriger Freund und warmer Verehrer des Verewigten wäre ich sehr geneigt, alles zu thun, was in meinen Kräften steht, um den Nachlaß für unsere Akademie der Künste, deren Handzeichnungen-Sammlung mir anvertraut ist, zu erwerben*<sup>5</sup>.

Caroline Genelli war bestrebt, den noch im Nachlass befindlichen Teil des zeichnerischen Œuvres von Bonaventura und ihres früh verstorbenen Sohnes Camillo<sup>6</sup> auch unter finanziellen Einbußen<sup>7</sup> als geschlossenes Konvolut in eine öffentliche Sammlung gelangen zu lassen. Ausdrücklich wies sie dabei im Rahmen einer Kurzcharakterisierung des Bestandes auf die Zeichnungen ihres Sohnes Camillo hin: *Nun noch außerdem 15 Blätter von unserem zu früh dahin gegangenen Sohn Camillo die ich mit hingebe, um sie gut aufgehoben zu wissen*<sup>8</sup>. Bereits im ersten Brief an Carl von Lützwow hob Caroline Genelli den hohen pädagogischen Wert der Zeichnungen ihres Gatten hervor, was Lützwow in seinem Gutachten für die Ankaufs-

<sup>3</sup> Carl von Lützwow setzte sich auch als Kunstschriftsteller und Herausgeber der *Zeitschrift für Bildende Kunst* für das Werk von Bonaventura Genelli ein. Ab 1869 erschienen in der *Zeitschrift für Bildende Kunst (ZfBK)* wiederholt Beiträge zu Genellis Leben und Schaffen: Max JORDANS „Biographische Skizze“ (*ZfBK* 5 [1870], 1–19); Lionel von DONOPS Wiedergabe von Briefen Schwinds an Genelli (*ZfBK* 11 [1876], 11ff.), Genellis an Rahl und Rahls an Genelli (*ZfBK* 12 [1877], 25ff.; 13 [1878], 115ff.) und später „Einzelheiten aus Genellis Leben und Briefwechsel“ von O. BALSCH (*ZfBK* 18 [1883], 257–262).

<sup>4</sup> Der heute in der Sammlung des Kupferstichkabinetts befindliche Bestand wurde von der Witwe des Künstlers zunächst der Großherzogin von Sachsen-Weimar und dem Kulturministerium in Berlin angeboten.

<sup>5</sup> Abschrift eines Briefes von Carl von Lützwow an Caroline Genelli vom 8. Dezember 1869, in: Kupferstichkabinett der Akademie Wien (KAW), Autographensammlung, Inv.-Nr. 20.182.

<sup>6</sup> In der von Carl von Lützwow erstellten Auflistung des Nachlasses von Bonaventura Genelli sind unter Punkt sieben *zwölf Blätter Kompositionen von Genellis verstorbenem Sohne Camillo, darunter zwei Aquarelle* genannt; in: Archiv der Akademie Wien (AAW), Akt Zl. 83 ex 1870.

<sup>7</sup> Die Witwe erwähnt in einem Brief eine Schätzung des Zeichnungskonvolutes (exklusive der zahlreichen Aktstudien) von einem *unpartheiischen Kunsthändler* auf das Doppelte des von der Witwe vorgeschlagenen und letztlich auch von der Akademie bezahlten Preises von 2000 Thalern, woraus sich ein Wert von 4000 Thalern ergibt (Brief von Caroline Genelli an Carl von Lützwow vom 16. Dezember 1869, in: KAW, Autographensammlung, Inv.-Nr. 20.182).

<sup>8</sup> Brief von Caroline Genelli an Carl von Lützwow vom 22. September 1869, in: ebd.

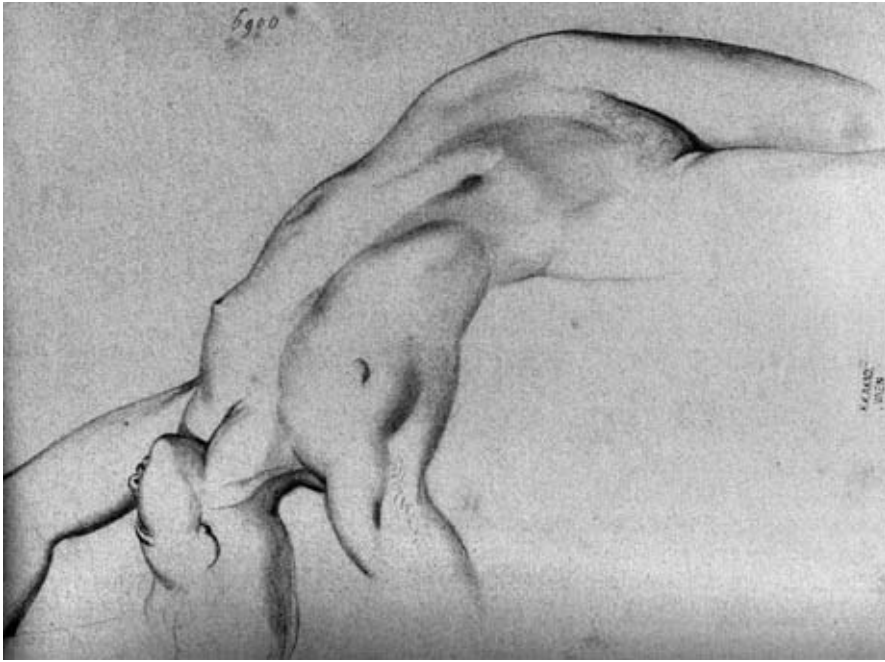


Abb. 1: Bonaventura Genelli; weibliche Aktstudie, Bleistift; Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett.

kommission neben der hohen künstlerischen Qualität zum Hauptargument seiner Fürsprache machte.

Der Briefwechsel zwischen der Witwe Caroline Genelli und Carl von Lützwow<sup>9</sup> gibt einen interessanten Einblick in die Vorgeschichte des Ankaufs des Genelli-Konvoluts für die Sammlung der Wiener Akademie, der aufgrund paralleler Verhandlungen der Familie Genelli mit dem preußischen Königshaus in Berlin zunächst fraglich erschien. Für den positiven Ausgang war auch die persönliche Wertschätzung der Person Lützwows durch die Witwe Genelli sowie das hohe Ansehen der Wiener Akademie der bildenden Künste maßgeblich. Für das ‚kulturelle Klima‘ von Interesse ist die Nennung der Familien Wittgenstein, Harrach und Hohenlohe,

<sup>9</sup> Der Briefwechsel erstreckt sich über den Zeitraum vom 22. September 1869 bis zum 11. Juni 1870. Die Korrespondenz – neun Autographen der Witwe Genellis an Carl von Lützwow inklusive einer Auflistung der Pausen Genellis wahrscheinlich von der Hand seiner Tochter Gabriele sowie Abschriften der drei Schreiben Lützwows an Caroline Genelli – sind in der Handschriftensammlung des Kupferstichkabinetts der Wiener Akademie erhalten.

die sich ebenfalls im Sinne der Witwe für eine vorteilhafte Erwerbung der Genelli-Zeichnungen einsetzten.

Die 284 Blätter stellen zum Großteil Studienmaterial von Bonaventura Genelli für seine vielfigurigen Kompositionen dar, die Lützow als vorbildlich geeignet für den Zeichenunterricht an der Wiener Akademie ansah (Abb. 1). Zahlenmäßig überwiegen Studien zu den im Auftrag des Grafen Schack angefertigten großformatigen Kompositionen, etwa „Bacchus und Lykurgos“ oder der „Raub der Europa“, an denen auch Camillo Genelli mitarbeitete, sowie Studien zu Genellis Illustrationszyklen „Aus dem Leben eines Wüstlings“ und „Leben einer Hexe“.

In seinem Schreiben an den Rat der Akademie formulierte Lützow, dass gerade *die Naturstudien und Akte des Meisters ... einen wahrhaft überraschenden Einblick in das Schaffen des Künstlers gewähren und nach dem einstimmigen Urteil der Commission zu dem Schönsten zu rechnen sind, was Genelli geleistet hat. Eine ganz besondere Bedeutung werden diese mit unübertroffener Feinheit und dem zartesten Schönheitsgefühl durchgebildeten Studien für die Schüler der Akademie haben, welchen sie die edelsten Meisterarbeiten hingebenden Fleißes und lebendigster Naturempfindung vor Augen führen. Selbst wenn der Nachlaß nicht noch so manches andere achtvolle Blatt von der Hand des Meisters enthielte, würden schon diese Studien allein Anlaß genug sein, den Ankauf der Sammlung für die k.k. Akademie als in höchstem Grade wünschenswerth scheinen zu lassen.* Der Ankauf fügte sich auch in die aktive Sammlungspolitik der Akademiebibliothek, *da es bereits seit Jahren das konsequente Bestreben der k.k. Akademie gewesen ist, ihre Sammlungen durch den Ankauf von Originalzeichnungen unserer Meister, namentlich deutscher Abstammung, thunlichst zu vervollständigen ...*<sup>10</sup>. Im Anschluss an diese allgemeine Argumentation erstellte Lützow eine kurze Auflistung des von der Witwe bereits gesendeten Nachlasses in sieben nach inhaltlichen Kriterien erstellten Hauptgruppen.

Lützows Gutachten vom 9. März 1870, das aufgrund der bereits am 12. Februar 1870 von der Witwe Caroline Genelli gesandten Originale abgefasst wurde<sup>11</sup>, fand Zustimmung beim Rat der Akademie, sodass die Kompositionen, Akt- und Naturstudien von Bonaventura und Camillo Genelli zum Gesamtpreis von 2000 Thalern für die Studiensammlung des

<sup>10</sup> AAW, Akt Zl. 83 ex 1870. Das von Carl von Lützow am 9. März 1870 verfasste Gutachten zum Ankauf des Nachlasses Bonaventura Genellis wurde – außer von Lützow – von Christian Ruben, Carl Radnitzky, Carl Mayer, Friedrich Schmidt und Louis Jacoby unterschrieben.

<sup>11</sup> Siehe den Brief Caroline Genellis an Carl von Lützow vom 12. Februar 1870, der am linken Rand eine Addition der Blätter mit der Summe „284“ enthält; in: KAW, Autographensammlung, Inv.-Nr. 20.182).

Kupferstichkabinetts erworben wurden<sup>12</sup>. Diese Höhepunkte spätklassizistischer Zeichenkunst stellen gerade im Vergleich zur weltanschaulich und kunsttheoretisch verwandten Kunst von Carl Rahl einen wichtigen Bezugspunkt dar<sup>13</sup>.

CAMILLO GENELLIS UMRISSEZEICHNUNGEN ZU MATTEO MARIA  
BOIARDOS „L'ORLANDO INNAMORATO“

Der 1840 in München geborene Sohn von Bonaventura Genelli, Camillo, studierte von 1856 bis 1859 an der Münchener Akademie. Nach der Berufung Bonaventuras nach Weimar im Jahre 1859 folgte er diesem und schulte sich im Wesentlichen an der Kunst seines Vaters. Seit 1860 nahm er darüber hinaus auch Malunterricht bei Luise Seidler. Camillo arbeitete auch bei der Ausführung großer Gemäldeaufträge seines Vaters mit, so bei jenen für Adolf Friedrich Graf Schack<sup>14</sup>, einem der wichtigen späten Mäzene und Förderer von Bonaventura Genelli. 1864 übersiedelte Camillo nach Wien, um im Atelier des mit Bonaventura Genelli befreundeten und in regem Briefwechsel mit ihm stehenden Malers Carl Rahl seine Ausbildung vor allem in der Freskotechnik zu vervollkommen<sup>15</sup>. Unter der Anleitung Rahls, der auch die Entstehung seines einzigen überlieferten Ölbildes mit dem Titel „Narziss spiegelt sich an der Quelle“ (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) überwachte, überwand Camillo den bisher dominanten Einfluss seines Vaters. Nach dem Tode Rahls im Jahre 1865 kehrte Camillo nach Weimar zurück, wo er sich

<sup>12</sup> Entgegen der ursprünglich vereinbarten Zahlung in zwei Raten wurde der gesamte Betrag von 2000 Thalern bereits am 12. April 1870 an Caroline Genelli übersandt (Abschrift eines Briefes von Carl von Lützow an Caroline Genelli vom 12. April 1870, in: KAW, Autographensammlung, Inv.-Nr. 20.182).

<sup>13</sup> Siehe dazu auch den von Lionel von Donop herausgegebenen Briefwechsel zwischen Bonaventura Genelli und Carl Rahl, der tiefe gegenseitige Wertschätzung und einen äußerst befruchtenden Gedankenaustausch widerspiegelt: *ZfBK* 12 (1877), 25ff.; 13 (1878), S. 115ff.

<sup>14</sup> Siehe die Gemälde „Bacchus flieht vor Lykurg“, „Raub der Europa“, „Herkules und Omphale“, „Die Vision des Ezechiel“ sowie ein Theatervorhang in der Münchener Schack-Galerie. Vgl. dazu ausführlich: Gemäldekatalog der Schack-Galerie, bearb. von E. RUHMER-R. GOLLEK-CH. HEILMANN-H. KÜHNE-R. LÖWE, München 1969, 2 Bde. (Text- und Abbildungsband).

<sup>15</sup> Durch den regen Briefwechsel von Bonaventura Genelli mit Carl Rahl sind wir über die Entwicklung Camillos unter den Fittichen Rahls gut unterrichtet. Der Briefwechsel ist in der von Carl von Lützow herausgegebenen *Zeitschrift für Bildende Künste* abgedruckt und wurde kommentiert von dem Genelli-Experten Lionel von Donop (siehe Anm. 3).

primär unter dem Einfluss von Friedrich Preller d. J. und James Marshall auch zunehmend mit der Landschaftsmalerei beschäftigte. Camillo verstarb im Jänner 1867 – ein Jahr vor seinem Vater – in Weimar im Alter von nur 26 Jahren.

Die erhaltenen Arbeiten Camillos – primär Zeichnungen figürlicher Kompositionen – sind im Wesentlichen dem Stil seines Vaters verpflichtet<sup>16</sup>, was in vielen Fällen eine eindeutige Zuschreibung schwierig macht. Das überlieferte zeichnerische Werk dokumentiert die hohe Begabung Camillos, die ihm neben seinem Vater eine wichtige Stellung innerhalb des Spätklassizismus sichert. Eine viel versprechende Entwicklung – dies zeigen allein die überlieferten Illustrationen zu Boiardos „L’Orlando Innamorato“ – wurde jäh durch den frühen Tod des Künstlers unterbrochen. Der größte Bestand an Zeichnungen Camillos außerhalb von Wien befindet sich in den Weimarer Kunstsammlungen.

Mehrere Blätter des Genelli-Konvoluts<sup>17</sup> der Wiener Akademie erscheinen bereits wegen ihrer ähnlichen Thematik – aus Ritterromantik und antiker Mythologie gespeiste Phantasiedarstellungen – trotz unterschiedlicher Formate zu einem geschlossenen Zyklus gehörig. Auch die diesen Sujets eigentümliche Zeichentechnik von hoher künstlerischer Qualität, die dem fast musterartigen Lineament ein großes Eigenleben jenseits konkreter Gegenständlichkeit einräumt, spricht für die Zusammengehörigkeit der Blätter. Der Zyklus ist aufgrund einer Bezeichnung auf dem Blatt eines vor der Sphinx stehenden geharnischten Ritters eindeutig Camillo Genelli zuzuweisen.

Eine Erwähnung im Nachruf auf Camillo Genelli im *Archiv für die zeichnenden Künste*<sup>18</sup> ermöglichte die Identifikation der Umrisszeichnungen im Kupferstichkabinett mit den dort erwähnten Szenen aus Boiardos epischer Dichtung „L’Orlando Innamorato“, der ersten großen Fassung der französischen Rolandsage in der italienischen Renaissancedichtung:

<sup>16</sup> Dies zeigen auch die – abgesehen vom Illustrationszyklus zu Boiardo – erhaltenen neun Zeichnungen von Camillo Genelli im Genelli-Konvolut des Kupferstichkabinetts der Akademie Wien. Überwiegend handelt es sich um Teilkopien bzw. Wiederholungen von Kompositionen seines Vaters Bonaventura Genelli.

<sup>17</sup> Inv.-Nr. 2246, 6717, 6718, 6720–6723 (vgl. Anhang).

<sup>18</sup> *Archiv für die zeichnenden Künste* 13 (1867), 339. Vgl. auch die Erwähnung dieses Zyklus im Kommentar von Lionel von Donop zum Briefwechsel von Bonaventura Genelli und Carl Rahl: „Vor dieser Zeit, etwa in den Jahren 1855 oder 54, hatte er mehrere Kompositionen, nur Umrisse mit der Feder, nach Bojardo’s Verliebttem Roland gezeichnet, die einen bedeutenden Sinn für Komposition, großartige Formen und Schönheit der Bewegungen menschlicher Gestalten zeigen. Mehrere dieser Blätter sind noch im Besitze seines Vaters (gegenwärtig im Besitz der K. Akademie d. bild. Künste in Wien).“ (*ZFBK* 12 [1877], 94f.).

Bereits in seinem fünfzehnten Jahre komponierte er mit der Feder in Umriss-Scenen aus Boiardo's Verliebtem Roland, die bedeutenden Sinn für grossartige Formen und für Schönheit der Bewegungen menschlicher Gestalten offenbarten. Mehrere dieser Blätter, deren Figuren gegen 12 Zoll hoch sind, sind noch im Besitz des Vaters. Damit kann dieser Zyklus in die Jahre 1854/55 datiert werden. Auch im Nekrolog auf Camillo Genelli in der *Zeitschrift für Bildende Kunst*<sup>19</sup> ist dieser Zyklus erwähnt, allerdings mit der irrtümlichen Referenz auf Ariosts „Orlando furioso“: *Von seinen Arbeiten wird eine Reihe Zeichnungen zu Ariost's „Rasendem Roland“ wegen ihrer tiefen poetischen Auffassung und der Fertigkeit in der Komposition gerühmt.* Die Wertschätzung dieses Illustrationszyklus von Camillo Genelli im Rahmen seines zeichnerischen Œuvres ist einhellig und hat auch heute noch Gültigkeit. Die Erwähnung der Blätter als im Besitz seines Vaters befindlich bestätigt die Identifikation mit jenen Zeichnungen, die aus dem Nachlass Bonaventuras in die Wiener Akademie gelangten. Die im Kupferstichkabinett vorhandenen sieben Blätter sind offensichtlich nicht vollständig, sondern nur Fragmente eines umfangreicheren Illustrationsprojektes des jugendlichen Künstlers<sup>20</sup>.

Der aus einer Aristokratenfamilie in Scandiano gebürtige Matteo Maria Boiardo (1440–1494) zählt zu den bedeutendsten italienischen Dichtern des 15. Jahrhunderts. Er stand im Dienst der Herzogsfamilie Este an den Höfen von Ferrara, Modena und Reggio nell'Emilia. Sein Epos „L'Orlando Innamorato“ ist Boiardos reifstes Werk<sup>21</sup>, das – im Jahr 1476 begonnen – unvollendet blieb<sup>22</sup>; 1486 veröffentlichte Boiardo die beiden ersten Bücher des Epos, das Fragment des dritten Bandes erschien ein Jahr nach seinem Tod (1495). Literarisch steht die Dichtung in engem Kontext tradierter europäischer Erzählstoffe – einerseits der Ritterdichtung um den Heiligen Gral, andererseits der altfranzösischen Karlsage um den Held Roland. Erstmals ist bei Boiardo der Stoff der Karolinger-

<sup>19</sup> *ZfBK* 2 (1867), 53.

<sup>20</sup> Bisher sind keine weiteren Zeichnungen von Camillo Genelli zu Boiardos „L'Orlando Innamorato“ bekannt.

<sup>21</sup> Seine literarische Laufbahn begann Boiardo mit lateinischen Versen, Lobgedichten auf die Herzogsfamilie der Este („Carmina de laudibus Estensium“, 1463) und pastoralen Gedichten in der Nachfolge von Vergils Eklogen („Pastoralia“, um 1463). Er übersetzte den Roman „Der goldene Esel“ von Lucius Apuleius und andere lateinische Schriften ins Italienische. Neben dem „Orlando Innamorato“ zählen seine „Amorum libri tres“ (1471) mit Sonetten und lyrischen Liebesdichtungen in der Nachfolge von Ovid zu seinen wichtigsten Werken.

<sup>22</sup> Vor allem seine Pflichten im Dienst der Familie Este sowie politische Ereignisse hielten ihn von der Vollendung dieses umfangreichen Ritterspos ab.



epik bruchlos mit der „bretonischen Materie“ des höfischen Romans verschmolzen<sup>23</sup>.

In Boiardos Dichtung ziehen die Glaubensstreiter von Karl dem Großen wie auch ihre heidnischen Widersacher als fahrende und liebende Ritter von Abenteuer zu Abenteuer. Sie treten ein in die Märchen- und Zauberwelt der Magier und Feen, Riesen und Ungeheuer, der verwünschten Lanzen, Schlösser und Quellen. Eine Fülle von Einzelaktionen löst die Handlungslinie in eine fast unüberschaubare Vielfalt einander vielfach überschneidender Episoden auf; dies erschwert auch die Zuordnung der von Camillo Genelli illustrierten Szenen. Grundsätzlich spiegelt sich in den ausgewählten Episoden eine Vorliebe für kompositorisch wirkungsvolle Kampfszenen u. a. gegen fabelhafte Ungeheuer, die den pittoreskmärchenhaften Charakter der Dichtung betonen. In der Mehrzahl der Blätter ist der Gegenstand der Begierde – die geliebte Angelica – als Ziel der ritterlichen Sehnsucht im Bild präsent. Das Motto der Dichtung – das Vergil'sche „amor omnia vincit“ – ist auch für mehrere, vielfach nach eigenen Dichtungen gestaltete Bildzyklen des Vaters Bonaventura maßgeblich.

Camillo Genelli, der aus einer italienischen Familie stammte, wurde wohl im Rahmen des allgemeinen Interesses für die italienische Nationaldichtung auf Boiardo aufmerksam. Bereits die Nazarener hatten im Auftrag von Carlo Marchese Massimo das Casino Massimo in Rom mit Szenen aus den wichtigsten italienischen Dichtungen – Dantes „Divina Commedia“ (Joseph Anton Koch), Ariosts „Orlando furioso“ (Julius Schnorr von Carolsfeld) und Tassos „Gerusalemme liberata“ (Friedrich Overbeck und Joseph Führich) illustriert<sup>24</sup>; dieser Zyklus wurde allerdings erst nach dem Tod des Auftraggebers im Jahre 1829 vollendet. Bonaventura Genelli stand während seines Aufenthalts in Rom von 1822 bis 1832 in Kontakt mit Joseph Anton Koch und den Nazarenern, und ihm waren die monumentalen Wandbilder des Casino Massimo – neben der Casa Bartholdy – als Inkunabeln der neu belebten Freskokunst mit Sicherheit bekannt. Es ist durchaus möglich, dass der auf literarischem Gebiet äußerst versierte Bonaventura seinen Sohn Camillo auf Ariosts weniger bekannten Vorläufer – Boiardos „L'Orlando Innamorato“ – hin-

<sup>23</sup> Vgl. dazu auch R. A. PETTINELLI, *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria da Boiardo a Brusantino*. Roma 2004. Siehe zusammenfassend den Eintrag zu Boiardos „L'Orlando Innamorato“ in Kindlers Neuem Literaturlexikon, hrsg. von W. JENS, München 1988, Bd. 2, 869f.

<sup>24</sup> Die ausführlichste Behandlung dieser Wandmalereien findet sich nach wie vor in: K. GERSTENBERG–P. O. RAVE, *Die Wandgemälde der Deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom*. Berlin 1934.



gewiesen hat. Begünstigend wirkten sicherlich auch die Neuübersetzungen des Originaltextes von Boiardos Dichtung aus dem Italienischen ins Deutsche während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>25</sup>, die die lange im Umlauf befindliche Bearbeitung von Francesco Berni wieder verdrängte<sup>26</sup>.

Camillo Genelli konnte in der bildnerischen Deutung des Ritterromans von Boiardo auf keinen tradierten Kanon zurückgreifen, denn es existieren nur vereinzelte Illustrationen zu „L'Orlando Innamorato“, darunter erst jüngst identifizierte Zeichnungen, die Nicolò dell'Abate zugeschrieben werden konnten<sup>27</sup>. Diese spärliche bildnerische Kommentierung von Boiardos spätmittelalterlichem Ritterepos<sup>28</sup> ist darin begründet, dass die Dichtung bald von dessen ‚Fortsetzung‘, Ariosts berühmtem „Orlando furioso“, abgelöst wurde. Ariosts Epos, das dieser ebenfalls im Auftrag der Herzogsfamilie Este anfertigte, verdrängte bald gänzlich seinen Vorläufer, der literarisch vor allem im inhaltlich verwirrenden Handlungsablauf sowie der vielfach unmotiviert erscheinenden Mischung komischer und tragischer Elemente deutliche Schwächen aufweist<sup>29</sup>. Im Gegensatz zu Boiardo inspirierte Ariosts „Orlando furioso“ zahlreiche Künstler zur bildnerischen Gestaltung, sowohl in Einzelszenen als auch in geschlossenen Illustrationszyklen.

In der formalen Lösung der Zeichnungen knüpft Camillo vor allem an Bonaventuras Zeichentechnik des Zyklus „Aus dem Leben eines Wüstlings“ (1840) an; unmittelbar vergleichbar erscheint die Studie für die

<sup>25</sup> Vgl. u. a. folgende Übersetzungen: C. B. E. NAUBERT, Rolands Abentheuer. Berlin/Leipzig 1819, J. D. GRIES, Verliebter Roland. Stuttgart 1835, G. REGIS, Verliebter Roland. Berlin 1840.

<sup>26</sup> Siehe dazu Anm. 29.

<sup>27</sup> Siehe dazu die erst jüngst identifizierten Zeichnungen von Nicolò dell'Abate in Florenz (Uffizien), Windsor Castle (Royal Library), Paris (Louvre) sowie in München (Staatliche Graphische Sammlungen): J. VAN WAADENOLJEN, Nicolò dell'Abate e Matteo Maria Boiardo, in: *Aux quatre vents. Festschrift für Bert W. Meijer*. Florenz 2002, 55–58.

<sup>28</sup> Primärer Gegenstand kunsthistorischer Forschung waren deshalb bisher nicht die direkten Illustrationen zu Boiardos Epos, sondern Parallelen der Erzählstrukturen, der Wirklichkeitsaneignung sowie der Arten der *meraviglia* in der bildenden Kunst. Siehe dazu u. a. D. BOCCASSINI, Fifteenth-century „istoria“: Texts, images, contexts (Matteo Maria Boiardo and Jacopo Bellini). *Renaissance Studies* 13/1 (1999), 1–14.

<sup>29</sup> Dies veranlasste – ebenso wie die von Lombardismen und Latinismen durchsetzte Sprache – Francesco Berni (um 1497–1535) zu einer sprachlich gereinigten und auf einen einheitlich heiteren Grundton abgestimmten Bearbeitung von Boiardos „L'Orlando Innamorato“. Diese Version war bis ins 19. Jahrhundert im Umlauf.



Abb. 2: Bonaventura Genelli; Studie für die Gläubiger (Taf. 4) im Zyklus „Aus dem Leben eines Wüstlings“, 1840, Bleistift, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Gläubiger (Abb. 2)<sup>30</sup>. Bezeichnend ist die Eigendynamik des vielfach arabeskenartig transformierten Lineaments, das einen hohen Abstraktionsgrad unabhängig von der Gegenstandsbeschreibung repräsentiert. In einigen Binnenzeichnungen, wie etwa der historisierend detailliert geschilderten Ritterrüstungen oder der mächtigen Flügel der Sphinx, resultieren eigene, in der Fläche versponnene ornamentale Bildstrukturen, die wesentlich die hohe künstlerische Qualität dieses Zyklus bedingen.

Die Illustrationszeichnungen zu Boiardos „L’Orlando Innamorato“ dokumentieren einmal mehr die hohe künstlerische Begabung Camillos, der den Stil von Bonaventura Genelli weiterentwickelte. Bezeichnend erscheint die Wahl gerade dieses Romans, der in der wehmütig sehnstüchtigen Verklärung der ritterlichen Welt sowie der gleichzeitigen distanzierenden Ironisierung derselben – ähnlich den Illustrationszyklen von Bonaventura Genelli<sup>31</sup> – ausgeprägt ‚romantische‘ Züge trägt.

---

<sup>30</sup> H. EBERT, Bonaventura Genelli. Leben und Werk. Weimar 1971, 106, Abb. 94.

<sup>31</sup> Vgl. den Zyklus „Aus dem Leben einer Feenkönigin“ im Kupferstichkabinett der Akademie Wien, Inv.-Nr. 6802–6806. Siehe dazu: Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik (Ausst. Kat.). München 2001, 164f., Nr. 68.

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONSZEICHNUNGEN ZU MATTEO MARIA BOLIARDOS  
„L'ORLANDO INNAMORATO“

Die Auflistung folgt einer versuchten Identifizierung der Szenen im dichterischen Handlungsablauf. Nachgereiht sind jene Szenen, die bis dato mit keiner konkreten Textstelle in Verbindung gebracht werden konnten.

1. *Von einem herabschwebenden weiblichen Genius verfolgter Ritter, der einer jungen Frau naheilt, 1854/55 (Abb. 3)*

Feder in Grau über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassungslinie mit Feder in Grau (größtenteils vom Passepartout verdeckt), leicht bräunliches Papier, 418 x 562 mm (Ppa.)

Inv.-Nr. 6717

Wahrscheinlich sinnbildliche Darstellung eines der beiden liebestollen Ritter, Orlando oder Rainaldo, die der Kaisertochter Angelica verfallen sind. Hier wohl sehr freie ‚dichterische‘ Interpretation des literarischen Vorbildes, die auch für Camillos Vater Bonaventura Genelli charakteristisch ist.

2. *Vor der Sphinx stehender Orlando, 1854/55 (Abb. 4)*

Feder in Grau über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassungslinie mit Feder in Grau (größtenteils vom Passepartout verdeckt), leicht



Abb. 3

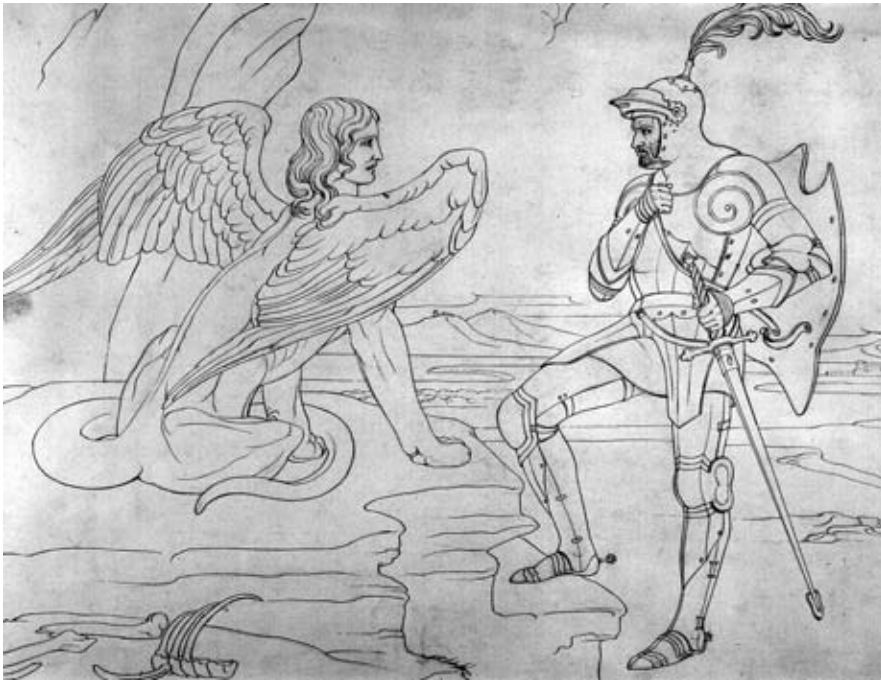


Abb. 4

bräunliches Papier (verschmutzt, links seitl. größerer bräunlicher Fleck), 392 x 480 mm (Ppa.)

Bez. rechts unten (Feder in Grau, größtenteils vom Passepartout verdeckt): „Camillo Genelli fecit.“

Inv.-Nr. 6721

Die Szene bezieht sich offensichtlich auf eine Episode im I. Buch von Boiardos „L'Orlando Innamorato“, in der Orlando von der Sphinx den Aufenthaltsort seiner geliebten Angelica in Erfahrung zu bringen versucht (canto V, st. 69ff.).

Im Vordergrund dominiert die Monumentalität der beiden Figuren im Zwiegespräch – das fabelhafte Ungeheuer der Sphinx sowie der Ritter Orlando – vor einer feinlinig skizzierten Küstenlandschaft. Offensichtliches typologisches Vorbild ist die Szene mit Oedipus, der das Rätsel der Sphinx löst – eine Episode, die auch der Vater Bonaventura mehrfach thematisierte<sup>32</sup>. Der ritterliche Held erscheint hier allerdings nicht in nachdenklich-meditativer Pose, sondern am Sprung zur Aktion mit der Hand am Schwertgriff und finster entschlossenen Gesichtszügen.

<sup>32</sup> Siehe u. a. die Pause „Ödipus, Sphinx und Thanatos“ im KAW, Inv.-Nr. 6704.





Abb. 5

Die Bezeichnung auf diesem Blatt (siehe oben) ermöglichte die Zuschreibung des Zyklus an Camillo Genelli und damit die Identifizierung als der mehrfach für Camillo überlieferte fragmentarische Illustrationszyklus zu Boiardos „L’Orlando Innamorato“.

3. *Rainaldo im Kampf mit einem geflügelten Greifen*, 1854/55 (Abb. 5)

Feder in Grau über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassungslinie mit Feder in Grau (größtenteils vom Passepartout verdeckt), leicht bräunliches Papier (verschmutzt und leicht stockfleckig), 459 x 577 mm

Inv.-Nr. 6720

Möglicherweise Illustration einer Episode im I. Buch von Boiardos „L’Orlando Innamorato“, in der Rainaldo gegen Riesen und Greifen kämpft (canto XIII, st. 3ff.). Links im Hintergrund ist eine Frau mit Pferd zu sehen, wahrscheinlich die allseits begehrte Angelica, rechts in der Maueröffnung eine schlafende oder tote liegende Gestalt. In der Mitte unten ist ein gefallener nackter Jüngling erkennbar.

4. *Ritter im Burghof kämpft mit einem Fabeltier mit Eberkopf und Menschenhänden, ein geflügelter männlicher Dämon trägt eine bekleidete Frau am Sternenhimmel*, 1854/55 (Abb. 6)



Abb. 6

Feder in Grau über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassungslinie mit Feder in Grau leicht bräunliches Papier (leicht verschmutzt), 470 x 412 mm (Ppa.)

Inv.-Nr. 6718

Die Szene reflektiert wohl eine Episode im II. Buch von Boiardos „L'Orlando Innamorato“, in der Rainaldo gegen ein ständig mutierendes Ungeheuer kämpft (canto X, st. 46ff.). Links im Hintergrund wohl neu-





Abb. 7

erlich Angelica als Ziel aller Begierden, auf einem geflügelten Genius schwebend.

5. *Amor wirft Rainaldo vom Pferd, drei unbekleidete Frauen bestreuen ihn mit Blumen*, 1854/55 (Abb. 7)

Feder in Grau über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassungslinie mit Feder in Grau (größtenteils vom Passepartout verdeckt), gelbliches Papier (verschmutzt und leicht stockfleckig), 464 x 705 mm (Ppa.)

Inv.-Nr. 6722

Der geflügelte Amor mit Bogen und Lilie steht auf dem Rücken eines sich aufbäumenden Pferdes, das den Ritter Rainaldo abgeworfen hat. Drei blumenbekränzte Frauen eilen auf den stürzenden Ritter zu. Die Zeichnung illustriert offensichtlich eine Textstelle im II. Buch von Boiardo's „L'Orlando Innamorato“, in der Rainaldo am Brunnen der Liebe von Amor vom Pferd gestürzt und von „drei nackten Damen“<sup>33</sup> umtanzt wird, die Blumen auf ihn streuen (canto XV, st. 14). Die Szene repräsentiert im Sinne des literarischen Vorbildes auch eine sinnbildliche Darstellung der Rolle des streitbaren Ritters, der der Liebe als einer elementar chaotischen Leidenschaft hilflos ausgeliefert ist.

<sup>33</sup> So die Nennung in der bei Reimer in Berlin im Jahr 1840 edierten deutschen Übersetzung: Matteo Boiardo, conte die Scandiano, Verliebter Roland, übers. von G. REGIS. Berlin 1840, 216.



Abb. 8

Diese Episode schilderte auch Nicolò dell'Abate in einer kürzlich identifizierten Illustration zu Boiardo, die sich heute in Florenz befindet (Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe; betitelt als „Rainaldo nelle Ardenne“)<sup>34</sup>.

6. *Zwei Ritter zu Fuß überwinden eine Schar nackter Männer*, 1854/55 (Abb. 8)

Feder in Grau über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassungslinie mit Feder in Grau (größtenteils vom Passepartout verdeckt), leicht bräunliches Papier (verschmutzt, links oben größere braune Flecken), 457 x 548 mm (Ppa.)

Inv.-Nr. 2246<sup>35</sup>

Wahrscheinlich handelt es sich um Orlando und seinen Vetter Rainaldo, die aufgrund ihrer Liebe zu Angelica, der Tochter des Kaisers von

<sup>34</sup> Vgl. VAN WAADENOLJEN (wie in Anm. 27), 56, Abb. 1.

<sup>35</sup> Die niedrige Inventarnummer 2246 resultiert aus einer späteren Uminventarisierung des Sammlungsbestandes des Kupferstichkabinetts der Wiener Akademie. Die ursprüngliche Nummer lautete wahrscheinlich 6719; damit könnte die im Rahmen des Zyklus fehlende Zahl besetzt werden.



Abb. 9

Cataio (China), ihren Einsatz für das christliche Heer vernachlässigen. Die Frau im Hintergrund auf einem Kamel könnte demnach Angelica darstellen. Eine konkrete Textstelle konnte bis dato nicht eruiert werden.

*7. Kampf eines Kentauren mit Löwenkappe gegen einen geharnischten Ritter auf einem sich aufbäumenden Pferd, 1854/55 (Abb. 9)*

Feder in Grau über Spuren einer Bleistiftvorzeichnung, Einfassungslinie mit Feder in Grau (größtenteils vom Passepartout verdeckt), gelbliches Papier (verschmutzt und leicht stockfleckig), 458 x 627 mm (Ppa.)

Inv.-Nr. 6723

Wahrscheinlich ebenfalls einer der beiden Hauptakteure – Orlando oder Rainaldo. Rechts im seichten Wasser eine liegende Frau – wohl die viel begehrte Angelica, die Anlass für zahlreiche ritterliche Kämpfe ist. Eine konkrete Textstelle konnte bis dato nicht eruiert werden.