STÄDEL
MUSEUM

TITEL / ***TITLE***
Italienische Gemälde im Städel 1300–1550: Oberitalien, die Marken und Rom

AUTOR(EN) / ***AUTHOR(S)***
Jochen Sander

REIHE / ***SERIES***
Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 7

HERAUSGEBER / ***EDITOR(S)***
Herbert Beck, Jochen Sander

ORT / ***PLACE*, VERLAG** / ***PUBLISHER*, JAHR** / ***YEAR***
Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2004

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / ***RECOMMENDED CITATION***
Jochen Sander, Italienische Gemälde im Städel 1300–1550: Oberitalien, die Marken und Rom (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 7, herausgegeben von Herbert Beck und Jochen Sander), Mainz 2004

Dieses Dokument wird kostenfrei zur Verfügung gestellt und darf zu eigenen privaten und wissenschaftlichen Zwecken genutzt werden. Jegliche gewerbliche Nutzung sowie der Weiterverkauf sind untersagt und können mit Unterlassungs- und Schadensersatzansprüchen verfolgt werden. Eine auszugsweise Verwendung von Texten und Bildern ist nur in den rechtlich zulässigen Fällen erlaubt, z.B. als Zitat. Die rechtlichen und wissenschaftlichen Zitierregeln sind hierbei zu beachten; insbesondere ist eine vollständige Quellenangabe erforderlich.
Sofern Sie eine weitergehende Verwendung dieses Dokuments wünschen, richten Sie bitte eine Anfrage an: forschung@staedelmuseum.de
This document is available free of charge and may be used for private and scholarly purposes. Use for commercial purposes, including resale, is prohibited and may lead to legal action in the form of injunctive relief or compensation claims.
The use of excerpts or details of the texts or images is permissible only within the limitations stipulated by law, e.g. as a quotation. The legal and scholarly citation rules must be observed; in particular, a complete indication of the source must be given.
Should you wish to use this document for any purpose beyond the abovementioned, please address your request to: forschung@staedelmuseum.de

DIGITALISIERT VON / ***DIGITALIZED BY***
Städel Museum
Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie
Schaumainkai 63 · 60596 Frankfurt am Main
Tel. +49(0)69-605098-0 · Fax +49(0)69-605098-111
www.staedelmuseum.de

Städel Museum, 2016

ITALIENISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1300–1550
OBERITALIEN, DIE MARKEN UND ROM

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN
VII

HERAUSGEGEBEN VON HERBERT BECK UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE

Jochen Sander

ITALIENISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1300–1550

OBERITALIEN, DIE MARKEN UND ROM

VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Umschlag: Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora,
Ausschnitt, Frankfurt, Städel

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG
DES STÄDELSCHEN MUSEUMS-VEREINS E. V.
DANK EINER GROSSHERZIGEN SPENDE VON FRAU LISELOTTE SCHMOLL (†)

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <*http://dnb.ddb.de*> abrufbar.

XXVI, 423 Seiten mit 368 Schwarzweißabbildungen;
39 Farbtafeln

© 2004 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein
und Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
ISBN 3-8053-3314-5
Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Lithos: Scan Comp GmbH, Wiesbaden
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.
Printed in Germany by Philipp von Zabern
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) · tcf

VORWORT

Nach den altniederländischen und den deutschen Gemälden des 14. und 15. Jahrhunderts sowie den vor 1550 entstandenen toskanischen und umbrischen Gemälden legt das Städel im Zuge der Erstellung der wissenschaftlichen Bestandskataloge der Alten Meister nunmehr den Band der in Oberitalien, den Marken und Rom vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen Gemälde vor. Bedingt durch die Besonderheiten der Sammlungsgeschichte von Städel und Städtischer Galerie dominieren dabei die oberitalienischen bzw. venezianischen Werke. So widmet sich dieser Band bedeutenden Bildern u. a. von Barnaba da Modena, Andrea Mantegna, Carlo Crivelli, Giovanni Bellini und seiner Werkstatt, von Catena und Tizian, Bartolomeo Veneto und Altobello Meloni, Garofalo und Moretto. Als ein in Oberitalien und sicher für dortige Auftraggeber entstandenes Werk eines niederländischen Künstlers ist Peter de Kempeneers großartiges Bildnis einer unbekannten Dame, zuletzt auch Sebastiano del Piombo oder Girolamo da Carpi zugeschrieben, in diesen Katalogband aufgenommen worden.

Gemälde aus Oberitalien, den Marken oder Rom gehörten nicht zu den Favoriten Johann Friedrich Städels, des Stifters unseres Kunstinstituts. So wurden fast alle nachfolgend behandelten Bilder erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts als gezielte Museumsankäufe fürs Städel erworben, denen klar definierte kunsthistorische Überlegungen zugrunde lagen. Angesichts ihres künstlerischen und wissenschaftlichen Rangs sind sie daher (ähnlich wie die toskanischen und umbrischen Werke in der Sammlung) zwar vielfach in der kunsthistorischen Forschungsliteratur seit dem 19. Jahrhundert erwähnt und diskutiert worden, doch in systematischer Weise sind sie zuletzt in Heinrich Weizsäckers „Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts" von 1900 erfaßt worden. Weizsäckers Bestandskatalog hatte zwar für seine Zeit Maßstäbe gesetzt, doch bestand seit langem die Notwendigkeit einer heutigen methodischen Gepflogenheiten entsprechenden Neubearbeitung. Diese ist mit dem vorliegenden Bestandskatalog nunmehr geleistet; nicht zuletzt die moderner Gemäldetechnologie verdankten Erkenntnismöglichkeiten haben auch bei der Untersuchung dieses Sammlungsteils eine Fülle neuer Einsichten vermittelt.

Wie jedes derartige Werk konnte auch dieser Bestandskatalog nur durch vielfältige, von unterschiedlichen Seiten gewährte Unterstützung realisiert werden. So fühlen wir uns zunächst all jenen Fachkollegen im In- und Ausland verpflichtet, die auf großzügige Weise ihr Wissen mit dem Bearbeiter des Katalogs zu teilen bereit waren. Ein dreimonatiger Aufenthalt als Guest Scholar des Painting Department des J. Paul Getty Museum in Los Angeles ermöglichte es dem Bearbeiter im Frühjahr 2002, die unvergleichlichen Arbeitsbedingungen des Getty Research Institute zu nutzen und die neueste Literatur zu konsultieren und einzuarbeiten.

Dank gebührt ferner allen Mitarbeitern des Städelschen Kunstinstituts, die im wissenschaftlichen Dienst, in der Bibliothek, im Restaurierungsatelier, in der Photoabteilung und den Werkstätten tätig sind und zum Gelingen dieses Werks beigetragen haben, ferner Ursula Edelmann, Frankfurt, die, unterstützt von David Hall, in bewährter Manier die Photographien der behandelten Werke angefertigt hat. Die Drucklegung, die in gewohnter Qualität vom Verlag Philipp von Zabern, Mainz, besorgt worden ist, wurde schließlich durch eine großherzige Spende von Frau Liselotte Schmoll (†) an den Städelschen Museums-Verein ermöglicht.

Herbert Beck Jochen Sander

INHALT

VORWORT V

EINLEITUNG IX

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG VON GEMÄLDEN DES 14., 15. UND DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS AUS OBERITALIEN, DEN MARKEN UND ROM IM STÄDEL XIII

KATALOG

BARNABA DA MODENA
Madonna mit Kind, Inv. Nr. 807 3

NACHFOLGER DES GENTILE DA FABRIANO
Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten, Inv. Nr. 1779 19

ANDREA MANTEGNA
Der Evangelist Markus, Inv. Nr. 1046 29

CARLO CRIVELLI
Der Verkündigungsengel Gabriel und Maria Annunziata, Inv. Nr. 841, 841A 47

ANTONELLO DA SALIBA
Der Heilige Sebastian an der Martersäule, Inv. Nr. 855 67

MACRINO D'ALBA
Madonna mit Kind, Verheißung an Joachim, Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte, Inv. Nr. 837 77

ANTONIAZZO ROMANO
Johannes der Täufer, Inv. Nr. 1443 94

VITTORE CARPACCIO
Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, Inv. Nr. 1075 105

GIOVANNI BELLINI UND WERKSTATT
Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und der Heiligen Elisabeth, Inv. Nr. 853 116

GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO
Madonna mit Kind, Inv. Nr. 852 130

FRA BATTISTA SPAGNOLI (?)
Beweinung Christi, Inv. Nr. 1698 141

UMKREIS DES ALVISE VIVARINI
Madonna mit Kind, Inv. Nr. 1079 150

AMICO ASPERTINI
Bildnis eines Mannes, Inv. Nr. 840 156

TIZIAN
Bildnis eines jungen Mannes, Inv. Nr. 1133 164

ALTOBELLO MELONI
Narziß am Brunnen, Inv. Nr. 879 172

GAUDENZIO FERRARI
Die Anbetung des Kindes, Inv. Nr. 1790 187

VERONESER MEISTER UM 1510
Madonna mit Kind/Apostelabschied (?), Inv. Nr. 1105 198

PALMA VECCHIO
Zwei ruhende Nymphen (Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto?), Inv. Nr. 1417 205

PIEMONTESER MEISTER UM 1515
Die Heilige Katharina von Alexandrien, Inv. Nr. SG 519 217

VINCENZO CATENA
Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Inv. Nr. 839 224

GAROFALO
Die Heilige Familie
Inv. Nr. 976 238

PAOLO CAVAZZOLA
Madonna mit Kind und einem Engel,
Inv. Nr. 1192 249

NACHFOLGER DES GIORGIONE
Die Auffindung von Romulus und Remus,
Inv. Nr. 1930 257

GIOVANNI FRANCESCO CAROTO
Madonna mit Kind, Inv. Nr. 857 268

CORREGGIO
Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, Inv. Nr. 1176 277

PARMIGIANINO
Märtyrerin mit zwei Engelknaben
(Die Heilige Katharina von Alexandrien?),
Inv. Nr. 1496 285

NIEDERLÄNDISCHE KOPIE
NACH DOSSO DOSSI
Der Heilige Georg (?), Inv. Nr. 903 298

BARTOLOMEO VENETO
Idealbildnis einer Kurtisane als Flora,
Inv. Nr. 1077 307

NACHFOLGER DES
BARTOLOMEO VENETO
Der Christusknabe als Salvator Mundi,
Inv. Nr. 1275 322

PETER DE KEMPENEER
Bildnis einer Dame, Inv. Nr. 946 327

GIACOMO UND GIULIO FRANCIA
Himmelfahrt Mariens mit Johannes dem Täufer, dem Heiligen Sebastian und einem Stifter, Inv. Nr. 844 340

MORETTO DA BRESCIA
Thronende Madonna mit Kind
und den vier lateinischen Kirchenvätern,
Inv. Nr. 916 351

UMKREIS DES
MORETTO DA BRESCIA
Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian, Inv. Nr. 869 362

ART DES MORETTO DA BRESCIA
Bildnis eines Gelehrten, Inv. Nr. 925 370

KOPIE NACH
BERNARDINO LICINIO
Bildnis eines Mannes, Inv. Nr. 1509 374

ANHANG

Maßstäbliche Profilzeichnungen der Originalrahmung von Barnaba da Modenas Madonnentafel (Inv. Nr. 807) 381

Abkürzungsverzeichnis mehrfach zitierter Literatur 383

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts 383

Sonstige Literatur 384

REGISTER 387

Inventarnummern 387

Erwerbungsdaten 387

Provenienzen 388

Veränderungen der Zuschreibungen 389

Namens- und Ortsverzeichnis,
zugleich Verzeichnis der erwähnten Werke 391

Tafel- und Abbildungsnachweis 423

EINLEITUNG

Die italienischen Tafelbilder des 14., des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören zu den bedeutendsten Beständen des Städelschen Kunstinstituts. Da sie zahlenmäßig die einer breiteren Öffentlichkeit besser bekannten Altniederländer um etwa das Doppelte übertreffen, ergab sich – ähnlich wie bei den altdeutschen Gemälden – die Notwendigkeit, die frühen italienischen Werke auf zwei Bände des wissenschaftlichen Bestandskatalogs zu verteilen. Die Aufteilung nach italienischen „Schulen" ergab sich zwanglos durch die Besonderheiten der Sammlungsgeschichte. So weisen die von Rudolf Hiller von Gaertringen in einem eigenen Band bearbeiteten toskanischen und umbrischen Gemälde einen besonderen Schwerpunkt im 14. und frühen 15. Jahrhundert auf,[1] während unter den in Oberitalien, den Marken und Rom entstandenen Bildern, die hier vorgelegt werden, das spätere 15. und das frühe 16. Jahrhundert dominiert.[2]

Konzeption und Ausgestaltung beider Teilbände folgen dem 1993 vom Unterzeichner vorgelegten Bestandskatalog der altniederländischen Gemälde im Städel.[3] Wie für die Erforschung der altniederländischen Malerei gilt auch für die frühe italienische, daß den vom einzelnen Kunstwerk selbst gelieferten Informationen besondere Bedeutung zukommt. Bei Künstlern, deren erhaltenes Gesamtwerk z. T. nur wenige Stücke umfaßt, bei Bildern, deren konkrete Gestaltung scheinbar vorstufenlos, zumindest aber ohne überlieferte vorbereitende Skizzen, Zeichnungen oder Studien vor uns steht, sollte die Nutzung aller am Gemälde selbst zu machenden Beobachtungen am Beginn der Arbeit stehen: Das Bild ist zunächst auch als materieller Gegenstand zu betrachten, die Annäherung an ihn nimmt anfangs auch die Form einer „Archäologie des Bildes" an, um mit den so zu gewinnenden Einsichten anschließend weiterführende Fragen, etwa nach Bildtradition und Bildfunktion, nach Stil und Komposition, anzugehen. Gerade bei der im Museum zu leistenden Erarbeitung eines Bestandskatalogs, die einen umfassenden und nur von möglichen konservatorischen Erwägungen eingeschränkten Zugriff auf die behandelten Objekte ermöglicht, sollte daher der genaue Blick auf den materiellen Kontext Ausgangspunkt der Darstellung sein. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Bearbeiters standen so vor allem solche Fragen, die jeweils nur vor dem Original selbst zu klären sind. Es war dabei erklärtes Ziel, auf dieser Grundlage den Versuch zu unternehmen, die künstlerische Gestaltungsabsicht des Malers in der prozeßhaften Entfaltung der Bildidee und ihrer materiellen Umsetzung im jeweiligen Werk zu erfassen. Inwieweit dieses hochgesteckte Ziel erreicht wurde, bleibe der Beurteilung der Benutzer dieses Kataloges überlassen.

Zum Aufbau des Katalogs und der einzelnen Katalognummern:

Dem Katalog ist ein Abriß der Sammlungsgeschichte vorangestellt. Innerhalb des eigentlichen Katalogteils erfolgt die Anordnung der Einzelnummern in chronologischer Folge. Der Aufbau der einzelnen Katalognummern folgt einer durchgängig beachteten Gliederung. Innerhalb der jeweiligen Katalogeintragung wird zwischen beschreibender Analyse der Befunde und ihrer bewertenden Interpretation soweit irgend möglich geschieden.

Die Angaben zum materiellen Bestand des Einzelwerks erfassen Bildträger, Malerei und Rahmen (soweit original). Bei den Maßangaben steht Höhe vor Breite; die Angaben rechts und links verstehen sich hier und im folgenden als vom Betrachter aus gesehen, sofern nicht aus dem Kontext das Gegenteil hervorgeht. Bei aus mehreren Einzelbrettern zusammengesetzten Bildtafeln bezieht sich die Brettzählung von links nach rechts bzw. von oben nach unten bei Einzelbildern auf die bemalte Tafelvorderseite, bei beidseits bemalten Bildern – sofern nicht anders vermerkt – auf die ehemalige Außenseite. Sämtliche Holzbildträger wurden von Peter Klein, Hamburg, holzbiologisch untersucht. Da von einer systematischen Bestimmung von Pigmenten und Bindemitteln abgesehen werden mußte, wird – wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt – von einer Ausführung in der in Italien zum jeweiligen Zeitpunkt üblichen Maltechnik ausgegangen, d. h. im Hinblick auf die verwendeten Bindemittel bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts von Tempera, danach von Öl- bzw. Mischtechnik.

Die Schreibweise von Künstlernamen orientiert sich am Allgemeinen Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1ff, München-Leipzig 1992ff, die der Heiligennamen am Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum u. a., 8 Bde., Rom u. a. O. 1968–76.

1 Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien (2004).

2 Unter den hier behandelten Gemälden gehört das Fragment mit der Heiligen Katharina von Alexandrien, das Werk eines um 1515 im Piemont tätigen anonymen Malers, Inv. Nr. SG 519, der Städtischen Galerie. Alle übrigen in diesem Band bearbeiteten Bilder befinden sich im Besitz des Städelschen Kunstinstituts.

3 Vgl. hierzu Sander, Niederländische Malerei (1993), S. 11.

Die Geschichte der Forschungsmeinungen beschränkt sich auf eine kritische Darstellung der Forschungsgeschichte zum jeweiligen Bild; nur im Ausnahmefall umfaßt die Erörterung einen weiteren Rahmen.

Es folgt die Behandlung der gemäldetechnologischen Befunde; sie umfassen die von Stephan Knobloch angefertigten Röntgenaufnahmen und die von Christiane Haeseler erstellten Infrarot-Reflektographien.[4] Alle Holzbildträger wurden, wie bereits erwähnt, von Peter Klein, Hamburg, holzbiologisch untersucht. Da die hier behandelten Bilder überwiegend auf Pappelholz gemalt sind, konnte eine weitergehende dendrochronologische Untersuchung nur in jenen wenigen Fällen durchgeführt werden, wo ein anderes Holz verwendet worden war.

Die abschließende Diskussion versucht, die Erträge der Forschungsgeschichte ebenso wie die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen kritisch zu gewichten und sie sowohl in den Zusammenhang der Genese des vorliegenden Bildes als auch in den Kontext des Gesamtwerks des jeweiligen Künstlers zu stellen.

Das Literaturverzeichnis listet zunächst die Gemäldeverzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts sowie die – wenigen – Kataloge jener Ausstellungen auf, zu denen das behandelte Bild ausgeliehen worden ist. Die anschließend genannte Literatur erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; es wurde allerdings versucht, die für den Fortgang der Forschung wichtigen Publikationen zu erfassen. Mit Blick auf die jüngere und jüngste Literatur wurden die kunsthistorischen Bibliographien RILA und BHA mittels CD-ROM bzw. online mit Blick auf die im vorliegenden Katalog erfaßten Künstler systematisch ausgewertet.

Dem eigentlichen Katalogteil folgen die maßstäblichen Profilzeichnungen des erhaltenen Originalrahmens von Barnaba da Modenas Madonnentafel, Inv. Nr. 807, die von Dirk Marwedel angefertigt wurden. Diverse Verzeichnisse, Register und Indices beschließen das Werk.

Das Manuskript des Kataloges wurde Ende 2002 abgeschlossen; später verfügbar gewordene Literatur konnte nur noch in Ausnahmefällen berücksichtigt werden.

Es bleibt die angenehme Pflicht, zahlreichen Personen und Institutionen zu danken, die dem Bearbeiter Hilfestellung und Förderung gewährt haben. Bei der Erfassung und Erarbeitung der Forschungsgeschichte zu den einzelnen Bildern leisteten die Bibliotheken des Städelschen Kunstinstituts, der Kunsthistorischen Institute der Universitäten Frankfurt am Main und Bonn, des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München sowie die Kunstbibliothek in Berlin unerläßliche Dienste. Ein dreimonatiger Aufenthalt als Guest Scholar des Painting Department des J. Paul Getty Museum in Los Angeles im Frühjahr 2002 ermöglichte die abschließende Literaturrecherche in der unvergleichlichen Bibliothek des Getty Research Institute. Scott Schaefer und Dawson Carr sei stellvertretend für alle Kollegen am Getty Museum und Research Institute herzlich für die Einladung und die Betreuung vor Ort gedankt!

Im Städel fertigte Stephan Knobloch mit gewohnter Präzision die Röntgenaufnahmen an, während sich Christiane Haeseler um die Anfertigung der Infrarot-Reflektographien kümmerte. Beide Restauratoren beantworteten auch kompetent alle Fragen zu Maltechnik oder Erhaltungszustand. Barbara Latscha, Sophie-Constanze Lenzer, Catrin Paul, Linda Schmitt sowie Peter Waldeis waren von restauratorischer Seite wiederholt an den Untersuchungen beteiligt. Helmut Hütter (†) und Christian Apelt mit ihren Mitarbeitern sorgten für den reibungslosen Transport der Gemälde aus Galerie und Depot in die Restaurierungswerkstatt. Elisabeth Heinemann besorgte zuverlässig und hilfsbereit wie immer die zahlreichen Vergleichsabbildungen. Ursula Edelmann und David Hall, Frankfurt a. M., fertigten die notwendigen Neuaufnahmen der Städel-Bilder an.

Stellvertretend für die Fachkollegen, die mit Rat und Tat behilflich waren, seien hier namentlich genannt: Giovanni Agosti, Bernard Aikema, Jaynie Anderson, Julia Armstrong Totten, Christian Apelt, Kurt Barstow, Bodo Brinkmann, David Alan Brown, Dawson Carr, Marta Casagrande, Alessandra Ceccato, Keith Christiansen, Luisa Ciammitti, Ghislaine Courtet, Andrea de Marchi, Jill Dunkerton, David Ekserdjian, Marzia Faietti, Hanns-Peter Fink, Anna Maria Fioravanti Baraldi, Lucia Fornari Schianchi, Burton B. Fredericksen, Susan Grace Galassi, Esther Gallwitz (†), Augusto Gentili, Rona Goffen, Rudolf Hiller von Gaertringen, Christian Hornig, Peter Humfrey, Paul Joannides, Laurence B. Kanter, Stephan Kemperdick, Marianne Koos, Julia Lloyd Williams, Mauro Lucco, Philippe Lorentz, Jürg Meyer zur Capellen, Michael Mohr, Gerold Mütherig, Alessandro Nova, Laura Pagnotta, Nicholas Penny, Giovanni Romano, Nicole Roth, Andrea Rothe, Daniela Scaglietti, Erich Schleier, Victor M. Schmidt, Konrad Schneider, Claire Stoullig, Carl B. Strehlke, Anchise Tempestini, Carol Togneri, Mary Vaccaro, Edoardo Villata, Gregor J. M. Weber, Eric Zafran.

Hilke Steinecke und Ditmar Breimhorst, Palmengarten Frankfurt, wird die – soweit möglich – botanische Bestimmung der auf den hier behandelten Gemälden dargestellten Pflanzen verdankt. Stefan Stadler und Rudolf

4 Für die Röntgenaufnahmen kam ein Siemens Mammomat B mit Röntgenstrahler P 50 Ma 0,4–90 (bei 25 KV) zum Einsatz. Als Filmmaterial wurde Agfa-Gevaert Structurix D 7 verwendet, das mit der Entwicklungsmaschine Agfa-Gevaert Structurix NDT1 entwickelt wurde.
Die Infrarot-Reflektographien wurden mit einer Hamamatsu-Kamera C2400–03 unter Verwendung einer Videoröhre N 2606, eines TV-Macromar Objektivs 1:2,8/36 mm, eines Schwarzfilters B+W 52E 093 sowie handelsüblicher Glühbirnen hergestellt. Der unmittelbaren Betrachtung der Befunde diente ein hochauflösender CTX Color Monitor, 17", Model 1785S. Die einzelnen Digitalaufnahmen wurden mit einer Frame Grabber-Karteu Tech μ-Vision 1000 erfaßt und auf einem IBM-kompatiblen PC gespeichert bzw. mit Adobe Photoshop, Version D1–4.0.4, zusammengesetzt. Dieses Bildbearbeitungsprogramm kam auch bei der Zusammensetzung der digitalisierten Röntgenaufnahmen zum Einsatz.
Allein bei den beiden überformatigen Gemälden der Thronenden Madonna mit Kind und Heiligen von Moretto (Inv. Nr. 916) und von einem Künstler des Moretto-Umkreises (Inv. Nr. 869) mußte auf die Anfertigung einer Röntgenaufnahme verzichtet werden.

Wicker, Zoo Frankfurt, lieferten die entsprechenden zoologischen Angaben.

Stephan Kemperdick und Detlef Mißlbeck unterzogen sich der mühsamen Arbeit, das Katalogmanuskript bzw. die Druckfahnen Korrektur zu lesen, was nicht nur der Lesbarkeit, sondern ebenso der inhaltlichen Darstellung zugute kam. Susanne Ruth erarbeitete das Register.

Sein ansprechendes Äußeres verdankt auch dieser Bestandskatalog Julia Walch, Bad Soden, deren typographisches Konzept Lothar Bache und seine Kollegen im Verlag Philipp von Zabern kongenial realisiert haben.

Dankbar gedenke ich schließlich Frau Liselotte Schmoll (1924–2002), die noch kurz vor ihrem Tod mit einer großherzigen Spende an den Städelschen Museums-Verein gezielt die Drucklegung dieses Katalogs gefördert hat.

So gilt auch für die vorliegende Arbeit, daß ihr Autor zahlreichen hier genannten oder in den einzelnen Katalognummern erwähnten Kollegen und Freunden für Hilfe und Unterstützung verpflichtet ist. Zugleich kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß die Fehler und Auslassungen allein seine Sache sind.

J. S.

ZUR GESCHICHTE DER SAMMLUNG VON GEMÄLDEN DES 14., 15. UND DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS AUS OBERITALIEN, DEN MARKEN UND ROM IM STÄDEL

Italienische Malerei spielte in der Sammlung Johann Friedrich Städels (1728–1816), des Stifters des Städelschen Kunstinstituts, nur eine untergeordnete Rolle.[1] Unter seinen knapp 500 Gemälden sind zwar einige italienische Werke des Barock verzeichnet, doch fehlen Bilder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder gar noch früherer Epochen fast vollständig. Von dem ehemals Vorhandenen läßt sich zudem keine klare Vorstellung mehr gewinnen, sind diese Werke doch ausnahmslos bereits im 19. Jahrhundert verkauft worden. Über ihren Verbleib ist nichts bekannt.[2] Die beiden Frankfurter Sammlungen von Sofia Franziska de Neufville, geb. Gontard (1767–1833), und Johann Georg Grambs (1756–1817), die noch im April des Jahre 1817 en bloc für das neugegründete Städelsche Kunstinstitut erworben wurden, enthielten bis auf eine einzige – schon in den 1830er Jahren wieder abgegebene – Ausnahme ebenfalls keine frühen italienischen Gemälde.[3] Die gezielten Einzelerwerbungen, die gleichfalls seit Mai 1817 getätigt wurden, bauten in der Mehrzahl auch weiterhin den bisherigen Sammlungsschwerpunkt aus, d. h. die holländische, flämische und deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts.[4] Doch bereits im September des Jahres 1817 legten entfernte Verwandte Klage gegen Städels Testament ein und beanspruchten sein Erbe für sich. Der langwierige Rechtsstreit, der nun begann, führte im Mai 1821 zu einer gerichtlich angeordneten Ausgabensperre, die erst im September 1828 aufgehoben wurde, als sich das Kunstinstitut auf einen kostspieligen Vergleich mit der Verwandtschaft Städels einigte.

Unmittelbar darauf setzten erneut einzelne gezielte Erwerbungen auch früher italienischer Malerei ein,[5] doch erst mit dem Jahre 1830 begann der systematische Ausbau

1 Vgl. Ausst. Kat. Städels Sammlung im Städel (1991) sowie Rudolf Hiller von Gaertringen, Zur Sammlungsgeschichte früher toskanischer und umbrischer Malerei im Städel, und ders., Johann Friedrich Böhmers Italienreise und der Erwerb seiner italienischen Bilder; in: ders., Toskana und Umbrien (2004), S. XIII–XXV.

2 Die interessantesten Werke in Städels Besitz dürften „La vierge assise, avec l'enfant Jesus, d'après Raphael atribuée à Innocentio Francucci da Imola" (103 x 77 cm, Inv. Nr. 436, Kopie der „Bridgewater Madonna", 1882 aus der Sammlung ausgeschieden) sowie „Croquis d'étude de quatre têtes, dont trois d'hommes et une de femme; du Cabinet de Praun de Nuremberg, sur bois par Leonardo da Vinci" (20 x 14 cm, Inv. Nr. 473, 1870 ausgeschieden) gewesen sein. Eine Pfingstdarstellung war nach Städels eigener Aussage lediglich eine „copie d'apres Titien" (61 x 74 cm, Inv. Nr. 93, 1834 abgegeben), eine „Sainte famille de quarte figures dans un paysage, en haut il y a deux anges" folgte nur einer „invention de Titien" (35 x 50 cm, Inv. Nr. 264, 1834 ausgeschieden). Ein „petit Hercule au berceau, qui étrangle les deux serpens à lui envoyés par Junon, qu'on voit du côte droit, avec son paon" wurde lediglich „donné à Tintoretto" (29 x 41 cm, Inv. Nr. 262, 1834 ausgeschieden), ein „Jesus, distribuant le pain à ses disciples" (46 x 71 cm, Inv. Nr. 412, 1834 ausgeschieden) als „d'après le Tintoret" bezeichnet, d. h. auch hier bezweifelte Städel die Zuschreibung als eigenhändige Werke. Gleiches gilt für „Sainte famille avec deux anges, où l'enfant presente un pigeon à St. Catherine, une copie, peutêtre d'après le Parmesan" (51 x 38 cm, Inv. Nr. 401, 1841 ausgeschieden), sowie für „La vierge en chemise, assise par terre dans un paysage, ténant l'enfant Jesus endormi, à côté un lapin et en haut quatre anges, l'invention de ce sujet est du Correge et se nomme Zingara; ancienne copie par un très habile maître. NB. Ce tableau se trouve dans une caissette" (54 x 44 cm, Inv. Nr. 467, 1870 ausgeschieden). Völlig unklar bleibt, was sich unter der Beschreibung „Buste d'une tête de femme, vüe entièrement de face et ayant les yeux presque fermés, t[rès] g[rande] p[ièce] en h[aut], d'une très ancienne école italienne" (Maße unbekannt, Inv. Nr. 346, 1818 ausgeschieden) verbirgt. Dies trifft auch zu für „Une femme assise, ayant la main droite sur une licorne et la gauche sur la poitrine; derrière on voit un paysage, où marche un homme avec un turban. Cela peut être le symbole de la chasteté, aussi d'une Sainte, à laquelle on donne cet animal, et peutêtre aussi d'une Ste.Vierge, laquelle à ce que l'on m'a dit se trouve aussi quelquefois avec la licorne. Le visage qui est de face peut être pour un de ces trois sujets, de l'ancienne école italienne" (67 x 60 cm, Inv. Nr. 465, 1834 ausgeschieden). Daß Städel seine Sammlung durchaus selbstkritisch betrachtete und zugleich über ein differenziertes Begriffsinstrumentarium verfügte, um unterschiedliche Bewertungen in Zuschreibungsfragen zum Ausdruck zu bringen, belegte Jochen Sander, Johann Friedrich Städels Gemäldesammlung nach den Inventaren; in: Ausst. Kat. Städels Sammlung im Städel (1991), S. 78f.

3 Inv. Nr. 551, „Copia nach Raphaël, L'incendio del Borgo" (29 x 46 cm, aus der Sammlung Neufville-Gontard), wurde bereits im Jahre 1834 wieder abgegeben.

4 Die wenigen seit 1817 erworbenen früheren italienischen Gemälde, bzw. das, was man damals dafür hielt, sind in der Mehrzahl heute noch im Museumsbestand vorhanden. Im Jahre 1817 wurde Verrocchios Madonna mit Kind, Inv. Nr. 702, als „Andrea Mantegna" von dem römischen Kunsthändler Niccolò Grossi erworben (vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien [2004], S. 290–306). Im Jahre 1819 folgte das Bildnis eines jungen rotbärtigen Mannes in schwarzer Kleidung eines venezianischen Meisters um 1570, Inv. Nr. 756, als „Tizianio Vecellio" (vgl. Sander, Brinkmann, Romanische Schulen [1997], S. 49, Abb. 32). Verkäufer war in diesem Falle der Frankfurter Maler Johann Friedrich Morgenstern. Im Jahre 1823 wurde als „Domenico di Bartolo" das dreiteilige Gemälde mit Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi, Inv. Nr. 776, von Johann David Passavant gekauft, das heute als Werk des Girolamo di Benvenuto gilt (vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien [2004], S. 393–404).
„Giov. Bellino, Die Grablegung Christi" (Inv. Nr. 751), 1818 gleichfalls von Grossi erworben, gilt heute als Werk eines niederländischen Meisters um 1525; vgl. Sander, Niederländische Gemälde (1993), S. 434–440.
Demgegenüber wurden die beiden 1818 von Franz von Bandinelli erworbenen Werke, eine „Copia" nach „Bernard da Luini, Die heil. Magdalena das Salbgefäß eröffnend (halbe Figur)" (35 x 28 cm, Inv. Nr. 729) und „Die heil. Magdalena das Salbgefäß in der Hand haltend" aus der „Schule des Andrea del Sarto" (60 x 46 cm, Inv. Nr. 734), bereits 1870 bzw. 1882 wieder abgegeben. Zwei Altarflügel mit Johannes d. T. und den Heiligen Franziskus und Antonius bzw. mit Nikolaus, Anna, Maria und Katharina (je 71 x 44 cm, Inv. Nr. 758, 759), 1819 von J. P. Lamy als „Italienische Schule" gekauft, wurden 1882 als „Oberdeutsch von Hans Scheuflein oder Art" wieder abgegeben.

5 „Alt-Florentinische Schule, Die Kreuzigung Christi. Rund", Inv. Nr. 764, wurde am 22. Oktober 1828 auf der Versteigerung Goldschmidt in Frank-

der Sammlung, wie wir sie heute noch bei einem Gang durch Galerie- und Depoträume des Städelschen Kunstinstituts kennenlernen können.[6] Der römische Maler und Kunsthändler Filippo Benucci (1779–1848)[7] gehörte zu den Hauptlieferanten dieser Jahre: 1830 verkaufte er dem Städel für 550 Gulden die Madonnentafel des Barnaba da Modena *(Tafel 1)*, 1831 für 1650 Gulden das Triptychon mit der thronenden Madonna mit Kind, der Verkündigung an Joachim und der Begegnung an der Goldenen Pforte des Macrino d'Alba *(Tafel 7–9)* und schließlich 1832 die beiden Täfelchen mit Verkündigungsengel und Annunziata von Carlo Crivelli *(Tafel 4–5)*.[8] Die beiden letztgenannten Pendants hatte Benucci von der Brera in Mailand erworben, wie die Ankaufsunterlagen im Städel-Archiv („P. Ankauf älterer Bilder, P. 5. H. Benucci") belegen. Es handelt sich zum einen um die Bescheinigung der „Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti" vom 2. März 1832 über einen Gemäldetausch mit Benucci, zum anderen um ein Administrationszirkular vom Juni des Jahres, das den Ankauf der beiden Verkündigungstafeln und der damals (Taddeo) Gaddi, heute Jacopo Casentino zugeschriebenen Thronenden Madonna mit Kind sowie Heiligen, Engeln und Stiftern, Inv. Nr. 842, betrifft.[9]

„[483.]
Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti.
Milano, il 2. Marzo 1832.
Si attesta dietro istanza del Sig. Filippo Benucci Romano che da questa I. R. Accademia gli furono rilasciato in via di cambio alcuni quadri in proprieta della stessa, fra i quali trovansi due pezzi di forma romboidale in tavola, rappresentanti la Vergine Annunciata, e l'Angelo Annunciatore di Carlo Crivelli, i quali facevano parte di un ancona del medesimo autore, existente in questa II. RR. Galleria, e similmente due mezze figure di Nicolo Fulignate rappresentanti l'una un Santo Vescovo, l'altra S. Michele, in cornice di forma gotica, formanti parte altre volte di una ancona; il di cui pezzo di mezzo conservasi in questa I. R. Pinacoteca, e inoltre un tritico parimente di forma gotica, rappresentante il Redentore in Croce con diverse figure, opera di antico e buono stile bisantino –[10] in fede di che
[gez.] Fumagalli Seg. ff

[teilweise lesbarer Siegelabdruck der Mailänder Akademie in rotem Siegellack]"

„[483]
Zufolge des mir gewordenen Auftrages: aus den von Herrn Benucci dem Institut presentirten Kunstgegenständen,

2. Gemälden von Crivelli	für f 1100.–
1. Gemälde von Gaddi	für f 440.–
1. Kupferstich von Marc Anton	für f 20.–
und 2. Theile des Werks v. Baldinucci	für f 8.–
	zusammen für f 1568. zu
	2/3 baar und 1/3 in Bildern

Namens der Administration anzukaufen, beehre ich mich hiermit den verehrten Herren Collegen bezüglich dieses Geschäftes Folgendes zu berichten.

H. Benucci wollte die Bedingung des Tausches zu 1/3 der Summe gar hart finden, weil er überhaupt seiner Forderung nach, nur einen maeßigen, und durch die Transport Kosten überdieß noch sehr geschmälerten Nutzen in Anspruch genommen hätte, und weil ihm auch die zuletzt vom Institut in Tausch gegebenen Bilder, rücksichtlich deren hohen Ansatzes eine sehr ungünstige Rechnung gestellt hatten.

Als seine aeußerste Forderung hatte er mir daher endlich:
f 1028. baar und
540. in Bilder
angegeben, in der Voraussetzung daß man seiner Discretion eine reichere Auswahl unter den zurückgesetzten Instituts Bildern gestatten, und daß wir auch ihm in dem Preiß Ansatz dafür nicht so hart halten wollten.

Da die Differenz sehr unbedeutend erscheint, so habe ich das Geschäft in dieser Weise mit ihm abschließen zu dürfen geglaubt und demnächst die Veranstaltung getroffen, daß es H. Benucci einstweilen und zur desfälligen Berichterstattung, die Auswahl unter unseren zum Vertauschen bestimmten Bildern eröffnet wird.

H. Benucci bittet aber, aus bekannten Gründen, recht sehr, daß von dem geschätzten Verkaufe vorerst nichts transpiriren mögte.
[gez.] Forsboom Am 6. Juny 1832

Dankbar für übernommene Mühe und getroffene Einleitung erkläre ich mich mit den eingegangenen Bedingungen des Abschlusses völlig einverstanden.
[gez.] C. F. Kellner

So auch [gez.] Kestner
Desgleichen [gez.] Böhmer

furt erworben und gilt heute als Werk der Florentiner Schule der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts (vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien [2004], S. 253–264). Eine Kopie nach Lorenzo di Credis Bildnis Verrocchios (beim Ankauf irrtümlich als Raffaels Inghirami-Bildnis bezeichnet), Inv. Nr. 765 (65 x 55 cm), wurde im Folgejahr bei J. Noé erworben, doch bereits 1882 wieder verkauft.

6 Für die seither erworbenen Gemälde der toskanischen bzw. umbrischen Schule vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien (2004). Zur Geschichte der Sammlung von Altmeister-Gemälden der romanischen Schulen vor 1800 im Städel insgesamt vgl. Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 13–16.

7 Vgl. Art. „Benucci, Filippo"; in: AKL 9 (1994), S. 184.

8 Zusammen mit Jacopo del Casentinos Thronender Madonna mit Kind, Engeln, Heiligen und Stiftern, Inv. Nr. 842 (vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien [2004], S. 15–26), damals als Werk Taddeo Gaddis eingeschätzt, betrug der Kaufpreis insgesamt 1568 Gulden.

9 Siehe Anm. 8.

10 Die übrigen genannten Werke sind nicht näher zu identifizieren.

In Bezug auf vorstehenden Abschluß, berichte ich nachträglich, daß ich heute an H. Benucci gegen den Betrag von f 540., folgende Bilder des vorliegenden Verzeichnisses[11], nemlich:

N° 626 u. 627 von Morgenstern	zu f 132.–
N° 512 nach Wouwermanns	zu f 33.–
N° 565 nach Denner	zu f 40.–
N° 299 nach Teniers	zu f 88.–
N° 60 nach Rembrandt	zu f 25.–
N° 206 v. Ermel	zu f 88.–
N° 274 nach Rubens	zu f 50.–
N° 239 nach Jordans	zu f 110.– taxirt,
Zur Ergänzung mit einem Rabatt von f 26.–	zu f 84.–
sind zusammen	f 540

überlassen habe. Demgemäß habe ich den H. Inspector Wendelstadt zur Verabfolgung dieser 9 Bilder an H. Benucci angewiesen, und durch H. Köcher die Rechnung über den baar zu bezahlenden Restbetrag von f 1028.– ausfertigen lassen, welche Herrn Kellner zur gef. Anweisung auf die Casse presentirt werden wird. Am 14 Juny 1832
[gez.] Forsboom"

Filippo Benucci blieb auch in späteren Jahren dem Städel als Gemäldelieferant verbunden; so verkaufte er im Jahre 1840 für 1405 Gulden Altobello Melonis Gemälde des Narziß am Brunnen *(Tafel 18)* als Darstellung der Heiligen Katharina von der Hand des Cesare da Sesto. Auch zu diesem Bild geben Benuccis Angebotsschreiben und das Administrationszirkular Einblick in die Ankaufsumstände („P. 1. Ankauf alter Bilder, P. 1. Ankauf älterer Bilder, A. Gekaufte Bilder von: 3. Cesare da Sesto, 7 April 1840").

„[P. 1.] [d. 24 März 1840]
Messieurs les Administrateurs
Ayant ces jours ci recu de l'Italie un tableau dans la plus perfaite conservation d'un maitre tres rare, et renommé je m'empresse de Vous les presenter Messieurs, dans l'espoir, qu'il pouvrroit bien Vous interesser.

S.te Catherine peint sur bois par Cesare da Sesto ecolier de Leonardo da Vinci, et qui a travaillé aussi a Rome avec Raphael.

Prix Louis – 150.

Je suis bien heureux de pouvoir profiter d'une occasion ainsi, pour Vous temoigner Messieurs ma perfait consideration avec la quelle j'ai l'honneur
d'etre
Messieurs les Administrateurs
Votre devotté serviteur
Philippe Benucci
Francfort s/m Hotel d'Angleterre
a 17. Mars 1840"

„[P. 1.] [7 April 1840]
Herr Benucci zeigt sich unbiegsamer, als wir erwarteten und will mit seiner Forderung dem von uns beabsichtigten Gebote sich nicht annähern. Als letztes Wort fordert er 110 Louis d'or und das Bild von Frank,[12] welches wir ihm gegen die Landschaft von Koch austauschten,[13] oder aber 125 à 120 Louis baar.

Bevor ich die Unterhandlung ganz abbreche über einen Gegenstand, der einem Jeden von uns zusagt, habe ich diese Anzeige nicht unterlassen wollen, uns damit, wenn es belieben wird, zu abgerundetem Beschlusse Gelegenheit zu geben.

Andre Gemälde, als den Franck will dH Benucci nicht in Zahlung nehmen.
d. 25tn März [gez.] Kestner

Ich bin der Meinung dH Benucci das Bild zu lassen wenn er sich nicht zu allerhöchstens 100 Louis dor und dem Bild von Frank welches doch auch nicht ohne Werth, versteht.
[gez.] C. F. Kellner

Das Bild von Franck kann gewiß auf 10 Louisdors angeschlagen werden, und ich stimme ebenfalls dafür den Betrag von 100 Ld'ors (heist Carolins) nebst dem Bild von Franck nicht zu übersteigen.
[gez.] Philipp Passavant

Es thut mir um so leider ein Bild aus der Hand gehen zu lassen, welches uns Allen zusagt, als ich voraussetzen darf, daß in der Administration die verschiedenen Fractionen des Publikums repräsentirt sind und daher auch dieses das Schöne, Edle und Poetische der fraglichen Madonna [sic!] wohl allgemein erkennen würde.

Auf den Frank lege ich keinen großen Werth. In der Geld=Forderung ist Ben., so viel ich weiß, um einige hundert Gulden herunter gegangen.

Meinerseits wünschte ich daher wohl, daß Herr Prof. Kestner carte bl. zum Abschluß des Handels *innerhalb* und, wenn nöthig, *bis* zu den von ihm bemerkten Grenzen der von Ben. gestellten Forderung übernehmen möchte.
[gez.] Sonntag

11 Es handelte sich (nach einer dem hier wiedergegebenen Administrations-Zirkular beigebundenen Aufstellung) um folgende Bilder, die z. T. noch aus der Sammlung Johann Friedrich Städels stammten, deren Verbleib indes unbekannt ist (vgl. Ausst. Kat. Städels Sammlung im Städel [1991], S. 80–102; die Zuschreibungen und Bildtitel im Wortlaut des ersten, 1817 angelegten Gemäldeinventars des Städelschen Kunstinstituts; Bildmaße in Zentimeter umgerechnet): „Morgenstern d. Vater, Ein Viehmarkt und eine Dorfkirchweihe" (jeweils 23,5 x 31 cm, Inv. Nr. 626, 627); „Wouwermanns, Ein Reitknecht der einen Schimmel sattelt" (Inv. Nr. 512, 28,5 x 33 cm); „Balth: Denner, Kopf eines alten Mannes" (Inv. Nr. 565, 45,5 x 36 cm); „Teniers, Laboratorium eines Alchimisten" (Inv. Nr. 299, 45,5 x 60 cm); „Rembrandts Schule, Bildniß eines Mannes" (Inv. Nr. 60, 62,5 x 51,5 cm); „J. F. Ermels, Landschaft" (Inv. Nr. 206, 56 x 47 cm); „Rubens, Ein bärtiger Kopf" (Inv. Nr. 274, 46 x 56,5 cm); „J. Jordaens, Die Erziehung Jupiters" (Inv. Nr. 239, 87 x 71 cm).

12 In den Städel-Inventaren nicht nachzuweisen.

13 In den Städel-Inventaren nicht nachzuweisen.

Gewiß werden uns selten italiänische Bilder angetragen werden, welche so allgemein ansprechen werden, wie das in Frage stehende. Ist das Bild auch hie u da ein wenig übermahlt, so ist dieses ein Mangel den so viel alte Bilder tragen, dagegen hat es viel Gediegenes und Werthvolles, ich würde es daher sehr ungern von hier weg gehen sehen. Ich mögte daher auch Herrn Prof Kestner, carte blanche, selbst zu dem Abschluß der Forderung von Benucci lassen.
[gez.] H^ch A. Cornill d'Orville

Eine neue Unterhandlung hat dahin geführt, daß dH Benucci mit 105 Carolin und dem Bilde von Frank sich begnügen will. Da auch Herr Kollege Passavant in seinem Votum diesen Preiße sehr nahe steht, so habe ich dasselbe dem der später stimmenden Herren hinzuzählen zu dürfen geglaubt, wodurch denn eine Majorität, der auch ich beypflichte, für den Ankauf sich gebildet hat. Ich nehme desfalls abzuschließen keinen Anstand und werde die Herrn Köther und Wendelstadt danach instruiren.
d. 26t^n März [gez.] Kestner

Da die gantze Differenz des von mir gewünschten Preißes, gegen den von H. Benucci nunmehr auch bewilligten, nicht mehr als 5 Carolins ausmacht, so nehme ich keinen Anstand dem eingeleiteten Ankauf mich beystimmend anzuschließen, und dHrrn Professor Dr. Kestner für die dabey übernommene Mühe zu danken.
[gez.] C. F. Kellner

Ich bin ebenfalls Herrn Prof. Kestner für übernommene Mühe verbunden, und freue mich das Bild zu den Unsrigen zählen zu können.
[gez.] Passavant

Mit Obigem einverstanden.
[gez.] Sonntag

Ganz vollkommen mit Herrn Passavant einverstanden.
[gez.] H^ch A. Cornill d'Orville"

Bereits im Jahr 1832 war Vincenzo Catenas Heiliger Hieronymus im Studierzimmer *(Tafel 24)* für 700 Gulden von dem Berliner Künstler Maximilian Roch (1793 – nach 1862) als Werk des „Girolamo da Santa Croce" erworben worden. Zum selben Zeitpunkt erfolgte bei dem Stuttgarter Verleger, Kunsthändler und -sammler Samuel Gottlieb Liesching (1786–1864) der Ankauf von Giacomo und Giulio Francias Himmelfahrt Mariens *(Tafel 35)*. Diese große Altartafel, die damals als Werk der „Altbologneser Schule v. Giacomo Francia?" galt, wurde mit immerhin 4400 Gulden bezahlt.

Im Jahre 1832 lieferte Johann David Passavant (1787–1861), seit 1840 „Inspektor", d. h. Direktor des Städelschen Kunstinstituts, für 845,20 Gulden Amico Aspertinis Bildnis eines unbekannten Mannes als Arbeit des jungen Raffael *(Tafel 16)*. Passavant war im Jahre 1835 auch für 6600 Gulden der Verkäufer der Sacra Conversazione mit den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian eines Künstlers aus dem Moretto-Umkreis *(Tafel 37)* gewesen, die damals allerdings noch als eigenhändiges Werk des Künstlers galt. In seinem Schreiben vom 12. Juni 1835 aus Rom gab Passavant der Administration noch einige Provenienzangaben zu dem Gemälde („P. 1. Ankauf älterer Bilder, P. 17^b Ankauf älterer Bilder, Hr. J. D. Passavant"):

„[Pr: 24 Juny 1835] [30. Juny 1835]
Hochzuehrende Herren
Aus Ihrem werthen Schreiben vom 6 April ersah ich gerne wie hoch Sie das von mir erstandene Gemälde von Moretto halten und ich zweifle nicht daß es Ihnen in Zukunft auch noch manche Freude gewähren wird, indem es ein unbestreitbares, herrliches Werk des großen Meisters ist, wie sich davon nur wenige vorfinden. Hinsichtlich der Abkunft dieses Bildes und in welchem Buche es citirt ist, so kann ich in bezug auf erstern Punkt, nur das wiederholen was ich vor meiner Abreise nach Neapel schon Ihrem Herrn Director Veit darüber berichtet habe, nehmlich daß ich durch den Hausmeister dH Carrara in Bergamo, der sich auch mit dem Bilderhandel abgiebt und in seinem Fach sehr unterrichtet ist, erfahren habe, daß das Bild von einer im Gebirge bei Lecco am Comer See, gelegenen Kirche stamme und zum Verkauf nach Bergamo sey gebracht worden, wo es sein vorheriger Eigenthümer Hr. Dominicini erstand. Zur Befriedigung der zweiten Frage habe ich s. Z. meinem Freunde Hrn. Cornill Auftrag gegeben Ihnen aus meinen Büchern das Heft einzuhändigen worin Ticozzi das Bild ausführlich erwähnt,[14] was er auch, wie er mir schreibt, sogleich gethan ...
Mich Ihrem Wohlwollen bestens empfehlend, verbleibe ich hochachtungsvoll
Ihr ganz ergebener
[gez.] J.D. Passavant
Rom den 12 Juny 1835.

P.S. Sollten Sie auf das eine oder das andere von mir in Vorschlag gebrachte reflectiren, so würden Sie mich verbinden es mich wissen zu lassen; denn leicht dürfte sich eine Gelegenheit finden wodurch ich anderen damit gefällig seyn könnte."

Als Geschenk Passavants ging schließlich im Jahre 1843 auch der Heilige Georg (?) *(Tafel 31)* in die Städel-Sammlung ein. Das heute als Kopie eines niederländischen Meisters nach Dosso Dossi geltende Gemälde wurde seinerzeit als Giorgione betrachtet. Passavant hatte der Städel-Ad-

14 Stefano Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciajo per medaglie e per caratteri niellatori, intarsiatori, musaicisti, d'ogni età e d'ogni nazione, Bd. 4, Mailand 1833, S. 140f.

ministration seit 1817 wiederholt erfolglos italienische Gemälde zum Kauf angeboten,[15] so auch im Jahre 1835 das Gemälde des sich im Wasser betrachtenden Narziß von Altobello Meloni *(Tafel 18)*, das damals Cesare da Sesto zugeschrieben und nur vier Jahre später, diesmal aber von Benucci, an das Städel verkauft wurde.[16] Passavant hatte in dieser Sache am 12. Juni 1835 in seinem schon zitierten Brief an die Städel-Administration geschrieben („P. 1. Ankauf älterer Bilder, P. 17[b] Ankauf älterer Bilder, Hr. J. D. Passavant"):

„[Pr: 24 Juny 1835] [30. Juny 1835]
Hochzuehrende Herren

... Gerne habe ich ersehen daß Ihnen meine Nachrichten über verkäufliche Kunstgegenstände angenehm waren und Sie deren Fortsetzung wünschen, wozu ich sehr bereit und zu Diensten seyn kann, da sich mir Gelegenheiten genug hierzu darbieten.

Schon aus Mailand schrieb ich an Ihren Hrn. Veit, daß der Graf Teodoro Lechi in Brescia eine sehr reiche Gallerie besitzt und sie Parthienweis veräußert; einige der vorzüglichsten Gemälde nebst den Preisen gab ich an, doch lege ich Ihnen hier einen ausführlicheren Bericht bei der Ihnen jedenfalls nicht uninteressant seyn wird ...

Mich Ihrem Wohlwollen bestens empfehlend, verbleibe ich hochachtungsvoll
Ihr ganz ergebener
J.D. Passavant
Rom den 12 Juny 1835."

„Auszug aus dem Verzeichniß der Gemälde Gallerie des Generals, Graf Teodoro Lechi in Brescia. Mit beigefügten Catalogsnummern und den Preißen der Schätzung. NB unter Parthien von 20 bis 30,000 francs oder c[a] 10.000 Louis d'ors will der Besitzer keine Bilder ablassen; auf dieselben wäre aber wohl noch ein bedeutender Rabatt auf den Anschlags-preis zu erwarten ...

Cesare da Sesto. Die H. Katharina von Alexandrien, halbe Figur von großer Lieblichkeit und köstlich gemalt, auch vollkommen erhalten. Der Graf hat es erst kürzlich erstanden, daher es nicht nummerirt ist. --- Preis Ld'or 80.– ...

... die H. Katharina von Cesare da Sesto halte ich für's Institut besonders wünschenswerth; sind zu 960 Ld'or angeschlagen, aber wohl um 850 bis 900 Louis d'or zu erhalten."

Die größte zusammenhängende Gruppe italienischer Gemälde vor allem des frühen 16. Jahrhunderts wurde im Jahre 1833 aus der Wiener Sammlung des Nikolaus Baranowsky († 1855) erworben.[17] Darunter befanden sich die in diesem Katalog behandelten Madonnenbilder des Giovanni Battista Cima da Conegliano zu 1540 Gulden *(Tafel 13)* und des Giovanni Francesco Caroto zu 467,30 Gulden *(Tafel 28)*, die halbfigurige Sacra Conversazione mit Johannes dem Täufer und der Heiligen Elisabeth von Giovanni Bellini und Werkstatt zu 2750 Gulden *(Tafel 12)*, damals als eigenhändig anerkannt, sowie der Heilige Sebastian an der Martersäule von Antonello da Saliba zu 330 Gulden *(Tafel 6)*, seinerzeit als „Italien: Schule Unbekannt" bezeichnet. Im Archiv des Städelschen Kunstinstitutes haben sich die Ankaufsakten erhalten („P. Ankauf älterer Bilder, P. 4. H. Baranowski"), die einen interessanten Einblick in das damalige Prozedere gewähren. Es handelt sich um eine Reihe von Briefen, die der Vorsitzende der Städel-Administration, Anton Josef Franz Maria Forsboom (1794–1839) über den Fortgang der Verhandlungen verfaßte und als Zirkular seinen Mitadministratoren zur Kenntnisnahme übersandte:

„[547] [No 1]
P. P.
Der Herr Baranowsky aus Wien (: er wohnt im Junghof, in dem Eckhaus welches am Eingang:) besitzt eine so ausgezeichnete Sammlung Italienischer und Niederländischer Gemälde, daß ich annehmen durfte, es würde den Herrn Kollegen interessant seyn, dieselbe ansehen zu können.

Ich habe daher durch Hrn. Springsfeld, seinen hiesigen Geschäftsfreund, um diese Erlaubnis bitten lassen und nun die Antwort erhalten, daß es ihm zwar nur sehr angenehm seyn würde, die Sammlung einigen Kunstfreunden vorzuzeigen, er könne es aber weder vollständig, da der größte Theil der Bilder bereits eingepackt sey, noch könne er dazu, wegen seiner bevorstehenden Abreise, eine andere Zeit als die Morgenstunden von 1/2 11–12 Uhr am nächsten Donnerstag bestimmen.

Indem ich Sie daher hiervon in Kenntnis setze, richte ich zugleich dieselbe Einladung an Herrn Director Veit u. Herrn Inspector Wendelstadt.

Da H. Veit die Wohnung des Baranowsky kennt, so mögte derselbe den Herrn Professor Kestner morgen früh abholen.

Ich selbst werde mir ein Vergnügen daraus machen, die Herrn Kellner u. Passavant abzuholen.
25 Sept/33 [gez.] Forsboom

Sehr dankbar für die getroffene Einleitung, werde ich Herrn Veit morgen Vormittag erwarten
[gez.] DrKestner

Ich danke ebenfalls für getroffene Einleitung und erwarte morgen 1/2 11 Uhr Herrn Forsboom
[gez.] Passavant

15 Vgl. Jochen SANDER, „... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten": Johann David Passavant als Berater und Kunstagent des Städelschen Kunstinstituts beim Erwerb altniederländischer Gemälde vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840; in: ders., Niederländische Gemälde (1993), S. 17–25, hier insbesondere S. 17, Anm. 1–2.

16 Siehe S. XV.

17 Zu Baranowsky vgl. Theodor VON FRIMMEL, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Buchstabe A bis F, München 1913, S. 83–95.

Unter gleichmäßiger Danksagung werde ich mich zur bemerkten Stunde bereit halten.
[gez.] C. F. Kellner"

„[547] [No 2.]
P. P.
In Folge der Verabredung welche wir gestern, nach Besichtigung der Gemälde des Herrn Baranowsky genommen haben, habe ich heute bey demselben zu erforschen gesucht, ob es ihm mit dem Verkauf wirklich Ernst sey, und ob er in diesem Fall, und wenn man sich über die Preiße verständigen könnte, etwa einen Theil an unser Institut abzulassen geneigt wäre.

H. Baranowsky welcher inmittels einen Transport Bilder nach Wien und Berlin abgerichtet hatte und dadurch aus der ihm gestern hinderlich gewesenen Unordnung herausgekommen war, erwieß sich viel zugänglicher als gestern, und hat mir meine Anfragen sogleich jedoch nur Bedingungsweise bejaht.

Er will nemlich, weil er die Lust dazu verlohren hat, nicht ferner sammeln, und im Gegentheil wieder verkaufen was er besitzt.

Dabey hat er aber, in Bezug auf die vorzüglichen Bilder den Wunsch, diese mehr oder weniger ungetrennt an eine Gallerie zu verkaufen, weil er sich durch das Zusammenbleiben derselben eine gewisse Satisfaction für sein mühevolles und kostspieliges Sammeln und zugleich damit ein ehrenvolles Monument in der Kunstwelt zu errichten verspricht.

Er hätte in dieser Absicht schon vor zwey Jahren diese Bilder hierher adresirt, weil man ihm Hoffnung gemacht, der Herzog von Nassau werde damit eine Sammlung begründen.

Diese Aussicht hat sich indeß nicht so schnell realisiren wollen und darum ist er nun in dem Begriffe sein Vorhaben weiter in Holland oder England zu verfolgen.

Die Idee bey dem Städelschen Institut seine Absicht zum Theil verwirklichen zu können, schien ihm sehr zuzusagen, weil gerade hier in Ffurt stets ein großer Zusammenfluß von Fremden Statt habe, und dadurch seine Bilder eher als an manchem andern Ort, Anerkennung zu Theil werden würde.

Demnach will er allso gern verkaufen – im Ansatz der Preiße gleich des aeußerste thun und jedenfalls, selbst bey den Hauptbildern, nicht mehr ansetzen, als sie ihn selbst gekostet haben; darunter würde er sie aber eben so wenig geben, weil er wenigstens an diesen Hauptbildern nichts verlieren dürfe, die zugleich mehr Werth hätten. Geld brauche er nicht – wie und wann die Zahlung geschähe, sey ihm daher all ein's.

Er würde von jedem Bild nachweisen, wo er es herhabe, und als von welchem Meister es beständig gegolten habe, und da er kein Händler sey, und ein Verkauf, wie er ihn beabsichtige, von ihm als Ehrensache betrachtet werden müßte, so wäre es natürlich, daß er nach Jahr und Tag um den kostenden Preiß jedes Bild zurücknehmen würde, was im Verlauf nicht dafür anerkannt werden würde, wofür es dem Institut verkauft habe. Alles das unter der Bedingung jedoch, daß ein großer Theil seiner Hauptbilder zusammen bliebe.

Von dem Verzeichnis der Besten, welches ich nach Anleitung des H. Veit gefertigt und noch ergänzt hatte, hat H. Baranowsky einiges, als zu sehr retouchirte oder für eine Gallerie und in seiner Absicht zu wenig passende Bilder, weggestrichen, dagegen hat er auch noch manches hinzugesetzt, was er uns gestern in seinem Wirwar und ärgerlich wie er gewesen sey nicht gezeigt hätte.

Von diesen sämtlich will er nur nun den Preiß aufgeben. Nach dem wie er mir diesen vorläufig von einigen Bildern genannt, ist zu erwarten: er werde dabey wirklich mäßig verfahren.

Vorläufig habe ich denn gesagt, daß wir am nächsten Montag Sitzung hätten, in der ich seine Preiße und Bedingungen mittheilen würde; es würde sich dann bestimmen lassen, ob und in wie fern ein Geschäft darüber zu Stand kommen könnte. Sobald ich die Preißliste erhalte werde ich sie nachträglich in Zirkel setzen.

Nach dem Interesse welche die Sammlung des H. Baranowsky bey uns sämmtlich erregt hat, wollte ich jedoch nicht ermangeln, den Herren Collegen vorläufig mitzutheilen, was ich vorstehend aus meiner Unterredung mit demselben in Eile niedergeschrieben habe.

Als von Herrn Springsfeld über die Person des Herrn Baranowsky aus Wien, eingezogene Erkundigung, füge ich noch hinzu, daß H. Springsfeld denselben schon über 12. Jahre als einen rechtschaffenen und vermögenden Mann kennt, der sich seit langer Zeit mit Sammeln von Gemälden aus Liebhaberey beschäftigte.
Den 27 Sept 1833
[gez.] Forsboom

Ich danke für die gefällige Mitteilung
[gez.] DrKestner

ebenfalls
[gez.] Passavant

Ebenfalls
[gez.] C. F. Kellner"

„[547] [N° 3.]
P. P.
In Verfolg der Ihnen rücksichtlich der Gemälde des Herrn Baranowsky schon vorgestern gemachten Mittheilung, beehre ich mich hiermit das weitere zu berichten.

H. Baranowsky hatte mir schon auf Gestern das Preißverzeichnis zugesichert. Als ich es nicht erhielt, nahm ich Veranlassung ihn heute wieder zu besuchen. Ich fand ihn gerade mit der Berechnung noch beschäftigt und half ihm, so zu sagen, damit zu End.

Die meisten Preisansätze hat er nur Theils aus Catalogen, Theils aus seinen Büchern nachgewiesen.
Aus diesen letzteren geht hervor, daß er:
C^{a} 3000 Bilder für c^{a} 20 r f [d. h. Gulden im 20-Gulden-

Fuß][18] 178,000 erkauft hatte – daß er diese bis auf c[a] 425. Stück wieder verkauft hat, welche ihn nun noch c[a] f [Gulden] 94000– zustehen können.
Will er nun die nur notierten:
40. Hauptbilder, aus angegebenen Gründen nur auf c[a] 42000
rechnen, so müßte er aus den Verbleibenden:
c[a] 385. Stück c[a] 20 r f [Gulden im 20-Gulden-Fuß] 52000 lössen, um wieder zu seinem Gelde zu kommen, was er aber bezweifelt nachdem sonach das Vorzüglichste weg sey. Könnte er indeß die Absicht:

Das Beste aus seiner Sammlung in <u>einer</u> Gallerie größtentheils zu vereinigen hier erreichen, so solle es ihm auf ein 10 000f. mehr oder weniger nicht ankommen.

Daher will er dem Institut, in der Voraussetzung daß bey einem allanfälligen Geschäfte keinerley <u>fauz frais</u> von ihm zu tragen seyen (: worüber ich ihn auf das Vollständigste beruhigte:) folgende Preiße setzen:[19]

1.	für den Canaletto[20]	# [*]	300	ich rechne den # [*]	zu f 5½	=	[24]f [**] 1650 –
2.	" " Cima di Conegliano[21]	"	280.–	"	"		1540.–
3.	" " Giovanni Bellino[22]	"	500.–	"	"		2750.–
4.	" " " da Udine[23]	"	200.–	"	"		1100.–
5.	" " Innocenzo da Imola	"	100,–	"	"		550.–
6.	" " Kopf des h. Sebastian[24]	"	60.–	"	"		330,–
7.	" das größere Bild v. Luini[25]	"	250.–	"	"		1375.–
8/9.	für zwey Sassoferrato	"	900.–	"	"		4950,–
10.	für den Mariotto Albertinelli	"	600.–	"	"		3300.–
11.	" " Carotto[26]	"	85.–	"	"		467.30
12.	" " angebl. Perugino[27]	"	400.–	"	"		2200.–
13.	" " Carlo Maratti	"	130.–	"	"		715.–
14.	" " angebl. del Sarto	"	350.–	"	"		1925.–

Zu diesen Italienern wünscht er ferner vom Institut gekauft:

15. eine H. Familie (:als:) v. Tizian[28]. Laut dem mir vorgelegten Zeugnisse von 5. Professoren der Academie zu Venedig, wird dieses Bild für ächt attestirt. H. Baranowsky ist dessen jedoch nicht versichert, wiewohl er es auch einem andern Meister nicht zuschreiben könne. Der frühere Eigenthümer hatte es für [20]f[***] 3000 nicht an die Kaiserin von Oestreich verkaufen wollen, es aber späterhin an H. Baranowsky gegen dessen Mineralien Sammlung vertauscht. Er rechnet dafür nur was ihn diese Sammlung beyläufig gekostet hat

oder		# [*]	200	=	1100.–
16.	G. J. Sementi, Schüler von Guido Reni[29]	"	100	=	550.–
17.	angebl. Guercino	"	120	=	660.–
	für die Italiener zusammen			[24]f [**]	25162.30

[*] Dukaten [**] Gulden im 24-Gulden-Fuß [***] Gulden im 20-Gulden-Fuß

18 Für Auskünfte zu Währungsangaben und Zahlungsverhältnissen danke ich Konrad Schneider, Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt. Wie NELCKENBRECHERS Taschenbuch der Münz-, Maaß- und Gewichtskunde für Kaufleute, Berlin [10]1809, S. 80, mitteilt (diese Angaben galten auch noch im Jahre 1833), rechnete man in Frankfurt am Main „... gewöhnlich nach Reichsthaler zu 90 Kreuzer á 4 Pfennige oder nach Reichsgulden zu 60 Kreuzer á 4 Pfennige ... Der Zahlwerth ist bey öffentl. Abgaben, Capitalanlagen und Wechselzahlungen der Convent. Courent- od. 20 Gulden-Fuß ...; im gemeinen Handel und bey Waarenzahlungen aber der 24 fl. Fuß ...". In den Währungsangaben der Ankaufsunterlagen von 1833 kommt daher sowohl der 20-Gulden-Fuß als auch der 24-Gulden-Fuß vor.

19 Nur die in den nachfolgenden Fußnoten genannten Werke wurden tatsächlich vom Städelschen Kunstinstitut erworben; der Verbleib der übrigen ist unbekannt.

20 Bernardo Bellotto, gen. Canaletto, Venedig von S. Giorgio Maggiore aus gesehen, Inv. Nr. 851 (vgl. SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen [1997], S. 22, Tafel 89).

21 Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, Inv. Nr. 852; siehe S. 130–140.

22 Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth, Inv. Nr. 853; siehe S. 116–129.

23 Giovanni Battista Cima da Conegliano, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Katharina von Alexandrien und Nikolaus von Bari, Inv. Nr. 854. Das zur Zeit des Ankaufs als Werk des Giovanni da Udine geltende Bild wurde 1921 im Austausch gegen Barthel Bruyns d. Ä. Geburt Christi, Inv. Nr. 1652, an Unbekannt abgegeben. Das Bild befindet sich heute als Leihgabe der Barker Welfare Foundation im Art Institute in Chicago (HUMFREY, Cima da Conegliano [1983], S. 92f, Kat. Nr. 33, Abb. 182).

24 Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule, Inv. Nr. 855; siehe S. 67–76.

25 Bernardino Luini (Kopie), Maria kniet vor dem Christuskind und dem Johannesknaben, die mit dem Lamm spielen, Inv. Nr. 856. Das Bild wurde am 4. Mai 1882 als Los-Nr. 15 (fcs 540) bei E. Feral in Paris an Unbekannt versteigert. Sein Verbleib ist unbekannt.

26 Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind, Inv. Nr. 857; siehe S. 268–276.

27 Art des Pietro Perugino, Die Heilige Familie mit zwei anbetenden Engeln (Tondo), Inv. Nr. 860. Das Bild wurde am 4. Mai 1882 als Los-Nr. 23 (fcs 370) bei E. Feral in Paris an Unbekannt versteigert. Verbleib unbekannt.

28 Kopie nach Tizian, Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, Inv. Nr. 858. Das Bild wurde am 4. Mai 1882 als Los-Nr. 35 (fcs 50) bei E. Feral in Paris an Unbekannt versteigert. Der Verbleib ist unbekannt.

29 Giacomo Sementi, Der schlafende Amor, von Psyche mit der Lampe beleuchtet, Inv. Nr. 859. Das Bild wurde am 7.–9. April 1870 als Los-Nr. 152 (fl 130) bei G. L. Kohlbacher in Frankfurt a. M. an einen gewissen „Puritzelli" versteigert; Verbleib unbekannt.

Niederländer:					
1.	Tilburg	# [*]	600	=	f 3300.–
2.	2: Kirchen von de Lorm mit Figuren von Palamedes[30]	"	350	=	1925.–
3/4.	Mieris u. G. Dou zusammen	"	700	=	3850.–
5.	Jan van Aaken	"	40	=	220.–
6/7.	Blumenstück von J. van Oss und von Walscapellen	"	600	=	3300.–
8/9.	2. Backhuisen	"	800	=	4400.–
10.	P. de Koningh[31]	"	250	=	1375.–
11.	Ad. Pynacker	"	250	=	1375.–
12.	Van der Meer	"	200	=	1100.–
13.	Van der Does	"	100	=	550.–
14.	Van der Neer	"	150	=	825.–
15.	Ph. Wouwermann	"	400	=	2200.–
16.	Weenix[32]	"	200	=	1100.–
17.	ein Kopf von Van Dyk	"	100	=	550.–
18.	Brekelnkamp	"	80	=	440.–
					24f [**] 26 510.–
Antiken.					
3. Bilder für		Dukaten	200	=	f 1100.–
1. Altarbild für		"	180	=	990.–
					2090.–

[*] Dukaten [**] Gulden im 24-Gulden-Fuß

Das Bild von Cuyp aeußerte sich H. Baranowsky, für eine Gallerie nach England schon zugesagt zu haben.

Könne er es aber dort nicht für f [Gulden] 12000 zu 20ffus [Gulden im 20-Gulden-Fuß] verkaufen, was er zwar nicht bezweifele, so wolle er es uns dann auch unter diesem Preiß, und zwar zum Ankaufspreiß geben.

Für die meisten der obigen Niederländer könne er zwar sicher wohl auch mehr in England erhalten – wollten wir sie aber zu den bemerkten Preissen behalten so gäbe er sie lieber mit den übrigen an uns.

Mehre sehr große Bilder als von Victor u. a., scheint er uns wirklich zu außerordentlich billigen Preißen weiter ablassen zu wollen.

Das Nähere behalte ich mir vor in der Sitzung mündlich nachzutragen.

Am 29 Sept 1833 [gez.] Forsboom"

„[547] [N° 4.]

P. P.

Herr Baranowsky hat sich diesen Morgen gegen mich dahin geäußert, daß er sich nun, nachdem sein dermaliger hiesiger Aufenthalt ohnehin gegen seine Absicht verlängert worden sey, wegen vorrückender Jahreszeit, ohne weiteren Aufenthalt mit dem Einpacken seiner Bilder mit den Vorbereitungen zu seiner nahen Abreise beschäftigen müßte. Er schien mir andeuten zu wollen, daß ein zu fassender Entschluß, nach dem man seine Bilder zu öfters schon beschaut und untersucht, und nach dem er überdies die geforderten Preiße mitgetheilt, wohl nicht große Bedenklichkeiten darbiethen mögte. Habe ich mich nun gleichwohl bemüht, den H. Baranowsky ferner hinzuhalten und ihm die Aussicht gegeben, daß wohl schon bis übermorgen das Resultat unserer Überlegung ihm mitgetheilt werden könne, so wollte ich jedoch nicht unterlassen die Herren Kollegen hiervon ebenfalls in Kenntniß zu setzen und darauf aufmerksam zu machen, daß wir uns, nach Lage der Sache, in der auf morgen Abend um 5 Uhr verabredeten Zusammenkunft, nun um so eher entschließen müßten, falls überhaupt auf die Acquisition ein Werth gelegt werden kann.

Da die H.[ren] Veit und Wendelstadt auf morgen zur Erstattung ihrer Gutachten bereits aufgefordert sind und diese alsdann unbezweifelt abgeben konnen werden, so erscheint denn auch in der That dieser Gegenstand zur Beschlußnahme völlig reif zu seyn.[33]

30 Anthonie de Lorme, Das Innere einer gotischen Kirche, Inv. Nr. 861, und Anthonie de Lorme, Das Innere einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche, Inv. Nr. 862. Das erstgenannte Bild wurde am 24.–25. November 1933 als Los-Nr. 8 (RM 380) bei H. Helbing in München an Unbekannt versteigert; zum zweiten vgl. SANDER, BRINKMANN, Niederländische Gemälde (1995), S. 40, Abb. 65.

31 Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft, Inv. Nr. 864 (vgl. SANDER, BRINKMANN [1995], S. 39, Tafel 81).

32 Jan Weenix, Stilleben mit totem Hasen und Vögeln, Inv. Nr. 863 (vgl. SANDER, BRINKMANN, Niederländische Gemälde [1995], S. 62, Tafel 159).

33 Philipp Veit (1793–1877) war von 1830 bis 1843 Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Karl Eduard Wendelstadt (1815–1841) seit 1833 bis zu seinem Tod dessen Inspektor.

Ich bemerke vorläufig: daß die dermalen hier anwesende H.[ren] Gallerie Inspector Mütergerst und Professor Mosler von Düsseldorf,[34] welchen ich diesen Morgen zu meiner eigenen Belehrung, die Besichtigung der fraglichen Bilder verstattet habe, bey dieser Gelegenheit nur Bedauern mogten, nicht für ihre Anstalt eine Sammlung erwerben zu können, die sich in dieser Beschaffenheit nach ihrem Ausspruch wohl schwerlich je wieder zum Kauf vorfinden dürfte, und deren einzelne Bestandtheile dieselben für ganz ausgezeichnet und vortrefflich erklärt haben.
Am 3. October 1833 [gez.] Forsboom.
Ich werde mich morgen zur verabredeten Stunde um 5 Uhr in dem Institut einfinden. [gez.] C. F. Kellner.
Desgleichen [gez.]Kestner
Desgl. [gez.] Böhmer
Desgl. [gez.] Passavant"

„[547] [Anl. 1–4]
Antrag.
Nachdem ich hiermit die von mir in Betreff der Baranowsky'schen Bilder an die Herren Collegen gerichteten, als 1.–4. hier anliegenden Circular Schreiben als Notiz zu Protocoll zu geben wünsche, erlaube ich mir zugleich, schließlich der mir übertragen gewesenen, einen Kauf bezweckenden Einleitungen nunmehr folgenden Antrag zu stellen.

Ich mögte nemlich den Ankauf der nachverzeichneten Bilder beantragen:

Mit diesem Antrage glaube ich nicht den Gutachten unserer Hrn. Director Veit und Inspector Wendelstädt vorzugreifen, da diese, in Bezug auf die einzelnen Bilder, sich bereits auf das Günstigste ausgesprochen haben.

Für denselben spricht aber ferner unbedingt, das von mir zu meiner eigenen Belehrung eingezogene Urtheil der Hrn. Inspector Mütergerst u. Professor Mosler von Düsseldorf.

Es sprechen endlich, meines Erachtens, dafür, sowohl die gewiß sehr seltene Gelegenheit einer verkäuflichen Sammlung von so sehr ausgezeichneten, werthvollen Gemälden, als die uns dafür gemachten Preisforderungen; welche Letztern, wenigstens im Vergleich mit denen vom Institut seither größtentheils angelegten Preißen, allerdings außerordentlich mäßig erscheinen.

Was nun die hierbey in Frage kommenden finanziellen Berücksichtigungen anbelangt, so sind wirklich die Mittel dazu, aus Zinsen Einnahmen genugsam vorhanden, denn wie es mir in der Erinnerung vorsteht,
beträgt der bewegliche Reservefond ca. f [Gulden] 16600.–
die kürzlich eingezogenen Zinsen von dem zurückgezahlten Bissingschen Anlehe [sic] betragen ca. 7000.–
und in diesem Jahr sind auf Gemälde noch zu verausgaben ca. 6000.–
sind zusammen, ca. f [Gulden] 29 600,–,
wovon um so unbedenklicher die vorstehende Summe verwendet werden dürfte, als die schon einmal besprochene, etwa beliebte theilweise Amortisirung der Kosten für Decoration &c des neuen Stiftungshauses, unter vorliegen-

1[tens]	des Canaletto,	dafür gefordert ist	# [*]	300.
2.	" Conegliano,	"	"	280.
3.	" Bellino,	"	"	500.
4.	" Udine,	"	"	200.
5.	" Imola,	"	"	100.
6.	" Kopfs des h. Sebastian	"	"	60.
7.	" Luini	"	"	250.
8.	" Mariotto Albertinelli	"	"	600.
9.	" Carotto	"	"	85.
10.	" angebl. Perugino	"	"	400.
11.	" Tizian	"	"	200.
12.	" Sementi	"	"	100.
13.	" Tilburg	"	"	600.
14. der 2. Bilder von Delorm und Palamedes		"	"	350.
15. des kleineren Bildes von Bakhuysen		"	"	ca. 400.
16. der Landschaft von P. de Konnigh		"	"	250.
und 17. des Weenix		"	"	200.
wofür also die Forderung in Allem beträgt:			#	4875.

oder a f [Gulden] 5.30 ×[Kreuzer] zu 24 Ffuß f [Gulden im 24-Gulden-Fuß] 26 812.30.×[Kreuzer].

[*] Dukaten

34 Karl Mosler (1788–1860) war von 1821–1855 Lehrer für Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Akademie. Zu deren Galerieinspektor Mütergerst ist nichts Näheres bekannt.

den Umständen, füglicher auf das Gemälde Budget der nächsten Jahre vertheilt angewiesen werden könnte.

Übrigens dürfte, wie mir scheint, auch wohl nicht auf ein kleiners Quantum von Bildern, als etwa das anderseits bezeichnete, der Kauf Antrag zustellen seyn, wenn anders nicht entweder erhöhtern Preisforderungen oder gar das Zurückgehen des ganzen Handels befürchtet werden wollen. Am 4ten October 1833. [gez.] Forsboom."

„[547.]
Gutachten des H. Director Veit in Betr. der Bilder des Hrn. Baranowsky.
Die Sammlung von Gemälden des Hrn. Baranowsky bietet meines Erachtens, sowohl in Hinsicht der werthvollen Gegenstände als auch der nicht übertriebenen Preise, eine günstige, nicht leicht wiederkehrende Gelegenheit zu wünschenwerthem Ankaufe dar. Sowohl unter den Italienischen als unter den niederländischen befinden sich höchst ausgezeichnete Bilder, die eine jede Sammlung zieren würden; dennoch würde ich, sowohl hinsichtlich der verhältnißmäßig hohen Preise, hauptsächlich aber aus Rücksicht auf die jetzigen Bedürfnisse des Institutes, da unsre Sammlung italienischer Meister die allermangelhafteste ist, nur in dem Falle zu einigen der vorzüglichsten Niederländer rathen können, daß dadurch der Ankauf der italienischen Bilder nicht beeinträchtigt würde. Unter diesen würde ich folgende Bilder als sehr wünschenswerth für unsere Sammlung bezeichnen –

1) Joh. Bellin. Ein herrliches Bild im Ganzen wohl erhalten, wenn auch nicht frey von Retouchen, wie denn überhaupt alle Bilder mehr oder weniger restaurirt sind, und es zu den großen Seltenheiten gehört ein ganz unberührtes Bild zu finden.
2) Conegliano. Wobey aber noch auszumachen wäre welcher von beyden Meisters dieses Nahmens der Verfertiger ist.
3) Giovanni da Udine. – Auf die Autorität des jetzigen Besitzers also benannt, da mir kein sichriches [sic] Bild dieß Meisters bekannt ist.
4) Innocenzo da Imola. – Ein schönes Bild aus der mailändischen Schule.
5) Das große Peruginiste Bild, welches ohne Zweifel aus der Werkstätte dieses Meisters hervorgegangen, wenn es auch nicht von ihm gemalt ist und zu den vorzüglichen Produktionen seiner Schule gehört.
6) Der Kopfe des h. Sebastian. – Unbekannter Meister.
7) Der große Luini.
8) Der Sogenannte Titian.
9) Carotto.
10) Canaletto.

Unter den Niederländern würden mir am geeignetsten scheinen, v. Backhuysen. Die Landschaft von Koningck – Weenix – Die beyden de Lorme. – Unter den Altdeutschen glaube ich Wohllöbl. Administration auf die kleine Anbetung der Könige aufmerksam machen zu müßen. – Zugleich glaube ich daß es im Fall eines Kaufes nicht ungeeignet seyn dürfte, wenn Wohllöbl. Administration den Herrn Baranowsky zu möglichst genauen historischen Nachweisungen aufforderte.
Frankfurt a/M den 4t October 1833. [gez.] Ph. Veit."

„[547.]
Begutachtung mehrerer Bilder im Besitze des Herrn Baranowsky aus Wien des Herrn Inspector Wendelstadt

Canaletto. Ducaten 300. Dieses Bild ist in Beziehung auf Gegenstand, Luftperspektive, Größe und Erhaltung ausgezeichnet schön zu nennen. Da aber auch die Echtheit des Meisters wohl nicht in Zweifel gezogen werden kann, so glaube ich mögte es dem Eigenthümer nicht schwer werden den dafür angesetzten Preis von 300 Duc: in London oder Paris sehr bald zu erlösen.

Cima da Conegliano. 280. Ist ein gutes und wohlerhaltenes Bild und dürfte sich sehr zum Ankaufe eignen, obschon ich den Ausdruck der Köpfe und die breiten dunkeln Schatten im Gesicht der Mutter, ja selbst die Bewegung des Kindes nicht ganz angenehm finde.

Giov. Bellino. 500. In jedem Betracht ein ganz vorzügliches Bild dieses vortrefflichen Meisters, scheint mir bis jezt sehr gut erhalten zu seyn, auch ist der Preis ganz ausnehmend gering gegriffen.

Giov: da Udine. 200. Ein allerliebst komponirtes und schön gefühltes Bildchen, das wirklich alle Züge der alten Schule in sich vereinigt. Es scheint sehr gut erhalten zu seyn, und der Preisansatz ist äußerst billig.

Innoc: da Immola. 100. Angenehmes Bild, wenn es auch gleichwohl einem oder dem andern obiger Bilder an Feinheit nachsteht. Auch hier scheint mir der Preis nicht hoch gegriffen.

Kopf des Sebastian. 60. Gutes und wohlerhaltenes Bild das obschon der Meister noch unbekannt doch sehr zu empfehlen ist.

Bern: da Luini. 250. Ist mit viel Gefühl gemalt, besonders lieblich ist die Maria. Ich halte den Ankauf desselben für sehr wünschenswerth.

Sasso Ferraro. 900. Diese Gemälde tragen die eigenthümlichen Fehler des Meisters an sich, sie sind weich und stumpf in den Formen, milchtönig in der Farbe und oberflächlich in den Gewändern, weshalb ich nicht zum Ankauf rathen kann und am allerwenigsten für solche Preise.

Mariotto Albertinelli. 600. Hat viel Affektation in der Komposition so wie im Ausdruck der Köpfe. Dies Bild erinnert entfernt an den Fra Bartolomeo mehr aber an Andrea del Sarto hinter dem es jedoch noch zurücksteht. Der Preis ist unverhältnismäßig hoch gegen andre alte Italiener gegriffen.

Carotto. 85. Ein in jeder Beziehung vortreffliches Bildchen das dem Institute zur wahren Zierde gereichen dürfte. Auch ist der angesetzte Preis ausnehmend gering.

Perugino. 100. Ist nicht von diesem Meister, es erinnert mich vielmehr an Domenico Ghirlandajo und andre gleichzeitige Florentiner. Eine gewisse Naivität und einiges Gefühl in Komposition und Ausführung verleihen diesem Bilde einen besonderen Reiz.

Drey antike Bilder. 200. Von diesen kann ich nur die Anbetung der Könige empfehlen. Das andre, ein Ecce homo ist schon aus späterer Zeit, stumpf und trivial von Ausdruck. Das 3te ist nach einer Komposition von A. Dürer, und es geht ihm einigermaßen eine gewisse Bestimmtheit in der Ausführung ab.

Eg: van Tilborgh. 600. Ist ein sehr gutes Bild dieses Meisters, der jedoch in der Regel zu den Malern 3ter Klasse gezehlt wird. Ich vermisse in den Schatten den so reizenden dünnen und durchsichtigen Farbenauftrag der Brauwer, Teniers, Ostade, Leducq &c und finde es zu theuer.

A. de Lorme mit Figuren von Palamedes. 350. Diese zwey innere Kirchen sind von hervorstechender Güte für ihre Verfertiger, die jedoch nur höchstens in die 2te Klasse der Künstler gezehlt werden.

Carlo Maratti. 130. Dieses Bild ist unstreitig von dem angegebenen Meister, es geht ihm aber auch die demselben eigene Oberflächlichkeit in den Formen, Süsse in den Farben und Undeutlichkeit in dem Ausdruck der Köpfe nicht ab. Ich kann darum nicht zu dem Ankaufe dieses Bildes rathen.

Franz Mieris und Gerhard Dou. 700. Ich halte beide für echte, feine und gut erhaltene Arbeiten dieser Meister, aber freilich in Vergleich mit den ital: historischen Bildern sehr theuer.

Joh. van Achen. 40. Die Komposition ist von einem ältern Meister entlehnt und die Ausführung läßt manches zu wünschen übrig, weshalb ich nicht zum Ankaufe rathen kann.

Van Os und J. v. Walskappel. 600. Ersteres sehr schön und in Deutschland selten. Es mögte die Anschaffung desselben dem Institute ein angenehmer Zuwachs seyn.

Das 2te ist echt und schön, aber das Institut besitzt auch schon zwey recht schöne Bilder dieses Meisters.[35]

L. Backhuyzen 2 Stücke zu 800. Das kleinere ist sehr schön und fein, sowie der Meister nicht zu bezweifeln.

Das größere auch echt, aber keine Komposition wie man sie von dem Meister wünscht. Die angesetzte Summe ist hoch, aber dieser Meister wird gleich dem Mieris und G. Dou zur 1ten Klasse gezehlt und sehr hoch bezahlt. Das Institut besitzt zwar auch ein Bild von ihm das aber hiergegen sehr unbedeutend ist.[36]

Ph. de Koningh. 250. Ist ein sehr originelles, den Meister und die Schule Rembrandts charakterisirendes Bild, und dürfte in dieser Beziehung für das Institut von Interesse seyn.

Joh. v. d. Meer d. j: 250. Ein nicht zu bezweifelndes Bild dieses Meisters und sehr charakteristisch. Das Institut besitzt schon eine Landschaft in einem andren Genre von ihm.[37]

Ad: Pynacker: 250. Sehr metallglänzend gemalt so wie auch etwas manirirt im Vortrage. Ich mögte den Ankauf desselben um so weniger empfehlen, da das Institut schon ein zwar kleines aber gutes Bildchen von ihm besitzt.[38]

Altarbild antik. 180. Räthselhaftes Bild betreffs der Zeit, der Schule und des Meisters. Hat in den Fleischtheilen etwas gelitten, überhaupt mögte ich nicht unbedingt auf dessen Ankauf antragen.

S. van der Doës. 100. Von diesem Meister hat das Institut zwey schönere Bilder als dieses.[39]

A. v. d. Neer. 150. Ist nicht gerade als solcher nachzuweisen, aber auch sichere Bilder dieses Meisters mit Tagbeleuchtung sind nie hochgeachtet, auch haben sie wie dieses meistens etwas trocknes und eintöniges. Das Institut besitzt schon zwei sehr feine, schöne Bilder von v. d. Neer.[40]

A. del Sarto. 350. Ist nicht von dem Meister und auch nicht zum Ankaufe zu empfehlen.

Titian. 200. Ist ein schönes Bild das sehr angenehm an diese alte Schule erinnert. Dürfte vielleicht durch Reinigen bedeutend in der Farbe gewinnen.

Ph. Wouwermanns. 400. Ist echt aber nicht bedeutend genug für das Institut, da wir schon einige besitzen.[41]

J. B. Weenix. 200. Echtes Bild und recht schön.[42] Herr Schöff Brentano besitzt indes ein noch feineres.

J. J. Sementi. 100. Gutes Bild in seiner Art, dem aber strenger Styl ganz abgeht, weshalb es sich weniger für eine Kunstbildungsanstalt eignen dürfte.

A. v. Dyck. 100. Wohl nicht bedeutend genug für das Institut, da zu wünschen ist, und auch zu erwarten steht daß sich im Verlauff der Zeit eine bedeutende Composition oder auch ein schönes Portrait dieses Meisters finden mögte.

Quir: Brecklinkam. 80. Besitzt das Institut schon zwey eben so gute.[43]

Frankfurt, am 1ten October 1833

[gez.] C. F. Wendelstadt"

35 Nachweisbar ist nur noch ein Werk (Inv. Nr. 646); vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde (1995), S. 44, Tafel 102.

36 Inv. Nr. 176; vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde (1995), S. 18, Abb. 2.

37 Die damals Jan van der Meer zugeschriebene Skizze eines Schafhirten mit seiner Herde (Inv. Nr. 459) wurde bereits im Jahre 1834 vom Städelschen Kunstinstitut abgegeben. Ihr Verbleib ist unbekannt.

38 Inv. Nr. 109; vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde (1995), S. 46, Tafel 109.

39 Zwei Simon van der Does zugeschriebene Gemälde mit Schaf- bzw. mit Viehhirten an Brunnen, das eine signiert und auf 1711 datiert, wurden im Mai 1919 an den Frankfurter Kunsthandel J. u. S. Goldschmidt verkauft. Ihr Verbleib ist unbekannt.

40 Inv. Nr. 507, 508; vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde (1995), S. 43, Tafel 96, Abb. 69.

41 Von den seinerzeit Wouwerman zugeschriebenen Bildern ist nur die Stallansicht mit drei Pferden (Inv. Nr. 185), heute einem Nachfolger des Meisters zugeschrieben, noch in Städelbesitz und damit identifizierbar; vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde (1995), S. 64, Abb. 122.

42 Dieses Gemälde wurde im Jahre 1855 auf der Nachlaßauktion des Nikolaus Baranowsky im März/April 1855 in Wien bei Artaria als Los-Nr. 14–66 durch den Mainzer Künstler Jans ersteigert, der es offenbar direkt an den Mainzer Sammler Eugen Krätzer (1816–1881) weiterverkaufte. Mit dessen Sammlung gelangte das Bild am 31. März 1869 in Paris im Hotel Drouot als Los-Nr. 49 erneut zur Auktion, wo es schließlich vom Städelschen Kunstinstitut angekauft wurde (Inv. Nr. 1057; vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde [1995], S. 62, Tafel 161).

43 Inv. Nr. 208, 209; vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde (1995), S. 22, Abb. 15f.

In die Jahre von Johann David Passavants Inspektorenzeit am Städel, 1840–1861, fallen nur wenige, aber bedeutende Erwerbungen früherer Malerei aus Oberitalien: So wurde im Jahre 1845 Morettos Sacra Conversazione mit den vier lateinischen Kirchenvätern *(Tafel 36)* für 38900,20 Gulden auf der Versteigerung der römischen Sammlung des Joseph Kardinal Fesch (1763–1839) für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Zwei Jahre später folgte das in der Art des Moretto ausgeführte Bildnis eines betagten Gelehrten im Lehnstuhl *(Tafel 38)*, das seinerzeit für 700 Gulden aus der venezianischen Galerie Barbini-Breganze als Werk des Giovanni Battista Moroni angekauft wurde. Im Jahre 1850 wurde für 3500 Gulden Peter de Kempeneers Bildnis einer unbekannten Dame *(Tafel 34)*, damals als Werk des Sebastiano del Piombo betrachtet, neben bedeutenden Gemälden von Jan van Eyck und Hans Memling auf der Auktion der nachgelassenen Kunstsammlungen Wilhelms II. (1792–1849), des Königs der Niederlande, erworben.[44]

Im Jahre 1862 gelangte für 900 Gulden Garofalos Heilige Familie *(Tafel 25)* ins Städel. Verkäufer war der „Vergolder" D. A. Haas aus Frankfurt-Bockenheim.[45] Die Ankaufsakten enthalten folgende Unterlagen („P. 1. Ankauf alter Bilder, P. Ankauf älterer Bilder resp. von zur Zeit deren Ankaufs nicht mehr lebender Meistern"):

„[P.] [Ha 13 Novb 1862]
Das von Vergolder D. A. Haas in Bockenheim dem Städelschen Kunstinstitute zum Kauf angebotene Oelgemälde von Benvenuto Garofalo aus Ferrara „Eine Heilige Familie in einem Zimmer mit Aussicht auf einen kleinen Garten" auf Holz gemalt, ist ganz in der Art dieses Meisters. Die Tüchtigkeit der Behandlung und die alte, schöne, den Ferraresen eigene glühende Farbe wird einen Einwurf das Bild sei Kopie nicht zulassen. Das Bild ist offenbar von dem Meister selbst gemalt, aber in älterer Zeit retouschirt worden; doch so daß dem Totaleindruck kein Eintrag geschieht und ohne daß wie bei so vielen Bildern, jene kalten röthlichen Retouschetöne sichtbar werden.

Mit Ausnahme des Kopfes der Madonna und einiger Stellen am Kinde, ist überall der ächte alte Farbenton noch sichtbar, die Zeichnung noch frisch und entschieden. Mögen auch die Retouschen am Mantel des H. Joseph und an der linken Hand der Madonna etwas neuer und leichter erkennbar erscheinen, so thun sie doch der Totalwirkung keinen Eintrag, da sie alle erst nach genauerer Untersuchung des Bildes dem Beschauer in die Augen fallen und sich dem alten Farbenton ziemlich anschließen.

Der Madonnenkopf ist allerdings verwaschen und retouschirt, aber mehr verwaschen wie retouschirt. Obgleich die Zeichnung in aller Schönheit erhalten, ist doch der Karakter des Kopfes etwas verflacht, aber immer noch schön genug um nicht ganz störend zu wirken.

Gegen den Einwurf der Madonnenkopf sei in einem anderen Stil behandelt wie das übrige Bild ist zu entgegnen, daß fast in allen Gemälden Garofalo's die Madonnenköpfe unter Rafaelischem Einfluße gemalt sind, während Allem Übrigen die alte Ferrareser Schule noch anklebt.

In Berücksichtigung des billigen Preißes von fl. [Gulden] 900 kann bei der Schönheit der Composition und Farbe von den Fehlern des Bildes füglich Abstand genommen werden und kann dieß Bild immer noch mit manch anderem der besseren Bilder in der Gallerie concurriren.

Auch besitzt die Gallerie kein einziges Bild von dieser Kunstrichtung und es wäre immerhin wünschenswerth einen so schönen Repräsentanten ihr einverleibt zu sehen.

Das zweite von Haas angebotene Bild „Orpheus unter den Thieren des Waldes"[46] bezeichnet Roelandt Savery ist in Bezug auf Erhaltung und Aechtheit, abgesehen von dem geringeren Genre des Meisters, dem von Garofalo noch vorzuziehen und mit dem Preis von fl. 600 gewiß nicht zu theuer bezahlt. Es wird eine gute Vervollständigung für die ältere niederländische Schule sein und sich kühn mit den wenigen ähnlichen Bildern der Gallerie messen können.
[gez.] G. Malß
Frankfurt a. M. im November 1862.
[gez.] Edw. Steinle
[gez.] A. Simons
[gez.] H. Hasselhorst
[gez.] J. N. Zwerger

Für die Echtheit des fraglichen Bildes von Garofalo haben sich meine Herren Collegen auf das Bestimmteste ausgesprochen. Mir begegnet dieser Meister in diesem Bilde zum ersten mal, dennoch muß ich mich diesem Urtheil unterordnen; überzeugen kann ich mich indeß nicht, daß der Kopf der Maria, in dem jetzigen Zustand von demselben Meister herrührt, weil er im Ton so wohl, als auch, in der naiven Behandlungsweise in der das Bild im allgemeinen gehalten ist, meiner Ansicht nach nicht entspricht. Die übrigen Retouschen am Kinde, und der Hand der Maria, sind mir weniger störend.

Das Bild von Savery, ist gut erhalten, und dürfte, wie oben schon ausgesprochen, als kunstgeschichtliche Erzeugung für unsere Gallerie wünschenswerth sein.
[gez.] J. Becker."

44 Zu den näheren Umständen der Ankäufe Passavants auf dieser Auktion vgl. Jochen SANDER, The acquisition of paintings and drawings at the Willem II auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt; in: Simiolus 19 (1989), S. 123–135. Zur Sammlung Wilhelms II. allgemein vgl. Erik HINTERDING, Femy HORSCH, „A small but choice collection": The art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792–1849); in: Simiolus 19 (1989), S. 5–122. Zu Jan van Eycks „Lucca-Madonna" und Memlings Bildnis eines Mannes, die bei dieser Gelegenheit für das Städel erworben werden konnten, vgl. SANDER, Niederländische Gemälde (1993), S. 245–263, 296–305.

45 Zu Haas sind auch über das Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt, keine weiteren Informationen zu ermitteln gewesen.

46 Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, Inv. Nr. 977; vgl. SANDER, BRINKMANN, Niederländische Gemälde (1995), S. 52, Tafel 127.

Im Jahre 1867 konnte auf der Versteigerung der Sammlung des spanischen Politikers José María Salamanca Mayol, Marqués de Salamanca (1811–1883), in Paris Andrea Mantegnas Evangelist Markus *(Tafel 3)* für 6600 fcs für das Städelsche Kunstinstitut erworben werden.

In den 1870er Jahren fungierte häufig der Frankfurter Kunstverein als Agent bei Städel-Ankäufen, so bei Vittore Carpaccios Gemälde der Madonna mit Kind und Johannesknaben *(Tafel 11)*, das im Jahre 1872 für 6000 Gulden auf der Versteigerung der Sammlung Emile und Isaac Péreire (1800–1875 bzw. 1806–1880) in Paris ersteigert wurde. Gleiches gilt für Bartolomeo Venetos Idealbildnis einer Kurtisane als Flora *(Tafel 32)*, das ebenfalls 1872 in der Auktion der Sammlung Friedrich Jakob Gsell (1812–1871) in Wien für 2500 Gulden als „Florentiner Schule des 15. Jahrhunderts" für das Städel erworben wurde. Vom Frankfurter Kunstverein wurde 1872 für 1500 Gulden auch die Madonnentafel eines Künstlers aus dem Umkreis des Alvise Vivarini *(Tafel 15)* als „Giovanni Bellini?" angekauft. Erneut geben die Ankaufsunterlagen im Städel-Archiv („P. 1. Ankauf alter Bilder, P. Ankauf älterer Bilder, Frankfurter Kunstverein") näheren Einblick in die Umstände dieser Erwerbungen:

„[P.] [pr. 1 Mai 1872]
Zu Anfang April d. J. hatte Herr Gontard die Aufmerksamkeit der Administration auf eine Anzahl älterer Gemälde gelenkt, welche mit durch glückliche Ankäufe des Herrn Inspectors Kohlbacher aus den Auctionen Pereire zu Paris und Gsell zu Wien in den Besitz des Kunstvereins gelangt waren.

Nachdem die Direktion des Kunstvereins die Verbringung dieser Bilder in die Institutsgallerie betreffs näherer Besichtigung verstattet hatte, fand diese am 11 April Nachmittags statt.

Die vier anwesenden Administratoren überzeugten sich hierdurch, unter Vergleichung mit anderen Kunstwerken der Sammlung, von dem bedeutenden Kunstwerthe der zur Ansicht aufgestellten folgenden acht Gemälde von:

1) Velasquez, Porträt der Infantin Margarethe von Spanien;[47]
2) Carpaccio, Madonna mit dem Christuskinde und dem h. Johannes;[48]
3) Bellini, Madonna mit dem Christuskinde;[49]
4) Brouwer, Der Arzneitrinker;[50]
5) Altflorentiner, Portrait einer Braut;[51]
6) Rubens (Farbenskizze) Diogenes Menschen suchend;[52]
7) Altitalienisch, Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen;[53]
8) Ostade, Das Innere einer Scheune.[54]

Auf Mittheilung des H. Gontard, daß die Direktion des Kunstvereins, welcher bereits bedeutende Gebote für die meisten dieser Bilder vorlägen, sich verpflichtet erachte, dieselben zunächst und vor anderen Liebhabern, und genau zusammen um den Preiß von fl. [Gulden] 30 000, der Administration des [ein Wort unleserlich] Kunstinstituts zum Kaufe anzubieten, wurde dieses Erbieten von den anwesenden Administratoren alsbald in ernstliche Erwägung gezogen.

Man erkannte den Erwerb der Nummern 1, 2, 4, 5 und 6 zur Bereicherung und Vervollständigung der Gallerie als in hohem Grade wünschenswerth an, während in Betreff der Nummern 3, 7, und 8, deren Kunstwerth unbeschadet, nicht die gleiche Uebereinstimmung bestand.

Nachdem sich indeß aus den ferneren Mittheilungen des Herrn Gontard ergeben hatte, daß bei Beschränkung auf den Erwerb der oben bezeichneten Hauptbilder eine solche Preissteigerung von Seiten der Direktion des Kunstvereins für diese eintreten müßte, daß dadurch der Unterschied gegen die Ausgabe für den Erwerb aller Bilder ein verhältnißmäßig sehr geringer sein werde, entschlossen sich die Anwesenden, da alle Bildernummern der Gallerie würdig erschienen, auf das Anerbieten des Kunstvereins einzugehen, und für den Ankauf der acht Bilder die für Gemäldeerwerb in den nächsten zwei Jahren vorgesehenen Budjetposten zu verwenden, unter Zugrundelegung folgender Schätzungspreise im Einzelnen.

N° 1. fl. 10 000
N° 2 fl. 6000
N° 3 fl. 1500
N° 4 fl. 2000
N° 5 fl. 2500
N° 6 fl. 5000
N° 7 fl. 1500
N° 8 fl. 1500
Summa fl. 30 000

Da Seitens des Kunstvereins eine baldige Entschließung der Administration erforderlich war, so schien es angemessen den durch Unwohlsein zu Hause zurückgehaltenen Mitadministrator Dr Schlemmer von dem Erbieten und den Ansichten der Collegen Betreffs definitiver Beschlußfassung alsbald in Kenntnis zu setzen.

Herr Dr Spiess trug in Assistenz der übrigen Collegen, welche sich mit ihm zu Dr Schlemmer begaben, das Erbieten und die Ansicht der Collegen dem H. Dr Schlemmer vor, und einigten sich hierauf die sämmtlichen Administratoren, nach nochmaliger Besprechung, indem Herr Dr. Schlemmer sich im Vertrauen auf die übrigen Collegen zustimmend aussprach, in dem Beschlusse:

Die oben bezeichneten acht Gemälde für die Summe

47 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Kopie), Bildnis der Infantin Margarita (1651–1673), Inv. Nr. 1074 (Sander, Brinkmann, Romanische Schulen [1997], S. 56, Abb. 68).
48 Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Inv. Nr. 1075; siehe S. 104–115.
49 Umkreis des Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Inv. Nr. 1079; siehe S. 150–155.
50 Adriaen Brouwer, Der bittere Trank, Inv. Nr. 1076 (Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde [1995], S. 23, Tafel 20).
51 Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora, Inv. Nr. 1077; siehe S. 307–321.
52 Peter Paul Rubens (Kopie?), Diogenes sucht Menschen, Inv. Nr. 1080 (Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde [1995], S. 49, Tafel 115).
53 Fiorenzo di Lorenzo, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Christophorus und Sebastian, Inv. Nr. 1078 (vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien [2004], S. 439–449).
54 Adriaen van Ostade, Das Innere einer Scheune, Inv. Nr. 1081 (Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde [1995], S. 44, Abb. 68).

von fl. 30 000 nach der obigen Schätzung für die einzelnen Gemälde käuflich zu erwerben, und H. Gontard mit dem Abschlusse und Vollzuge des Kaufes zu beauftragen.

Vorstehende Protokollnotiz wurde am 11. April 1872 Abends nach dem Beschlusse von dem Unterzeichneten aufgenommen.
[gez.] Dr Jeanrenaud
Frkft a/M 11 April 1872."

Wiederum vom Frankfurter Kunstverein und zum Preis von 450 Reichsmark wurde 1876 die doppelseitig bemalte, um 1510 entstandene Tafel eines Veroneser Meisters mit der Madonna mit Kind sowie dem Apostelabschied (?) *(Tafel 20–21)*, damals als Werk der „Sieneser Schule des 15. Jahrhunderts" betrachtet, für das Städel erworben. Tizians Bildnis eines jungen Mannes *(Tafel 17)* wiederum, vom Kunstverein im Pariser Kunsthandel erworben, wechselte im Jahre 1881 zum Preis von 10 500 Reichsmark in Städel-Besitz.

Nicht zuletzt über die umstrittene Erwerbung von Correggios Maria mit Kind und Johannesknaben *(Tafel 29)*, im Jahre 1889 von den Erben einer Mrs. Gray aus Varese zum Preis von 10 721,05 Reichsmark als eigenhändiges Werk Correggios angekauft, kam es zur Demission von Henry Thode (1857–1920) als Städel-Direktor (1889–1891), in dessen Dienstzeit auch noch die Ersteigerung von Cavazzolas Madonna mit Kind und Engel *(Tafel 26)* auf der Kölner Auktion der Sammlung des Freiherrn von der Ropp (Schloß Schadow in Kurland) für 220 Reichsmark fiel.

Mit dem Bildnis eines Mannes *(Tafel 39)*, einer Kopie nach Bernardino Licinio, beginnt im Jahre 1891 die Reihe jener in diesem Katalog bearbeiteten Gemälde, die als Schenkungen ans Städel gelangt sind. Das Bild war ein Geschenk von Wilhelm Peter Metzler (1818–1904) aus Frankfurt und galt seinerzeit als „Venezianische Schule, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts". Der jugendliche Christus als Salvator Mundi eines Nachfolgers des Bartolomeo Veneto *(Tafel 33)* kam als Teil der Stiftung von Josefa Ludovica Brentano (1804–1879) und Anton Theodor Brentano-Toccia (1809–1895) im Jahre 1895 ans Haus und wurde zu diesem Zeitpunkt Verrocchio zugeschrieben. Als Geschenk von Fritz von Goldhammer († 1927) kam 1909 als Werk des Marco Palmezzano die Tafel mit Johannes d. T. *(Tafel 10)* ins Haus, die heute Antoniazzo Romano zugewiesen wird. Gleichfalls ein Geschenk, diesmal der aus Frankfurt stammenden Freifrau Emilie Margarethe Beaulieu-Marconnay, geb. Grunelius (1841–1929), war im Jahre 1913 auch Parmigianinos Märtyrerin mit zwei Engelknaben (die Heilige Katharina von Alexandrien?) *(Tafel 30)*. Aus dem Nachlaß der Frau Emma von Mumm (1852–1922) gelangte 1923 Fra Battista Spagnolis (?) Beweinung Christi *(Tafel 14)*, damals als Werk der „Schule des Andrea Mantegna" angesehen, ans Städel. Im Folgejahr überwies Städel-Direktor Georg Swarzenski (1876–1957) das Tafelbild mit der thronenden Madonna mit Kind, Engeln und Propheten *(Tafel 2)* an die Sammlung. Heute als Werk eines Nachfolgers des Gentile da Fabriano betrachtet, war das Gemälde im Dezember 1924 in Berlin mit der Frankfurter Sammlung Egon Zerner (* 1888) als Arbeit eines „Veroneser Meisters um 1425" zur Versteigerung angeboten, doch anschließend von Zerner dem Städel vermacht worden. 1925 schließlich schenkten zum Andenken an das Ehepaar Ferdinand (1834–1916) und Anna Hirsch, geb. Mayer (1850–1925), deren Kinder Gaudenzio Ferraris Anbetung des Kindes *(Tafel 19)*, die sich zuvor in der Sammlung Dr. Adolf Schaeffer (1845–1928) in Frankfurt a. M. befunden hatte.

Das einzige Bild im Besitz der Städtischen Galerie, das in diesem Katalog behandelt wird, ist die um 1515 entstandene Heilige Katharina von Alexandrien eines im Piemont tätigen Meisters *(Tafel 23)*. Sie stammt aus dem Vermächtnis von Hugo Kessler (1856–1929), Frankfurt, das 1934 an die Städtische Galerie gelangte.

In der Tradition seines großen Vorgängers als Städel-Direktor, Passavant, versuchte auch Georg Swarzenski im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, die Sammlung des Kunstinstituts durch gezielte Einzelankäufe zu bereichern, die bedauerlicherweise wenig Rücksicht auf den schlechten Erhaltungszustand der betreffenden Gemälde nahmen. So erwarb Swarzenski schon 1907, ein Jahr nach Übernahme des Städel-Direktorats, mit Mitteln der Karl Schaub-Stiftung für 60 000 Reichsmark bei dem Londoner Kunsthändler Dowdeswell Palma Vecchios Gemälde der beiden ruhenden Nymphen *(Tafel 22)*. Einer seiner letzten Ankäufe, nur ein Jahr vor seiner Emigration in die Vereinigten Staaten, war 1937 die Auffindung von Romulus und Remus von einem Giorgione-Nachfolger *(Tafel 27)*. Auch dieses Gemälde, das Swarzenski als unvollendeten, aber eigenhändigen Giorgione betrachtete, wurde mit Mitteln der Schaub-Stiftung von der Amsterdamer Kunsthandlung de Boer zum Preis von 2500 Reichsmark erworben.

Nimmt man die gerade in der Reihenfolge ihrer Erwerbung betrachteten Bilder nochmals unter qualitativem Gesichtspunkt in den Blick, so erweist sich auch für diesen Bereich der Altmeister-Gemälde des Städelschen Kunstinstituts, daß die Galerie ihren internationalen Ruf den Erwerbungen des 19. Jahrhunderts verdankt, die vor allem mit dem Namen des großen Museumsmannes und Kunsthistorikers Johann David Passavant verbunden sind.[55] Sein außerordentliches Qualitätsgefühl und seine überragenden kunsthistorischen Kenntnisse machten in einer Zeit guter finanzieller Ausstattung des Instituts und reicher Angebote auf dem internationalen Kunstmarkt das Städel auch im Bereich der italienischen Malerei zu einem der führenden Museen Deutschlands.

55 Vgl. auch Ausst. Kat. „Von Kunst und Kennerschaft". Die Graphische Sammlung im Städel unter Johann David Passavant 1840–1861, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1994/95.



Tafel 1: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel





Tafel 3: Andrea Mantegna, Der Evangelist Markus, Frankfurt a. M., Städel

Tafel 2: Nachfolger des Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 4: Carlo Crivelli, Verkündigungsengel, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 5: Carlo Crivelli, Maria Annunziata, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 6: Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 7: Macrino d'Alba, Thronende Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 8: Macrino d'Alba, Verheißung an Joachim, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 9: Macrino d'Alba, Das Treffen an der Goldenen Pforte, Frankfurt a. M., Städel





Tafel 11: Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, Frankfurt a. M., Städel

Tafel 10: Antoniazzo Romano, Johannes der Täufer, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 12: Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und der Heiligen Elisabeth, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 13: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 14: Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi, Frankfurt a. M., Städel



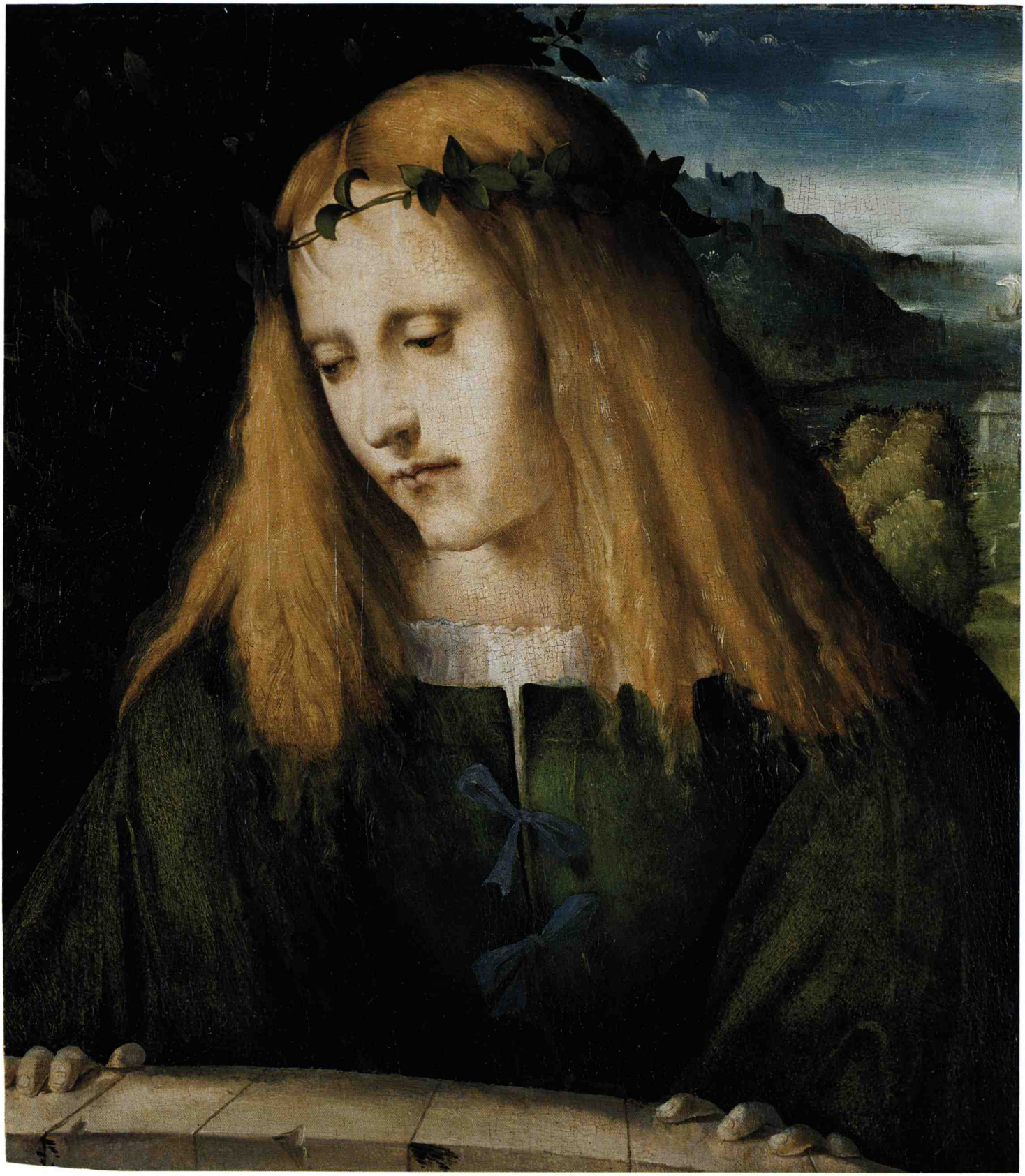
Tafel 15: Künstler aus dem Umkreis des Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 16: Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes, Frankfurt a. M., Städel

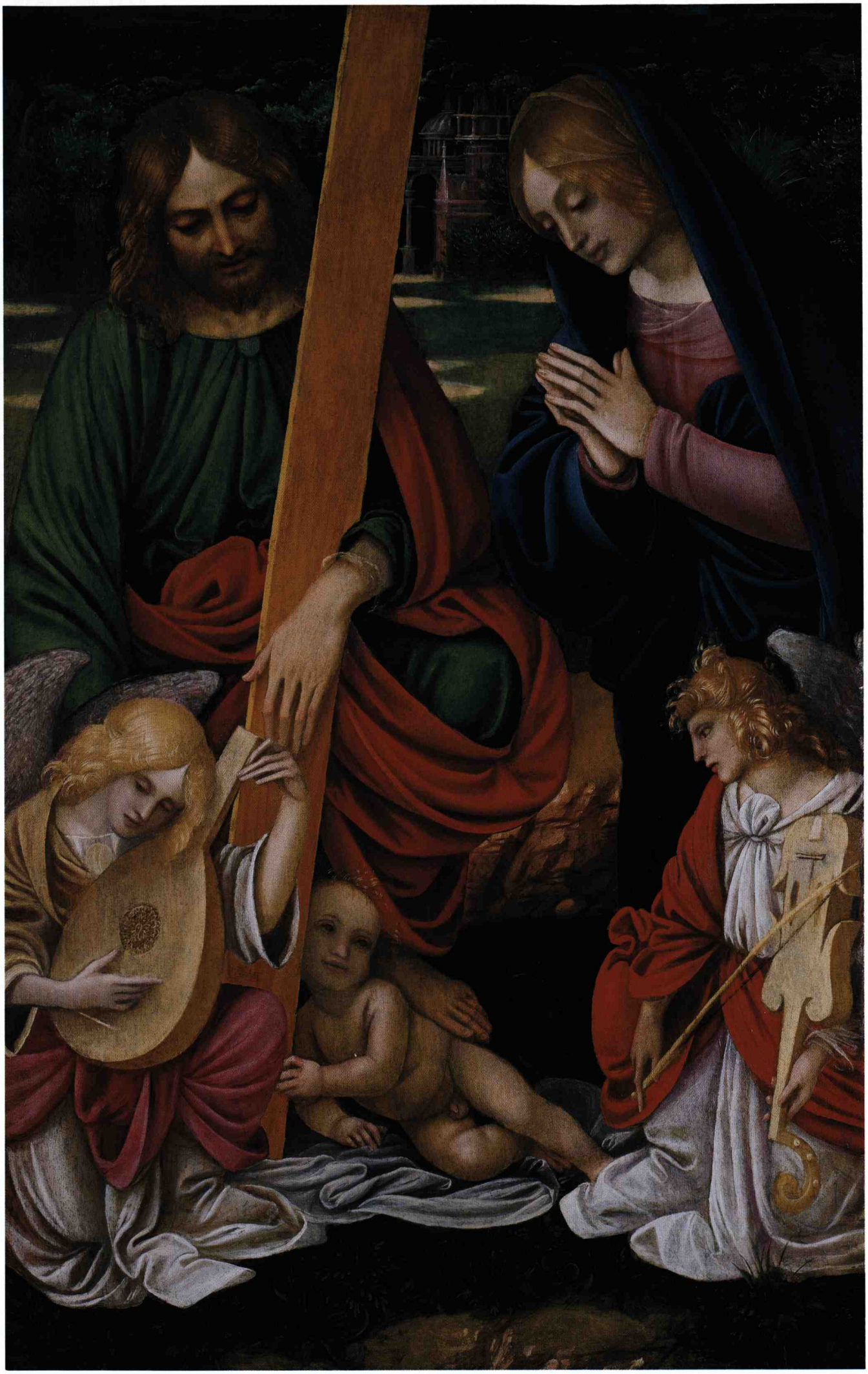


Tafel 17: Tizian, Bildnis eines jungen Mannes, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 18: Altobello Meloni, Narziß am Brunnen, Frankfurt a. M., Städel

Tafel 19: Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes, Frankfurt a. M., Städel





Tafel 20: Veroneser Meister um 1510, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel

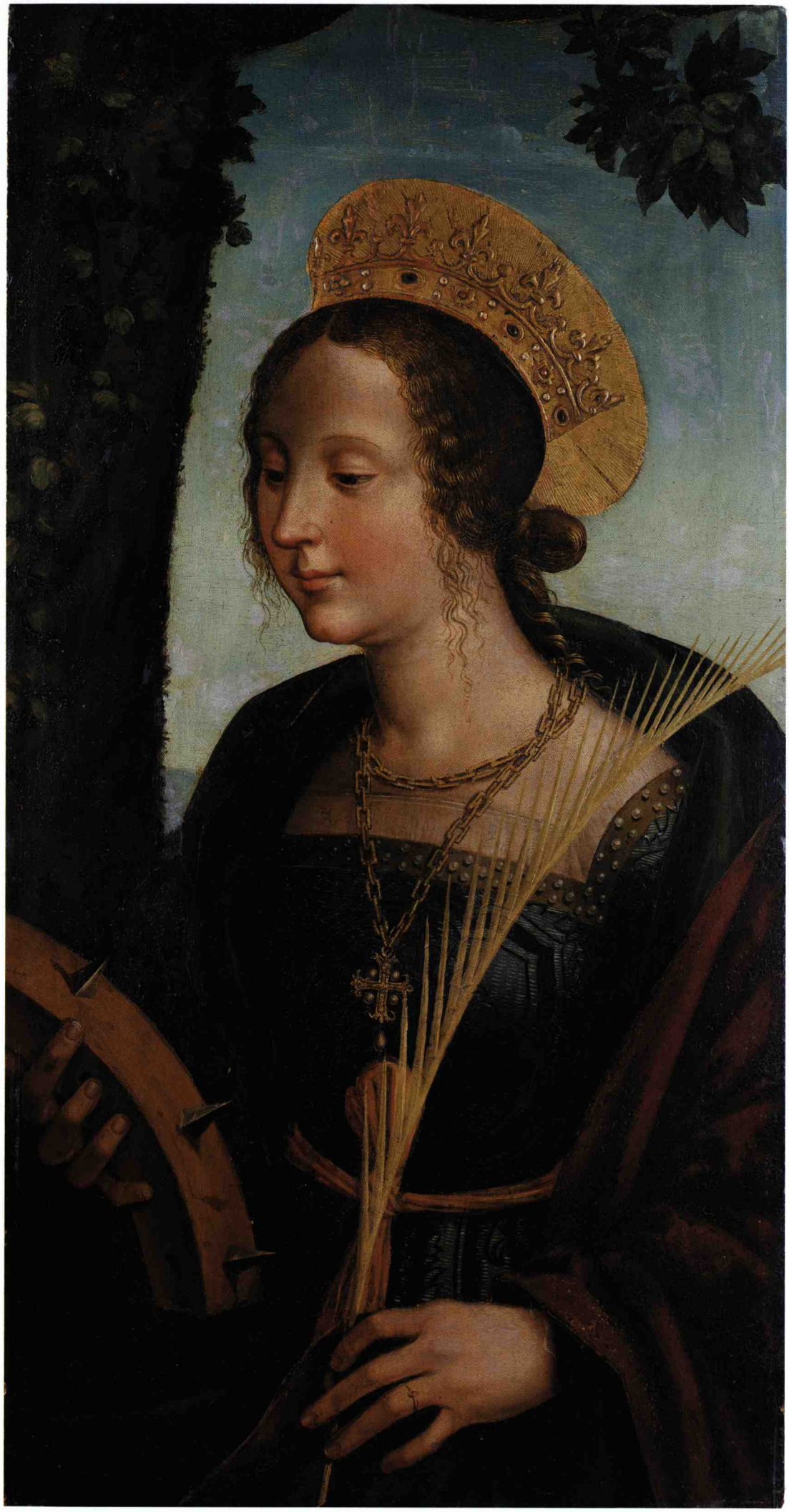


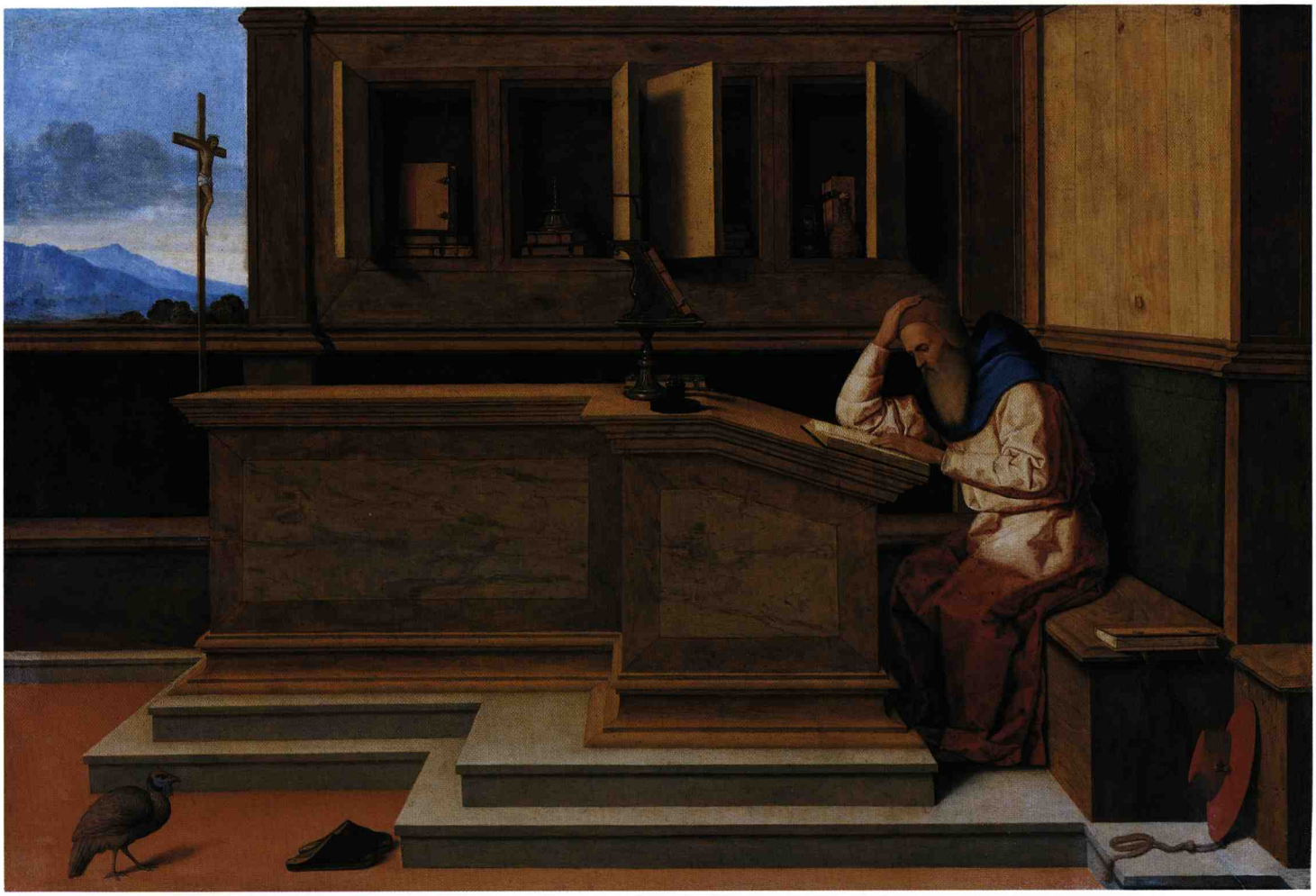
Tafel 21: Veroneser Meister um 1510, Apostelabschied (?), Frankfurt a. M., Städel



Tafel 22: Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen (Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto?), Frankfurt a. M., Städel

Tafel 23: Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Katharina von Alexandrien, Frankfurt a. M., Städel





Tafel 24: Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 25: Garofalo, Die Heilige Familie, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 26: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und einem Engel, Frankfurt a. M., Städel



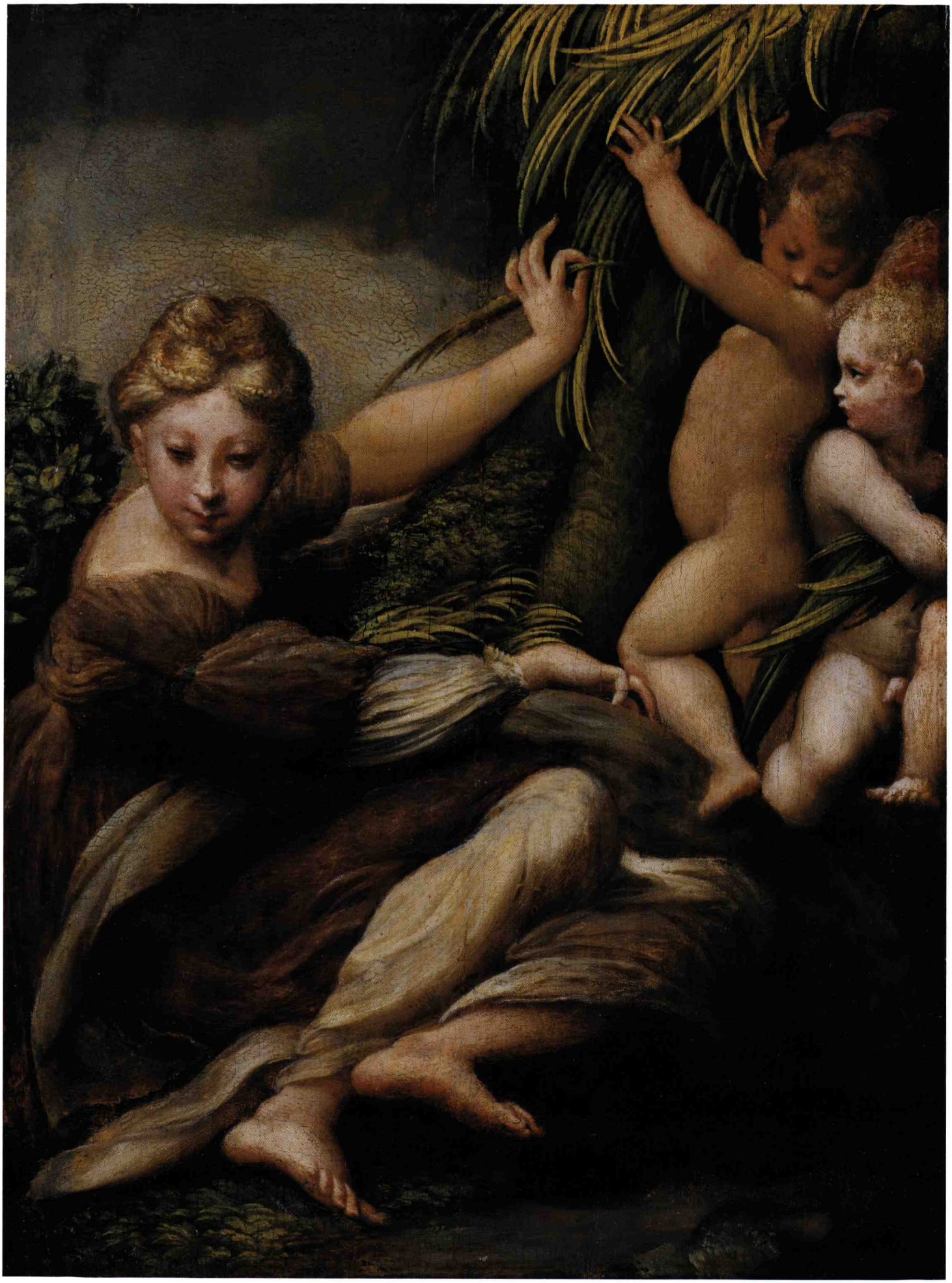
Tafel 27: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 28: Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel



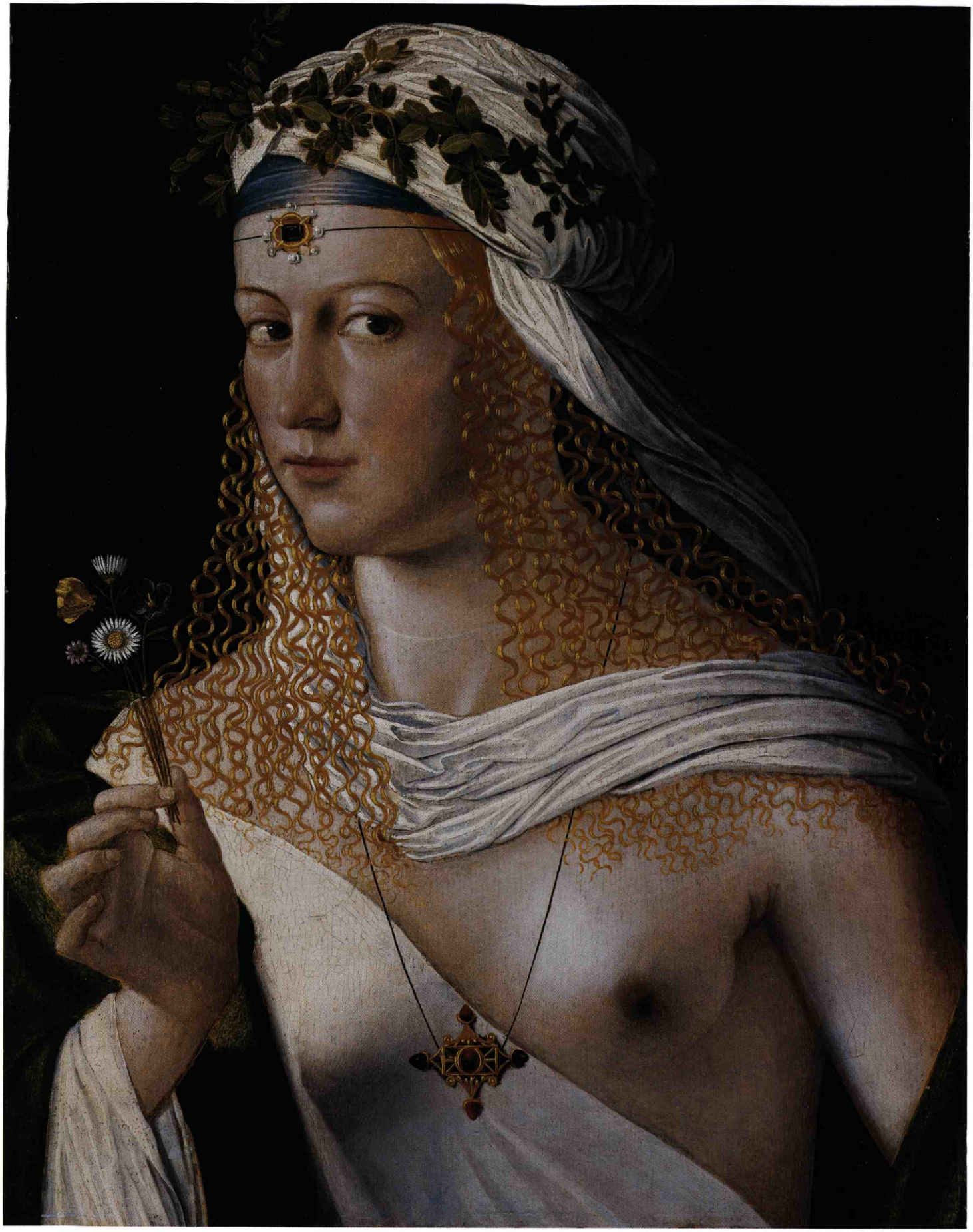
Tafel 29: Correggio, Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, Frankfurt a. M., Städel



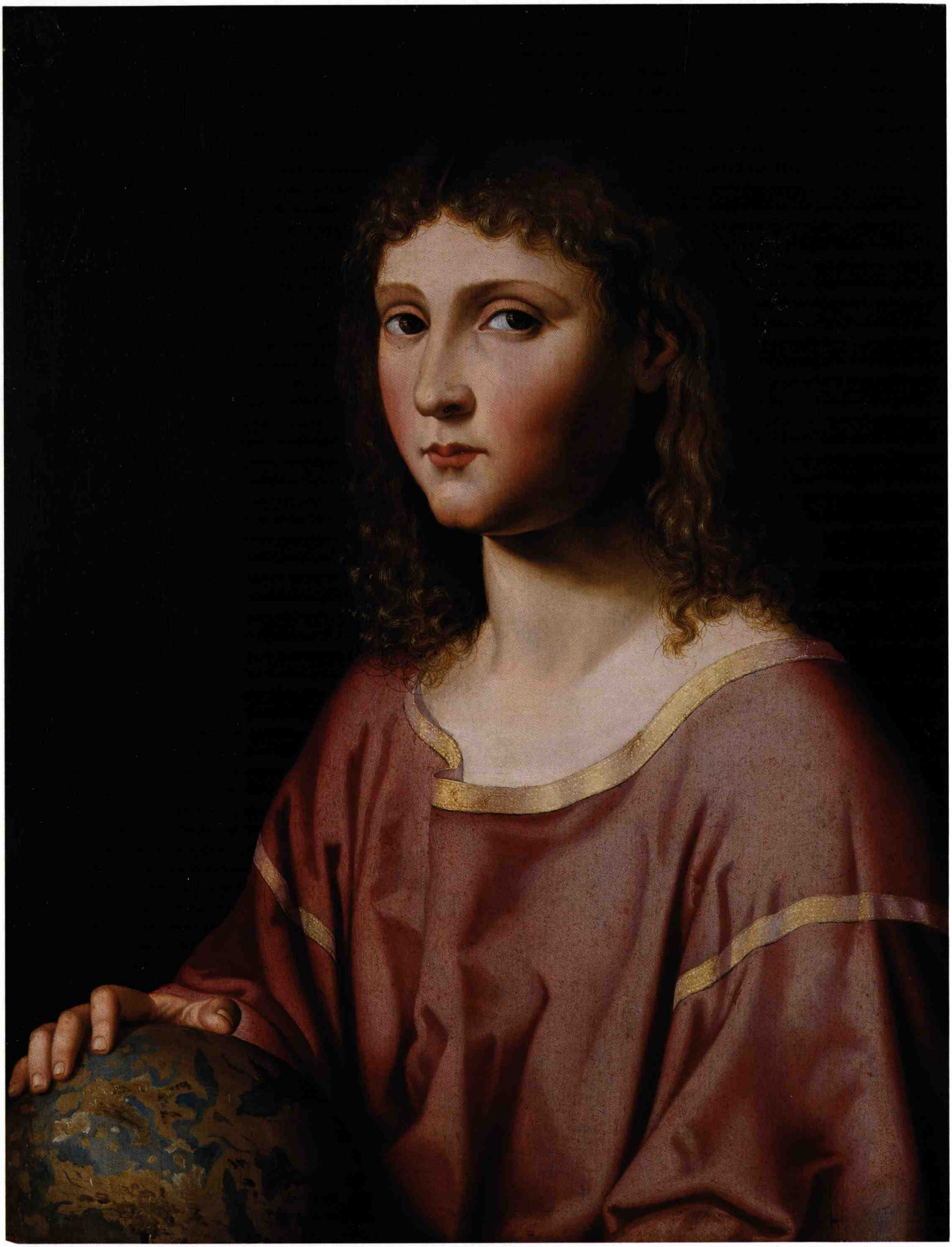
Tafel 30: Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelkindern (Die Heilige Katharina von Alexandrien?), Frankfurt a. M., Städel



Tafel 31: Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?), Frankfurt a. M., Städel



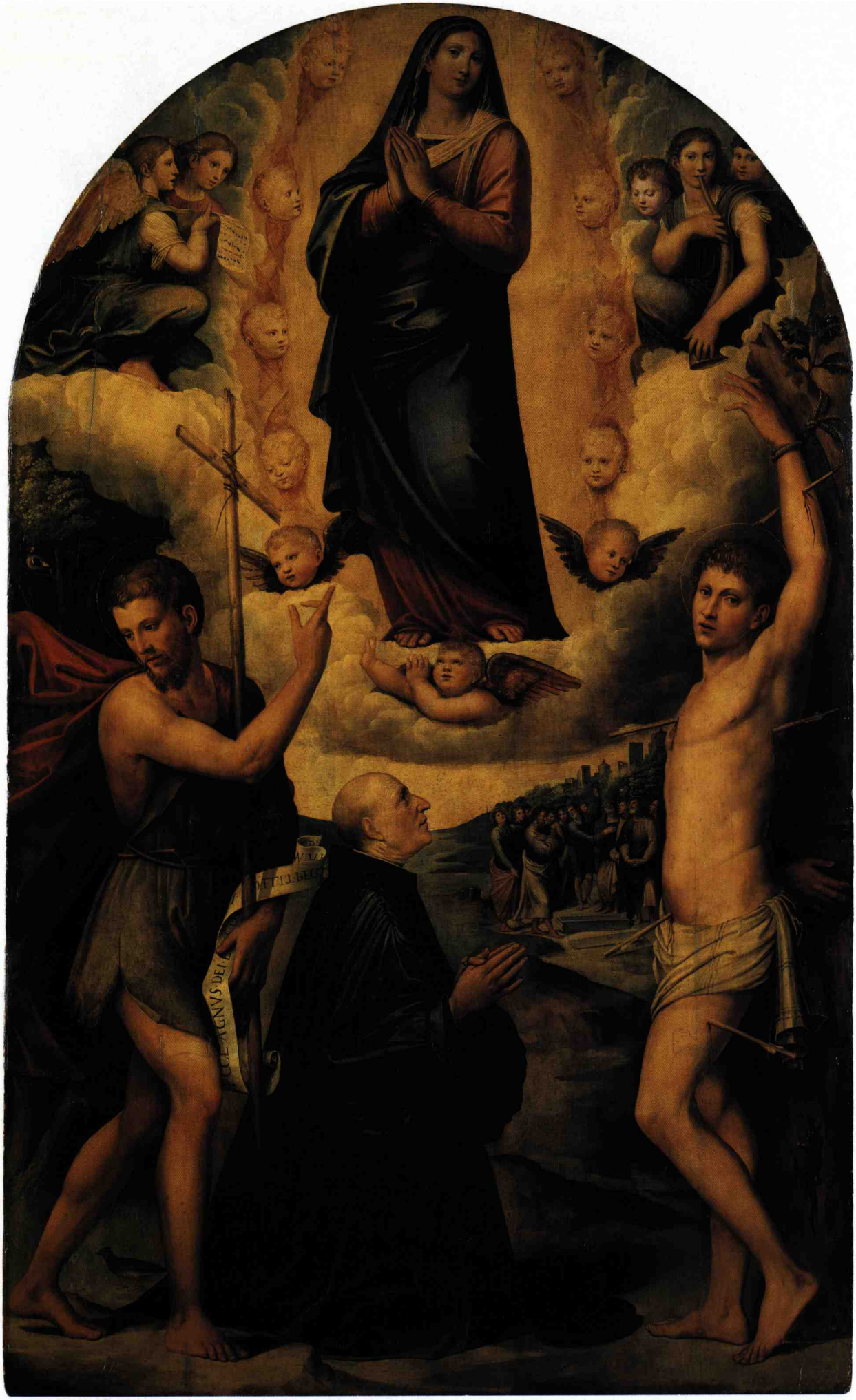
Tafel 32: Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 33: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 34: Peter de Kempeneer, Bildnis einer Dame, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 35: Giacomo und Giulio Francia, Himmelfahrt Mariens mit Johannes dem Täufer, dem Heiligen Sebastian und einem Stifter, Frankfurt a. M., Städel



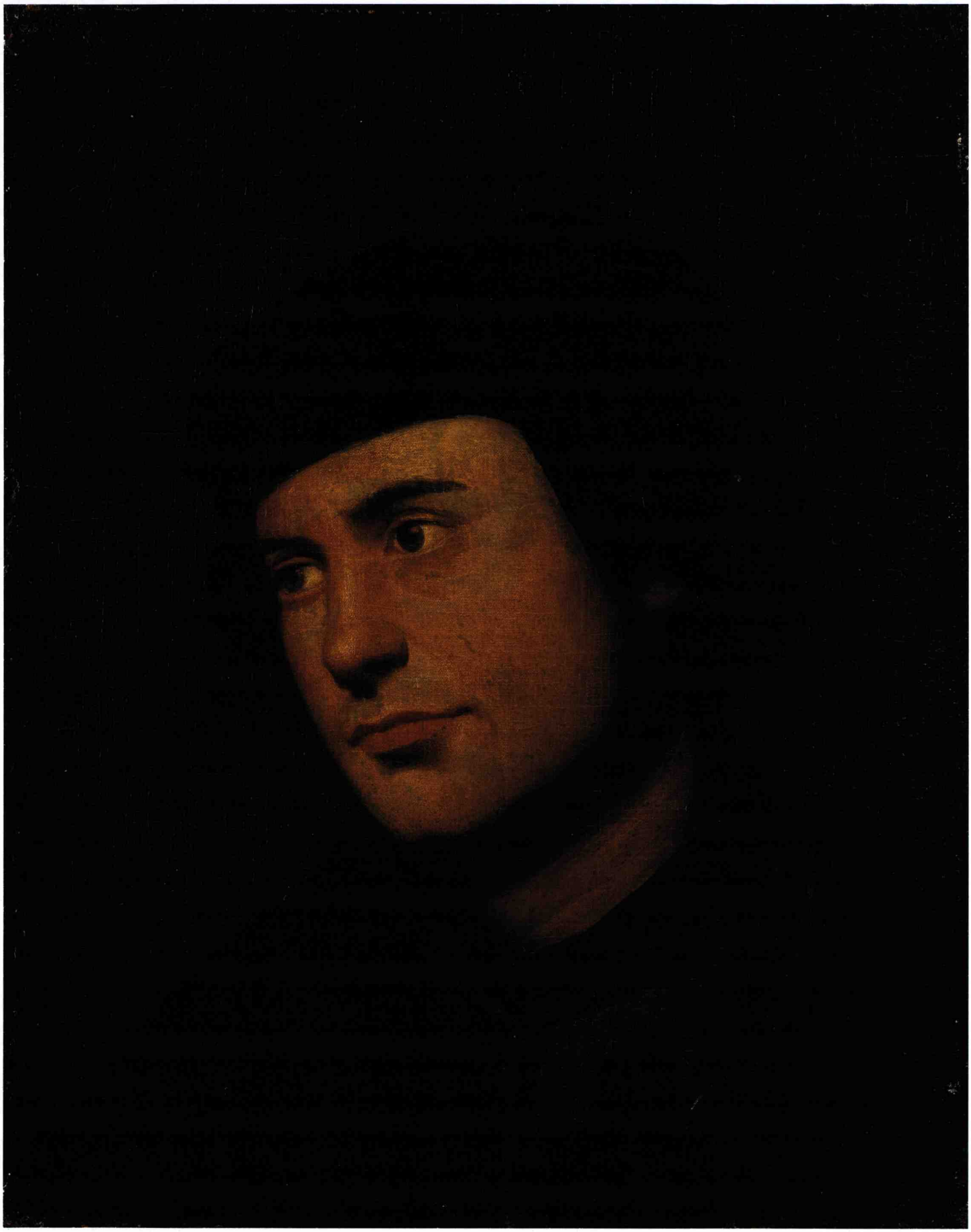


Tafel 37: Umkreis des Moretto, Thronende Madonna mit Kind, den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian und Engel, Frankfurt a. M., Städel

Tafel 36: Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 38: Art des Moretto da Brescia, Bildnis eines Gelehrten, Frankfurt a. M., Städel



Tafel 39: Kopie nach Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes, Frankfurt a. M., Städel

KATALOG

BARNABA DA MODENA

Modena um 1328/30 – nach 1386

Der um 1328/30 in Modena geborene Barnaba da Modena ist am 13. Oktober 1361 erstmals in Genua urkundlich belegt, als er mit Angelo da Firenze einen Vertrag über dessen zeitweilige Mitarbeit in seiner Werkstatt abschloß. Eine entsprechende Vereinbarung mit Barnaba da Siena folgte im darauffolgenden Jahr, weitere urkundliche Nennungen bezeugen nicht nur bis 1386 Barnaba da Modenas fortdauernden Aufenthalt in Genua, sondern zugleich auch eine Reihe wichtiger, wenn auch nicht erhaltener Aufträge.

Seine künstlerische Ausbildung scheint der Maler in der Emilia vor seiner Übersiedlung nach Genua erhalten zu haben; mit der Städel-Madonna von 1367 setzt die Reihe der signierten und datierten Werke ein, die neben der eleganten Linienführung und kompositionellen Dichte als durchgehendes Gestaltungselement arabeskenhaft eingesetzte Goldhöhungen zeigen (Madonna, 1369, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum; Madonna aus S. Domenico in Rivoli, 1370, London, National Gallery; Lucia-Polyptychon, 1372, Turin, Galleria Sabauda; Altarbild mit Marienkrönung, Trinität, Madonna mit Kind und Stiftern sowie Kreuzigung Christi, 1374, Murcia, Kathedrale; Madonna, 1377, Alba, S. Francesco; Polyptychon mit Madonna und Heiligen, 1386, Lavagnola, S. Dalmazzo). Um 1380 scheint es zu einer intensiven Begegnung mit toskanischer Malerei gekommen zu sein – 1379 hatte Barnaba das Angebot abgelehnt, einen Freskenzyklus im Camposanto in Pisa zu vollenden –, was sich in einem gesteigerten Interesse an der Wiedergabe von Volumen und Raum niederschlug.

Barnaba da Modenas Schaffen fand reiche Nachfolge in der ligurischen Kunst, nicht zuletzt bei Pietro Gallo, Rufino d'Alessandria, Taddeo di Bartolo und Niccolò da Voltri; in eine vereinfachte und kompaktere Stilsprache übertragen, wirkten Barnabas Bilderfindungen so bis ins frühe 15. Jahrhundert fort.

LITERATUR: Giuliana Algeri, L'attività tarda di Barnaba da Modena: una nuova ipotesi di ricostruzione; in: Arte cristiana, n. s., 77, Nr. 732 (1989), S. 189–210; Dies., Art. „Barnaba da Modena"; in: AKL 7 (1993), S. 93f; Elena Rossetti Brezzi, Tra Piemonte e Liguria; in: Giovanni Romano (Hg.), Primitivi piemontesi nei Musei di Torino, Turin 1996, S. 16–38

MADONNA MIT KIND

Inv. Nr. 807

Tafel 1 und Abb. 1

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 117,8 (± 0,3) x 86,2 x 1,4 (± 0,1) cm
Tafel stark wurmzerfressen, rückseitig auf ca. 1,4 cm gedünnt und parkettiert
drei vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung, gedünnt und parkettiert; Brettbreiten, 3 cm unterhalb der Tafeloberkante bildseitig gemessen:
Brett I: 19,5 cm
Brett II: 46,5 cm
Brett III: 21,5 cm
bei rückseitiger Betrachtung an beiden Tafelkanten je ein durch die Dünnung zur Hälfte freigelegtes Dübelloch von etwa 1 cm Durchmesser (links etwa 7 cm tief, nur partiell freigelegt, 28 cm unterhalb der Tafeloberkante, rechts ungefähr 7,5 cm lang und etwa 25 cm unterhalb der Tafeloberkante)
Brett II mehrfach parallel zur – schräg verlaufenden – Maserung gerissen bzw. gebrochen
beide unteren Ecken bestoßen; Tafel oben und beidseitig beschnitten; beide oberen Ecken sekundär angestückt; die Form ergibt sich aus der Ergänzung des spitz zulaufenden originalen Giebelansatzes zum Rechteck der jetzigen Tafelform
Leinwandunterklebung unter der ganzen Malfläche einschließlich der plastisch aufgelegten Rahmenelemente
Spiralsäulen, Basen und Kapitelle, Giebelprofil und Spitzbogen aus Holz geschnitzt und aufgesetzt (die Spitzbogensegmente aus je zwei Abschnitten bestehend); die Binnenformen aus Grundiermasse aufgebaut; beide Basen und das rechte Kapitell erneuert

Malfläche:
113,5 (Tafelmitte), 60,5 bzw. 59,5 (linke bzw. rechte Tafelkante von der Unterkante der Säulenbasis bis zur Kapitelloberkante) x 74,6 bzw. 75,7 cm (zwischen den Unterkanten der Säulenbasen bzw. den Kapitelloberkanten)
ein 1 bis 2 cm breiter Streifen Holzes des originalen Bildträgers ist allseits sekundär durch die Entfernung ursprünglicher Rahmenteile freigelegt worden

Zustand der Malerei:[1]
abgesehen von den Farbverlusten entlang der Risse und Brüche in Brett II sowie im unteren Teil der Fuge zwischen Brett II und III und weiterer kleiner, von der Tafelunterkante ausgehender Einläufer, die alle gekittet und retuschiert sind, ein insgesamt guter Erhaltungszustand unter einem älteren, leicht lumineszierenden Firnis; punktuelle, retuschierte Farbverluste über die gesamte Malerei verteilt; purpurrote Lasur des Kinderrocks ebenso wie die Muschelgoldverzierungen verblichen bzw. verputzt; Spitze des Korallenanhängers beim Christuskind über Fehlstelle retuschiert

Rückseite des Bildträgers ohne Beschriftungen[2]

Rahmen: siehe Profilzeichnungen im Anhang

BESCHREIBUNG

Auf der heute hochrechteckig zugeschnittenen (bzw. in den beiden oberen Ecken modern ergänzten) Tafel ist unter einem von niedrigen Spiralsäulen getragenen, mit einem Dreipaß dekorierten Spitzbogen das eigentliche Bildfeld ausgeschieden. Es zeigt vor poliertem und teils gepicktem, graviertem und punziertem Goldgrund die Halbfigur der Madonna mit dem Kind auf dem rechten Arm. Es handelt sich bei dieser Darstellung um einen Madonnentyp, der letztlich auf das byzantinische Ikonenschema der Hodegetria zurückgeht.[3] Auf byzantinische Vorbilder bezieht sich auch die reiche Vergoldung der Mariengewänder.

Die Gottesmutter steht leicht nach links gewandt. Sie hat ihr Haupt nach links dem Kind zugeneigt, den Blick jedoch auf den Betrachter gerichtet. Mit der Linken rafft sie ihren Umhang und bietet zugleich den Kinderfüßen einen Halt. Maria trägt ein rötlich-braunes Kleid und einen dunkelblauen, in dunklem Rotbraun gefütterten Umhang. Dessen Säume sind mit einer breiten Goldborte dekoriert, die in einer Andreaskreuzform jeweils ein ornamentales „M" zeigt. Die vielfältige Drapierung der dünnen Stoffe von Kleid und Umhang Mariens wird durch ein reiches Lineament in Gold angegeben. Maria hat über Kopf und Brust ein mit Goldstreifen durchwirktes weißes Tuch gelegt, ihr Haupt hinterfängt ein auf dem Blattgold des Bildhintergrundes gestalteter Nimbus. Dieser ist im inneren Abschnitt undekoriert belassen, am Rand hingegen mit einem breiten, beidseits von regelmäßigen Pun-

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 45r: „trocken, Riße im Grund, Blatterung, trocken, Schmutz rest. v. Goebel & Janz d. 6. Mai 1878". Bei „Goebel" handelt es sich um den Frankfurter Künstler und Gemälderestaurator Angilbert Wunibald Goebel (1821–1882). Sein Mitarbeiter „Janz" war nicht näher zu identifizieren.

2 Das von Weizsäcker (1900), S. 25, beschriebene „Siegel des königlich bayerischen Hallamtes München" ist nicht mehr vorhanden.

3 Gregor Martin Lechner, Art. „Maria"; in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 6 (Lieferung 41), Stuttgart 1997, Sp. 58–71.



Abb. 1: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel

zeneinschlägen begleiteten Zierstreifen versehen. Von dem dicht gepickten Hintergrund dieses Zierstreifens heben sich die polierten Buchstaben der in einer Rotunda ausgeführten Inschrift ab, die die Worte des Erzengels bei der Verkündigung an Maria nach Lukas 1,28 zitiert: „. ave . gratia . plena . dominu[s] . te[cum]" (Sei gegrüßt, Gnadenreiche, der Herr ist mit dir).

Der blondhaarige Christusknabe sitzt seiner Mutter zugewandt in deren rechtem Arm, blickt aber wie diese in Richtung des Betrachters aus dem Bilde heraus. Mit der Rechten greift er an seinen linken Fuß, während die linke Hand locker auf dem Knie des angewinkelten Beines ruht. Das Kind trägt ein goldgegürtetes Kleid aus gelb und purpurfarben changierendem Stoff, das an den Säumen mit pseudoorientalischen Schriftzeichen, an den Oberarmen mit hochrechteckigen, ornamental dekorierten Einsätzen in Gold verziert ist. Eine gleichfalls goldgefaßte Koralle hängt an einem graublauen Band um seinen Hals. Der Kinderkopf ist durch einen Kreuznimbus ausgezeichnet, der in seiner Gestaltung dem Heiligenschein Mariens grundsätzlich entspricht: Während die Kreuzarme die polierte Blattvergoldung zeigen und nur durch einige wenige große Punzen dekoriert sind, sind die dazwischenliegenden Abschnitte vor gepicktem Hintergrund durch Ornamentformen mit eingestelltem „M" gefüllt, wie sie in gleicher Art auch an den Säumen von Mariens Umhang vorkommen.

Das Bildfeld wird unten in gesamter Breite von der Signaturzeile des Malers eingenommen, die in einer in Muschelgold ausgeführten Rotunda auf schwärzlich-dunkelbraunem Grund steht: „+ barnabas de mutina pinxit. in ianua. mccclxvii:" (Barnaba da Modena hat [dieses Bild] in Genua 1367 gemalt).[4]

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Tafel wurde im Jahre 1830 von dem römischen Maler und Kunsthändler Filippo Benucci (1779–1848) zu einem Preis von 550 Gulden durch das Städelsche Kunstinstitut erworben. Das Bild soll sich zuvor in Bologna befunden haben.[5] Dank seiner Signatur ist es als Werk des „Barnabas de Mutina" alias Barnaba da Modena inventarisiert und unter diesem Namen auch in allen Gemäldeverzeichnissen des Städel seit 1833 geführt worden.

Als das früheste datierte Bild des Malers diente die Tafel seit F. Bonaini als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion seines Œuvre.[6] Bereits F. Kugler charakterisierte die Frankfurter Madonna als „... merkwürdigen Versuch, die byzantinische Behandlungsweise sammt Oliventeint und Goldlichtern mit der grossartigern und freiern Auffassung des XIV. Jahrhunderts in Einklang zu bringen."[7] Für die Forschung des 19. Jahrhunderts sollte diese Betonung einer rückwärtsgewandt verstandenen „byzantinisirenden" Formgebung bei gleichzeitigem, als „fortschrittlich" gekennzeichnetem „Streben nach lebendiger Anmuth" zum Grundtenor der Kritik werden.[8] Durch die partielle Beschädigung der Inschrift gab es zunächst Unsicherheiten bei ihrer Lesung; noch H. Weizsäcker gab sie als „+ barnabas de mutina pinxit m(ense i)anua(rio) mccclxvii" (Barnaba da Modena hat [dieses Bild] im Monat Januar 1367 gemalt) wieder.[9] A. Venturi publizierte erstmals die richtige Lesart des „ianua" als Genua und wies darauf hin, daß der Künstler zu dieser Zeit tatsächlich in der ligurischen Hafenstadt dokumentiert ist.[10]

S. Weber machte auf den seiner Meinung nach ausgeprägten Einfluß sienesischer Malerei auf die Frankfurter Madonnentafel aufmerksam; seine Schlußfolgerung einer Lehrzeit des Künstlers in Siena blieb aber nicht unwidersprochen.[11] Die Frage nach Barnabas Orientierung an der Kunst der Nachbarzentren Genuas sollte indes – mehr oder minder deutlich ausgesprochen – im Mittelpunkt der nachfolgenden kunsthistorischen Kritik stehen.[12]

Das ikonographisch ungewöhnliche Motiv des an seine Fußsohle greifenden Kindes scheint von Barnaba da Modena in die Madonnendarstellung eingeführt worden zu sein. D. C. Shorr verwies auf mehrere Beispiele des ausgehenden 14. und frühen 15. Jahrhunderts; versuchsweise wollte sie diese originelle Bilderfindung mit Pietro Lorenzettis Madonna mit Kind aus S. Ansano a Dofana, heute in der Pinacoteca Nazionale in Siena,[13] in Verbindung bringen, wo indes Maria den linken Fuß ihres Kindes umfaßt.[14]

Das Frankfurter Bild fand in Barnabas Umkreis und Nachfolge in Ligurien bis ins frühe 15. Jahrhundert hinein

4 Das „n" in „in" ist zur Hälfte, das „i" von „ianua" gänzlich durch einen Einläufer zerstört; auch das „v" in „mccclxvii" ist zur Hälfte durch einen Einläufer zerstört, aber modern ergänzt.

5 Bonaini (1846), S. 99f.

6 Die Forschung ist ihm hierin ausnahmslos gefolgt.

7 Kugler, Burckhardt (1847), S. 363; Kugler, Burckhardt, Blomberg (1867), S. 389; ganz analog auch Lübke (1878), S. 200.

8 Die Zitate nach Lübke (1878), S. 200.

9 Weizsäcker (1900), S. 25. Noch van Marle (1924), S. 327, gab die Inschrift als „Barnabas de Mutina pinxit M. Anna (ianuario?) MCCCLXVII" wieder.

10 A. Venturi (1888), S. 90; ders. (1907), S. 948, Anm. 3.

11 Weber (1911), S. 3; Ricci (1913), S. 65. Bereits Thode (1888), S. 139, hatte Barnaba da Modena beschrieben als „... un artista severo, amante della grandiosità antica, da un lato in relazione con la scuola bolognese, dall'altro colla sienese".

12 Berenson (1926), S. 20, brachte diesen Umstand in seiner Diskussion der toskanischen Gemälde im Städel auf amüsante Weise auf den Punkt: „It is true that this essay is concerned with Tuscan artists only, and Barnabà was anything but a Tuscan. His chief interest is that he remains so late into the 14th century imperturbably Byzantine. ... besides the initial error of not belonging to a major or even minor hill-town of Tuscany or Umbria – Barnabà committed the sin of signing and dating most of his pictures. For this there can be no forgiveness from the students of art history. A painter who not only signs but dates is a *guastamestiere* who leaves nothing for the art critic to do except criticize. He is handed over to silence and oblivion."

13 Carlo Volpe, Pietro Lorenzetti, herausgegeben von Mauro Lucco, Mailand 1989, S. 137f, Kat. Nr. 104, Farbtafel 104.

14 Shorr (1954), S. 191.



Abb. 2: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie: Christuskind, Frankfurt a. M., Städel

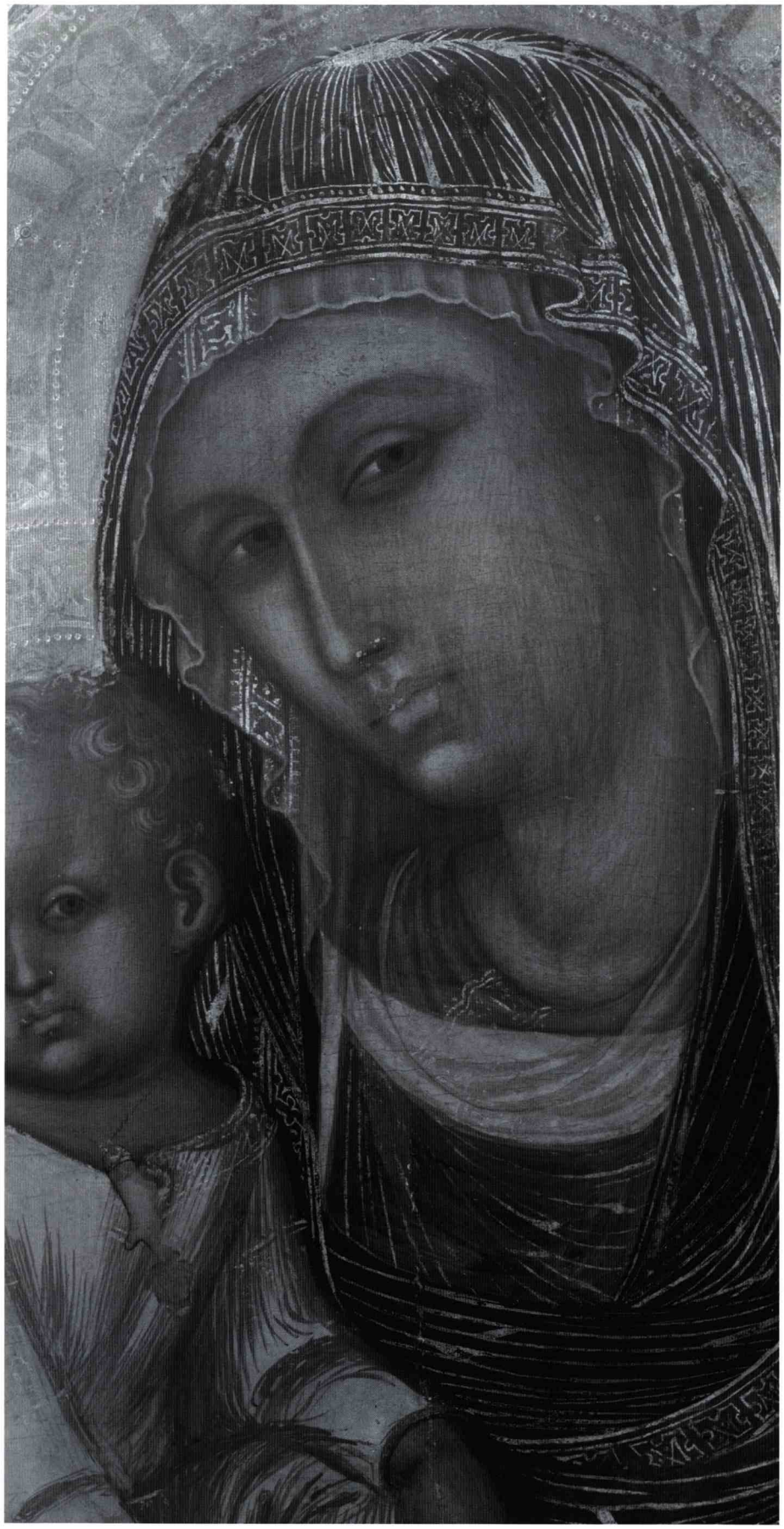


Abb. 3: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie: Madonnenkopf, Frankfurt a. M., Städel

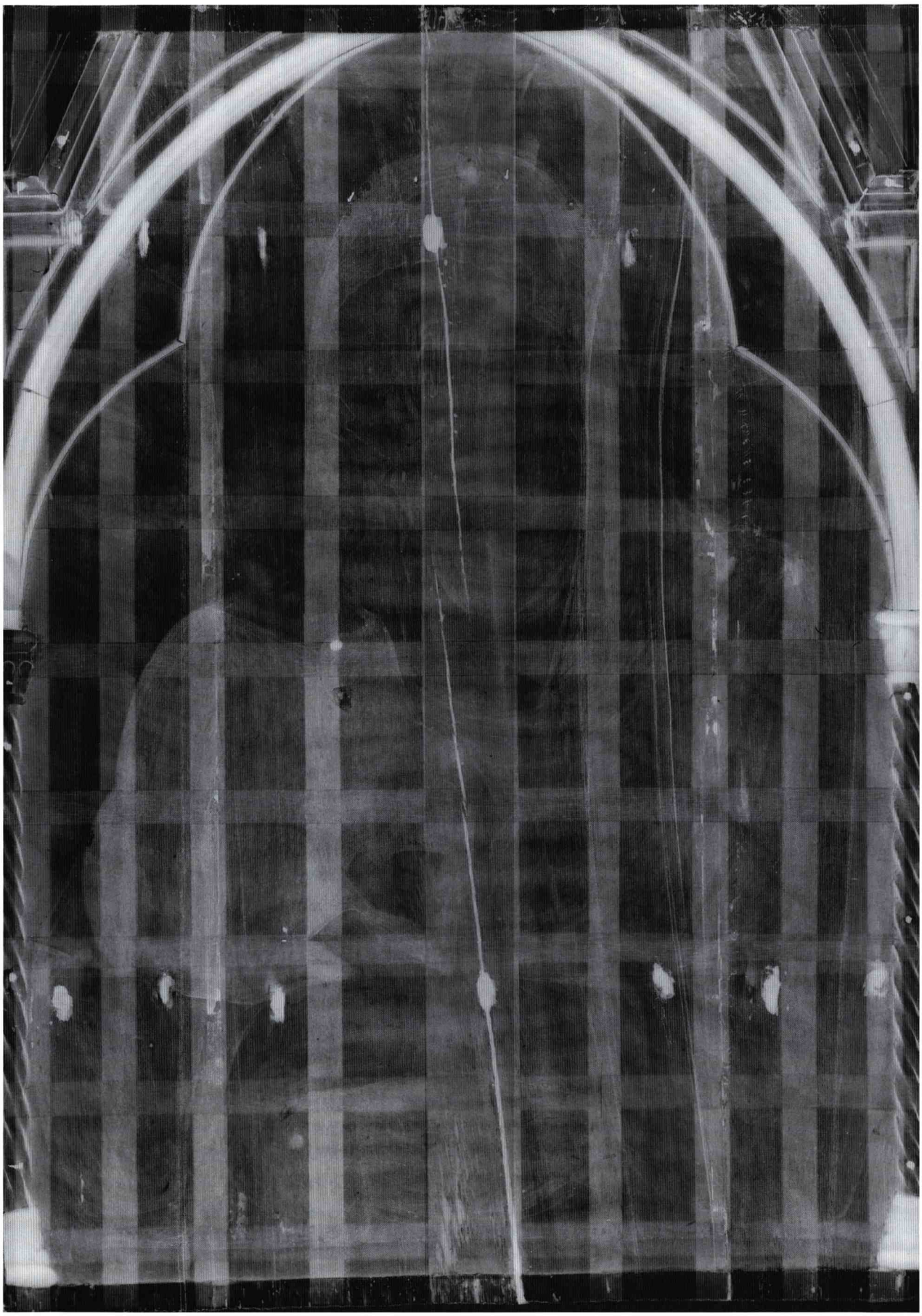


Abb. 4: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 5: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Boston, Museum of Fine Arts

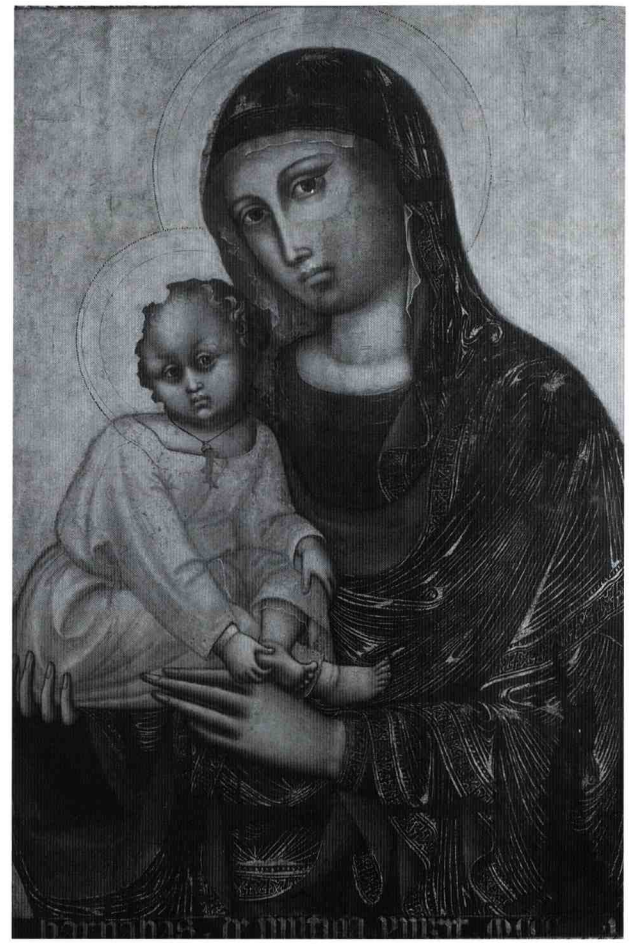


Abb. 6: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Turin, Museo Civico d'Arte Antica

Interesse. So wies erstmals P. Rotondi auf wörtliche Wiederholungen der Städel-Madonna im Werk des von 1385 bis 1417 in Genua tätigen Niccolò da Voltri hin.[15] E. Rossetti Brezzi machte ferner auf Barnabas Einfluß auf Pietro Gallo (nachweisbar um 1330–1401), Rufino d'Alessandria (nachweisbar 1413–1429) und weitere, z. T. anonyme Künstler aufmerksam.[16]

Im Zusammenhang mit der Restaurierung mehrerer Werke des Barnaba da Modena in den vergangenen Jahrzehnten wurden auch gemäldetechnologische Untersuchungen durchgeführt, nicht zuletzt der vielfältigen Punzierungen seiner goldgrundigen Gemälde. Sie beschäftigen sich teilweise auch mit der Frankfurter Tafel.[17]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Bei der reichen Vergoldung der Tafel ist Blattgold über rotem Bolus, vielfach durch Pickung, Punzierung und Gravierung belebt, für den Hintergrund und die architektonischen Zierformen verwendet worden.[18] Wie üblich ging die Vergoldung der eigentlichen Malerei voraus. Die Figuren sind zum Goldgrund hin durch eine feine Ritzlinie abgesetzt; ebenso sind die Nimben durch geritzte, wohl mit einem Zirkel konstruierte Linien konturiert.

Im Gewand des Christuskindes, dessen Farbgefüge sich offensichtlich im Laufe der Alterung stark verändert und an Deckkraft verloren hat (so ist die purpurfarbene Lasur des Kinderkleides weitgehend verblaßt), ist bereits mit

15 Rotondi (1952), S. 67–72; Pesenti (1970), S. 64–70. Eine Farbabbildung von Niccolò da Voltris Frühwerk, der Madonna in S. Rocco in Genua, bei Rossetti Brezzi (1986 a), S. 37, Abb. 45; zum Künstler selbst vgl. Maurizia Migliorini, Aggiunte a Niccolò da Voltri; in: Studi di storia delle arti 1 (1977), S. 55–63; Elena Rossetti Brezzi, Art. „Niccolò da Voltri"; in: La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Bd. 2, Mailand 1986, S. 643.

16 Rossetti Brezzi (1996), S. 16–38; vgl. auch dies., Nuove indicazioni sulla pittura ligure-piemontese tra '300 e '400; in: Ricerche di storia dell'arte 9 (1978–79), S. 13–24, die auf das zu Anfang des 15. Jahrhunderts entstandene Außenfresko des Rufino d'Alessandria an der Pfarrkirche S. Maria Vergine Assunta in Mondovì Breolungi hinwies, das gleichfalls das nach seiner Fußsohle greifende Kind zeigt.

17 Bertolini Campetti (1972), S. 103–110; Rotondo Terminiello (1978), S. 235–240; Lodi (1981), S. 167–170; Ausst. Kat. Obras Maestras Restauradas (1993), S. 50–71. Siehe auch Anm. 18.

18 Es lassen sich folgende Punzen nachweisen, die vielfach bei Barnaba da Modena Verwendung gefunden haben und von Lodi (1981), S. 200–204, zusammengestellt worden sind: Punzentyp 1 (einfacher Kreis), 12 (fünf Kreise um einen mittleren sechsten Kreis gleicher Größe), 15 (sechs Kreise um einen mittleren siebten Kreis gleicher Größe), 51 (Spitzbogenreihe, jeweils mit eingestelltem Dreipaß; die aneinanderstoßenden Bogenansätze jeweils über drei im Dreieck angeordneten Kreisen). Der Punzentyp 1 ist häufig auch mit Gravur und Pickung frei zu floralen Motiven kombiniert. Vgl. auch Frinta (1998), S. 219, Fd92, S. 314, Group I, 137.



Abb. 7: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Crema, Sammlung Stramezzi



Abb. 8: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Eindhoven, Sammlung Philips-de Jong

bloßem Auge eine überaus reiche, frei entwickelte Unterzeichnung zu erkennen, die mit einem Pinsel ausgeführt ist *(Abb. 2)*. Von feiner Linienführung zur Markierung von Knitterfalten bis zu einander mehrfach überlagernden und z. T. auch korrigierenden, breit ausgezogenen Pinselzügen in den Bereichen starker Faltenbildung und deutlicher Verschattung finden sich alle denkbaren Variationen der Pinselführung. Farbsatte Pinselstriche stehen neben solchen, bei denen der Maler den Pinsel stark andrücken mußte, um auf diese Weise zumindest noch Reste der Farbladung auf die Grundierung zu bringen. Spröde, aufgerissene Linien sind stellenweise das Ergebnis dieses Vorgehens.

Die durchweg dickschichtige Malerei macht jenseits des Kinderkleidchens die Unterzeichnung fast vollständig unsichtbar. Erkennbar wird sie daher am ehesten an den Stellen, wo im Grenzbereich zum Kindergewand Unterzeichnung und Farbausführung markant voneinander abweichen, wie am Kontur der linken Schulter des Kindes, am Großzeh seines linken Fußes sowie an Ferse und Sohle seines rechten Fußes. An Mund und Kinn, ferner am Hals der Mutter Gottes lassen sich in der Infrarot-Reflektographie gleichfalls locker gesetzte, unterzeichnete Angaben erkennen *(Abb. 3)*.

Vor allem an den Händen Mariens lassen sich Formpräzisierungen während des Malprozesses ausmachen. So sind die Fingerspitzen fast durchgehend über die bereits angelegte Farbschicht der Umgebung gemalt *(Abb. 2)*. Gleiches gilt für die linke Schulterkontur des Kindes und den Ausschnitt seines Kragens. Wie bei Barnaba da Modena üblich, sind die Inkarnate grün untermalt.

Erst im Anschluß an den eigentlichen Malprozeß wurden die in Muschelgold ausgeführten Goldhöhungen der Gewänder Mariens und die Zierformen am Kleid des Christuskindes ausgeführt.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 4)* läßt die flächige Unterklebung der Tafel mit Leinwand erkennen, die vermutlich wegen der relativ schlechten Qualität des zur Verfügung stehenden Pappelholzes mit zahlreichen Wachstumsunregelmäßigkeiten und Astansätzen vorgenommen wurde. Sie zeigt weiterhin die Konstruktion des Bildträgers aus einem breiten mittig angeordneten Brett, das beidseits von je einem schmaleren Brett begleitet wird. Wohl infolge der Dünnung und anschließenden Parkettierung des Bildträgers ist insbesondere das mittlere Brett mehrfach entlang der leicht schräg verlaufenden Holzstruktur vom oberen und unteren Tafelrand ausgehend gerissen; vereinzelt finden sich aber auch Rißbildungen im Holzgefüge selbst. Klar erkennbar ist auch der Aufbau der architektonischen Zierformen bzw. die nachträgliche An-



Abb. 9: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, Paris, Louvre

stückung der beiden oberen Tafelecken. Die regelmäßige, heute retuschierte Beschädigung am unteren Abschluß des Korallenanhängers dürfte ebenso wie die kleinen, in regelmäßigen Abständen das Kopftuch der Gottesmutter überziehenden Nagelspuren von der nachträglichen Befestigung heute wieder verlorener plastischer Schmuckelemente herrühren. Die Grundierung der Malerei, möglicherweise auch der Klebstoff, mit dem die Leinwand auf dem Holz befestigt worden ist, absorbiert in gewissem Umfang die Röntgenstrahlung, so daß die Malerei im Röntgenbild nur schemenhaft erkennbar wird.

DISKUSSION

Das monumentale Madonnenbild Barnaba da Modenas im Städelschen Kunstinstitut gehört mit seiner psychologisch feinfühlig beobachteten Darstellung der Gottesmutter mit ihrem Kind, mit seiner malerischen Raffinesse und seiner brillanten maltechnischen Ausführung zu den wichtigsten Arbeiten des Künstlers und zugleich zu den bedeutendsten Werken der Malerei in der zweiten Hälfte des Trecento in Ligurien. Das inschriftlich ins Jahr 1367 datierte und vom Künstler mit vollem Namen bezeichnete Gemälde ist das früheste der erhaltenen, datierten und durch die Signatur für Barnaba da Modena gesicherten Werke,[19] der seine anfängliche Ausbildung wohl in der heimatlichen Emilia erhalten hatte.[20] Nur wenige Werke lassen sich aus stilistischen Gründen deutlich vor der Frankfurter Tafel ansetzen, darunter die unbezeichnete Madonna im Museum of Fine Arts in Boston *(Abb. 5)*,[21] die noch dem Kompositionsschema der Madonna des Meisters von S. Maria di Castello in Genua folgt.[22]

Von dem Gemälde in Boston setzen sich in Komposition und Stil, in Typen- wie Gewandbildung drei weitere Werke Barnabas ab, die ihrerseits engstens mit der Frankfurter Tafel übereinstimmen: Die Madonna im Museo Civico d'Arte Antica in Turin *(Abb. 6)*[23] ist – analog zum Städel-Bild – am unteren Bildrand auf einem dunklen Schriftband „Barnabas de Mutina pinxit mcccl[...]" bezeichnet, während die Madonna mit Kind und einem geistlichen Stifter in der Sammlung Stramezzi in Crema *(Abb. 7)*[24] an gleicher Stelle mit „Barnabas de mutina pi[n]xit" lediglich signiert ist. Die Madonna in der Sammlung Philips-de Jong in Eindhoven *(Abb. 8)* schließlich ist unbezeichnet.[25] Bei dem nur mäßig erhaltenen, stellenweise übermalten Gemälde in Turin sind die letzten Ziffern der Datumsangabe zerstört; sein genaues zeitliches Verhältnis zum Frankfurter Bild von 1367 ist daher nur schwer zu beurteilen.

Barnaba da Modena hat seine eigene Bilderfindung mehrfach fast wortwörtlich wiederholt, so in der signierten Tafel, die sich ehemals in der Sammlung Schiff in Pisa befand.[26] Das Frankfurter Christuskind begegnet uns auch auf der Mitteltafel des Polyptychons in SS. Andrea e Lucia in Ripoli di Cascina bei Pisa bzw. auf der Madonnentafel im Musée du Louvre in Paris *(Abb. 9)*[27] wieder. Die leichte Wendung des Kopfes nach rechts und das Hochheben des

19 Das erstmals von Longhi (1960), S. 31–33, publizierte und aus stilistischen Erwägungen um 1375 datierte Gemälde der thronenden Heiligen Katharina von Alexandrien mit Stiftern (damals in der Sammlung Carlos Cruz in Santiago de Chile, heutiger Verbleib unbekannt) wurde von Volpe (1971), S. 4, zum frühesten datierten Gemälde Barnabas deklariert, glaubte er doch seitlich des Kopfes der Heiligen die Datierung „ANNO...LII" lesen zu können. Er fand hierfür allerdings keine Zustimmung; die Katharinen-Tafel gilt nach wie vor als Spätwerk; vgl. etwa Algeri (1993), S. 93.

20 Zur stilistischen Entwicklung Barnaba da Modenas zuletzt zusammenfassend Algeri (1993), S. 93f.

21 Vgl. Pesenti (1968), S. 25, Abb. 33; Malvano (1969), S. 342, Abb. 5 (irrtümlich als in Tortona befindlich beschriftet); Lodi (1981), S. 168; Algeri (1993), S. 94; Kanter, Zafran (1994), S. 122, Kat. Nr. 28.

22 Algeri (1993), S. 93. Zu dieser gelegentlich auch Barnaba da Modena selbst zugeschriebenen Madonnentafel, die seit 1602 in das spätmanieristische Altarbild des Aurelio Lomi eingelassen ist, vgl. Rotondo Terminiello (1978), S. 235–240, Kat. Nr. 13, sowie S. 278–280.

23 Vgl. Rotondi (1952), Abb. 4b; Marziano Bernardi, Il Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino, Turin 1954, S. 42, Farbtafel 4; Luigi Mallé, Museo Civico di Torino. I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo, Turin 1963, S. 25; Malvano (1969), S. 340, Abb. 1; Lodi (1981), S. 170; Rossetti Brezzi (1996), S. 17 mit Anm. 5.

24 Ehemals Mailand, Sammlung Crespi-Morbio; vgl. Pesenti (1970), S. 73.

25 Vgl. Henk van Os, Discoveries and rediscoveries in early Italian painting; in: Arte cristiana 71, Nr. 695 (1983), S. 72f, Abb. 5.

26 Verbleib unbekannt; vgl. F. Mason Perkins, Una tavola di Barnaba da Modena; in: Rassegna d'arte antica e moderna (1916), S. 203.

27 Zu dem Bild in SS. Andrea e Lucia vgl. Bertolini Campetti (1972), S. 103–110, eine Abbildung des 1972 restaurierten Polyptychons auf S. 105;



Abb. 10: Barnaba da Modena, Polyptychon mit Madonna und Kind, Kreuzigung Christi und Heiligen, Lavagnola (Savona), S. Dalmazzo

linken Arms zur mütterlichen Brust bzw. Hand verwandeln indes auf etwas unglückliche Weise das inaktive Frankfurter Kind in einen trinkenden Säugling. In dieser Hinsicht überzeugender sind die Fassungen der ihr Kind stillenden Madonna in der Pfarrkirche S. Dalmazzo in Lavagnola (signiert und datiert 1386; *Abb. 10*)[28] und in S. Giovanni Battista in Alba (signiert und datiert 1377)[29] sowie deren nicht datierte Varianten.[30]

zu dem Gemälde im Louvre vgl. Malvano (1969), S. 339–346, Farbtafel gegenüber S. 342; Arnauld Brejon de Lavergnée, Dominique Thiébaut (Hg.), Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Paris 1981, S. 146.

28 Vgl. Lodi (1981), S. 182; Algeri (1989), S. 189–210, hier auch zur Korrektur der traditionellen Lesung der Datierung als 1386 (statt 1376).

29 Vgl. Rotondi (1952), Abb. 4c; Pesenti (1970), S. 73; Algeri (1993), S. 94.

30 Alba, Sammlung Di Giacomo Bergui (vgl. Pesenti [1970], S. 73; Rossetti Brezzi [1996], Abb. auf S. 21); Genua, SS. Cosma e Damiano (vgl. Pesenti [1970], S. 73; Lodi [1981], S. 176; Algeri [1993], S. 94); Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (vgl. Giorgio Vigni, Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa, Palermo 1950, S. 57, Kat. Nr. 36, Tafel VII; Malvano [1969], S. 342, Abb. 6; Pesenti [1970], S. 73; Carli [1974], S. 56, Kat. Nr. 46, Farbtafel XIII; Lodi [1981], S. 174); Tortona, S. Matteo (vgl. Malvano [1969], S. 342, Abb. 2 [irrtümlich als in Boston befindlich beschriftet]; Pesenti [1970], S. 73; Algeri [1993], S. 94); Mit-



Abb. 11: Barnaba da Modena, Madonna mit Kind, ehemals Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Eine Fortentwicklung des im Arm der Mutter sitzenden Kindes, das mit einem Vogel spielt und zugleich den Betrachter anblickt, zeigte die 1945 untergegangene Madonnentafel im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (signiert und datiert 1369; *Abb. 11*).[31] Varianten der im Städel-Bild erprobten Komposition sind ferner die Madonnen mit dem stehenden Christuskind mit Schriftband in der Galleria Sabauda in Turin (signiert und datiert 1370),[32] in der Kathedrale von Ventimiglia,[33] im Museo Nazionale di S. Matteo in Pisa (die „Madonna di Mercanti")[34] und in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid.[35]

Die Städel-Tafel ist der einzige erhaltene Teil eines ursprünglich bedeutend größeren Polyptychons, dessen Mittelstück sie bildete. Unter Barnabas erhaltenen Werken können die bereits erwähnten Altarbilder in Lavagnola *(Abb. 10)*, in Ripoli und in Murcia (*Abb. 12*)[36] einen Eindruck von der ursprünglichen Disposition vermitteln. Welche Heiligendarstellungen bzw. welche biblischen Themen das Madonnenbild ursprünglich umgaben, ist natürlich nicht mehr zu ermitteln, fehlen doch jegliche Anhaltspunkte für die Stiftungsumstände und den ersten Aufstellungsort. Wohl spätestens im Zusammenhang mit der Auflösung zahlreicher geistlicher Einrichtungen gegen Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts dürfte das Polyptychon, zu dem die Frankfurter Madonnentafel gehörte, heimatlos geworden sein. Der Kunstmarkt hatte für das – in negativem Sinn – als „gotisch",[37] bestenfalls als „byzantinisch", betrachtete Kunstwerk aus Gründen des Zeitgeschmacks noch keine Verwendung; vermutlich erregte die Mitteltafel primär wegen der Künstlersignatur und der Datierung Interesse, erhob diese das Bild doch in den Rang eines historischen Dokuments.

Wie sehr bereits das ursprüngliche Bildformat der Madonnentafel den ästhetischen Erwartungen des frühen 19. Jahrhunderts zuwiderlief, bezeugt ihre in dieser Zeit ausgeführte Beschneidung bzw. Ergänzung: Aus dem maßwerkbekrönten, von einem vermutlich trapezförmig abgeschlossenen Giebelfeld überragten Bild wurde durch die Anstückungen in den beiden oberen Ecken ein „quadro" im Sinne des Wortes – ein hochrechteckiges Gemälde, das in einen Galerierahmen eingefügt nun eine frühe Etappe der Geschichte der italienischen Malerei in der Städel-Sammlung vertreten konnte.

Doch nicht allein die brutale Beschneidung der Madonnentafel hat ihre Erscheinung nachdrücklich verändert. So gut der Erhaltungszustand der Malerei sonst auch ist, im Falle des gelblichen Kinderkleides ist die purpurrote Lasur, die die Oberfläche ursprünglich modellierte

teltafel des unteren Polyptychons in der Kathedrale von Murcia (vgl. Pesenti [1970], S. 55, Abb. 35; Ausst. Kat. Obras Maestras Restauradas [1993], S. 15–31, 51–71); Noli me tangere und stillende Madonna, ehemals Biella, Sammlung Fila, heutiger Verbleib unbekannt (vgl. Auktion Mailand, Finarte, 21. April 1988; Mauro Natale [Hg.], Pittura italiana dal '300 al '500, Mailand 1991, Farbtafel gegenüber S. 65).

31 Vgl. Hans Posse, Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Erste Abteilung. Die Romanischen Länder. Byzanz, Italien, Spanien, Frankreich, Berlin 1909, S. 24f, Nr. 1171; Malvano (1969), S. 340, Abb. 3.
Mit diesem Bildtypus verwandt sind auch die Madonnentafeln im Museum of Fine Arts in Boston (vgl. Pesenti [1968], S. 25, Abb. 33; Malvano [1969], S. 342, Abb. 5 [irrtümlich als in Tortona befindlich beschriftet]; Algeri [1993], S. 94) und in der Galleria Estense in Modena (vgl. Mason Perkins [1915], S. 222f, Abb. auf S. 223), bei denen sich das Kind zur Mutter umwendet und einen Arm auf ihre Schulter legt bzw. sich in der Art des byzantinischen Ikonentyp der „Glykophilousa" an sie schmiegt.

32 Vgl. Noemi Gabrielli, Carlo Caramellino, Galleria Sabauda. Maestri italiani, Turin 1971, S. 61f, Kat. Nr. 21; Lodi (1981), S. 171; Rossetti Brezzi (1996), S. 17 mit Anm. 4. Eine signierte, seitenverkehrte, halbfigurige Variante befindet sich in den Courtauld Institute Galleries, London (Lee Bequest, 1947).

33 Vgl. Pesenti (1970), S. 61, Abb. 44; Lodi (1981), S. 190.

34 Vgl. Malvano (1969), S. 346, Abb. 9; Pesenti (1970), S. 60, Abb. 42; Carli (1974), S. 56f, Kat. Nr. 47; Lodi (1981), S. 185.

35 Vgl. Boskovits, Padovani (1990), S. 30–32, Kat. Nr. 3.

36 Pesenti (1968), S. 22–27; Ausst. Kat. Obras Maestras Restauradas (1993), S. 15–31, 51–71; Juan Torres-Fontes, Cristina Torres-Fontes Suárez, Los retablos de Bernabé de Módena en la Catedral de Murcia y sus donantes; in: Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 84 (1997), S. 87–116.

37 Zu der sich zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert radikal wandelnden Bewertung des Begriffs „gotisch" vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 8, München 1984, Sp. 1000–1016. Diese Umwertung ist in gleicher Weise auch in den übrigen europäischen Ländern zu verfolgen.

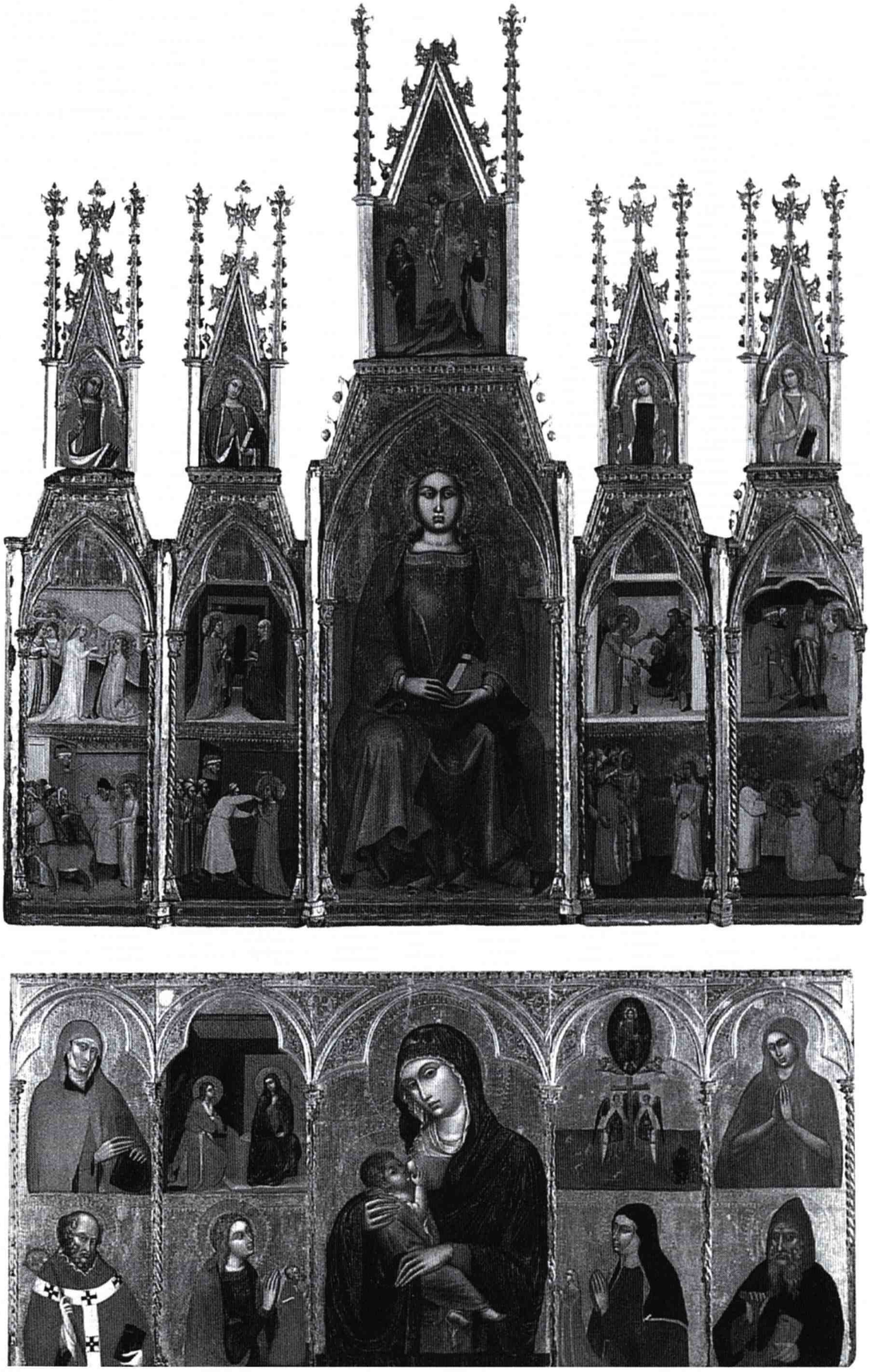


Abb. 12: Barnaba da Modena, Polyptychen, Murcia, Kathedrale

und die einen spektakulären Changeant-Effekt bewirkt haben muß, weitgehend verlorengegangen. Dies dürfte teils auf die Lichtempfindlichkeit der verwendeten Pigmente, teils auf eine zu scharfe Oberflächenreinigung zurückzuführen sein, wie an der starken Beeinträchtigung der Muschelgoldauflagen im Bereich des Kinderkleides (im Gegensatz zu den Madonnengewändern) zu sehen ist. Nur in den ehemals tiefsten Schattenzonen ist die rote Lasur noch erhalten geblieben, ansonsten ist die kraftvolle Unterzeichnung für die Wahrnehmung des Bildes – in eingeschränktem Maße – an ihre Stelle getreten. Da die Unterzeichnung nur als Ergebnis der Alterung der gelben Farbschicht zu erkennen ist, ursprünglich also überhaupt nicht zu sehen war, kann sie den Verlust an plastischer Modellierung des Kinderkleides nur teilweise wettmachen: Die gegenüber den Inkarnatpartien oder der Mariengestalt auffallende Flächigkeit des Kinderkörpers, soweit er von Gewand bedeckt ist, ist das Ergebnis dieser maltechnisch bedingten Veränderung der Frankfurter Tafel.

Barnabas Gemälde ist ein frühes Beispiel für die nachdrückliche „Vermenschlichung" der heiligen Gestalten: Dies gilt zum einen für die letztlich auf den Einfluß importierter byzantinischer Ikonen zurückgehende Strategie westlicher Künstler seit Duccio, ihren Werken emotionale Dichte und zugleich formale Eleganz zu verleihen.[38] Beides gelingt Barnaba da Modena mit seinem Madonnenbild in eindrucksvoller Weise. Zum anderen dokumentiert Barnabas Christuskind ein erstaunliches Maß an früher Beobachtung kleinkindlichen Verhaltens: Das teils noch unbewußte, teils befangene Greifen des Kindes nach seinem Fuß, das vertrauensvolle Anschmiegen an die Mutter – dies ist der Realität sehr schön abgesehen und läßt fast vergessen, daß dieses Kind der sich seiner späteren Aufgabe gänzlich bewußte Erlöser ist.

Ein beinahe schon „genrehaftes" Motiv ist auch das auffällige Detail des in Barnaba da Modenas Madonnenbildern vielfach auftauchenden Amuletts aus Koralle, das der Christusknabe um den Hals trägt.[39] Als Hilfe beim Zahnen des Kindes gedacht, war es jedem zeitgenössischen Betrachter (und zahlreichen Betrachtern bis weit ins 20. Jahrhundert hinein) aus ihrem Umgang mit Kleinkindern wohlvertraut. Die Kinder wohlhabenderer Eltern wurden häufig mit entsprechenden Anhängern aus Koralle (im einfachsten Falle auch aus einem polierten Stück Holz) ausgestattet, wurde diese doch auch sonst als übelabwehrendes Amulett verwendet.[40] Hatte die Koralle schon der Antike als apotropäisches Material gegolten – Ovid etwa berichtet in seinen Metamorphosen, die Koralle sei das auf den Boden gesprudelte und dort „versteinerte" Blut der Medusa, deren Anblick zu Lebzeiten bekanntlich jeden, der sie anblickte, versteinern ließ –,[41] so sprach man im christlichen Mittelalter der Koralle blutstillende Wirkung zu.[42] Angesichts der Passion Christi, auf die grundsätzlich auch der Kreuznimbus des Christusknaben verweist, stellt der Korallenanhänger in Barnaba da Modenas Madonnenbildern also zugleich einen Verweis auf die heilsgeschichtliche Bedeutung der Menschwerdung Christi dar.

Der Grund für die Ausführung der auffälligen Retusche am Ende des Korallenanhängers dürfte in der – vermutlich nachträglichen – Anbringung eines (Schmuck-) Gegenstandes zu suchen sein, der mit dem Gemälde im Laufe seines kultischen Gebrauchs verbunden worden war. Bei den feinen Nagelspuren am Kopftuch der Mutter Gottes handelt es sich gleichfalls um nachträgliche Anbringungsspuren, diesmal wohl für eine Votivkrone. Eine Parallele hierfür findet sich bei Barnabas Bostoner Madonnentafel, an der offenbar sogar zwei derartige Kronen angebracht gewesen sind.[43]

LITERATUR

VERZ. (1833), Tafel II; (1835), S. 67, Nr. 173; (1844), S. 60f, Nr. 41; (1855), S. 3; (1858), S. 48, Nr. 1; (1866), S. 49, Nr. 1; (1870), S. 67, Nr. 1; (1873), S. 67, Nr. 1; (1879), S. 67, Nr. 1; (1883), S. 68, Nr. 1; (1888), S. 75, Nr. 1; (1892), S. 3, Nr. 1; (1900), S. 25, Nr. 1; (1907), S. 1, Nr. 1; (1910), S. 1, Nr. 1; (1914), S. 1, Nr. 1; (1915), S. 43, Nr. 1; (1919), S. 5, Inv. Nr. 807; (1924), S. 20; (1966), S. 14; (1971), S. 11; (1987), S. 28; (1997), S. 20

1846 Francesco BONAINI, Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV, Pisa 1846, S. 99f

1847 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, 2. Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt, Berlin 1847, S. 363

1851 Charles L. EASTLAKE (Hg.), The schools of painting in Italy (Kugler's hand-book of painting), London ^{2}1851, S. 171

1864 CROWE, CAVALCASELLE, A new history of painting in Italy (1864), S. 220f

1867 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit

38 Vgl. Hans BELTING, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 292–330, 414–422.

39 Die früheste datierte Darstellung eines Korallenanhängers beim Christuskind findet sich auf Ambrogio Lorenzettis 1332 entstandener Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Proklus in den Uffizien in Florenz; vgl. GLI UFFIZI. CATALOGO GENERALE, Florenz 1980, S. 341. Zur Bedeutung und Verwendung der Koralle vgl. HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS, Bd. 5, Berlin–Leipzig 1932–33, S. 239–241; Liselotte HANSMANN, Lenz KRISS-RETTENBECK, Amulett und Talisman. Erscheinungsform und Geschichte, München 1966, S. 41f; Elfriede GRABNER, Die Koralle in Volksmedizin und Aberglaube; in: Zeitschrift für Volkskunde 65 (1969), S. 183–195; Abby HANSEN, Coral in children's portraits. A charm against the evil eye; in: Magazine Antiques 120, Nr. 6 (1981), S. 1424–1431; Levi D'ANCONA, Lo zoo (2001), S. 109f.

40 Als übelabwehrendes Amulett wurden Korallenanhänger bereits in der Antike Kindern umgehängt; vgl. C. PLINIUS SECUNDUS d. Ä., Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XXXII. Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus dem Wasser. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König, Zürich 1995, S. 28f (32. Buch, 11). Zu Zahnhilfen aus Koralle vornehmlich des 16.–19. Jahrhunderts vgl. R. Alexander BRIGGS, Coral whistles and bells, Cumbria 1999.

41 OVID, Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Nach der ersten deutschen Prosaübertragung von August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink, Düsseldorf–Zürich 1989, S. 130 (4. Buch, 741–751).

42 Vgl. etwa ALBERTUS MAGNUS, Book of minerals. Translated by Dorothy Wyckoff, Oxford 1967, S. 81. Für neuzeitliche Belege für diese Vorstellung vgl. auch GRABNER (wie Anm. 39), S. 192f.

43 KANTER, ZAFRAN (1994), S. 122.

Constantin dem Grossen. Dritte Auflage nach der von Dr. Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage neu bearbeitet und vermehrt von Hugo Freiherrn von Blomberg, Bd. 1, Leipzig 1867, S. 389
1869 Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1869), S. 384
1870 Federigo Alizeri, Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI, Bd. 1, Genua 1870, S. 130
1870 Santo Varni, Appunti artistici sopra Levanto con note e documenti. Lettera al Cavaliere Luigi Tommaso Belgrano, Genua 1870, S. 48
1876 Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. 7, Düsseldorf[2] 1876, S. 484
1878 Wilhelm Lübke, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 1, Stuttgart 1878, S. 200
1888 Henry Thode, Rezension von Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia, Bd. 4: I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo XIV e prima parte del secolo successivo nelle altre provincie d'Italia, Florenz 1887; in: Archivio storico dell'arte 1 (1888), S. 139
1888 Adolfo Venturi, L'iscrizione d'un quadro di Fra Barnaba; in: Archivio storico dell'arte 1 (1888), S. 90
1900 Adolfo Venturi, Rezension von Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900; in: L'Arte 3 (1900), S. 285
1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 25, Kat. Nr. 1
1903 Giulio Bertoni, Emilio P. Vicini, Barnaba da Modena; in: Rassegna d'arte 3 (1903), S. 120
1906 Pietro Toesca, Opere di Barnaba da Modena in Liguria; in: L'Arte 9 (1906), S. 462
1906 Adolfo Venturi, La Galleria Sterbini in Roma. Saggio illustrativo, Rom 1906, S. 54
1907 Venturi, Storia dell'arte italiana, V (1907), S. 948, Anm. 3
1908 Crowe, Cavalcaselle, Douglas, A history of painting in Italy (1908), S. 210
1908 Adolfo Venturi, Art. „Barnaba da Modena"; in: ThB 2 (1908), S. 507
1911 Edmund G. Gardner, The painters of the school of Ferrara, London–New York 1911, S. 204
1911 Siegfried Weber, Die Begründer der piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts, Straßburg 1911, S. 3
1913 Corrado Ricci, Barnaba da Modena; in: Burlington Magazine 24 (1913), S. 65
1915 F. Mason Perkins, Un dipinto ignorato di Barnaba da Modena; in: L'Arte 18 (1915), S. 222
1924 Carlo Gamba, La raccolta Crespi-Morbio; in: Dedalo 4 (1924), S. 535
1924 Van Marle, The development, IV (1924), S. 370–372
1926 Berenson, Notes on Tuscan painters (1926), S. 20
1929 Lucia Chiovenda, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 3f
1930 Bernard Berenson, Studies in Medieval painting (= Reprint von Berenson [1926]), New Haven 1930; Reprint New York 1975, S. 88
1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 42
1939 Ausst. Kat. Gotico e Rinascimento in Piemonte, Katalog von Vittorio Vitale, Turin, Palazzo Carignano, 1939, S. 45f
1947 Gian Vittorio Castelnovi, Dipinti antichi della Liguria Intemelia; in: Rivista Ingauna e Intemelia, n. s., 2, Nr. 1 (1947), S. 3, Anm. 2
1951 Antonio Morassi, Capolavori della pittura a Genova, Mailand 1951, S. 28
1951 Pietro Toesca, Storia dell'arte italiana, Bd. 2: Il Trecento, Turin 1951, S. 749
1952 Pasquale Rotondi, Restauro di un'opera di Nicolò da Voltri; in: Bollettino d'arte, 4. ser., 37 (1952), S. 69
1954 Dorothy C. Shorr, The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century, New York 1954, S. 191
1955 Pasquale Rotondi, Il polittico di Barnaba da Modena a Lavagnola (Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte della Liguria, 3), Genua 1955, S. 24, 36
1957 Cassiano da Langasco, Pasquale Rotondi, La „Consortía degli Forestèri" a Genova. Una Madonna di Barnaba da Modena e uno statuto del Trecento, Genua 1957, S. 59–62
1960 Roberto Longhi, Una „Santa Caterina" di Barnaba da Modena; in: Paragone 131 (1960), S. 32
1961 Enzo Carli, Pittura pisana del Trecento, Bd. 2, Mailand 1961, S. 21
1964 Enrico Castelnuovo, Art. „Barnaba da Modena"; in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 6, Rom 1964, S. 415
1966 Claus M. Kauffmann, Barnaba da Modena and the flagellants of Genua; in: Victoria and Albert Museum Bulletin 2 (1966), S. 12
1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 27
1968 Franco Renzo Pesenti, „Barnabas de Mutina pinxit in Janua": I polittici di Murcia; in: Bollettino d'arte, 5. ser., 53 (1968), S. 22–27
1969 Laura Malvano, Une Vierge à l'Enfant de Barnaba da Modena au Louvre; in: Revue du Louvre et des musées de France 19 (1969), S. 340, 346
1970 Franco Renzo Pesenti, Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale; in: La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento, Genua 1970, S. 55, 72f
1971 Carlo Volpe, Barnaba da Modena, Santa Caterina in trono e devoti; in: Ausst. Kat. Mostra di dipinti del XIV e XV secolo, Katalog von Carlo Volpe, Mailand, Finarte, 1971, S. 12, Kat. Nr. 2
1972 Licia Bertolini Campetti, Barnaba da Modena, Polittico con la Madonna col Bambino e i Santi Ugo, Andrea, Pietro e Agostino, Ripoli (Pisa), Chiesa di Santi Andrea e Lucia; in: Ausst. Kat. Mostra del restauro, Pisa, Museo di San Matteo, 1972, S. 107
1972 Serena Padovani, Art. „Barnaba (Agocchiari) da Modena", in: Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall' XI al XX secolo, Bd. 1, Turin 1972, S. 351
1973 Roberto Longhi, Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento, 1934–1964 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, 6), Florenz 1973, S. 82
1974 Enzo Carli, Il Museo di Pisa, Pisa 1974, S. 56
1978 Giovanna Rotondo Terminiello, Barnaba da Modena, La Madonna col Bambino, Genova, Chiesa di S. Maria di Castello; in: Ausst. Kat. Restauri in Liguria, Genua, Palazzo Reale, 1978, S. 235
1981 Letizia Lodi, Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana della metà alla fine del Trecento; in: Musei Ferraresi. Bollettino annuale II (1981), S. 167, Kat. Nr. 85, S. 168, 170
1986 a Elena Rossetti Brezzi, Pittura ligure del Trecento; in: La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Bd. 1, o. O. (Mailand) 1986, S. 37–39
1986 b Elena Rossetti Brezzi, Art. „Barnaba da Modena"; in: La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Bd. 2, o. O. (Mailand) 1986, S. 555
1987 Franco Renzo Pesenti, Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale; in: La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento, Genua[2] 1987, S. 50, 67f
1989 Giuliana Algeri, L'attività tarda di Barnaba da Modena: una nuova ipotesi di ricostruzione; in: Arte cristiana, n. s., 77 (1989), S. 189
1990 Miklós Boskovits, Serena Padovani, The Thyssen-Bornemisza Collection, Early Italian painting, 1290–1470, London 1990, S. 32
1990/91 Cristóbal Belda Navarro, Elías Hernández Albaladejo, Don Juan Manuel. Retrato de un príncipe; in: Imafronte 6–7 (1990/91), S. 28

1991 Giuliana Algeri, Anna de Floriani, La pittura in Liguria. Il Quattrocento, Genua 1991, S. 25, 90, Anm. 5, S. 91, Anm. 19
1991 Mauro Natale (Hg.), Pittura italiana dal '300 al '500, Mailand 1991, S. 65
1993 Giuliana Algeri, Art. „Barnaba da Modena"; in: AKL 7 (1993), S. 93f
1993 Ausst. Kat. Obras Maestras Restauradas. Barnaba de Módena, Polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía, Catedral de Murcia. Rodrigo de Osona, Retablo del Calvario, Iglesia de San Nicolás, Valencia, Madrid, Museo del Prado, 1993, S. 20
1994 Laurence B. Kanter, Eric Zafran, Italian paintings in the Museum of Fine Arts Boston. Volume 1. 13th–15th century, Boston 1994, S. 122
1996 John Richards, Art. „Barnaba da Modena"; in: DicArt 3 (1996), S. 247
1996 Elena Rossetti Brezzi, Tra Piemonte e Liguria; in: Giovanni Romano (Hg.), Primitivi piemontesi nei Musei di Torino (Arte in Piemonte, 10), Turin 1996, S. 17, Anm. 5, S. 19
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 20
1998 Mojmir S. Frinta, Punched decoration on Late Medieval panel and miniature painting, Part I. Catalogue raisonné of all punch shapes, Prag 1998, S. 219, 314

GENTILE DA FABRIANO
(EIGENTLICH GENTILE DI NICCOLÒ DI MASI)

Fabriano um 1370, spätestens 1385 – zwischen dem 2. August und dem 14. Oktober 1427 Rom

Gentile da Fabriano wurde um 1370, spätestens aber 1385, in Fabriano in den Marken geboren. Obwohl Vater, Großvater und Onkel in den Urkunden städtischer und religiöser Institutionen der Stadt wiederholt genannt werden, ist über Gentiles Jugend und künstlerische Ausbildung nichts Näheres bekannt. Erstmals erwähnt wird er am 27. Juli 1408 im Zusammenhang mit der Zahlung für ein nicht erhaltenes Bild, das er für einen Auftraggeber in Venedig malen sollte. Im selben Jahr ist Gentile in der Lagunenstadt bezeugt, wo er Mitglied der Scuola di S. Cristoforo dei Mercanti wurde. Die Begegnung mit dem lombardischen Maler und Illuminator Michelino da Besozzo, der sich 1410 in Venedig aufhielt, dürfte Gentiles Kunst nachhaltig beeinflußt haben. Zumindest zeigen seine erhaltenen Werke durchwegs die Gestaltungsweise der „Internationalen Gotik", die höchste ornamentale Verfeinerung mit stupender Naturbeobachtung sowie narrativer Raffinesse verbindet.

Zwischen 1409 und 1411 arbeitete der Maler, u. a. mit Pisanello, Jacobello da Fiore und Michele Giambono, an der im Jahre 1557 zerstörten Ausmalung der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast, eine Arbeit, die ihm offenkundig größten Erfolg und – nach Auskunft von Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts – weitere Aufträge für venezianische Kirchen verschaffte. Seit Januar 1414 hielt er sich in Brescia auf, wo er bis 1419 die bis auf geringe Reste verlorenen Fresken in der Kapelle des Broletto, des alten Kommunalpalastes, im Auftrag des Stadtherrn, Pandolfo Malatesta, schuf. Ferner lieferte er im November 1418 ein Gemälde an Pandolfo, das als Geschenk für den auf der Durchreise von Konstanz nach Rom in Mantua weilenden Papst Martin V. bestimmt war. Im September 1419 verließ Gentile, ausgestattet mit einem Geleitbrief, Brescia, um sich dem Papst in Florenz anzuschließen. Im März 1420 hielt er sich indes in seiner Geburtsstadt auf, wo er um Steuerbefreiung nachsuchte und zugleich seine Absicht bekundete, in Fabriano bis zu seinem Lebensende zu bleiben. Doch da er zwischen dem 6. August und dem 24. Oktober 1420 die Jahresmiete für ein Haus in Florenz entrichtete, mag er sich schon vor seinem Fabriano-Besuch in der Arno-Stadt niedergelassen haben. Im November 1420 wurde Gentile Mitglied der Florentiner Malerzunft, und im Mai 1425 signierte er sein frühestes erhaltenes Gemälde, die Anbetung der Könige, heute in den Florentiner Uffizien, die im Auftrag von Palla Strozzi für die Sakristei von S. Trinità entstand. Im Mai 1425 vollendete Gentile für die Familie Quaratesi den Hochaltar für S. Niccolò sopr'Arno, dessen erhaltene Teile heute zwischen der Royal Collection, den Uffizien und der National Gallery of Art in Washington aufgeteilt sind. Während seines Aufenthalts in Florenz, der offenkundig sehr produktiv war, sind zwei Gehilfen dokumentiert, von denen einer vielleicht der junge Jacopo Bellini war.

Vom 22. Juni bis September 1425 mietete Gentile ein Haus in Siena. Anlaß war der Auftrag der Zunft der Notare, für ihren Amtssitz ein (heute verlorenes) Polyptychon zu malen. Während er in Siena tätig war, reiste der Maler im August 1425 vorübergehend nach Orvieto, um das noch in situ im Seitenschiff des Doms erhaltene Fresko der Madonna mit Kind auszuführen. Er kehrte anschließend nach Siena zurück. Vom 28. Januar bis zum 2. August 1427 ist Gentile schließlich in Rom im Dienst Martins V. urkundlich faßbar, wo er – wiederum verlorene – Fresken in S. Giovanni in Laterano ausführte. Vielleicht schon im August, zumindest aber vor dem 14. Oktober 1427 muß der Künstler in Rom gestorben sein.

LITERATUR: Emma Micheletti, L'opera completa di Gentile da Fabriano, Mailand 1976; Keith Christiansen, Gentile da Fabriano, London 1982; Andrea de Marchi, Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico, Mailand 1992; Pietro Zampetti, Giampiero Donnini, Gentile e i pittori di Fabriano, Florenz 1992; Hellmut Wohl, Art. „Gentile (di Niccolò di Massio) da Fabriano"; in: DicArt 12 (1996), S. 298–303

NACHFOLGER DES GENTILE DA FABRIANO

THRONENDE MADONNA MIT KIND, ANBETENDEN ENGELN UND PROPHETEN

Inv. Nr. 1779

Tafel 2 und Abb. 13

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 81,3 x 42,3 x 0,8 (± 0,1) cm[1]
einteilige, oben halbrund geschlossene Tafel mit vertikal verlaufender Maserung, stark verwölbt
Ansatz des Rundbogenschlusses in ca. 60 cm Entfernung von der unteren Tafelkante
untere Kante des Bildträgers unbeschnitten im Originalzustand erhalten (partiell Farbtriller sichtbar); der heutige rundbogige Abschluß oben jüngeren Datums (teilweise angeschnittene Wurmfraßgänge)
rechts und links bis zum Bogenansatz je eine 0,5 (± 0,1) cm breite, schwarz beigemalte, moderne Holzleiste angenagelt
Tafel zu unbekanntem Zeitpunkt in zwei Teile zerbrochen; unregelmäßiger Verlauf des Risses (linker Teil der Baumkrone, rechte Schläfe und rechter Oberschenkel Christi, Verbindungsstück zwischen dem linken und dem mittleren polygonal vorspringenden Abschnitt des Thronpodestes)
Tafel auf 0,8 (± 0,1) cm gedünnt, dadurch rückseitig Freilegung zahlreicher Wurmgänge; mit dunklem Schutzanstrich versehen
drei heute wieder entfernte, quer zur Maserung verlaufende, im Querschnitt trapezförmige Parkettleisten (5 bzw. 38,5 bzw. 72 cm von der unteren Tafelkante entfernt verlaufend) wurden von z. T. noch vorhandenen aufgeleimten Holzklötzchen in ihrer Position fixiert

Malfläche:
81,3 x 42,3 cm
die originale Malfläche ist am oberen rundbogigen Tafelabschluß sowie unten um etwa 0,8 cm schwarz übermalt

Zustand der Malerei:
die durchweg mehr oder minder stark verputzte Malschicht liegt unter einem vergilbten Firnis; über die gesamte Bildfläche verteilt finden sich zahlreiche kleinere retuschierte Fehlstellen; die Konturen sind z. T. nachgezogen (vor allem an den Händen und im Gesicht Mariens, in den Gesichtern der Engel und am Kinderkörper); Säume des Marienumhangs schwarzfarben übermalt (?, ev. über Rotbraun?); je eine gekittete und retuschierte Fehlstelle rechts und links des mittleren Abschnitts des mittleren Polygons des Thronpodestes; eine ca. 4 x 5 cm große unregelmäßige Retusche im Marienumhang unterhalb der Kinderfüße; Malerei unter Einschluß der seitlichen schmalen Anstückungen allseits von einem schmalen schwarzen Farbrand umzogen, der teilweise auch auf der Vergoldung aufsitzt

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT 1779"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Die oben halbrund geschlossene, goldgrundige Tafel zeigt die thronende Madonna mit Kind zwischen zwei anbetenden Engeln vor einem reiche Früchte tragenden Baum, der indes botanisch nicht näher zu bestimmen ist und in dessen Zweigen die Halbfiguren zweier Propheten mit – leeren – Schriftbändern erscheinen. Maria sitzt auf einem gelblichen Steinthron mit halbrund ausschwingender Rückenlehne, der sich auf einer blumenbestandenen Wiese über einem mehrfach polygonal gegliederten Sockel erhebt. Die Front des Thronsitzes und die Vorderkante der Sockelplatte sind mit reichen gotischen Architekturformen verziert, die Armlehnen enden in Fialen.

Die Gottesmutter wendet sich leicht nach links und hält das bis auf eine transparente Windel nackte Christuskind auf ihrem rechten Knie, während sie ihre Linke im Redegestus vor dem Körper erhoben hat. Den Kopf gesenkt, hat sie den Blick auf ihr Kind gerichtet. Maria trägt ein rotes, unter der Brust gegürtetes Kleid, darüber einen hermelingefütterten, blauen Umhang mit schwarzer Borte. Die hellblonden Haare und die Halspartie bedeckt ein weißer Schleier. Ein reich punzierter, blattvergoldeter Heiligenschein hinterfängt ihr Haupt.

Der Christusknabe sitzt auf dem Knie seiner Mutter, die Linke auf den Oberschenkel gelegt, in der erhobenen Rechten einen dünnen Faden haltend, an dem ein

1 Die Breite des Bildträgers versteht sich ohne die modernen seitlichen Anstückungen an beiden Tafelkanten.



Abb. 13: Nachfolger des Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 14: Schule des Stefano da Verona (?), Madonna mit Kind, ehemals Sammlung Mrs. Hill, Verbleib unbekannt



Abb. 15: Priamo della Quercia (?), Madonna mit Kind und anbetenden Engeln (Fragment), New York, Metropolitan Museum of Art

Schmetterling angebunden ist, der auf einer der Früchte des Baumes sitzt. Auch das Kind ist mit einem blattvergoldeten Nimbus, in den ein Kreuz einpunziert ist, ausgezeichnet. Zu beiden Seiten des Thrones steht je ein sich andächtig verneigender, betender Engel in liturgischer Kleidung: Über einer Albe tragen die graublau gefiederten, blondschopfigen Engel eine gegürtete blaßrosa Dalmatika mit schwarzem Kragen. Der Prophet rechts oberhalb von Christus trägt einen roten Rock und einen roten Turban, dazu einen blauen Umhang. Sein Gegenüber ist ebenso angetan, allerdings sind die Farben der Kleider gegeneinander vertauscht.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Madonnenbild gelangte Ende des Jahres 1924 aus der am 15./16. Dezember 1924 in Berlin bei Cassirer und Helbing versteigerten Sammlung des zeitweilig in Frankfurt ansässigen Kaufmanns Egon Zerner (*1888) als Überweisung des Städel-Direktors Georg Swarzenski (1876–1957) ans Städelsche Kunstinstitut.[2] Es wurde im Städel-Inventar und im Gemäldeverzeichnis von 1928 als Werk eines „Veroneser Meisters um 1425" eingetragen. In die nachfolgend aufgelegten Verzeichnisse wurde es nicht mehr aufgenommen. R. van Marle schrieb das Gemälde der Schule des Stefano da Verona (1374/75–um 1438) zu und verglich es mit einer „Madonna dell'Umiltà" aus der (nicht näher lokalisierten) Sammlung Mrs. Hill *(Abb. 14)*, deren Verbleib unbekannt ist.[3] A. de Marchi sprach sich dem-

2 Die Sammlung Egon Zerner (1924), S. 21, Los-Nr. 50. Zum Sammler selbst siehe ebd., S. 5–7.
Das Bild scheint auf der Auktion nicht zugeschlagen worden zu sein, denn es gelangte anschließend als ein für das Städelsche Kunstinstitut bestimmtes Geschenk Zerners an Swarzenski.

3 Van Marle (1926), S. 308, gab irrtümlich als nachfolgenden Standort der Tafel das Wellesley College, Mass., an; dort hat sich das Bild aber zu keinem Zeitpunkt befunden (freundliche briefliche Mitteilung von Lisa McDermott, Registrar, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, vom 9. Juni 1997). Bereits im Auktionskatalog der Sammlung

gegenüber mit der Attribution an einen Maler aus dem Umkreis des Michele Giambono (um 1390 – nach 1462) – daher von ihm provisorisch „Pseudo-Giambono" getauft – für einen Künstler aus der Nachfolge des Gentile da Fabriano aus.[4] Demselben Künstler, allerdings bei einer etwas früheren Entstehungszeit, wollte er ein Gemäldefragment mit einer thronenden Madonna mit Kind und anbetenden Engeln im Metropolitan Museum of Art in New York *(Abb. 15)* zuweisen,[5] ferner die „Madonna del Carmelo" vom Hochaltar in S. Maria degli Scalzi in Venedig.[6] Erst kürzlich hat de Marchi zusammen mit T. Franco auf Anregung von M. Boskovits das Städel-Bild als Jugendwerk des Lorenzo di Giacomo (tätig in Venedig 1429) bezeichnet, dessen einziges erhaltenes Werk die signierte und 1429 datierte Marienkrönung in der Fondazione Giorgio Cini in Venedig *(Abb. 16)* ist und der M. Lucco zufolge mit dem „Ceneda-Meister" identisch sein soll.[7] J. Sander und B. Brinkmann hielten demgegenüber an der allgemeiner gefaßten Zuschreibung an einen anonymen Nachfolger des Gentile da Fabriano fest.[8]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Eine Unterzeichnung war in der Infrarot-Reflektographie nicht nachzuweisen *(Abb. 17)*. Demgegenüber ist die Unterritzung der blauen Mariengewänder – wie die der Konturlinien zur Blattvergoldung hin – bereits mit bloßem Auge, aber auch auf der Röntgenaufnahme, unschwer zu erkennen. Die Blattvergoldung des Hintergrundes und der Nimben liegt über rotem Bolus. Bei den Heiligenscheinen sind – neben einem Zirkel – verschiedene Punzen zum Einsatz gekommen: eine größere und eine kleinere Punktpunze, deren Durchmesser 2 mm bzw. knapp unter 1 mm betragen, ferner eine kleinere Motivpunze, die aus einem Kreis von 2,5 mm Durchmesser mit einem mittigen Punkt besteht, sowie eine größere Motivpunze, die vermutlich aus 3 konzentrischen Kreisen zusammengesetzt ist, die 1,5 bzw. 3 bzw. 6 mm Durchmesser aufweisen. Beim Mariennimbus findet sich alternierend eine Kombination der kleineren Motivpunze mit der größeren bzw. der kleineren Punktpunze, die jeweils eine stilisierte Blütenform ergeben. Bei der Gestaltung der Arme des Kreuznimbus wurde offenbar die kleinere Punktpunze verwendet, die allerdings weniger stark und



Abb. 16: Lorenzo di Giacomo, Marienkrönung, Venedig, Fondazione Giorgio Cini

Zerner hatte das Bild unter „Verona, um 1420. Madonna mit Kind. . . .Dem Stefano da Zevio sehr nahestehend" firmiert (Die Sammlung Egon Zerner [1924], S. 21, Los-Nr. 50).

4 De Marchi (1987), S. 28, Anm. 83; ders. (1992), S. 61 mit Anm. 89. Zu Giambono vgl. Norman Earl Land, Michele Giambono. A catalogue raisonné, Ph. D., University of Virginia, 1974; Cristina Pesaro, Michele Giambono; in: Saggi e memorie di storia dell'arte 18 (1992), S. 13–69; Christian Hornig, Art. „Bono, Michele di Taddeo (Michele Bono), gen. Giambono (Giambono, Michele)"; in: AKL 12 (1996), S. 597f.

5 Vgl. Federico Zeri, Elizabeth E. Gardner, Italian paintings. A catalogue of the collection of The Metropolitan Museum of Art. North Italian School, New York 1986, S. 69f; dort als „Unknown Emilian painter, about 1450". Die aktuell vom Metropolitan Museum vertretene Zuschreibung lautet auf den zwischen 1426 und 1467 in Siena tätigen Priamo della Quercia.

6 Vgl. de Marchi (1987), S. 28, Anm. 83.

7 De Marchi, Franco (2000), S. 70, Anm. 102. Zu der von de Marchi und Franco positiv beurteilten Identifikation des „Ceneda-Meisters", der in der Werkstatt des Jacobello del Fiore tätig gewesen sein soll, mit Lorenzo di Giacomo, vgl. Mauro Lucco, Venezia, 1400–1430; in: La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, Bd. 1, Mailand 1989, S. 33f, 349f, 354. Zum „Ceneda-Meister" selbst vgl. Carl Huter, The Ceneda Master – I; in: Arte veneta 27 (1973), S. 25–37; ders., I. Panel paintings by illuminators. Remarks on a crisis of Venetian style. II. More early panels by the Ceneda Master. III. Early works by Jacopo Bellini; in: Arte veneta 28 (1974), S. 9–20.

8 Sander, Brinkmann (1997), S. 30.

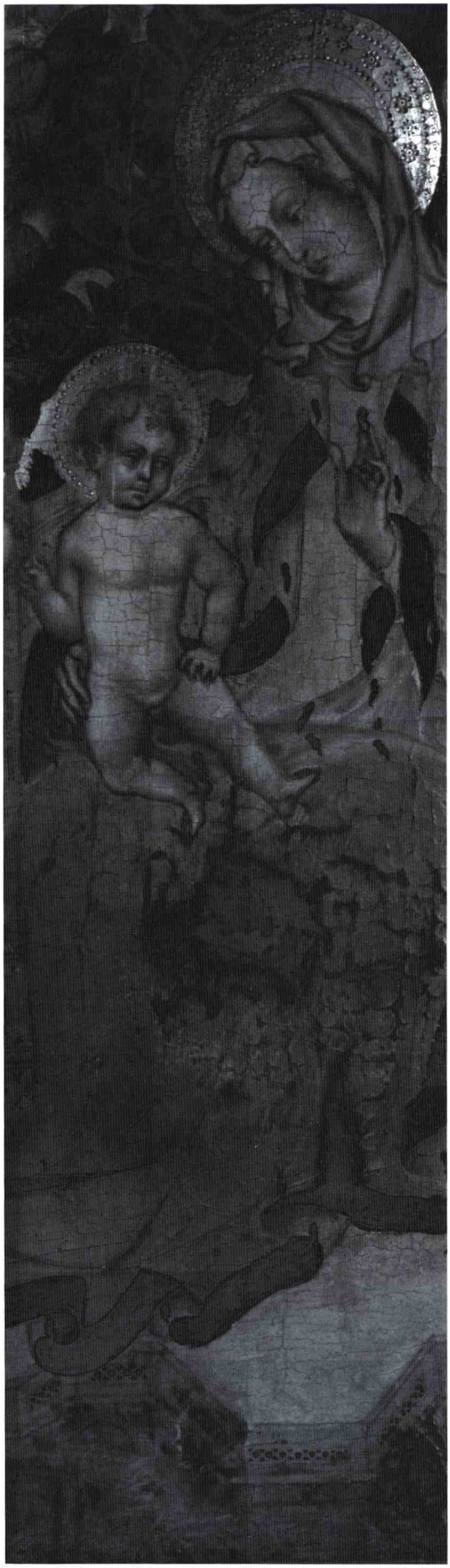




Abb. 18: Nachfolger des Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 17: Nachfolger des Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt a. M., Städel

leicht schräg eingeschlagen, dafür aber besonders dicht gesetzt wurde.

Die Ablesbarkeit der Röntgenaufnahme *(Abb. 18)* ist durch die starke Abbildung der Oberflächenstruktur der Tafelrückseite beeinträchtigt, die erst bei der nachträglichen Dünnung der Tafel in Vorbereitung der Parkettierung entstanden ist. Bleiweiß ist nahezu allen Farben beigemischt, so daß sich die Komposition im Röntgenbefund nur sehr allgemein abbildet.

DISKUSSION

Die thronende Madonna mit dem Kind und anbetenden Engeln gibt sich auf den ersten Blick als typisches Werk der „Internationalen Gotik" des frühen 15. Jahrhunderts zu erkennen: lyrisch im Ausdruck, märchenhaft in seinem Gestaltungsreichtum und der Unbekümmertheit, mit der unterschiedlichste Motive im Interesse einer inhaltlichen Aussage miteinander verknüpft werden, schönlinig in allen Bilddetails, vor allem bei dem fast schon ins Ornamentale spielenden Faltenwurf, aber auch bei der Haltung der beiden Engel. Ganz außergewöhnlich ist indes der Grad an naturnaher Detailbeobachtung, die die Frankfurter Tafel zeigt und die doch sogleich wieder in ein fast abstrakt wirkendes Gestaltungskonzept eingebunden wird: Vor allem der verblüffend genau wiedergegebene Schmetterling und die Pflanzen im Bildvordergrund, aber auch das Bäumchen hinter dem Marienthron, dessen Blätter sich zum Teil vor die prallen Früchte schieben, stehen in markantem Gegensatz zu der nahezu spiegelsymmetrischen Kontur des Baumes, die durch den Goldgrund des Bildes noch betont wird. Daß diese rigide Gestaltung des Baumes vor allem seiner Symbolbedeutung geschuldet ist, zeigt sich an zwei besonderen „Früchten", die dieser trägt – die beiden wiederum fast symmetrisch angeordneten Prophetenbüsten mit den Schriftrollen. Das Gewächs verweist auf den Baum der Erkenntnis wie auf den Baum des Lebens, die Früchte auf den Sündenfall, die Propheten auf die typologische Verschränkung von Adam und Christus, von Eva und Maria, von Altem und Neuem Testament.[9]

Eine ähnliche Verbindung von detailrealistischer Naturbeobachtung und höchster Stilisierung begegnet bei den beiden einzigen Bildnissen, die sich von Antonio Pisanello (1390/95–1455) erhalten haben und die um 1440 entstanden sein dürften: dem Porträt des Leonello d'Este, Markgraf von Ferrara, in der Accademia Carrara in Bergamo und dem Porträt einer jungen Edeldame aus der



Abb. 19: Pisanello, Bildnis einer Dame (Ginevra d'Este ?), Paris, Musée du Louvre

Este-Familie, vielleicht einer Schwester oder der Braut Leonellos, heute im Louvre *(Abb. 19)*.[10] Schmuck- und Kleidungsdetails werden mit einem hohen Sinn für Detailrealismus wiedergegeben, ebenso Pflanzen, Blüten und Insekten, die die Dargestellten hinterfangen. Bei dem Bildnis im Louvre wird – ähnlich wie bei der Städel-Tafel – deutlich, daß die naturnahe Schilderung von Einzelheiten im Dienste einer abstrakten Aussage steht: Die Blüten und Schmetterlinge des „Hintergrundes" sind nicht weniger getreu ins Bild gesetzt als die kostbare Stickerei am Gewand der Dame; beide dürften aber primär als „imprese", Devise bzw. emblemartiges Motiv auf Rang, Stand und Familienzusammengehörigkeit der dargestellten Person verweisen.[11]

9 Das Motiv der in einem Baum erscheinenden Propheten verglich DE MARCHI (1992), S. 61, Anm. 89, mit der Darstellung im Tympanon des Portals der Scuola Vecchia della Misericordia in Venedig, heute im Victoria and Albert Museum in London; vgl. Wolfgang WOLTERS, La scultura veneziana gotica (1300–1460), Venedig 1976, Bd. 1, S. 290f, Kat. Nr. 250, Bd. 2, Abb. 831.
Das Tympanon, das die Schutzmantelmadonna vor einer Wurzel Jesse, deren Zweigen halbfigurige Prophetenfiguren entwachsen, zeigt, kann angesichts seiner Entstehung frühestens um 1441, vermutlich aber erst um die Jahrhundertmitte, nicht das Vorbild für das früher entstandene Städel-Gemälde gewesen sein. Wie Wolters allerdings weiter ausführte (S. 291), war die Kombination von (Schutzmantel-) Madonna und Wurzel Jesse auch in der früheren venezianischen Kunst nicht unbekannt.
Das Motiv der – hier Blattranken entwachsenden – Propheten, die Schriftbänder in Händen halten, findet sich prominent etwa an den Fassadenbekrönungen von S. Marco, die in den letzten Jahren des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts ausgeführt wurden; vgl. ebd., Bd. 1, S. 242–248, Kat. 175, Bd. 2, Abb. 645–660.

10 Ausst. Kat. PISANELLO. PAINTER TO THE RENAISSANCE COURT, Katalog von Luke Syson und Dillian Gordon, London, National Gallery, 2001, S. 102–108.

11 So gehörte die Vase, die so überaus prominent auf dem Gewand der Dame im Louvre erscheint, zur Devise des Leonello d'Este; vgl. PISANELLO. PAINTER TO THE RENAISSANCE COURT (wie Anm. 10), S. 105.



Abb. 20: Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

So ist auch der auffallend große Schmetterling des Städel-Bildes nicht ohne Bedeutung, dient er doch dem Christusknaben als ein lebendiges Spielzeug: Ein dünner weißer Faden, dessen eines Ende das Kind mit der rechten Hand festhält, ist am Hinterleib des Insekts befestigt.[12] So nimmt der Schmetterling just jene Rolle ein, die in der traditionellen Ikonographie der Gottesmutter mit dem Kind sonst überwiegend einem zahmen Vogel, vielfach einem Distelfink *(Abb. 11)*, zugewiesen wird.[13] Diese traditionelle Darstellung geht – wie so viele der in der bildenden Kunst gern dargestellten „genrehaften" Motive der Kindheitsgeschichte Jesu – auf die apokryphen Kindheitserzählungen zurück. Hier wird u. a. berichtet, das Christuskind habe aus Lehm geformte Spielzeugvögel zum Leben erweckt.[14] Verweist der in diesem Zusammenhang zumeist dargestellte Distelfink auf die Passion Christi (hatte doch schon der Heilige Isidor von Sevilla berichtet, der Distelfink ernähre sich von Dornen),[15] so wird man in der Schmetterlingsdarstellung der Frankfurter Tafel einen Hinweis auf die Seele, vielleicht des Auftraggebers des Bildes, der sich fest mit Christus verbunden sehen wollte, erblicken dürfen.[16]

Die durch die Dünnung des Bildträgers aufs stärkste verwölbte Tafel befindet sich leider auch mit Blick auf die Malerei in keinem guten Erhaltungszustand.[17] Dabei dient der stark vergilbte Firnis noch eher als eine Art Filter, der die größten Beeinträchtigungen gnädig verhüllt. Denn die Malerei ist durchgehend stark verputzt, die Konturen des Christuskindes sowie der Gesichter und Hände von Maria und Engeln sind modern nachgezogen. Dadurch ist die stilistische Beurteilung des Gemäldes stark beeinträchtigt, was auch die Diskussion der unterschiedlichen Zuschreibungsvorschläge erschwert.

Der allgemeine Zusammenhang der Städel-Madonna mit der Kunst des Gentile da Fabriano ist unübersehbar. So finden Gewand- wie Figurenbildung des Städel-Bildes ihre nächsten Entsprechungen in zwei gegen Ende des 1. Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts wohl in Venedig entstandenen Madonnenbildern Gentiles, die die thronende Gottesmutter mit musizierenden Engeln zeigen und sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York[18] und in der Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia *(Abb. 20)*[19] befinden. Beide Werke zeigen mit der starken Helldunkelmodellierung der Inkarnate, mit der jeweiligen Kopfbildung von Mutter und Kind, schließlich mit der ondulierenden Saumgestaltung, die die kompakte Ge-

12 Dies ist bisher übersehen worden. Noch DE MARCHI, FRANCO (2000), 70, Anm. 102, hatten angenommen, der Schmetterling verberge sich zwischen den Früchten.

13 Vgl. FRIEDMANN, The symbolic goldfinch (1946), und LEVI D'ANCONA, Lo zoo (2001), S. 79f, die als mögliche Symbolbedeutungen des Distelfinks die Seele, die Auferstehung, die Passion Christi und den Tod aufführten.

14 Wilhelm SCHNEEMELCHER (Hg.), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 1: Evangelien, Tübingen ^{6} 1990, S. 353 (Kindheitserzählung des Thomas); EVANGELIA INFANTIAE APOCRYPHA. APOCRYPHE KINDHEITSEVANGELIEN. Übersetzt und eingeleitet von Gerhard Schneider (Fontes Cristiani, 18), Freiburg i. Br. u. a. O. 1995, S. 148–151 (Kindheitserzählung des Thomas, 2,2–5), S. 184f (Arabisches Kindheitsevangelium, 36,1–2).
Das arabische Kindheitsevangelium erzählt auch die vom Christuskind veranlaßte zeitweilige Verwandlung seiner Spielkameraden in Geislein; vgl. SCHNEEMELCHER (wie Anm. 14), S. 366.

15 Isidor VON SEVILLA, Etymologiarum libri XX; in: J.-P. Migne, Patrologiae [latinae] cursus completus, Bd. 82, Paris 1850, Sp. 469 (12. Buch, 7. Kap., Nr. 74).

16 LEVI D'ANCONA, Lo zoo (2001), S. 130, verweist in diesen Zusammenhang auf die Madonna mit Kind und den Heiligen Franziskus und Katharina von Giovanni Francesco Caroto, das sich ehemals in der Sammlung Schönborn auf Schloß Pommersfelden befunden hat und dessen Verbleib unbekannt ist (vgl. Maria Teresa FRANCO FIORIO, Giovan Francesco Caroto, Verona 1971, S. 86, Kat. Nr. 21, Abb. 45).

17 Die Tafel dürfte außerdem unregelmäßig beschnitten sein. Diese Vermutung wird durch die asymmetrische Anordnung der Darstellung auf dem heutigen Bildfeld nahegelegt. Vermutlich war die Tafel ursprünglich zumindest am rechten Rand etwa 2 cm breiter und oben möglicherweise in etwas abweichender Art (aber sicherlich auch im Halbrund) geschlossen.

18 Keith CHRISTIANSEN, Gentile da Fabriano, London 1982, S. 83f, Kat. Nr. III, Abb. 3f; Pietro ZAMPETTI, Giampiero DONNINI, Gentile e i pittori di Fabriano, Florenz 1992, S. 109, Farbtafel 2.

19 CHRISTIANSEN (wie Anm. 18), S. 83f, Kat. Nr. I, Abb. 1; ZAMPETTI, DONNINI (wie Anm. 18), S. 110, Farbtafel 3.



Abb. 21: Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, den Heiligen Nikolaus, Katharina sowie einem Stifter, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

wandbildung über den deutlich modellierten Arm- und Beinpartien der Gottesmutter seitlich begleitet, Gestaltungsmerkmale, von denen der Maler des Städel-Bildes bei seinem Werk ausgegangen ist. Auch die so überaus naturnah wiedergegebene Vegetation, die aus dem Thron entsprießt bzw. die vor ihm den Boden deckt, findet sich in Rasen und Fruchtbaum der Frankfurter Tafel wieder. Selbst das Motiv des von zwei anbetenden Engeln flankierten Thrones der Madonna mit dem Kind begegnet in dem um 1410 im engsten Umkreis Gentiles entstandenen Gemälde der Kress Foundation im Philrook Art Center in Tulsa, Oklahoma, wieder.[20]

Gentile da Fabrianos gleichfalls früh zu datierende thronende Madonna mit Kind, den Heiligen Nikolaus und

20 Christiansen (wie Anm. 18), S. 129f, Kat. Nr. XLI, Abb. 100; Zampetti, Donnini (wie Anm. 18), S. 111, Farbtafel 4.

Katharina von Alexandrien sowie einem Stifter in der Berliner Gemäldegalerie *(Abb. 21)*[21] zeigt die Gottesmutter flankiert von zwei hochstämmigen Bäumchen, in deren vom Goldgrund hinterfangenen Kronen sich musizierende Engel tummeln – das Motiv, aber auch seine malerische Durchführung entsprechen weitgehend dem Städel-Bild.

Selbst Details des Dekors des Marienthrones lassen sich mit Werken Gentiles in Zusammenhang bringen. So zeigt eine Zeichnung aus dem Umkreis Francesco Borrominis (1599–1667) in der Kunstbibliothek in Berlin einen Abschnitt des heute verlorenen Freskenzyklus im nördlichen Langhaus von S. Giovanni in Laterano in Rom. Gentile war für diesen Auftrag seit dem 28. Januar 1427 bezahlt worden; er hatte Szenen aus dem Leben Johannes' d. T. mit monochrom gestalteten Prophetenfiguren in Nischen zwischen den vier Fenstern alternieren lassen.[22] Deren gemalte Architektureinfassungen gleichen mit ihrem gotischen Maßwerk bis ins Detail den am Thronsitz in Frankfurt zu beobachtenden Formen.

Angesichts dieser engen Übereinstimmung mit Arbeiten des Gentile da Fabriano dürfte das Städel-Bild im Umkreis dieses Künstlers entstanden sein. Da die wichtigsten genannten Vergleichswerke allesamt aus Gentiles venezianischer Zeit zwischen 1408 und 1414 stammen, wird der unbekannte Maler gleichfalls in Venedig gearbeitet haben; die Entstehungszeit der Madonnentafel dürfte ins zweite, vielleicht auch noch ins dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts fallen. Die Verwandtschaft mit Gentile da Fabriano ist in jedem Falle deutlicher ausgeprägt als jene mit Giambono, in dessen Umkreis A. de Marchi das Bild anfangs entstanden sehen wollte. Doch auch dessen jüngst geäußerter Vorschlag, die Frankfurter Madonnentafel als Frühwerk dem allein durch seine Marienkrönung in der Sammlung der Fondazione Giorgio Cini in Venedig *(Abb. 16)* bezeugten Lorenzo di Giacomo (bzw. dem „Ceneda-Meister") zuzuschreiben, kann angesichts der ganz andersartigen – vor allem auch so viel schwächeren – Gestaltungsweise nicht überzeugen.

LITERATUR

VERZ. (1928), S. 19f; (1997), S. 30

1924 Verst. Kat. DIE SAMMLUNG EGON ZERNER. Mit einem Vorwort von Georg Swarzenski, Berlin, Paul Cassirer und Hugo Helbing, 15.–16. Dezember 1924, S. 21, Los-Nr. 50, Tafel 25
1926 VAN MARLE, The development, VII (1926), S. 308
1987 Andrea DE MARCHI, Michele di Matteo a Venezia e l'eredità lagunare di Gentile da Fabriano; in: Prospettiva 51 (1987), S. 28 mit Anm. 83
1992 Andrea DE MARCHI, Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico, Mailand 1992, S. 61 mit Anm. 89
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 30
2000 Andrea DE MARCHI, Tiziana FRANCO, Il gotico internazionale: Da Niccolò di Pietro a Michele Giambono; in: Valter Curzi (Hg.), Pittura veneta nelle Marche, Cinisello Balsamo 2000, S. 70, Anm. 102

21 CHRISTIANSEN (wie Anm. 18), S. 84–86, Kat. Nr. II, Abb. 2; ZAMPETTI, DONNINI (wie Anm. 18), S. 112f, Farbtafeln 6, 8.

22 CHRISTIANSEN (wie Anm. 18), S. 55–57, 111–113, Kat. Nr. XIX, Abb. 73f.

ANDREA MANTEGNA

Isola di Carturo bei Padua 1430/31 (?) – 13. September 1506 Mantua

Mantegna muß spätestens 1430/31, vielleicht aber auch bereits einige Jahre zuvor, in Isola di Carturo bei Padua als Sohn eines Handwerkers geboren worden sein. Historisch sicher faßbar wird er im Jahre 1442, als er Schüler in der Paduaner Werkstatt des Francesco Squarcione wurde, der ihn bald darauf adoptierte. Sechs Jahre später trennten sich die beiden Maler im Streit, und Mantegna ließ sich als selbständiger Künstler in Padua nieder, wobei er sich mit Nicolò Pizzolo zusammentat, der zuvor mit Donatello in S. Antonio gearbeitet hatte. Nach der beruflichen Etablierung kam es wenig später auch zur Familiengründung: 1452 oder im Folgejahr heiratete Mantegna eine Tochter Jacopo Bellinis.

Neben den Werken Donatellos (und neben denen weiterer im Veneto tätiger toskanischer Maler) war es die künstlerische Hinterlassenschaft der Antike, die besonderen Eindruck auf Mantegna gemacht hat, wie sein Œuvre bezeugt. Vor den späten 1440er Jahren ist allerdings kein Werk Mantagnas bekannt; das signierte Leinwandbild des Markus im Städel gehört zu seinen frühesten erhaltenen Arbeiten. Nur urkundlich überliefert ist sein erster Auftrag für ein Altarbild, das 1447/48 für Santa Sofia in Padua entstand. Dank der in großer Vollständigkeit erhaltenen Archivbestände in Padua und Mantua (wohin Mantegna als Hofmaler der Gonzaga 1460 übersiedelte) ist sein weiterer Lebensweg sowie ein großer Teil seiner Werke gut dokumentiert.

Der erste bedeutende Auftrag, den Mantegna (mit seinem Partner Pizzolo, der allerdings schon 1453 ums Leben kam) in Padua erhielt, betraf einen Teil der Wandmalereien in der Ovetari-Kapelle in der Eremitani-Kirche, die im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört wurden. Der Vertrag datiert vom Mai 1448, doch die Ausführung des monumentalen Bilderzyklus zog sich bis 1457 hin, wobei Mantegna zwischenzeitlich eine Reihe weiterer Werke ausführte, darunter 1453/54 den Lukas-Altar, heute in der Brera in Mailand, sowie zwischen 1456 und 1459 das Altarwerk für S. Zeno in Verona.

Als Hofmaler der Gonzaga verpflichtete sich Mantegna, nur mehr ausschließlich für seine fürstlichen Auftraggeber tätig zu werden. Im Anschluß an die heute verlorene Ausmalung der Kapelle im Castello di S. Giorgio war der Künstler zwischen 1465 und 1474 mit dem Projekt der sogenannten „Camera degli Sposi" im Mantuaner Palazzo Ducale beschäftigt. Gleichfalls für die Gonzaga entstand seit den späten 1480er Jahren die Serie der Triumphe Cäsars, heute in der Royal Collection in Hampton Court. Ihre Ausführung zog sich bis ins frühe 16. Jahrhundert hin, unterbrochen von einem kurzen Rom-Aufenthalt von 1488 bis etwa 1490, als der Künstler im Auftrag Papst Innozenz' VIII. die bereits im 18. Jahrhundert zerstörte Belvedere-Kapelle im Vatikan ausmalte. 1495/96 entstand die „Madonna della Vittoria", heute im Louvre, zur Feier des Sieges von Francesco Gonzaga über die Franzosen. Erneut für das Mantuaner Castello di S. Giorgio, nämlich für das hier befindliche Studiolo der Isabella d'Este, lieferte Mantegna 1495/97 und 1499/1502 zwei Allegorien, den „Parnaß" und „Pallas Athene vertreibt die Laster", beide heute im Louvre.

Zahlreiche Werke Mantegnas sind durch – zumindest teilweise eigenhändig ausgeführte – druckgraphische Arbeiten vervielfältigt und dadurch in ganz Europa bekannt geworden. Nicht zuletzt dadurch ist er zu einem der einflußreichsten Künstler des italienischen Quattrocento geworden. Hierzu trug auch sein ausgeprägtes Interesse an der Kultur der Antike bei, schließlich seine überragende Fähigkeit zu narrativer Darstellung und perspektivischer Gestaltung. Außer als Maler war Mantegna gelegentlich auch als Architekt und Bildhauer tätig.

LITERATUR: Ronald Lightbown, Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints, Oxford 1986; Ausst. Kat. Andrea Mantegna, Royal Academy, London, Metropolitan Museum of Art, New York, 1992; Alberta de Nicolò Salmazo, Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna, Padua 1993; Umberto Baldini, Valter Curzi, Cecilia Prete, Andrea Mantegna, Florenz 1997; Alberta de Nicolò Salmazo, Mantegna, Mailand 1997

DER EVANGELIST MARKUS

Inv. Nr. 1046

Tafel 3 und Abb. 22

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Leinwand (Leinenbindung, ca. 16 x 16 Fäden pro Quadratzentimeter), doubliert, 81,1 (± 0,2) x 63,6 (± 0,1) cm
unten etwa 1 cm, rechts 0,2 cm der unbemalten Originalleinwand um den modernen Keilrahmen geschlagen

Malfläche: 80,5 x 61,8 (± 0,1) cm
auf allen Seiten umzieht die Malfläche ein Streifen unbemalter Originalleinwand; allseits klar erkennbare Spanngirlanden

Zustand der Malerei:[1]
Die gesamte Malerei ist vor allem in den dunklen Lasurpartien flächig verputzt; Fehlstellen in der Architektur rechts oben und im Cartellino; rechts oben und links unten lineare Fehlstellen wohl aufgrund einer alten Stauchung des textilen Bildträgers

Rückseite des Keilrahmens:
Klebezettel: „No. 1046.", moderner Stempelabdruck des Städelschen Kunstinstituts

Rahmen zeitgenössisch, aber nicht original

BESCHREIBUNG

In einem Rundbogenfenster, vor blauschwarzem Hintergrund, wird die fast frontal dargestellte Halbfigur des Evangelisten Markus sichtbar.[2] Er stützt den Kopf auf die rechte Hand, wobei der Ellbogen auf dem Fenstersims aufruht. Markus trägt einen dunkelroten Rock, der mit einer goldbestickten und perlenverzierten Borte gesäumt ist, darüber hat er einen violetten Mantel gelegt. Rechts in der Fensterlaibung lehnt ein großes, in rotes Leder eingebundenes und mit silbernen Beschlägen verziertes Buch. Auf dem Sims vor Markus liegt eine Zitrusfrucht.

Die ausschnitthaft wiedergegebene Wand, in der das Rundbogenfenster sitzt, ist aus hellen Steinquadern aufgeführt; antikische architektonische Zierformen wie Perlstäbe und buntfarbene Marmorfüllungen gliedern die Fenstereinfassung. Ein reiches, aus den Blütenständen eines Aronstabgewächses und Orangen, Prunusfrüchten, Rosmarinzweigen, Orangen- und Lorbeerblättern (?) hergestelltes Gebinde, in der Mitte von einem edelsteinbesetzten Schmuckstück zusammengehalten, ist in den Zwickeln seitlich des Fensters befestigt und überfängt die Figur des Evangelisten.

An der glatten Wandfläche unterhalb des Fenstersimses ist ein Pergamentstreifen mit einigen Tupfen grünen Siegellacks befestigt, auf dem sich eine teilweise zerstörte, in Kapitalbuchstaben ausgeführte Inschrift und die Signatur des Malers befinden: „INCLITA. .MAGNANIMI VE[...]/EVANGELISTA. PAX TIBI M[ARCE...]/ANDRAE MANTEGNAE [...]O[...]/LABOR" (Berühmter Evangelist des großherzigen Venedig ... Friede sei mit Dir, Markus ... Werk des Andrea Mantegna).

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Leinwandbild mit dem Evangelisten Markus wurde am 3.–6. Juni 1867 auf der Versteigerung der Sammlung des spanischen Politikers José María Salamanca Mayol (1811–1883), Marqués de Salamanca, bei Pillet in Paris zum Preis von 6600 fcs als Werk des Andrea Mantegna für das Städelsche Kunstinstitut erworben.[3] Es soll sich zuvor im Besitz des Duque de Uceda in Madrid befunden haben.[4]

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 102r: „abgeriebene Stellen am Aermel. rest. v. Goebel & Janß d. 19. Januar 1878".
Das Bild wurde zuletzt 1991/92 von Peter Waldeis restauriert. Dabei wurden vor allem ein stark vergilbter älterer Firnis und zahlreiche verfärbte Punktretuschen im dunklen Hintergrund sowie eine größere Retusche in der Architektur rechts oben und im Cartellino entfernt. Ausst. Kat. Andrea Mantegna (1992), Farbtafel 5, zeigt das Bild nach der Abnahme des Firnis und der Übermalungen, aber vor der Endretusche.
Zur gemäldetechnologischen Untersuchung des Städel-Bildes durch Peter Waldeis und Andrea Rothe, die auch die Analyse einer Reihe von Pigment- und Bindemittelproben einschloß, ausführlich Rothe (1992), S. 81, 84, Kat. Nr. 9.
Zur Technik von Mantegnas Leinwandbildern allgemein, zugleich zu den nahezu in allen Fällen anzutreffenden Veränderungen des Erscheinungsbildes durch sekundären Firnisüberzug oder Doublierkleber, vgl. Rothe (1992), S. 80–88.

2 Lechner (1974), Sp. 549–562; ders., Iconografia di San Marco; in: Hermann Fillitz, Giovanni Morello (Hg.), Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa, Mailand 1994, S. 71–84.

3 Catalogue des tableaux anciens (1867), S. 43f, Los-Nr. 58. Zur Sammlung Salamanca Mayol allgemein vgl. ebd., S. v–xv.
Das Bild wurde im Städel-Inventar und in den Gemäldeverzeichnissen von 1870 bis 1892 als Werk Andrea Mantegnas, von 1900 bis 1919 als Arbeit des Francesco Bonsignori bezeichnet. 1924 wurde diese Zuschreibung mit einem Fragezeichen versehen, während 1966 erneut die Autorschaft Mantegnas zur Diskussion gestellt wurde. Erst seit dem Gemäldeverzeichnis von 1987 gilt das Bild im Städel wieder uneingeschränkt als Werk Mantegnas.

4 Catalogue des tableaux anciens (1867), S. 43f, Los-Nr. 58. Wie Lightbown (1992), S. 186, ausführte, enthalten Charles Eastlakes in der National Gallery in London bewahrte Notizbücher unpublizierte Hinweise auf das Städel-Gemälde.



Abb. 22: Andrea Mantegna, Der Evangelist Markus, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 23: Rimineser Buchmaler, Demosthenes, „Plutarco malatestiano", Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, Ms. S. XV. 1, fol. 319r

Ivan Lermolieff (alias Giovanni Morelli) führte das Bild in die kunsthistorische Literatur ein.[5] Er schwankte in seiner Zuschreibung zwischen Marco Zoppo (1432/33–1478) und Francesco del Cossa (1436–1478), gab letzterem schließlich aber doch den Vorzug. Schon Lermolieff beklagte den schlechten Erhaltungszustand der Malerei unter ausgedehnten Übermalungen. Seine Zweifel an der Authentizität der Signatur sollten bis zu den jüngsten Untersuchungen von K. V. Shaw und T. B. Boccia-Shaw zur Textkritik[6] und von P. Waldeis zur materiellen Erhaltung[7] fast alle Äußerungen zum Städel-Bild bestimmen. So kann die Vielzahl konkurrierender Zuschreibungsvorschläge nicht überraschen.

B. Berenson plädierte für ein Frühwerk Gentile Bellinis (um 1430–1507),[8] während H. Weizsäcker das Bild dem Veroneser Francesco Bonsignori (um 1460 [?] – 1519) zuwies und es um 1485 datierte – „... noch ehe er den Anschluß an Mantegna, der seine Werke später kennzeichnet, im eigentlichen Sinne vollzogen hat."[9] P. Kristeller betonte demgegenüber wieder nachhaltig den Zusammenhang des Städel-Bildes mit Mantegna, lehnte eine Eigenhändigkeit der Ausführung aber ab.[10] A. Venturi erkannte auf ein typisches Werk des in Urbino für Federigo da Montefeltre tätigen Giusto di Gand (alias Joos van Wassenhove, tätig zwischen 1460 und 1480);[11] G. Fiocco erwog die Autorschaft des Nicolò Pizzolo (um 1421–1453).[12] Angesichts der Signatur führte R. Cipriani das Bild, seiner Nähe zu den „... mediocri prove del Pizzolo nella cappella Ovetari ..." ungeachtet, unter den Mantegna zugeschriebenen Arbeiten.[13] Das knappe Urteil von E. Tietze-Conrat faßte 1956 die bis dahin vorherrschende Ablehnung des Bildes seitens der Mantegna-Forschung prägnant zusammen: „Verglichen mit dem viel klarer aufgebauten ‚Hl. Lukas' in der Brera erscheint der Hl. Markus primitiv. Der Urheber des Bildes hat nichts gemein mit Mantegna, ausgenommen seine Ausbildung in Padua."[14]

Die grundlegende Neubewertung des Städel-Bildes als bedeutendes Frühwerk Andrea Mantegnas, entstanden in engem zeitlichem Zusammenhang mit den Fresken in der Ovetari-Kapelle *(Abb. 27)*, initiierte C. L. Ragghianti.[15] Von wenigen Ausnahmen abgesehen,[16] schloß sich die Mantegna-Forschung dieser Position in der Folge an. Die Ergebnisse der Restaurierung des Bildes zu Anfang der 1990er Jahre, die sowohl die hohe malerische Qualität als auch den vergleichsweise erfreulichen Erhaltungszustand (einschließlich der Signatur) erstmals wieder deutlich erkennbar werden ließ,[17] haben diesen Trend noch verstärkt.

Vor allem die jüngere Forschung hat sich mit der Ableitung einzelner Gestaltungselemente des Städel-Bildes beschäftigt. F. Ames-Lewis erkannte sowohl im Bogenmotiv als auch in der differenzierten Oberflächenwiedergabe einen unmittelbaren Reflex auf die zeitgenössische niederländische Malerei; während er das Rundbogenfenster konkret als „... reconsideration of the Rogerian arch motif in the light of Paduan early Renaissance architectu-

5 Lermolieff (1880), S. 130, und ders. (1891), S. 165, Anm. 1, S. 176, 231, als del Cossa. Mündlich hatte er in Frankfurt noch die Autorschaft Zoppos erwogen, wie der Eintrag im „Inventar der Gemälde & Cartons [des Städelschen Kunstinstituts], 1te Aufstellung, 1817[ff]", Inv. Nr. 1046, belegt.
Zu Zoppo vgl. Lilian Armstrong, The paintings and drawings of Marco Zoppo, New York–London 1976; Thomas Tolley, Art. „Zoppo, Marco"; in: DicArt 33 (1996), S. 700–703; zu del Cossa vgl. Katja Conradi, Art. „Cossa, Francesco del"; in: AKL 21 (1999), S. 402–404.

6 Shaw, Boccia-Shaw (1989 b), S. 49, 56, Anm. 85; Matthew (1998), S. 621.

7 Siehe Anm. 1.

8 Berenson (1897), S. 81; ebenso Chiovenda (1929), S. 8. Zu Gentile Bellini vgl. J. Meyer zur Capellen, Art. „Bellini, Gentile"; in: AKL 8 (1994), S. 485–488.

9 Weizsäcker (1900), S. 40f, Kat. Nr. 18. Zu Bonsignori vgl. H. H. Aurenhammer, Art. „Bonsignori, Francesco"; in: AKL 12 (1996), S. 613–615.

10 Kristeller (1902), S. 478.

11 Venturi (1913), S. 162–164. Zu Justus von Gent vgl. Paula Nuttall, Art. „Wassenhove, Joos van"; in: DicArt 32 (1996), S. 895.

12 Fiocco (1927), S. 149; ders. (1959), S. 76. Demgegenüber hatte ders. (1937), S. 28f, 199, das Städel-Bild als Frühwerk Mantegnas bezeichnet. Zu Pizzolo vgl. Massimo Gemin, Art. „Pizzolo, Niccolò"; in: DicArt 25 (1996), S. 9.

13 Cipriani (1956), S. 79, 84.

14 Tietze-Conrat (1956), S. 183. Zu dem Mailänder Lukas-Polyptychon vgl. Sandrina Bandera Bistoletti (Hg.), Il polittico di San Luca di Andrea Mantegna (1453–54) in occasione del suo restauro, Florenz 1989.

15 Ragghianti (1962), S. 28, Anm 2. Schon in der Rezension von Tietze-Conrat hatte sich Boeck (1957), S. 198, verhalten positiv über den Markus geäußert und eine Betrachtung als Frühwerk Mantegnas erwogen.

16 Bonicatti (1964), S. 56, 60, Anm. 2, S. 168, versah die Zuschreibung an Mantegna auch weiterhin mit einem Fragezeichen, während Lightbown (1986), S. 475f, Kat. Nr. 159, das Städel-Bild zwar unter den „... paintings attributed to the young Mantegna" führte, eine eigenhändige Ausführung aber nachdrücklich ablehnte. Auch Camesasca (1992), S. 9, erwog die Ausführung des Bildes in der Mantegna-Werkstatt.

17 Rothe (1992), S. 81, 84, Kat. Nr. 9; Ausst. Kat. Andrea Mantegna (1992), S. 119–121, Kat. Nr. 5 (K. Christiansen).



Abb. 24: Andrea Mantegna, Der Evangelist Markus, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

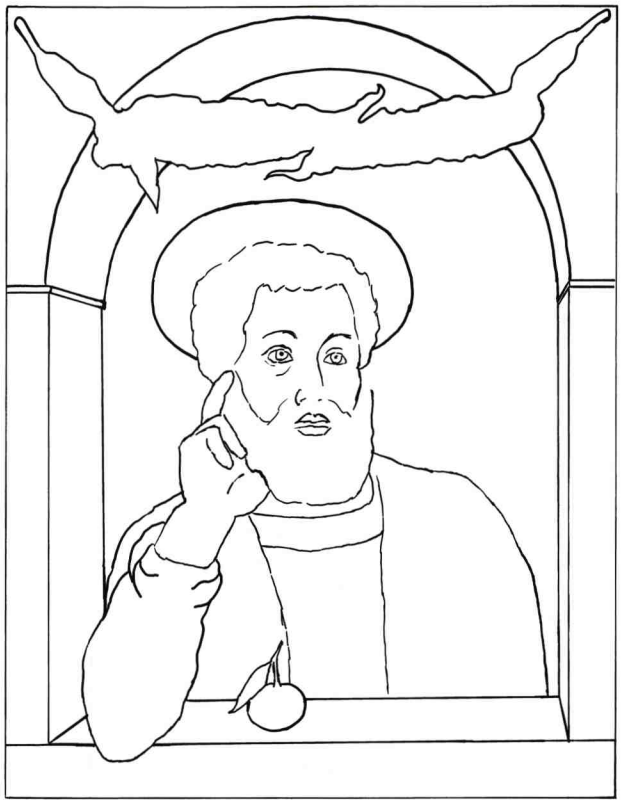


Abb. 25: Rekonstruktion des Erstzustandes des Frankfurter Gemäldes

ral preferences" interpretierte, betrachtete er den Detailrealismus etwa des perlenbesetzten Gewandsaums oder des Nimbus allgemein als Reflex auf die Kunst der Altniederländer.[18] N. Bätzner schließlich sah das Fenstermotiv von der Balustrade angeregt, die auf zahlreichen niederländischen Bildnissen des 15. Jahrhunderts anzutreffen ist.[19]

A. de Nicolò Salmazo hat nachdrücklich auf den Einfluß Donatellos (1382/87–1466), genauer von dessen Arbeiten für den Hauptaltar des Santo in Padua, auf Mantegnas Bilderfindung des Markus hingewiesen, wobei das Hauptaugenmerk des Vergleichs auf Mantegnas raumgreifender Figurengestaltung, aber auch auf der spezifischen Signaturpraxis lag.[20]

M. Bonicatti und L. Puppi wollten im Städel-Bild die Vorlage für vergleichbare Werke im Squarcione-Kreis erkennen; so wies Bonicatti auf die Verwandtschaft des Motivs der Halbfigur hinter einer Fensteröffnung mit einer Zeichnung Marco Zoppos hin, die sich heute im British Museum befindet.[21] Der Markus des Städelschen Kunstinstituts fand auch Nachfolge in der Rimineser Buchmalerei,[22] wie die Adaption der von einem Fenster gerahmten Büste als Demosthenes *(Abb. 23)* im sogenannten „Plutarco malatestiano" der Biblioteca Comunale Malatestiana in Cesena eindrücklich belegt. Die illuminierte Handschrift der „Vitae virorum illustrium" des Plutarch wurde um 1450–56 von einem nur mit Notnamen bekannten Buchmaler, dem „Miniato da Maestri malatestiani", ausgeführt.[23] Eine entsprechende Übernahme der Evangelistenfigur findet sich zur gleichen Zeit auch bei dem Ferrareser Buchmaler Taddeo Crivelli (um 1420/30–1476 oder 1485) in seiner Augustinus-Miniatur in dem gleichfalls in Rimini entstandenen „Tractatus in Evangelium Sancti Iohannis", heute ebenfalls in der Biblioteca Comunale Malatestiana in Cesena.[24]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Schon mit bloßem Auge sind durch den altersbedingten Deckkraftverlust der Farben vor allem an der Architektur zahlreiche Veränderungen zu erkennen, die in der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 24)* und Röntgenaufnahme *(Abb. 26)* noch deutlicher hervortreten. Der hintere Teil der Fensterbank liegt über der Farbe der Gewandung des Markus, das rechte Fenstergewände und der darauf hinführende Abschnitt des Fensterrundbogens sind über der dunklen Farbe des Hintergrundes ausgeführt. Der große Kodex in der rechten Fensterecke ist wie die Frucht über die erweiterte Architektur bzw. den Umhang des Evangelisten gemalt. Der Cartellino schließlich liegt mit seiner Farbsubstanz über dem Weißgrau der Architektur.

Der Künstler ging bei der Farbanlage sehr ökonomisch vor. Aus der die Röntgenstrahlung stark absorbierenden Untermalung[25] des im Fensterausschnitt sichtbaren Hintergrundes wurden die Figur des Apostels und die Blatt- und Fruchtgirlande nur summarisch ausgespart; die eigentliche Formdefinition der genannten Bildelemente

18 Ames-Lewis (1993), S. 181; ebenso de Nicolò Salmazo (1993), S. 47.

19 Bätzner (1998), S. 20, 25f.

20 De Nicolò Salmazo (1993), S. 46f, 61–63; dies. (1997), S. 10, 148, Kat. Nr. 16; dies. (1999), S. 168; ebenso Baldini, Curzi, Prete (1997), S. 234; Chapman (1998), S. 25.

21 Bonicatti (1964), S. 56, 60, Anm. 2, S. 168; Puppi (1968), S. 325 mit Anm. 6. Zur Zeichnung Zoppos im Department of Prints and Drawings des British Museum vgl. Armstrong (wie Anm. 5), S. 228–267, 417–423, Kat. Nr. D. 19 (II).

22 Ausst. Kat. Le Muse e il principe (1991), S. 325; Lollini (1995), S. 196; Mariani Canova (1995), S. 164, 173; Barstow (2000), S. 78.

23 Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, Ms. S. XV. 1, fol. 319r; vgl. Ausst. Kat. Le Muse e il principe (1991), S. 123, Abb. 86; Fabrizio Lollini, Production littéraire et circulation artistique dans les cours de Rimini et Cesena vers 1450: un essai de lecture parallèle; in: Pisanello. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel les 26, 27 et 28 juin 1996, Bd. 2, Paris 1998, S. 498, Abb. 13. Auch die Bildnisminiatur des Numa Pompilio auf fol. 177v geht letztlich auf Mantegnas Markus zurück; vgl. Ausst. Kat. Le Muse e il principe (1991), Farbabb. S. 125, Abb. 88.

24 Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, Ms. D. III. 3, fol. 7r; vgl. Mariani Canova (1995), S. 164, 173; Barstow (2000), S. 78.

25 Bei dieser stark mit Bleiweiß vermischten Farbe handelt es sich um ein helles Blau, das besonders an den beriebenen Partien rechts des Kopfes des Evangelisten auf der Zustandsaufnahme der jüngsten Restaurierung – nach der Abnahme der Übermalungen, aber vor der Endretusche – erkennbar wird (Ausst. Kat. Andrea Mantegna [1992], Farbtafel auf S. 120). Vermutlich handelt es sich hierbei um die Untermalung für einen dunkelblauen Himmelshintergrund, wie ihn auch das 1454 datierte Leinwandbild der Heiligen Euphemia in Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, zeigt (ebd., Farbtafel auf S. 142).



Abb. 26: Andrea Mantegna, Der Evangelist Markus, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 27: Nordwand der Ovetari-Kapelle, Zustand vor den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg, Padua, Eremitani-Kirche

erfolgte erst während der nachfolgenden, die Untermalung überdeckenden Farbausführung. Zugleich zeigt die Röntgenaufnahme, daß die Untermalung nicht bis zur jetzigen Innenkante des linken Fenstergewändes reicht, während sie auf der anderen Seite weit unter das heutige Gewände zieht. Deutlich differenzierter als in der Untermalung fiel in der Farbausführung auch der in seiner Position allerdings unverändert belassene aufgestützte Unterarm des Evangelisten aus.

Die Kreissegmente der Architektur wurden offenbar unter Zuhilfenahme eines Zirkels hergestellt, auch wenn die Röntgenaufnahme keine Zirkeleinstiche erkennen läßt. Bei der Anlage der Unterzeichnung der Architektur könnte an Fensterlaibung und -sims zusätzlich ein Lineal zum Einsatz gekommen sein. Ein Stift mit vergleichsweise weichem Abrieb ist bei der Unterzeichnung von Architekturteilen verwendet worden, die – wie die ursprünglich vorgesehenen Kapitelle – überhaupt nicht in Farbe ausgeführt worden sind. Bei der Figur wird die Unterzeichnung am deutlichsten am roten Ärmel erkennbar, der gegenüber der ersten Anlage im Verlauf der Farbausführung markant erweitert worden ist. Dadurch deckt er heute auch teilweise die unterzeichnete Linie zur Markierung des Fenstersimses ab. Im Bereich der verschatteten Zonen des Umhangs finden sich schließlich auch dichte, rasch ausgeführte Parallelschraffuren, die von rechts oben nach links unten verlaufen.

Kleinere Pentimenti betreffen Hemd, Gewand und Umhang.[26] Maltechnisch bemerkenswert ist die durchgehende Verwendung von Bleiweiß in den Inkarnaten auch jenseits der hell beleuchteten Partien. Allein bei Haaren und Bart sowie dem dunkelviolettfarbenen Umhang verzichtete der Künstler auf die Bleiweißbeimischung.

DISKUSSION

K. Christiansen wies erstmals ausführlich auf die Pentimenti des Städel-Bildes hin und schloß zugleich auf eine Veränderung des Blickwinkels, unter dem der Betrachter das Werk betrachten sollte: „... judging from the pentimento to the right and along the bottom of the arch, the opening was originally larger, with an axis to the right of centre. As finally projected, the viewing point is from the left."[27] Eine genauere Analyse der Veränderungen läßt weitergehende Schlüsse auf die Entstehungsgeschichte des Bildes zu, denn die Veränderungen, die der Maler vornahm, sind weit mehr als nur graduelle Achsverschiebungen, die ihre Ursache womöglich in gestalterischem Unvermögen finden könnten. Die „Pentimenti" kommen vielmehr einer radikalen Neukonzeption des Bildes gleich. In der ersten, bis in die Details ausgearbeiteten Farbfassung war die Darstellung auf eine extreme Schrägansicht von rechts berechnet *(Abb. 25)*: Vom rechten Fenstergewände war daher nur ein schmaler, etwa 1 cm breiter Streifen zu sehen, zusätzlich war die Fensterbank perspektivisch deutlich stärker verkürzt gegeben. Die suggestive räumliche Wirkung des sich auf dem Arm aus dem Fenster lehnenden Evangelisten entfaltete sich ursprünglich bei der Einnahme des idealen Betrachterstandpunktes weit rechts vom Bild wesentlich stärker, als dies heute nachvollziehbar ist, denn in dieser ersten Konzeption fehlte der wuchtige Kodex in der rechten Fensterecke. Erst in dem Moment, in dem der Künstler die Schrägansicht des Bildes verwarf und sie durch die perspektivische Überarbeitung der Architektur korrigierte, fügte er seiner Komposition das Buch ein. Erst jetzt wurde diese Einfügung überhaupt möglich, zur Ponderierung der labilen Bildgewichte allerdings auch nötig.

Betrachtet man die Erstfassung der Komposition näher, so wird man in ihr kaum ein Werk sehen können, das um die Mitte des 15. Jahrhunderts als selbständiges Einzelbild hätte bestehen können. Der souveräne Einsatz der perspektivischen Mittel, die den Evangelisten Markus bei der vom Bild geforderten Schrägansicht dem Betrachter be-

26 Der Hemdkragen reichte in der ersten Farbanlage höher am Hals hinauf. Vom Ziersaum des Gewandes war auf der Schulter mehr zu sehen, da der Umhang weiter über die Schulter nach unten gezogen erschien.

27 Ausst. Kat. Andrea Mantegna (1992), S. 121.

drängend nahe bringen, legt vielmehr den Schluß nahe, daß wir vor dem einzig ausgeführten Überrest eines Bildzyklus stehen, der vermutlich zumindest die vier Evangelisten, möglicherweise aber noch weitere Figuren umfaßte und der zur Bildausstattung etwa einer Kapelle dienen sollte. Wir wissen nicht, für welchen Auftraggeber und für welchen Bestimmungsort dieser hypothetische Zyklus ausgeführt wurde.[28] Wir können nur vermuten, daß der Auftrag noch während der Arbeit am Frankfurter Bild notleidend wurde und der Künstler auf dem mehr oder minder fertigen Werk sitzenblieb, das als Einzelbild so nicht abzusetzen war. Dies dürfte erklären, weshalb es einer radikalen Überarbeitung unterzogen wurde. Die hohe Könnerschaft, die sich an diesem umfänglichen Eingriff zeigt, gibt einen deutlichen Hinweis auf die Fähigkeiten und den Rang des ausführenden Künstlers.

Erst die Kenntnis dieser höchst komplexen Entstehungsgeschichte des Bildes (das vor allem in der etwas angestrengt wirkenden Parallelisierung von Arm und Kodex auch durchaus seine Schwächen hat) ermöglicht eine angemessene Beurteilung der Autorschaft. Die jüngste Restaurierung, die durch die Abnahme von Übermalungen und stark verfärbten Firnisschichten die hohen malerischen Qualitäten erstmals wieder erkennen läßt, trägt hierzu ebenfalls bei. Wir stehen vor einem der frühesten erhaltenen Werke des jungen Andrea Mantegna,[29] das bereits wesentliche Charakteristika aufweist, die auch sein späteres Œuvre prägen und die kennzeichnenderweise in den zeitgenössischen humanistischen Lobpreisungen des Malers als *alter Apelles* wieder und wieder gefeiert werden: die in all ihren Details wahrheitsgetreue, zugleich raumgreifende Darstellung einer Gestalt, die unmittelbar zum Leben erweckt zu sein scheint und mit dem Betrachter in unmittelbaren Kontakt tritt.[30] Die Zuschreibung des Leinwandbildes im Städel an den jungen Mantegna läßt sich durch einen Blick auf verwandte Werke erhärten, die teils vom Künstler selbst, teils von Malern seines unmittelbaren Umkreises stammen.

Seit dem Jahr 1448 arbeitete Andrea Mantegna an der Freskoausstattung der Kapelle der Patrizierfamilie Ovetari *(Abb. 27)* in der Augustinerkirche der Eremitani in Padua – zusammen mit weiteren Malern und immer wieder von anderen Projekten unterbrochen.[31] Dem am 16. Mai 1448 geschlossenen Vertrag zufolge sollte sich Mantegna mit Nicolò Pizzolo in die Freskodekoration der Apsis und



Abb. 28: Andrea Mantegna, Der Apostel Paulus, Padua, Eremitani-Kirche, Ovetari-Kapelle

der linken Kapellenwand mit der Jakobus-Vita teilen, während Giovanni d'Alemagna (nachweisbar zwischen 1437 und 1440/50) und dessen Schwager Antonio Vivarini (1415/18–1476/84) die verbleibenden Flächen mit der Christophorus-Geschichte übernehmen sollten. Die tatsächliche Arbeitsverteilung veränderte sich indes infolge von Streitigkeiten der Maler untereinander, aber auch wegen des Todes von Giovanni d'Alemagna 1450 und Nicolò Pizzolo 1453 nachhaltig,[32] und das Fertigstellungsdatum der Gesamtausstattung der Kapelle verzögerte sich wesentlich. Die überlieferten Zahlungsbelege, vor allem aber die notariellen Protokolle über die diversen Streitigkeiten unter den Künstlern ermöglichen es, die Abfolge der Arbeiten Mantegnas in etwa zu datieren. Im September

28 Zu den aktenkundigen Auftraggebern im Padua des 15. Jahrhunderts vgl. Callegari (1996), S. 7–29.

29 Zur Frage des Geburtsdatums und der Tätigkeit Mantegnas in der Werkstatt Squarciones vgl. Shaw, Boccia-Shaw (1989 b), S. 47–57.

30 Als Universitätsstadt war Padua ein Zentrum humanistischer Studien. Die außergewöhnlich hohe Anzahl der literarischen Preisschriften auf Mantegna erklärt sich zumindest zu einem Teil aus dieser Tatsache. Der humanistische Hintergrund bestimmt zugleich in gewissem Umfang auch den Tenor dieser Schriften, der grundsätzlich der literarischen Gattung der Ekphrasis zu folgen hatte. Bestimmte, dem heutigen Betrachter zentrale Kennzeichen der Kunst Mantegnas wie seine perspektivischen Fähigkeiten oder sein erzählerisches Können fanden so – mangels Verfügbarkeit als Topos der antikisch eingefärbten Bildbeschreibung – kaum Erwähnung; vgl. David Chambers, Jane Martineau, Rodolfo Signorini, Mantegna and the men of letters; in: Ausst. Kat. Andrea Mantegna (1992), S. 8–30.

31 Farbwiedergaben der 1944 größtenteils zerstörten Fresken bei Giuseppe Fiocco, Mantegna. La Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani, Mailand 1947 (Reprint mit einem Vorwort von Terisio Pignatti, Mailand 1978); zu den Umständen der Auftragserteilung und -durchführung vgl. Lightbown (1986), S. 30–42, 47–57, 387–400, und jüngst Ian Holgate, Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini and the early history of the Ovetari Chapel; in: Artibus et historiae 47 (2003), S. 9–19; zur Baugeschichte und zur Ausstattung der Kirche vgl. auch Bettini, Puppi (1970). Die unpublizierte Arbeit von Keith Shaw, The Ovetari Chapel. Patronage, attribution and chronology, Ph. D., University of Pennsylvania, 1994, stand mir nicht zur Verfügung.



Abb. 29: Andrea Mantegna, Berufung von Jakobus und Johannes sowie Predigt des Jakobus, Padua, Eremitani-Kirche, Ovetari-Kapelle

1449 hatte der Künstler die Arbeiten an den Figuren der Apostelfürsten Petrus und Paulus *(Abb. 28)* sowie des Christophorus in der Apsiskalotte noch nicht vollendet. Zugleich vereinbarte er mit seinem Partner Pizzolo, daß er – Mantegna – die linke Apsishälfte, das Rahmenwerk der linken Kapellenwand sowie fünf der sechs Szenen der Jakobus-Geschichte ausführen würde. Mantegna scheint aber erst mit einigem Zeitverzug, d. h. wohl 1450, an die Fresken mit der Jakobus-Legende gegangen zu sein; sicher waren die beiden oberen Register der linken Kapellenwand[33] mit der Berufung von Jakobus und Johannes sowie der Predigt des Jakobus oben *(Abb. 29)*[34] und der Taufe des Hermogenes sowie der Verurteilung des Jakobus unten *(Abb. 30a, b)*[35] im Oktober 1451 vollendet.[36] Bald darauf scheint es zu einer längerfristigen Unterbrechung der Arbeiten Mantegnas in der Kapelle gekommen zu sein. Die Fertigstellung erfolgte schließlich erst im Jahre 1457. Mantegnas früheste Arbeiten in der Ovetari-Kapelle, d. h. die zwischen 1448 und 1451 entstandenen Fresken, sind für die Beurteilung, aber auch für die Datierung des Städel-Bildes von besonderem Gewicht. Ihr Verlust im Zweiten Weltkrieg erlaubt uns allerdings nur noch die Möglichkeit des Vergleichs mit Photomaterial. Dennoch (und ungeachtet der maltechnischen wie größenmäßigen Unterschiede) ist die stilistische wie typenmäßige Nähe des Frankfurter Markus insbesondere zu dem 1448/49 ausgeführten Paulus in der Apsiskalotte *(Abb. 28)* unübersehbar – beide Werke dürften nahezu gleichzeitig entstanden sein.

Der Vergleich mit den ersten vier Szenen der Jakobus-Vita kann aber darüber hinaus Anhaltspunkte für die von Mantegna selbst unternommene Überarbeitung des Städel-Bildes liefern. Wie R. Lightbown überzeugend zeigen konnte, läßt sich bei Betrachtung der zwischen 1449/50 und 1451 entstandenen Darstellungen eine deutliche Entwicklung der perspektivischen Fähigkeiten des Künstlers

32 So wurden seit 1451 zusätzlich die Maler Bono da Ferrara und Ansuino da Forlì für die Ausführung eines Teils der Christophorus-Legende herangezogen.

33 Die Gesamtfläche der linken Kapellenwand war in drei Zonen eingeteilt (Fiocco [wie Anm. 31], Abbildungen auf S. 44). Die unterste der drei Wandzonen mit Gefangenführung und Hinrichtung des Jakobus führte Mantegna erst nach 1454 aus, vgl. Lightbown (1986), S. 47.

34 Fiocco (wie Anm. 31), Abbildungen auf S. 30f.

35 Fiocco (wie Anm. 31), Tafel III und VII.

36 Lightbown (1986), S. 394.

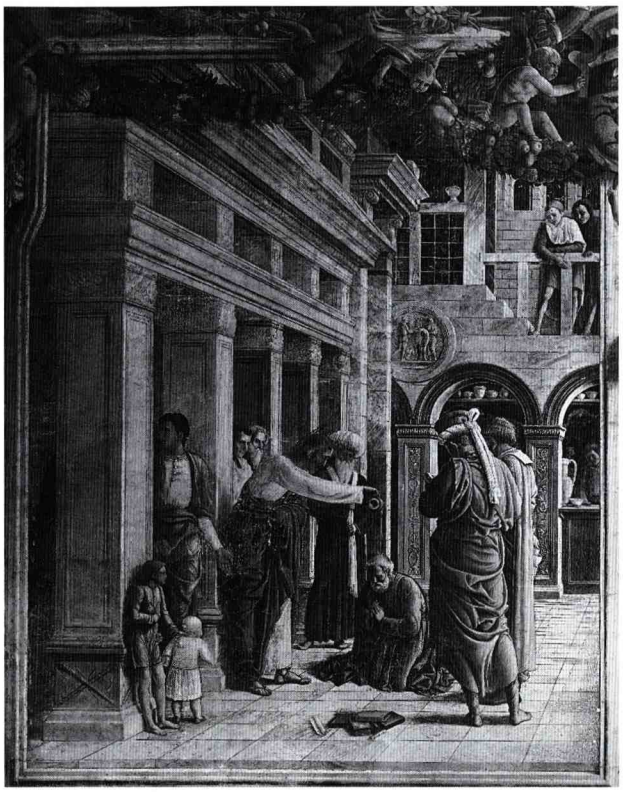


Abb. 30a: Andrea Mantegna, Taufe des Hermogenes, Padua, Eremitani-Kirche, Ovetari-Kapelle



Abb. 30b: Andrea Mantegna, Verurteilung des Jakobus, Padua, Eremitani-Kirche, Ovetari-Kapelle

beobachten. Den technischen Gepflogenheiten der Freskomalerei folgend, begann Mantegna mit dem oberen Register der Kapellenwand mit der Apostel-Berufung und der Predigt des Jakobus *(Abb. 29)*. Während die Apostel-Berufung am See Genezareth in offener Landschaft stattfindet, bietet die Predigt des Heiligen Gelegenheit, Mantegnas hier noch ganz unbekümmerten Umgang mit der Perspektivkonstruktion seiner Bildarchitekturen zu studieren. Die Fugen der Bodenfliesen konvergieren noch leidlich in einem Punkt, die Fluchtlinien der Mauer links sind aber bestenfalls empirischen Gepflogenheiten folgend vereinheitlicht. Vollkommen anders bei dem nachfolgend entstandenen Freskoabschnitt mit der Taufe des Hermogenes und der Verurteilung des Jakobus *(Abb. 30a, b)*: Hier sind beide Bildfelder in all ihren Details auf einen einzigen, geometrisch präzise ermittelten Fluchtpunkt hin ausgerichtet. Zugleich nutzt Mantegna diese sich nun in geradezu kristalliner Klarheit entfaltenden Bildräume, um seine Figurentableaus in einer dramatischen räumlichen Staffelung zu präsentieren – der Kontrast der auf einer tiefen Raumbühne inszenierten Taufe des Hermogenes mit der in bildparallelen Schichten noch ganz reliefartig entwickelten Predigt des Jakobus könnte kaum größer sein.

Lightbown vermutete angesichts dieses krassen Entwicklungssprungs einen um 1450 zu datierenden Kontakt Mantegnas mit Albertis Malereitraktat „De pictura" und den darin enthaltenen Anleitungen zur geometrisch richtigen Konstruktion der Zentralperspektive.[37] Doch wie die konkreten Vermittlungswege auch verlaufen sein mögen, der Entwicklungssprung innerhalb der Jakobus-Legende ist im Hinblick auf die Kenntnis der geometrischen Perspektivkonstruktion bemerkenswert. Für das Städel-Bild läßt dies aber einen wichtigen Rückschluß zu. Das um 1448/49 mutmaßlich als Teil eines größeren Zyklus begonnene Bild dürfte frühestens 1450/51 von Mantegna seine heutige Gestalt als Einzelbild erhalten haben, setzt doch die architektonische Umgestaltung des Bildes mit einem einheitlichen Fluchtpunkt im linken Auge des Markus die genaue Kenntnis der geometrischen Zentralperspektive voraus.[38] Damit schließt sich aber zugleich der sonst nur schwer erklärliche zeitliche Abstand zu dem stilistisch verwandten, ins Jahr 1454 datierten Leinwand-

37 Lightbown (1986), S. 37f. Zu Albertis Malereitraktat vgl. Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000. Zu den Kontakten zwischen Mantegna und Alberti vgl. auch Leo Steinberg, Leon Battista Alberti e Andrea Mantegna; in: Ausst. Kat. Leon Battista Alberti, Katalog von Joseph Rykwert und Anne Engel, Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te 1994, Mailand 1994, S. 330–335; Keith Christiansen, Rapporti presunti, probabili e (forse anche) effettivi tra Alberti e Mantegna, ebd., S. 336–357.

38 Wegen seiner nachträglichen Überarbeitung, vor allem aber durch die extreme Schrägsicht des Bildes in seiner Erstfassung ist die ursprüngliche räumliche Konstruktion des Fensters nicht mehr mit hinlänglicher Sicherheit zu ermitteln.



Abb. 31: Andrea Mantegna, Die Heilige Euphemia, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte

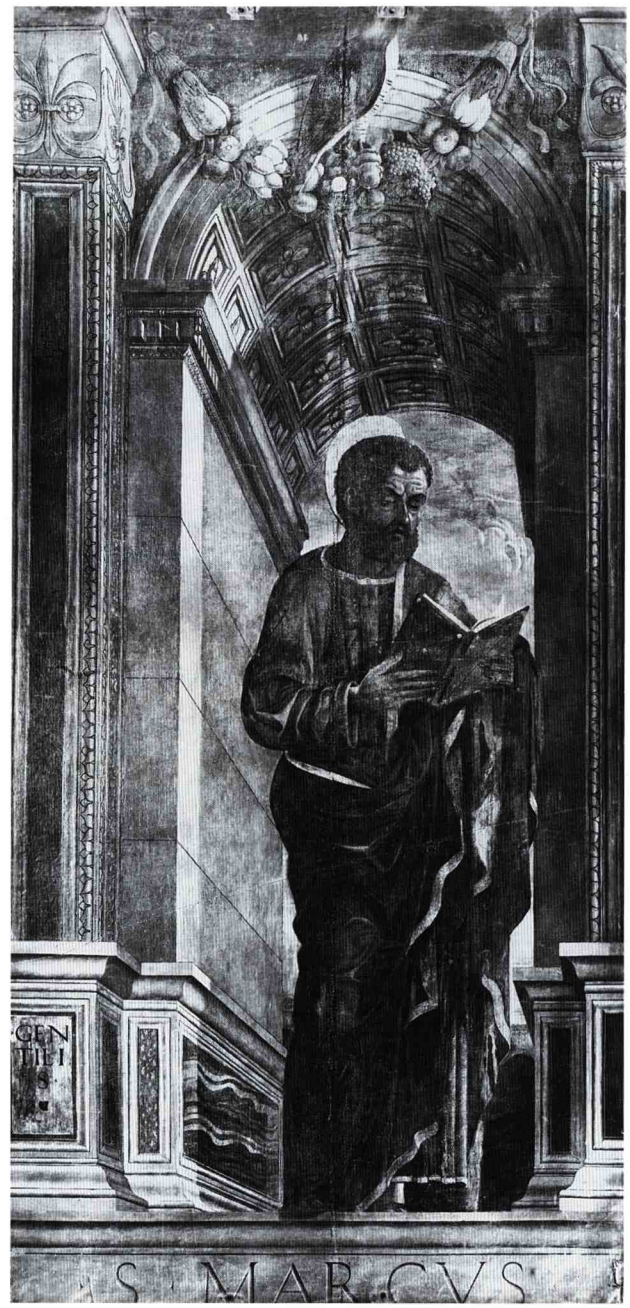


Abb. 32: Gentile Bellini, Der Evangelist Markus, Orgelflügel, Venedig, Museo Diocesano a Sant'Apollonia

bild der Heiligen Euphemia *(Abb. 31)* in der Galleria Nazionale di Capodimonte in Neapel.[39] Anders als anfänglich beim Städel-Markus wählte Mantegna hier von vornherein einen Betrachterstandpunkt in der Mittelachse des Bildes. Zugleich teilt sich in der starken Untersicht des Oberkörpers der Heiligen Mantegnas Freude an perspektivischer wie räumlicher Gestaltung mit. Es dürfte übrigens kein Zufall sein, daß Mantegnas Schwager Gentile Bellini (um 1430–1507) um die Mitte der 1460er Jahre bei seinen Orgelflügeln mit den Heiligen Markus und Theodor *(Abb. 32)*, heute im Museo Diocesano a Sant' Apollonia in Venedig, gleichermaßen auf Mantegnas Bilderfindungen der Euphemia und des Markus zurückgriff.[40]

39 Ausst. Kat. Andrea Mantegna (1992), S. 141–143, Kat. Nr. 13. Bei der Euphemia-Darstellung findet sich übrigens im Architekturdurchblick gleichfalls ein blauer Hintergrund, wie er beim Frankfurter Bild ursprünglich auch angelegt war.

40 Jürg Meyer zur Capellen, Gentile Bellini, Wiesbaden–Stuttgart 1985, S. 45–51, 140, Tafel 39; Ausst. Kat. Leon Battista Alberti, Katalog von Joseph Rykwert und Anne Engel, Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te 1994, Mailand 1994, S. 525, 544, Kat. Nr. 129. In welchem Verhältnis Gentiles Orgelflügel, aber auch die beiden Werke Mantegnas, zu einem verlorenen Leinwandbild Jacopo Bellinis mit dem Evangelisten Markus für die Scuola di San Marco in Venedig standen, läßt sich nicht mehr bestimmen, da für dieses Werk nur ein *terminus ante quem* von 1466 ermittelt werden kann; vgl. Ausst. Kat. Andrea Mantegna (1992), S. 121, 143 (K. Christiansen).



Abb. 33: Francesco Squarcione, Lazara-Polyptychon, Padua, Museo Civico

Doch nicht nur die verwandtschaftlich mit Mantegna verbundenen Künstler der Bellini-Familie in Venedig standen mit diesem in engem Austausch, ja z. T. in einem unmittelbaren künstlerischen Kräftemessen.[41] Ein direktes wechselseitiges Maßnehmen zwischen Andrea Mantegna und seinem Paduaner Lehrer Francesco Squarcione (1394/97–1468/74) demonstriert auch eines der wenigen sicher mit Squarcione zu verbindenden Gemälde,[42] das Polyptychon der Familie Lazara *(Abb. 33)* im Museo Civico in Padua.[43] Das fünfteilige Altarbild zeigt im Mittelbild den sinnend in seiner ruinösen Studierstube sitzenden Hieronymus, flankiert von je zwei schmaleren Seitentafeln mit den Heiligen Lucia, Johannes d. T., Antonius Abbas und Justina. Anders als Mantegnas Städel-Bild ist Squarciones Polyptychon nicht nur auf der Grundlage eines Stilvergleichs zeitlich einzuordnen, sondern dank der im einzelnen überlieferten Stiftungsumstände präzise zu datieren und in seinen ursprünglichen Kontext zu stellen. Es stand seit dem Frühjahr 1452 auf dem Altar der Kapelle der Familie Lazara in der Paduaner Karmeliter-Klosterkirche. Zahlungsbelege an Francesco Squarcione dokumentieren seine Entstehung zwischen Januar 1449 und März 1452 –

Im Verhältnis zu Jacopo Bellinis Neffen Leonardo Bellini war Mantegna erneut der Anreger – Leonardos Initiale „N" mit Andrea Lion im Gebet vor dem Heiligen Markus auf der Ernennungsurkunde Lions zum Prokurator von S. Marco vom 10. November 1473 (Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. X, 358 [=3517]) geht letztlich auf eine Komposition wie die Frankfurter zurück. Demgegenüber hatte Moretti (1958), S. 62, die Abhängigkeit noch in umgekehrter Richtung vermutet.

41 Mantegnas und Giovanni Bellinis Fassungen des Gebets am Ölberg, beide heute in der National Gallery in London, zeigen diesen Wettstreit in exemplarischer Form. Beide Bilder sind um 1459 entstanden (ihre Priorität untereinander ist ungeklärt) und beziehen sich auf eine Zeichnung Jacopo Bellinis in dessen Londoner Skizzenbuch, vgl. Rona Goffen, Giovanni Bellini, New Haven–London 1989, S. 106f, Abb. 73–75; Lightbown (1986), S. 404, Kat. Nr. 6, Farbtafel II.

42 Zu den Schwierigkeiten einer sicheren Zuschreibung von Werken an Squarcione selbst bzw. an einen der zahlreichen in seiner Werkstatt bzw. seinem *studium* arbeitenden Schüler vgl. Lightbown (1986), S. 15–29. Vgl. auch die Beiträge in Alberta de Nicolò Salmazo (Hg.), Francesco Squarcione. „Pictorum gymnasiarcha singularis". Atti delle giornate di studio. Padova, 10–11 febbraio 1998, Padua 1999.

43 Ausst. Kat. Da Giotto al Tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento, Katalog von Davide Banzato und Franca Pellegrini, Padua, Musei Civici 1989, S. 104–106, Kat. Nr. 81; Davide Banzato, Il polittico De Lazara di Francesco Squarcione. Considerazioni sullo stato di conservazione, sul restauro, sulla tecnica e sulla cornice; in: De Nicolò Salmazo (wie Anm. 42), S. 79–87.



Abb. 34: Arena-Kapelle nach Osten, Padua

in just jenen Jahren also, in denen Mantegna als inzwischen selbständiger Meister nicht nur die erste Fresko-Kampagne in der Ovetari-Kapelle durchführte, sondern auch am Frankfurter Markus arbeitete.

Anders als beim künstlerischen Wettbewerb zwischen Mantegna und Giovanni Bellini läßt sich bei den Bildern Mantegnas und Squarciones eindeutig feststellen, wer der Gebende und wer der Nehmende war. Der Melancholie-Gestus des in die Hand gestützten Kopfes ist bereits seit spätbyzantinischer Zeit geläufiger Bestandteil der Markus-Ikonographie und daher gerade in Venedig und seinem Einflußbereich wohlbekannt.[44] Mantegna nutzte dieses Motiv zusammen mit dem Rundbogenfenster in der ersten Fassung seines Markus souverän auch zur formalen Gestaltung seines aus extremer Seitenansicht zu betrachtenden Bildes. Anders bei Squarciones Hieronymus. Hier war offenbar Mantegnas kühnes Motiv Anlaß, es in einen neuen Bildzusammenhang zu übertragen, ohne allerdings zu einer vollkommen befriedigenden Lösung zu gelangen: Zwar schuf Squarcione seinerseits eine durchaus eindrucksvolle Figur des Heiligen Hieronymus, der – über seiner Bibelübersetzung sinnend – auf göttliche Eingebung zu warten scheint. Es ist aber unübersehbar, daß diese formale Bildgestaltung für die Mitteltafel eines Polyptychons nicht übermäßig geeignet ist (sofern man nicht annehmen möchte, Hieronymus erwarte seine Erleuchtung von dem ihm zugewandten Antonius Abbas auf der Nebentafel). Doch außer diesen formalen Beobachtungen, die für eine Priorität von Mantegnas Markus gegenüber Squarciones Hieronymus sprechen, gibt es ein weiteres Argument. Squarciones Hieronymus weicht gerade in den von Mantegna adaptierten Zügen nachhaltig von der traditionellen Ikonographie des Kirchenvaters ab,[45] die ihn im 15. Jahrhundert in Italien nur sehr selten als nachdenklichen, inaktiven Schriftsteller zeigt.[46]

Gentile Bellini, Squarcione, ferner eine Reihe von Buchmalern:[47] Die unmittelbaren Reaktionen auf Mantegnas großartige Bilderfindung des Markus und ihre Umsetzung und Verwandlung in unterschiedlichen neuen Formen und Zusammenhängen könnten die Bedeutung des Frankfurter Bildes kaum eindrücklicher vor Augen führen. Doch ungeachtet ihrer Wirkmächtigkeit und ihrer souveränen Gestaltfindung – auch Mantegnas Markus steht in einer ehrwürdigen Paduaner Ahnenreihe.[48]

44 Lechner (1974), Sp. 556. Vgl. auch Pincus (1997), S. 135–146.

45 Bernhard Ridderbos, Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in early Italian art, Groningen 1984; Daniel Russo, Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIIIe-XVe siècle), Paris–Rom 1987.
Zur Markus-Ikonographie allgemein vgl. George Kaftal, Fabio Bisogni, Saints in Italian art. Iconography of the saints in the painting of North East Italy, Florenz 1978, Sp. 668–688.

46 Ein Beispiel für diese Ikonographie liefert Giusto de'Menabuois großer Marienaltar im Baptisterium des Doms zu Padua. In den kleineren Bildfeldern der seitlichen Bekrönungen ist unter den vier Kirchenvätern auch der Heilige Hieronymus dargestellt, der – hinter seinem Schreibtisch nach links gewandt – den Kopf in die Hand gestützt hat (Ausst. Kat. Da Giotto al Mantegna. Catalogo a cura di Lucio Grossato, Padua, Palazzo della Ragione, 1974, Kat. Nr. 55 mit Abb.).
Die in ihrer Zuschreibung zwischen Jan van Eyck, einem Mitarbeiter der van Eyck-Werkstatt und Petrus Christus umstrittene Detroiter Hieronymus-Tafel gelangte früh in die Medici-Sammlung und inspirierte dort Botticelli und Domenico Ghirlandaio zu ihren Darstellungen des nachdenklichen Hieronymus; vgl. Edwin Hall, The Detroit Saint Jerome in search of its painter; in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts 72 (1998), S. 10–37; Barbara Heller, Leon P. Stodulski, Saint Jerome in the laboratory: Scientific evidence and the enigmas of an Eyckian panel, ebd., S. 38–55; Annarosa Garzelli, Sulla fortuna del „Gerolamo" mediceo del van Eyck nell'arte fiorentina del Quattrocento; in: Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, Florenz 1984, S. 347–353. Die genannten Werke sind aber zugleich deutlich von Giustos Hieronymus wie von Squarciones Markus-Adaption unterschieden.

47 Siehe oben S. 35.

48 Auf merkwürdige Weise ähnelt die Endfassung des Frankfurter Bildes einem an prominenter Stelle, der Porta delle Debite des Palazzo della Ragione in Padua, befindlichen Reliefbildnis des römischen Historikers Titus Livius aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, worauf bereits Shaw, Boccia-Shaw (1989 a), S. 27, Anm. 16, hingewiesen haben. Der Dargestellte erscheint als Halbfigur frontal in einem Rundbogenfenster, das Haupt sinnend auf die Linke gestützt, während die andere Hand einen in die Fensterwandung gestellten großen Codex hält (vgl. Wolfgang Wolters, Appunti per una storia della scultura padovana del Trecento; in: Ausst. Kat. Da Giotto al Mantegna [wie Anm. 46], S. 38, Abb. 25; ders., La scultura veneziana gotica [1300–1460], Venedig 1976, Bd. 1, S. 169f, Kat. Nr. 42, Bd. 2, Abb. 160). Das Livius-Relief der Porta delle Debite diente ein knappes Jahrhundert nach seiner Entstehung auch als Ausgangspunkt für die Gestaltung einer weiteren Livius-Darstellung in Flachrelief im Palazzo della Ragione in Padua, diesmal in der oberen Halle; vgl. Wolters 1976 (wie oben), Bd. 1, S. 237f, Kat. Nr. 170, Bd. 2, Abb. 558.
Die Berühmtheit der Reliefdarstellung an der Porta delle Debite ist auch daran abzulesen, daß sie als Vorlage für die Gestaltung des Titelblatts der 1520 in Padua verlegten, zweibändigen römischen Geschichte des Livius diente; vgl. Ausst. Kat. Antiquity in the Renaissance, Katalog von Wendy Stedman Sheard, Northampton, Mass., Smith College Museum of Art, 1978, o. S., Kat. Nr. 70.

Insbesondere das radikal neue Gestaltungselement der perspektivischen Erschließung des Bildraums, das dem Betrachter vor dem Bild einen präzise definierten Standort zuweist, von dem aus er das Einzelbild eines Zyklus, aber auch die übrigen zugehörigen Bilder erfassen soll, hat – wenn auch weniger konsequent gehandhabt – Vorläufer. Nur einen Steinwurf von der Eremitani-Kirche und der Ovetari-Kapelle entfernt, erhebt sich in den Resten der römischen Arena die Kapelle der Familie Scrovegni *(Abb. 34)*, die Giotto (1266/76–1336/37) in den Jahren 1303 bis 1306 ausmalte.[49] In unserem Zusammenhang ist Giottos inszenatorische Verschränkung von Bild- und Betrachterraum entscheidend. Während er alle erzählenden Bildfelder unabhängig voneinander und unabhängig von einem vorbestimmten Standort des Betrachters im Kapellenraum gestaltete,[50] wich Giotto von dieser Regel nur an zwei Stellen ab: An der östlichen Stirnwand des Kapellenraumes, seitlich des Chorbogens, findet sich die Darstellung von zwei leeren (Grab-)Kapellenräumen.[51] Sie sind rein empirisch, aber überaus überzeugend perspektivisch konstruiert und weisen dem Besucher der Scrovegni-Kapelle einen idealen Betrachterstandpunkt in der Mittelachse des Gebäudes zu.[52] Ähnlich verhält es sich mit je zwei heiligen Kirchenschriftstellern, die in unmittelbarem räumlichen Kontext mit der Darstellung der beiden leeren Kapellen stehen. Sie wenden sich aus ihren gemalten Bildfeldern, die sich auf der gemalten Gurtbogenvorlage am Ostende des Kapellenraums befinden, den Besuchern in der Kapelle selbst zu, durchbrechen also mit ihrer Körperwendung und der Installation ihrer Schreibpulte die sonst vorherrschende strikte Frontalansicht.[53] Wenn hier der gemalte Rahmen des Bildfeldes noch genau eingehalten wird, so überspielen Giottos Figuren an anderer Stelle in der Scrovegni-Kapelle diese Grenzen in einer Weise, die wie die revolutionäre Schrägansicht der leeren Kapellenräume seitlich des Chores im Kern bereits Mantegnas Gestaltungsprinzipien des Frankfurter Bildes vorwegnimmt: Das Gewölbefresko des ersten Jochs der Scrovegni-Kapelle zeigt die Madonna mit dem Kind umgeben von vier Rundbildern mit Propheten, deren Schriftbänder jeweils über den Bildrahmen des Tondo hinaus auf den sternübersäten Nachthimmel des Gewölbes ausgreifen.[54]

Diese bei Giotto in der Scrovegni-Kapelle erstmals eingesetzten Gestaltungselemente sollten anschließend bei diversen Paduaner Freskenzyklen Nachfolge finden[55] – wie bei Giotto vorerst auf Nebenszenen ohne direkten Bezug zum Hauptgeschehen beschränkt. Anfang der 1360er Jahre malte Guariento (1338–1368/70) die Hauptkapelle der Eremitani-Kirche aus. Hier finden sich Fresko-Darstellungen der vier Evangelisten, die jeweils als Zweiergruppen in einander zugewandten, aus seitlicher Ansicht gegebenen Architekturabbreviaturen erscheinen.[56] In Altichieros (tätig zwischen 1369 und 1384) um 1380 entstandenen Fresken in der Cappella di S. Giacomo im Santo befindet sich im architektonisch gegliederten Eingangsbogen die Darstellung eines exzentrisch gesehenen, gewölbten Innenraums, dessen Ausmaße noch dadurch illusionistisch gesteigert erscheinen, daß eine seitlich hinauseilende Figur, von den gemalten Raumgrenzen überschnitten, nur noch teilweise zu sehen ist.[57] Gleichfalls im Santo, am Eingangsbogen der Kapelle des seligen Luca Belludi, ab 1382 von Giusto de'Menabuoi (nachweisbar zwischen 1349 und 1391/93) freskiert, begegnen uns je drei Halbfiguren von

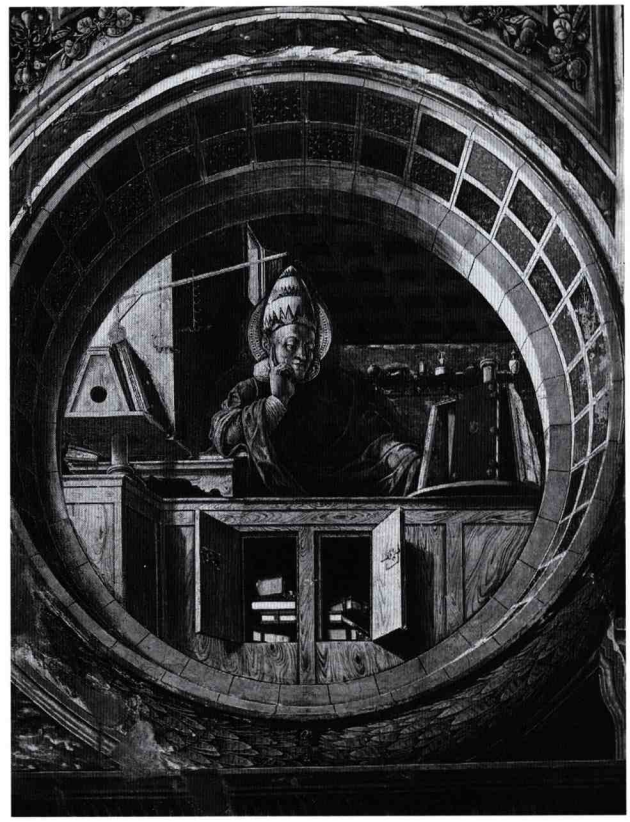


Abb. 35: Niccolò Pizzolo, Der Heilige Gregor, Padua, Eremitani-Kirche, Ovetari-Kapelle

49 Vgl. Giuseppe Basile, Giotto. La Cappella degli Scrovegni, Mailand 1992.

50 Der von der räumlichen Bildgestaltung definierte ideale Betrachterstandort befindet sich jeweils genau in der Mittelachse vor dem einzelnen Bild; allein der gemalte Konsolfries über der gemalten Steinverkleidung der Wände ist auf einen einheitlichen Betrachterstandpunkt hin ausgerichtet, der sich exakt unter dem – wiederum nur gemalten – Gurtbogen befindet, der den Kapellenraum in zwei gleiche Abschnitte unterteilt.

51 Basile (wie Anm. 49), S. 16, 271, Farbtafeln S. 26, 272f.

52 Vgl. jüngst J. V. Field, The invention of infinity. Mathematics and art in the Renaissance, Oxford u. a. O. 1997, S. 37–39.

53 Basile (wie Anm. 49), S. 361, Farbtafel S. 365.

54 Basile (wie Anm. 49), Farbtafel S. 29.

55 Die Auswahl ist willkürlich und erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Sie möge nur die Verbreitung des Motivrepertoires an sich in Padua verdeutlichen.
Vgl. in diesem Zusammenhang auch Luca Baggio, Sperimentazioni prospettiche e ricerche scientifiche a Padova nel secondo Trecento; in: Santo 34 (1994), S. 173–232.

56 Vgl. Francesca Flores d'Arcais, Guariento, Venedig 1965, S. 61–63, Abb. 94.

57 Camillo Semenzato (Hg.), Le pitture del Santo di Padova, Vicenza 1984, Tafel 42; John Richards, Altichiero. An artist and his patrons in the Italian Trecento, Cambridge 2000, S. 177–215, Tafel 65; Francesca Flores d'Arcais, Altichiero e Avanzo. La cappella di San Giacomo, Mailand 2001, Farbtafeln S. 30, 153 (es handelt sich um die Figur eines Dieners im „Traum des Ramiro").

Heiligen.[58] Sie erscheinen in Rundbogennischen, die ihrerseits perspektivisch auf den vor dem Eingangsbogen der Kapelle stehenden Betrachter bezogen sind.

In ebendieser Paduaner Tradition stehen schließlich auch Nicolò Pizzolos Kirchenväter in der Apsis der Ovetari-Kapelle *(Abb. 35)*, die er zwischen 1448 und seinem Tod 1453 ausgeführt haben muß.[59] In deutlicher Untersicht dargestellt, in der perspektivischen Erschließung des Bildraumes wiederum auf einen idealen Betrachterstandpunkt in der Mitte des Kapellenraumes bezogen, liefern diese Fresken eine – wenn auch nur unzureichende – Vorstellung vom Aussehen und vom Funktionieren jenes ursprünglich vorauszusetzenden Bildprogramms, von dem (in von Mantegna selbst überarbeiteter Form) nur das Frankfurter Leinwandbild des Evangelisten Markus bekannt ist.

Abschließend soll der Blick auf die Ikonographie des Frankfurter Evangelisten gerichtet werden. An seiner Identifikation mit dem Evangelisten Markus kann kein Zweifel bestehen. Folgt das Städel-Bild zum einen der üblichen, allerdings in gewissem Umfang auch variablen Bildnisikonographie,[60] so ist auch der Melancholie-Gestus kennzeichnend für einen verbreiteten Darstellungstypus des Evangelisten.[61] Darüber hinaus enthält aber die teilweise beschädigte Inschrift des Cartellino einen Textabschnitt, der in Venedig und im Veneto besondere Verbreitung gefunden hat: „Pax tibi Marce" sind die Tröstungsworte, die der Legende zufolge Christus selbst im Kerker an Markus vor dessen Martyrium gerichtet haben soll[62] und die programmatisch auch den geöffneten Kodex schmücken, den üblicherweise der Markuslöwe zwischen seinen Pranken hält.[63] Als venezianisches Hoheitszeichen par excellence findet er sich bis heute vielhundertfach in allen Gebieten, die – wie Padua seit 1405 – einst zum Herrschaftsgebiet der Serenissima gehört haben.

LITERATUR

Verz. (1870), S. 71, Nr. 13; (1873), S. 72, Nr. 13; (1879), S. 73, Nr. 18; (1883), S. 74, Nr. 18; (1888), S. 81f, Nr. 18; (1892), S. 9, Nr. 18; (1900), S. 40f, Nr. 18; (1907), S. 5, Nr. 18; (1910), S. 6, Nr. 18; (1914), S. 7, Nr. 18; (1915), S. 51, Nr. 18; (1919), S. 13f, Inv. Nr. 1046; (1924), S. 35; (1966), S. 67; (1971), S. 34; (1987), S. 64; (1997), S. 35

London, New York 1992 Ausst. Kat. Andrea Mantegna, Katalog von Jane Martineau, London, Royal Academy, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, S. 84, Kat. Nr. 9, S. 119–121, Kat. Nr. 5

Frankfurt 1995/96 Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Katalog von Jochen Sander, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1995/96, S. 182f, 205, Kat. Nr. 65

1867 Verst. Kat. Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande & hollandaise composant la galerie de M. le M[is] de Salamanca. Vente en son hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50, les lundi 3, mardi 4, mercredi 5 et jeudi 6 juin, Charles Pillet, Paris 1867, S. 43f, Los-Nr. 58

1880 Lermolieff, Die Werke italienischer Meister (1880), S. 130

1881 Julia Cartwright, Mantegna and Francia, London 1881, S. 109

1891 Lermolieff, Kunsthistorische Studien (1891), S. 165, Anm. 1, S. 176, 231

1897 Bernhard Berenson, The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works, New York–London [3] 1897, S. 81

1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 40f, Kat. Nr. 18

1902 Paul Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin–Leipzig 1902, S. 478

1910 Fritz Knapp, Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche, Stuttgart–Leipzig 1910, S. 163, 183

1913 Venturi, Storia dell'arte italiana, VII, 2 (1913), S. 162–164

1927 Giuseppe Fiocco, L'arte di Andrea Mantegna, Bologna 1927, S. 149

1929 Lucia Chiovenda, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 8

1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 327

58 Zur Kapelle vgl. Camillo Semenzato (Hg.), La Cappella del Beato Luca e Giusto de'Menabuoi nella Basilica di Sant'Antonio, Padua 1988. Schon ab 1370 entstanden Menabuois Fresken im Paduaner Baptisterium, die gleichfalls mit der Wahrnehmung der Bildbetrachters spielen; vgl. Anna Maria Spiazzi (Hg.), Giusto de'Menabuoi nel Battistero di Padova, Triest 1989, Abb. 11, 34–37, 99, 179 (Evangelisten und Propheten), S. 79, Abb. 79f, 154 (Hieronymus), Abb. 106f, 109f (räumliche Bezugnahme von Bildern bzw. Bildabschnitten aufeinander über Raumecken hinweg, etwa beim Kindermord mit Herodes in schräg gesehener Loggienarchitektur oder bei der thronenden Madonna mit Stiftern, Heiligen und Engeln).

59 Über eine genauere Datierung kann man nur spekulieren. Da sich die Tondi mit den Kirchenvätern unterhalb der von Mantegna 1448/49 ausgeführten Gestalten der Heiligen Petrus, Paulus und Christophorus in der Apsiskalotte befinden, darf man annehmen, daß sie erst im Anschluß an diese Arbeiten von Pizzolo ausgeführt wurden. So scheint alles dafür zu sprechen, daß seine Kirchenväter, insbesondere der Heilige Gregor mit dem sinnend auf seine rechte Hand gestützten Kopf und der Körperwendung nach rechts, wie schon Squarciones Hieronymus auf dem Lazara-Polyptychon von Mantegnas Markus angeregt worden sind. Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch die im Zweiten Weltkrieg verlorengegangenen Gewölbefresken von Antonio und Bartolomeo Vivarini und Giovanni d'Alemagna mit den Evangelisten in der Ovetarikapelle, die allerdings keine Auseinandersetzung mit Mantegnas Frankfurter Markus zeigen (Fiocco [1959], Abb. 124–130).

60 So etwa in den um 1070/1100, bald vor 1200 bzw. um 1106 entstandenen Mosaikdarstellungen des Markus am Hauptportal, im Pendentif der Hauptkuppel bzw. in der Hauptapsis von S. Marco (Otto Demus, The mosaics of San Marco in Venice, Chicago–London 1984, Bd. 1, 1, S. 29f, 171, 192–194 bzw. 37f, Bd. 2, 1, Tafel 12, 64 bzw. 17).

61 Vgl. die Markus-Darstellung im Pendentif der Hauptkuppel von S. Marco (Demus [wie Anm. 60], Bd. 1, 1, S. 171, 192–194, Bd. 2, 1, Tafel 64).

62 Lechner (1974), Sp. 553; Legenda aurea (1979), S. 309. Diese an Markus gerichteten Worte wurden im 14. Jahrhundert in Venedig auch auf eine weitere Episode der Markus-Vita übertragen, nämlich auf die wunderbare Mitteilung eines Engels an den auf einem Boot schlafenden Evangelisten, daß er einige Zeit nach seinem Tode an jener Stelle in der venezianischen Lagune, die das Schiff gerade passierte, mit großen Ehren bestattet werden sollte. Zu dieser Ausschmückung der Gründungslegende von S. Marco in Venedig vgl. Pincus (1997), S. 135–146.

63 Vgl. Hermann Fillitz, Giovanni Morello (Hg.), Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa, Mailand 1994, S. 88, Kat. Nr. 2.

1937 Giuseppe Fiocco, Mantegna, Mailand 1937, S. 28f, 199
1946 William E. Suida, Mantegna and Melozzo; in: Art in America 34 (1946), S. 57f
1956 Renata Cipriani, Tutta la pittura del Mantegna, Mailand 1956, S. 79, 84
1956 Erika Tietze-Conrat, Mantegna. Gemälde. Zeichnungen. Kupferstiche, Köln 1956, S. 183
1957 Wilhelm Boeck, Rezension von Erika Tietze-Conrat, Mantegna. Gemälde. Zeichnungen. Kupferstiche; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957), S. 198
1958 Lino Moretti, Di Leonardo Bellini, pittore e miniatore; in: Paragone 99 (1958), S. 62
1959 Giuseppe Fiocco, L'arte di Andrea Mantegna, Bologna 1927 (Reprint Venedig 1959), S. 76
1961 Edoardo Arslan, Il Mantegna a Mantova; in: Commentari 12 (1961), S. 166
1962 Roberto Longhi, Crivelli e Mantegna: Due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961; in: Paragone, n. s., 13, Nr. 145 (1962), S. 16
1962 Carlo L. Ragghianti, Codicillo mantegnesco; in: Critica d'arte 52 (1962), S. 28, Anm. 2
1964 Maurizio Bonicatti, Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515, Rom 1964, S. 56, 60, Anm. 2, S. 168
1964 Ettore Camesasca, Mantegna, Mailand 1964, S. 15, 113
1965 John Shearman, Andrea del Sarto, Oxford 1965, S. 113, Anm. 2
1966 Lionello Puppi, La Valle Padana fra Gotico e Rinascimento, Mailand 1966, Abb. 15
1967 Maria Bellonci, Niny Garavaglia, L'opera completa del Mantegna, Mailand 1967, S. 87f, Kat. Nr. 12
1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 239
1968 Lionello Puppi, Osservazioni sui riflessi dell'arte di Donatello tra Padova e Ferrara; in: Donatello e il suo tempo. Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze–Padova 25 settembre – 1 ottobre 1966, Florenz 1968, S. 325 mit Anm. 6
1970 Sergio Bettini, Lionello Puppi, La Chiesa degli Eremitani di Padova, Vicenza 1970, S. 82f, 92
1974 Gregor Martin Lechner, Art. „Markus Evangelist"; in: LCI 7 (1974), Sp. 556
1976 Maria Luisa Rizzatti, Mantegna, Mailand 1976, S. 38
1981 Ettore Camesasca, Mantegna, Florenz 1981, S. 12
1981/82 Ausst. Kat. Antonello da Messina, Katalog von Alessandro Marabottini und Fiorella Sricchia Santoro, Messina, Museo Regionale, 1981/82, S. 40
1986 Lightbown, Mantegna (1986), S. 475f, Kat. Nr. 159
1987 Sergio Bettini, u. a., Arte in Veneto, Mailand [2] 1987, S. 234
1987 Alberta de Nicolò Salmazo, La pittura rinascimentale a Padova; in: La pittura in Italia. Il Quattrocento, o. O. (Mailand) 1987, S. 170f, 179
1989 a Keith V. Shaw, Teresa M. Boccia-Shaw, Mantegna's Ovetari Angel fragment newly identified; in: Bollettino del Museo Civico di Padova 78 (1989), S. 27, Anm. 16
1989 b Keith V. Shaw, Teresa M. Boccia-Shaw, Mantegna's pre-1448 years reexamined: The S. Sofia inscription; in: Art Bulletin 71 (1989), S. 49, 56, Anm. 85
1990 Alberta de Nicolò Salmazo, Padova; in: La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, Bd. 2, Mailand 1990, S. 497, 502, Anm. 112, S. 520
1990 Pinacoteca di Brera, Scuola veneta, Mailand 1990, S. 174
1991 Claudia Cieri Via, Mantegna (Art dossier, 55), Florenz 1991, S. 6f
1991 Ausst. Kat. Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Katalog von Alessandra Mottola Molfino und Mauro Natale, Mailand, Museo Poldi Pezzoli, 1991, S. 325
1992 Ettore Camesasca, Mantegna, Florenz 1992, S. 9
1992 Michael Hirst, Mantegna; in: Burlington Magazine 134 (1992), S. 318
1992 Ronald Lightbown, Mantegna: Great but little known; in: Apollo 135, Nr. 361 (1992), S. 186
1992 Andrea Rothe, Mantegna's paintings in distemper; in: Ausst. Kat. Andrea Mantegna, Katalog von Jane Martineau, London, Royal Academy, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, S. 81, 84, Kat. Nr. 9
1992 Ausst. Kat. Andrea Mantegna, Katalog von Jane Martineau, London, Royal Academy, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, S. 81, 84, Kat. Nr. 9, S. 119–121, Kat. Nr. 5
1993 Francis Ames-Lewis, Painters in Padua and Netherlandish art, 1435–1455; in: Joachim Poeschke (Hg.), Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang, München 1993, S. 181f, 185–187, 189
1993 Alberta de Nicolò Salmazo, Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna (Biblioteca d'arte veneta, 1), Padua 1993, S. 46f, 61–63, 65, 72f, 75
1993 Jill Dunkerton, Mantegna's painting techniques; in: Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek (Hg.), Mantegna and 15th-century court culture. Lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts, London 1992, London 1993, S. 29, 34
1993 Jennifer Fletcher, Mantegna and Venice; in: Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek (Hg.), Mantegna and 15th-century court culture. Lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts, London 1992, London 1993, S. 21
1993 Kristen Lippincott, Mantegna and the „scientia" of painting; in: Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek (Hg.), Mantegna and 15th-century court culture. Lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts, London 1992, London 1993, S. 54
1994 Alberta de Nicolò Salmazo, Per gli anni padovani di Andrea Mantegna: appunti in margine alla mostra del 1992; in: Arte veneta 46 (1994), S. 93f
1995 Fabrizio Lollini, Le Vite di Plutarco alla Malatestiana (S. xv. 1, S. xv. 2, S. xvii. 3). Proposte ed osservazioni per il periodo di trasizione tra tardogotico e rinascimento nella miniatura settentrionale; in: Fabrizio Lollini, Piero Lucchi (Hg.), Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni, Bologna 1995, S. 196
1995 Giordana Mariani Canova, La miniatura nella Biblioteca Malatestiana; in: Fabrizio Lollini, Piero Lucchi (Hg.), Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni, Bologna 1995, S. 164, 173
1995/96 Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Katalog von Jochen Sander, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1995/96, S. 182f, 205, Kat. Nr. 65
1996 Raimondo Callegari, Opere e committenze d'arte rinascimentale a Padova; in: Arte veneta 49 (1996), S. 14, Anm. 88
1996 Gabriele Finaldi, Art. „Mantegna, Andrea"; in: DicArt 20 (1996), S. 304
1996 Patricia Fortini Brown, Venice & Antiquity. The Venetian sense of the past, New Haven–London 1996, S. 191
1996 Clara Gelao, Per Andrea Mantegna: una precisazione e una proposta; in: dies. (Hg.), Studi in onore di Michele D'Elia. Archeologia, arte, restauro e tutela archivistica (Arte & arti, 2), Spoleto 1996, S. 242
1997 Daniel Arasse, Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique, Paris 1997, S. 33
1997 Umberto Baldini, Valter Curzi, Cecilia Prete, Andrea Mantegna, Florenz 1997, S. 234
1997 Dawson W. Carr, Andrea Mantegna. The Adoration of the Magi, Los Angeles 1997, S. 69
1997 Alberta de Nicolò Salmazo, Mantegna, Mailand 1997, S. 10, 148, Kat. Nr. 16
1997 Debra Pincus, Mark gets the message: Mantegna and the

praedestinatio in fifteenth-century Venice; in: Artibus et historiae 18, Nr. 35 (1997), S. 135–146

1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 35

1998 Nike Bätzner, Andrea Mantegna, 1430/31–1506, Köln 1998, S. 20, 25f

1998 Hugo Chapman, Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his contemporaries, London 1998, S. 25

1998 Marcello Ciccuto, Un'iscrizione di Andrea Mantegna; in: Albertiana 1 (1998), S. 65, Anm. 14

1998 Louisa C. Matthew, The painter's presence: Signatures in Venetian Renaissance pictures; in: Art Bulletin 80 (1998), S. 621

1999 Alberta de Nicolò Salmazo, Una proposta per la „Madonna con il Bambino" Walters; in: dies. (Hg.), Francesco Squarcione. „Pictorum gymnasiarcha singularis". Atti delle giornate di studio. Padova, 10–11 febbraio 1998, Padua 1999, S. 168

2000 Kurt Barstow, The Gualenghi-d'Este Hours. Art and devotion in Renaissance Ferrara, Los Angeles 2000, S. 78

CARLO CRIVELLI

Venedig 1430/1435 – zwischen dem 7. August 1494 und dem 3. September 1495 Ascoli (?)

Carlo Crivelli wurde Anfang der 1430er Jahre in Venedig in eine dort ansässige Künstlerfamilie geboren. Sowohl sein Vater Jacopo, über dessen Schaffen indes nichts Näheres bekannt ist, als auch sein jüngerer Bruder Vittore waren Maler; in der väterlichen Werkstatt dürfte Carlo auch seine erste künstlerische Ausbildung erhalten haben, doch haben offenbar auch Werke der in Padua tätigen Künstler Giorgio Schiavone und Marco Zoppo Eindruck auf ihn gemacht. Als bereits ausgebildeter Maler wird Carlo Crivelli erstmals am 5. März 1457 in Venedig genannt, als er wegen Ehebruchs zu sechs Monaten Kerker und 200 Lire Geldbuße verurteilt wird. Bald darauf kehrte Crivelli seiner Vaterstadt den Rücken, um anderswo sein Glück als Maler zu suchen, nicht ohne des öfteren mit der Signaturformel „Karolus Crivellus Venetus" auf seine Herkunft hinzuweisen. Der Künstler scheint – vielleicht zusammen mit Giorgio Schiavone – zunächst in dem von Venedig beherrschten Dalmatien tätig geworden zu sein, wo er am 11. September 1465 in Zadar urkundlich faßbar wird. Spätestens im Jahre 1468 muß Crivelli jedoch nach Italien zurückgekehrt sein, wo er sich in den Marken niederließ. Hier ist er bis zu seinem Tod 1494/95 kontinuierlich und in dichter Folge durch signierte und datierte Werke bzw. durch die urkundliche Überlieferung nachweisbar.

Das früheste durch Signatur und Datierung gesicherte Werk Carlo Crivellis ist das 1468 entstandene Polyptychon in SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino zu Massa Fermana. Crivelli scheint sich in Ascoli angesiedelt zu haben; hier wird er 1469 erstmals urkundlich erwähnt, kaufte er am 17. Juni 1478 ein Haus, und hier wird er in einer weiteren Urkunde vom 14. November 1478 als „Magistro Karulo veneto habitatori civitatis Asculi" erwähnt. Am 1. September 1487 starb in Ascoli Carlo Crivellis Sohn; der Künstler scheint die Stadt bald darauf verlassen zu haben, denn er ist anschließend vor allem in Camerino, Fabriano und Matelica nachzuweisen. Am 2. April 1490 erhielt Crivelli von Ferdinand von Aragon, dem späteren König von Neapel, den Titel eines „Miles" (Ritter) verliehen.

Crivelli folgte in der Gestaltung seiner Altarbilder als Polyptychen zunächst noch lange dem Vorbild der Vivarini; erst seit dem Beginn der 1480er Jahre übernahm er, vielleicht unter dem Eindruck von Bellinis Altarbild für Pesaro, das modernere Bildformat der einheitlichen „Pala". Auch die reiche Verwendung von Blattgold, ja das Herausarbeiten einzelner Bildelemente wie Heiligenscheine oder Attribute in Flachrelief, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Venedig selbst schon ganz aus der Mode gekommen waren, dürften dem konservativen Geschmack seiner Auftraggeber in besonderem Maße entsprochen haben. Im Altarbild, vor allem aber im kleinformatigen Andachtsbild wirkten zeit seines Lebens mit Blatt- und Fruchtgirlanden oder Steinbrüstungen Eindrücke nach, die der junge Crivelli an Werken von Paduaner Künstlern wie Schiavone oder Zoppo gewonnen hatte.

LITERATUR: Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Mailand 1961; Anna Bovero, L'opera completa del Crivelli, Mailand 1974; Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Florenz 1986; ders., Carlo Crivelli, Florenz 1995; Katja Conradi, Art. „Crivelli, Carlo"; in: AKL 22 (1999), S. 351–353



Abb. 36: Carlo Crivelli, Der Verkündigungsengel Gabriel, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 37: Carlo Crivelli, Maria Annunziata, Frankfurt a. M., Städel

TAFELN EINES POLYPTYCHONS: DER VERKÜNDIGUNGSENGEL GABRIEL UND MARIA ANNUNZIATA

Inv. Nr. 841, 841 A

Tafel 4–5 und Abb. 36–37

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Gabriel (841 A): Pappel (Populus sp.), 36,4 (Seitenkanten) bzw. 60,5 (Mitte) x 45,6 (oben) bzw. 44,5 (unten) x 2,2 (± 0,2) cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Annunziata (841 B): Pappel, 36,2 (Seitenkanten) bzw. 60,2 (Mitte) x 45,5 x 2,0 (± 0,2) cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Rückseiten beider Tafeln im Originalzustand mit Spuren der Holzbearbeitung erhalten, die beiden unteren geschwungenen Tafelkanten sind jeweils abgeschrägt
beide Tafeln werden durch je zwei sekundär angebrachte, eiserne, ca. 2,0 cm breite Einschubleisten stabilisiert (die Einschubleisten werden in der trapezförmigen Holzaushebung zusätzlich durch ihre nach oben zulaufende Form fixiert; sie verlaufen ca. 5 cm unter- bzw. oberhalb des seitlichen Ansatzes der geschwungenen Tafelkanten)

Malfläche:
Gabriel (841 A): 29,7 (± 0,1) (Seitenkanten) bzw. 55,5 (Mitte) x 39,5 (oben) bzw. 37,5 cm (unten)
Annunziata (841 B): 29,9 (± 0,2) (Seitenkanten) bzw. 56,6 (Mitte) x 37,5 (oben) bzw. 37,7 cm (unten)
bei beiden Tafeln sind die Malkanten allseits erhalten
auf beiden Tafeln befindet sich jeweils auf der Vorderseite auf dem unbemalten Tafelrand links die handschriftliche Notiz: „Il D[uomo?] Camerino"

Zustand der Malerei:[1]
insgesamt sehr guter Erhaltungszustand der Malerei; bei beiden Tafeln auf jüngerem Restaurierungsfirnis wenige, meist punktuelle Retuschen; *Gabriel:* im Umhang parallel zur Maserung verlaufend, im Flügel im Bereich einer rückseitig gut erkennbaren Wachstumsunregelmäßigkeit der Tafel, am Gesims des Gebäudes hinter dem Engel links vom Tuch, an der linken und an beiden geschwungenen Malkanten unten, an der rechten Malkante im Bereich der Druckstelle eines sekundären Rahmens; *Annunziata:* an Tafelriß in der Mitte des unteren Mauerzwickels, oberhalb des Hauptes Mariens, in unmittelbarer Umgebung des aus dem Fenster hängenden Teppichs, knapp neben der Gebäudekante links dicht unterhalb der oberen geschwungenen Malkante, entlang der beiden geschwungenen Malkanten oben); bei der Gabriels-Tafel am rechten Bildrand eine etwa 1,5–2,0 cm breite Zone mit altem, stark vergilbtem Firnis

Rückseite des Bildträgers:
Gabriel (841): Klebezettel „G. 841[a]"
Annunziata (841 A): Klebezettel „G. 841[b]"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Die beiden sechseckigen, rechts und links gerade abgeschlossenen, oben und unten hingegen konkav geschwungenen Tafelbilder schildern die Verkündigung an die Jungfrau Maria.[2] Auf beiden ist in leichter Untersicht über einer jeweils den unteren Tafelzwickel abschließenden Steinbrüstung eine durchgehende Architekturbühne dargestellt, links eine von einem palastartigen Gebäude hinterfangene Terrasse, rechts ein puppenhausartig an seiner Vorderseite geöffnetes Wohnhaus. Warmes Abendlicht fällt von rechts herein und zeichnet lange Schatten auf die Architekturen.

Auf dem linken Bild erscheint der Erzengel Gabriel in jäher Knielaufbewegung nach rechts. Er hat seine Rechte im Segensgestus erhoben, in der auf das Knie gestützten Linken hält er eine weiße Lilie. Er wendet sich mit zum Sprechen geöffnetem Mund der auf der anderen Tafel dargestellten, vor ihrem Betpult knienden Maria zu. Gabriel scheint gerade auf der Szene erschienen zu sein – sein Umhang weht noch nach und seine Flügel sind noch hoch erhoben, während sein vorgestellter linker Schuh und ein Teil seines Umhangs über die Brüstung hinausragen und in ausgeprägter *di sotto in sù*-Perspektive wiedergegeben sind. Gabriel trägt eine liturgischer Gewandung nahekommende, modisch akzentuierte Kleidung: über einem grauweißen, reichgefältelten Hemd einen gleichfarbenen Rock mit seitlich geschlitzten Ärmeln, der von einem weißen und einem goldenen Stoffgürtel umschlossen wird, darüber einen purpurfarbenen, hellbeige-grau gefütterten und goldgesäumten Umhang, der von einer perl- und edelsteinbesetzten Goldschließe vor der Brust zusammengehalten wird. Die offenen, lockigen, hellbraunen Haare umschließt ein goldenes Diadem; über dem Haupt schwebt ein perspektivisch gegebener goldener Scheibennimbus. Die goldgehöhten, spitz zulaufenden Flügel changieren zwischen Gelbgrün und Flaschengrün zu Rotbraun und Blauschwarz.

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 50r: „Schmutzig, gereinigt v. Goebel u. Janss d. 29. Dezemb. 1877".

2 J. H. Emminghaus, Art. „Verkündigung an Maria"; in: LCI 4 (1972), Sp. 422–437.

Die Terrasse, auf der der Erzengel erschienen ist, wird links und rückseitig von einem mehrstöckigen, aus Hau- und Ziegelsteinen errichteten Palastgebäude abgeschlossen. Im Erdgeschoß gewährt ein seitlich angeordnetes Portal Zugang, im ersten Stock ist der hölzerne Laden eines Fensters geöffnet; ein weißes Handtuch liegt nachlässig über der Brüstung, während neben dem Fenster ein Vogelbauer aufgehängt ist. Bei dessen Insassen dürfte es sich um einen Stieglitz handeln. Rechts vermittelt eine bildparallele Arkadenstellung und eine dahinter verlaufende Zinnenmauer zur anderen Tafel mit der Annunziata.

Die rechte Bildtafel zeigt das Wohnhaus der Jungfrau Maria. Seine Vorderseite ist im Erdgeschoß fast gänzlich zum Betrachter hin geöffnet, die architektonisch an sich gänzlich unwahrscheinliche Baulösung wird im Bild dennoch durch einen die Öffnung überfangenden hölzernen Sturz motiviert. Ein rotes Tuch mit akkurater Legefalte hängt über die vordere Brüstung herab. In der linken Gebäudeseite befindet sich ein großes, sorgsam vergittertes Fenster, das die Verbindung zur Terrasse auf dem linken Flügel herstellt. Maria kniet vor ihrem Betpult, das ebenso nah an das Fenster wie an die vordere, bildparallele Wandöffnung herangeschoben ist. Mit demütig geneigtem Haupt, die Hände vor der Brust überkreuzt, ist die Jungfrau in die Lektüre des vor ihr aufgeschlagenen Buches vertieft. Sie trägt ein weißes, reich plissiertes Hemd, ein goldgesäumtes, gräulich-rosafarbenes Kleid mit geschlitzten Ärmeln, darüber einen hellblauen, flaschengrün gefütterten Umhang mit goldenen Säumen, der mit Goldbändern vor der Brust zusammengehalten wird. Die langen, lockigen, hellbraunen Haare sind kunstvoll um einen Stirnreif geschlungen. Über dem Haupt schwebt in perspektivischer Verkürzung ein goldener Scheibennimbus.

Im Wohnraum der Jungfrau Maria erhebt sich über einem hölzernen Unterbau das mächtige, von einem zur Seite geschobenen Vorhang beschirmte Bett, auf dessen Laken drei Kissen liegen, davor steht eine Holztruhe. In einer rückseitigen Wandnische haben eine Spanschachtel und ein zugebundenes Vorratsgefäß Platz gefunden. Auf der Außenfensterbank steht ein weiteres hohes Keramikgefäß, das als Topf wohl für eine Myrte dient. Goldene Strahlen fallen vom linken Bildrand in Richtung Maria; die längsten dringen durch das vergitterte Fenster bis in den Innenraum zur Betenden vor. Auch Mariens Wohnhaus ist zweigeschossig; ein hölzerner Fensterladen ist halb geöffnet, ein kostbarer Teppich hängt über die Brüstung herab, und ein weiterer Topf mit einer Myrte komplettiert dieses stillebenartige Motiv.



Abb. 38: Carlo Crivelli, Madonna mit Kind, Mailand, Pinacoteca di Brera

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die beiden Tafeln der Verkündigung Mariens wurden im Juni 1832 aus dem Besitz des römischen Malers und Kunsthändlers Filippo Benucci (1779–1848)[3] durch das Städelsche Kunstinstitut erworben[4] und als Werke Carlo Crivellis inventarisiert. Sie erscheinen unter gleicher Zuschreibung in den Städel-Gemäldeverzeichnissen seit 1833.

3 Vgl. Art. „Benucci, Filippo"; in: AKL 9 (1994), S. 184.

4 Zu den Erwerbungsumständen siehe S. XIVf.



Abb. 39: Carlo Crivelli, Die Heiligen Petrus und Dominikus, Mailand, Pinacoteca di Brera



Abb. 40: Carlo Crivelli, Die Heiligen Petrus Martyr und Venantius, Mailand, Pinacoteca di Brera

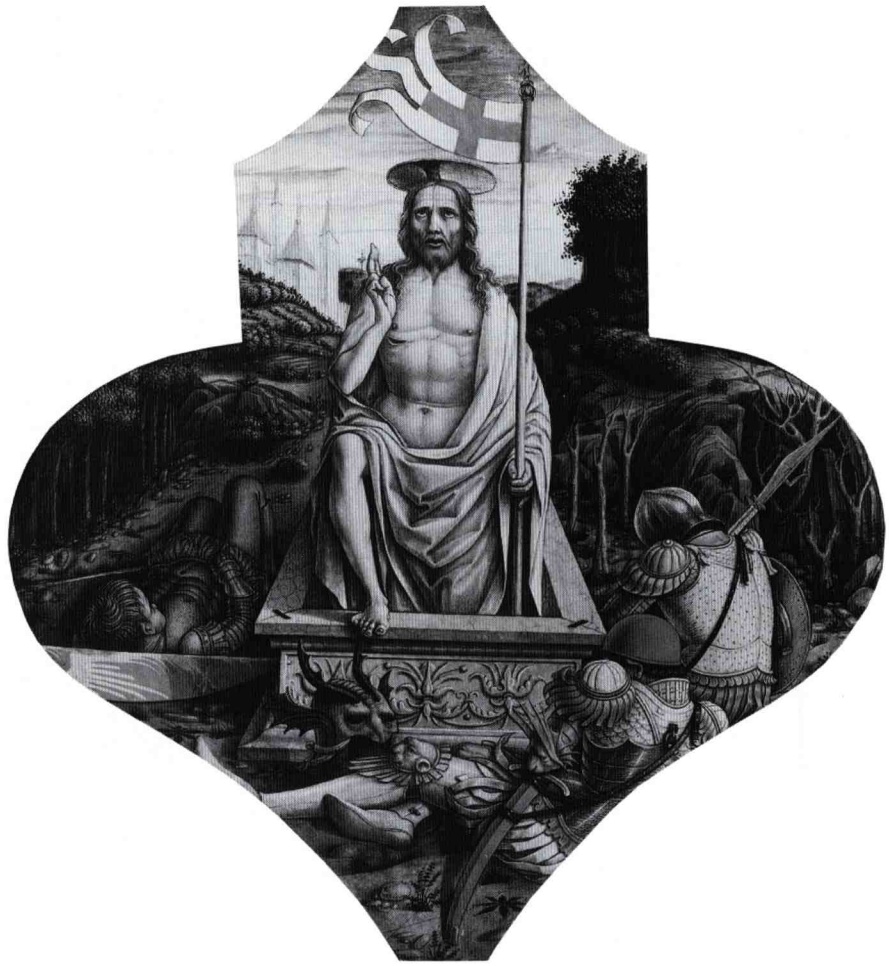


Abb. 41: Carlo Crivelli, Auferstehung Christi, Riggisberg, Abegg-Stiftung

Benucci hatte die Tafeln im März 1832 von der Mailänder Brera erworben.[5] Sie gehörten zu einem im Jahre 1811 dorthin überführten Polyptychon aus Camerino in den Marken.[6] Die Mitteltafel mit der thronenden Madonna und dem Kind (*Abb. 38*) wurde von zwei Tafeln mit den Heiligen Petrus und Dominikus bzw. Petrus Martyr und Venantius (*Abb. 39–40*) flankiert und von den beiden Städel-Bildern sowie einem auferstehenden Christus (*Abb. 41*), heute in der Abegg-Stiftung in Riggisberg, bekrönt. Von den ehemals drei Predellentafeln haben sich zwei mit den Heiligen Antonius Abbas, Hieronymus und Andreas sowie Jakobus d. Ä., Bernhardin von Siena und Nikodemus (*Abb. 42–43*) in der Brera erhalten.[7]

Das auf der Mitteltafel ins Jahr 1482 datierte und von Carlo Crivelli signierte Altarwerk soll erst nach einem Erdbebenschaden 1799 von seinem ursprünglichen Aufstellungsort im Dom von Camerino in die dortigen Kirche S. Domenico überführt worden sein; vermutlich war das Polyptychon aber von Anfang an für die Dominikanerkirche bestimmt gewesen, wie die prominente Darstellung der beiden Dominikaner-Heiligen Dominikus und Petrus Martyr nahelegt.[8]

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle führten die beiden Städel-Tafeln als Werke Carlo Crivellis in die kunsthistorische Fachliteratur ein,[9] wobei sie sie bereits mit der Auferstehung Christi in Zusammenhang brachten. Ihrer Zuschreibung an den venezianischen Künstler sollte sich in der Folge die Crivelli-Forschung ausnahmslos anschließen. G. McNeill Rushforth wies erstmals auf die mit den Frankfurter Bildern eng verwandte, großformatige Verkündi-

5 Zur Exportgenehmigung der „Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti", Mailand, vom 2. März 1832, siehe S. XIV.

6 Zur Geschichte der Auflösung des Polyptychons vgl. jüngst Daffra (1999), S. 195–199; Zampetti (1999), S. 20–24; Prete (2000), S. 340.

7 Zu den Tafeln in der Brera vgl. Zampetti (1986), S. 279–281, Kat. Nr. 61–68; Pinacoteca di Brera (1990), S. 123–126, Kat. Nr. 64; zu dem Gemälde in der Abegg-Stiftung vgl. Gaudenz Freuler, Mauro Natale, Repertorium venezianischer Gemälde in öffentlichem Schweizer Besitz; in: Ausst. Kat. Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein, Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, Genf, Musée d'art et d'histoire, 1978, S. 228, Kat. Nr. R 23.

8 Zampetti (1961), S. 87; ders. (1986), S. 279–281. Die Überlieferung, das Altarbild sei erst 1799 aus dem erdbebengeschädigten Dom in die Dominikanerkirche gelangt, führte Zampetti auf eine Verwechslung mit dem zweiten Polyptychon Crivellis in der Brera zurück, der um 1490 entstandenen „Madonna della Candeletta", die ihrerseits tatsächlich aus dem Dom in Camerino stammt (heute zwischen der Brera in Mailand und den Gallerie dell'Accademia in Venedig aufgeteilt; vgl. Zampetti [1986], S. 290–293, Tafeln 86–89; Pinacoteca di Brera [1990], S. 126–129, Kat. Nr. 65).

9 Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 92, Anm. 3; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1873), S. 91, Anm. 24; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), Bd. 1, S. 84, Anm. 1.



Abb. 42: Carlo Crivelli, Die Heiligen Antonius Abbas, Hieronymus und Andreas, Mailand, Pinacoteca di Brera



Abb. 43: Carlo Crivelli, Die Heiligen Jakobus Major, Bernhardin von Siena und Nikodemus, Mailand, Pinacoteca di Brera

gungsdarstellung Crivellis von 1486 in der National Gallery in London *(Abb. 44)*[10] hin.[11] Die Städel-Bilder erschienen ihm zutreffend als die frühere Fassung des Themas (der Zusammenhang mit den Gemälden in Mailand, von denen die Mitteltafel bekanntlich auf 1482 datiert ist, war ihm noch nicht bewußt).

H. Weizsäcker erkannte erstmals in den Frankfurter Tafeln die seitlichen Bekrönungen eines dreiteiligen Retabels.[12] Da ihm ihre Herkunft aus der Mailänder Brera dank der Erwerbungsumstände im Jahre 1832 bekannt war,[13] brachte er sie mit den beiden in der Brera befindlichen Altären aus San Domenico in Camerino in Zusammenhang.[14] Nur wenig später gelang F. Malaguzzi Valeri dann der Nachweis der Zugehörigkeit zu dem auf das Jahr 1482 datierten Retabel.[15]

Durchaus unterschiedlich – und in deutlicher Widerspiegelung des jeweiligen Zeitgeschmacks – fiel die Bewertung der künstlerischen Qualität der Werke Crivellis aus. So sah L. Venturi in der Londoner Verkündigung von 1486 ebenso wie in den beiden (von ihm noch irrtümlich um 1490 datierten) Frankfurter Tafeln dieselbe „decadenza" am Werke, die „ricchezza decorativa" über jede „unità di composizione" stelle.[16] Dem widersprach bereits R. van Marle, den gerade der „... linear effect of the two

10 Zampetti (1986), S. 284–286, Tafel 74.

11 McNeill Rushforth (1900), S. 30, 54, 62, 101; ebenso Drey (1927), S. 76, 88, der in Crivellis Städel-Madonna auch die unmittelbare Vorlage für dessen Madonnenfigur in der Geburt Christi auf der Predella der gegen 1490 entstandenen „Pala Ottoni", heute in der National Gallery in London (Zampetti [1986], S. 295–297, Tafel 215), sehen wollte; sowie Chiovenda (1929), S. 7.

12 Weizsäcker (1900), S. 80–82, Kat. Nr. 33–34.

13 Siehe S. xiv.

14 Zu den beiden Retabeln siehe oben Anm. 7 und 8.

15 Malaguzzi Valeri (1908), S. 117.

Nachdem sich die Erkenntnis der Zugehörigkeit der Städel-Tafeln zu dem Altarwerk von 1482 allgemein durchgesetzt hatte, war auch die Frage ihrer Datierung (und die damit verbundene Frage nach dem zeitlichen Verhältnis zur Londoner Verkündigung von 1486) eigentlich beantwortet. Dennoch gab es in der Folge noch einzelne Anhänger einer Datierung in spätere Zeit, so Geiger (1913), S. 131 (um 1490); van Marle (1936), S. 40 (Mitte der 1480er Jahre).

16 L. Venturi (1907), S. 204, 208, sah die Städel-Tafeln noch in enger stilistischer Verwandtschaft mit der Madonna mit den Heiligen Franziskus und Sebastian von 1491 in der National Gallery in London (vgl. Zampetti [1986], S. 294f, Tafel 102).

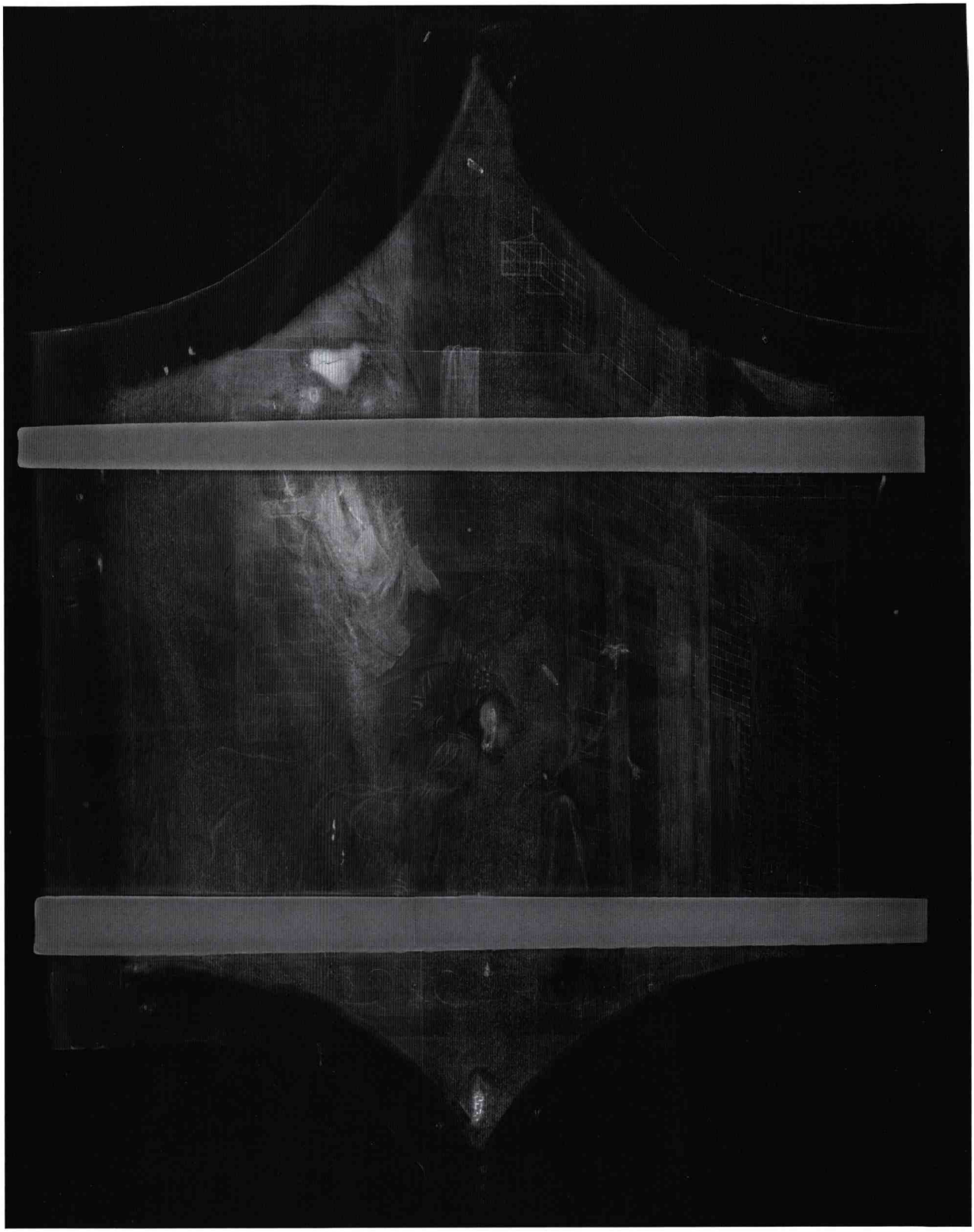


Abb. 48: Carlo Crivelli, Verkündigungsengel, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

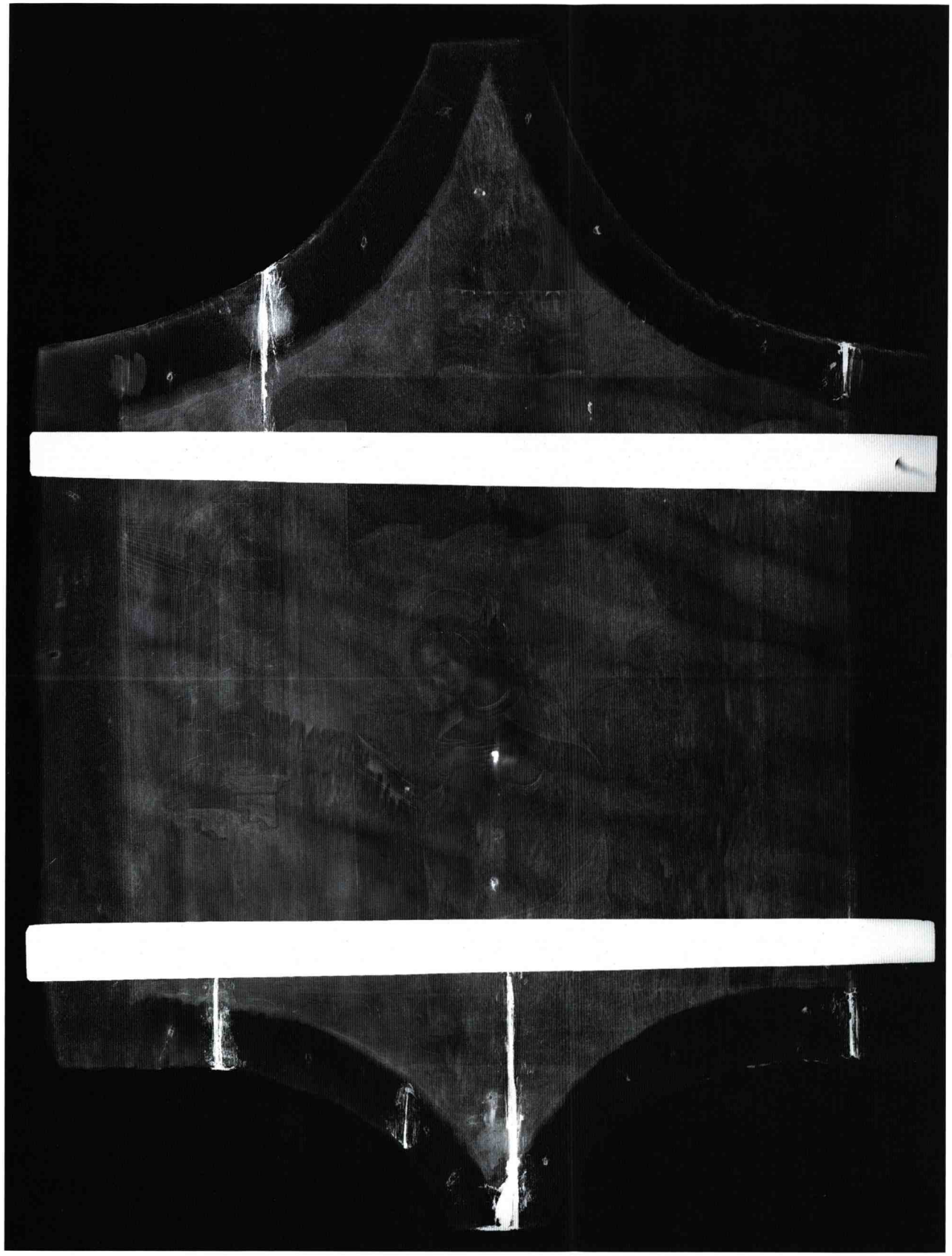


Abb. 49: Carlo Crivelli, Maria Annunziata, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Franziskus dargestellt sind. Über der Mitteltafel und den inneren Seitentafeln erheben sich schließlich drei spitzgieblig abschließende Bildfelder (das mittlere wiederum etwas breiter und höher als die seitlichen), auf denen im Zentrum die „Imago Pietatis", d. h. die Halbfigur des toten Christus im Grabe, erscheint, während rechts und links die Annunziata und der Verkündigungsengel *(Abb. 52–53)* dargestellt sind.

In dem knapp fünfzehn Jahre später entstandenen Altarbild für Camerino schloß Crivelli – den künstlerischen Erfordernissen der Zeit entsprechend – die einzelnen Tafeln des Polyptychons zu größeren Einheiten zusammen: Er brachte nicht nur die vier Heiligen, die die mittlere Madonnentafel flankieren, in zwei Bildfeldern unter, er vereinheitlichte außerdem den Bildraum der drei Haupttafeln durch eine durchgehende Architekturbühne. Gleiches gilt auch für die beiden Frankfurter Tafeln mit der Verkündigung Mariens, deren unter einheitlichem Fluchtpunkt gesehene Architektur allerdings in der ursprünglichen Anordnung durch die dazwischengeschobene Tafel mit dem auferstandenen Christus etwas verunklärt worden sein muß. Auf Vereinheitlichung zielt schließlich auch der Verzicht auf narrative Darstellungen auf den Predellenszenen zugunsten eine Folge von Halbfiguren vor durchgehendem Goldgrund.

Stellt diese Homogenisierung der Gesamterscheinung des Retabels (die schließlich auch bei Crivelli in seinem Spätwerk zur einteiligen Hochrenaissance-Pala führen sollte)[27] eine deutliche Modernisierung gegenüber dem Polyptychon in Massa Fermana dar, so behielt der Künstler wohl mit Blick auf seine eher konservativ gestimmten Auftraggeber ein Gestaltungsmittel bei, das eigentlich seine größte Beliebtheit bereits im 14. und frühen 15. Jahrhundert erlebt hatte: Im Interesse größter Realitätssteigerung werden bestimmte Bildelemente wie das Vortragekreuz Petri oder der Griff des Dolches, der die Brust des Petrus Martyr durchbohrt, plastisch aus der Grundiermasse herausgearbeitet und vergoldet bzw. versilbert.[28] Im Falle der Schlüssel des Apostelfürsten ist Crivelli sogar noch einen Schritt über das aus Massa Fermana Bekannte hinausgegangen – sie hängen nunmehr, vollplastisch aus Holz gearbeitet und reich vergoldet und versilbert, an einem Band, das die gemalte Hand des Petrus zu halten scheint, vor der gemalten Dalmatika herab.

Die tatsächliche haptische Präsenz von einzelnen Bildmotiven ist indes nur ein Teil der Bildstrategie, die Crivelli in seinen Werken anwendet. Daneben tritt die augentäuschend gemalte Wiedergabe von Gegenständen, die sich scheinbar vor der eigentlichen Bildebene befinden – wie etwa schon die Kerze an der Vorderkante des Thronsockels im Madonnenbild von Massa Fermana, die einen markanten Schatten wirft. Im Falle des Camerino-Polyptychons betrifft dies vor allem den großen Pergamentstreifen mit der Signatur und der Datierung, aber auch die Früchte und Blütenzweige, die über die vordere Thronstufe nach vorne (und damit in den Betrachterraum hinein) zu ragen scheinen. Cartellino, Einzelblüten und Früchte, aber auch die Fruchtgirlande über der Madonna, verbinden Crivellis Malerei aufs engste mit Paduaner Vorbildern in der Art Squarciones und Mantegnas *(Abb. 22)*; und nicht umsonst erinnert sowohl Crivellis volumetrische Gegenstandsbehandlung als auch seine graphische, teilweise ausgesprochen harte Figurengestaltung an den großen Renaissancekünstler Mantegna.



Abb. 50: Rekonstruktion von Carlo Crivellis Polyptychons für S. Domenico in Camerino (nach P. Zampetti, 1986)

Wie dieser zeigte aber auch Crivelli – wiederum mit Blick auf größtmögliche Bildwirkung – Interesse an den Neuerungen der transalpinen Kunst, wobei seine Kenntnisse deutscher bzw. letztlich niederländischer Bilderfindungen im Laufe der Zeit zunehmen. Dies läßt gerade ein Vergleich der beiden Verkündigungstafeln von 1468 in Massa Fermana mit jenen von 1482 im Städel gut erkennen. Die frühere Darstellung hatte das Geschehen noch in den kargen Innenhof einer Burganlage verlegt; der geflieste Boden und die regelmäßig geschichteten, zinnenbe-

27 Man vergleiche etwa seine ins Jahr 1493 datierte Marienkrönung, heute in der Mailänder Brera (Zampetti [1986], S. 299f, Tafel 106f).

28 In Massa Fermana begegnen uns entsprechende Gestaltungsmittel bei allen Tafeln des Hauptregisters, aber auch bei den Täfelchen mit der Verkündigung: Hier sind die Nimben, die von der Taube ausgehenden Lichtstrahlen sowie die Flügel des Engels plastisch aus der Grundierung herausgearbeitet.



Abb. 51: Carlo Crivelli, Polyptychon mit thronender Madonna und Kind sowie den Heiligen Johannes d. T., Laurentius, Silvester und Franziskus, Massa Fermana, S. Silvestro

wehrten Mauern hinterfangen die Figuren – die Assoziation des „Hortus conclusus", des umschlossenen Gartens, als Symbol der Reinheit Mariens klingt an, auch wenn die steinerne Umgebung, mit Ausnahme der im gleichen Sinne symbolisch zu lesenden Lilie in der Hand des Engels, sonst keine Pflanzen aufweist. Allein das Betpult Mariens, das rot eingebundene Gebetbuch und das mit einem roten Tuch bedeckte Bett der Gottesmutter, der „Thalamus Virginis", links durch den Türbogen zu sehen, bringen genrehaft anmutende (tatsächlich aber erneut symbolisch zu verstehende) Züge ins Bild,[29] die die genaue Naturbeobachtung der transalpinen Malerei voraussetzen – man betrachte die genau wiedergegebene Holzmaserung des Pultes, die sich wölbenden Pergamentseiten des Buches oder den Metallbeschlag an der als Trittstufe vor das erhöhte Bett geschobenen Truhe.

Betpult, Gebetbuch und Bett tauchen auch in der Städel-Verkündigung von 1482 wieder auf, ebenso der Burg-

29 So verweisen das Betpult mit dem Gebetbuch selbstverständlich auf die Frömmigkeit Mariens, das Bett hingegen auf die Menschwerdung Gottes; vgl. Panofsky, Early Netherlandish painting (1953), S. 203, 254.



Abb. 44: Carlo Crivelli, Verkündigung an Maria, London, National Gallery



Abb. 45: Niccolò di Liberatore, Verkündigung an Maria, Bologna, Pinacoteca Nazionale

graceful figures in their flowing drapery" bezauberte.[17] F. M. Godfrey wies erstmals auf die genrehafte Ausgestaltung der Bildräume hin, die seiner Meinung nach die „severity of the design" mildere.[18] A. Bovero sah in den beiden Täfelchen im Städel herausragende Werke Carlo Crivellis, der sich hier erkennbar mit transalpiner Kunst – vermittelt durch Druckgraphik – auseinandergesetzt habe.[19] Den Rang eines „capolavoro" wollte auch P. Zampetti den beiden Bildern zugestehen: „Questa poesia in tono minore, questo guardare alla realtà liberata dagli orpelli di una grandiosità vuota o dalle crudezze di un realismo privo di presenze umane costituiscono, mi sembra, una delle qualità più alte del Crivelli maturo".[20]

Wiederholt ist auf Werke hingewiesen worden, die von Crivellis Frankfurter Tafeln (und nicht etwa von dessen 1486 entstandener Londoner Verkündigung) abhängen. So verwies R. van Marle nicht nur auf die gleichfalls 1482 entstandene Darstellung gleichen Themas von Niccolò di Liberatore di Giacomo di Mariano (1420/30–1502) in der Pinacoteca Nazionale in Bologna *(Abb. 45)*, sondern auch auf die 1484 datierte Verkündigung des im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in den Marken tätigen Pietro Alamanno hin, die sich in der Pinacoteca Civica in Ascoli Piceno befindet.[21]

Verschiedentlich sind Einzelmotive der beiden Frankfurter Verkündigungstafeln ikonologisch ausgedeutet worden. So hielt G. Künstler – ohne nähere Angabe von Gründen – den Vogel im Bauer für ein Sinnbild „... der Seelen, die sich an Christus stärken",[22] während M. Levi d'Ancona in der vom Erzengel Gabriel in der Hand gehaltenen Lilie mit den drei Blüten eine Anspielung auf die „dreifache Jungfräulichkeit" Mariens erkennen wollte, die der Zisterziensermönch Thomas in seinem um 1180 entstandenen Kommentar auf das Hohelied in einem derartig gestalteten Lilienzweig symbolisiert sehen wollte: Jungfrau vor, während und nach der Geburt Christi.[23]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die mit Pinsel und wäßriger Farbe ausgeführte Unterzeichnung wird vor allem an den Figuren ablesbar.[24] Ihre Wahrnehmung konkurriert aber sowohl bei normaler Betrachtung als auch in der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 46–47)* mit einer in derselben Technik und mit

Auch Geiger (1913), S. 131, sah in den beiden Tafeln Wiederholungen des Londoner Gemäldes von 1486, „... ohne jedoch an die Qualität des Londoner Stückes auch nur entfernt heranzureichen".

17 Van Marle (1936), S. 40.

18 Godfrey (1954), S. 27.

19 Bovero (1961), S. 71; dies. (1974), S. 94f, Kat. Nr. III, 113. Konkrete Belege für den Einfluß deutscher Kunst blieb Bovero indes schuldig.

20 Zampetti (1961), S. 42 (hier das Zitat); ders. (1986), S. 44, 279–281; ders. (1997), S. 21. Ebenso Ausst. Kat. Carlo Crivelli e i crivelleschi (1961), S. XXXIX, wo die psychologische Intimität der Szenerie als auf Werke Lorenzo Lottos vorausweisend gesehen wird; Battistini (1987 b), S. 403, und jüngst Marucci (1999), S. 164.
Zampetti (1961), S. 41f, 87f, bezweifelte die Zugehörigkeit der Auferstehung in der Abegg-Stiftung in Riggisberg, da diese das Geschehen in Aufsicht zeigt, während die beiden Städel-Tafeln auf Untersicht konzipiert sind. Ders. (1986), S. 44, 279–281, ging dann wieder von der gemeinsamen Zugehörigkeit zu dem Retabel aus S. Domenico di Camerino aus.

21 Van Marle (1933), S. 48; ders. (1934), S. 80. Zu dem Bild des Niccolò di Liberatore vgl. Carla Bernardini u. a., La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte, Bologna 1987, S. 67, Kat. Nr. 99, zu dem Gemälde des Pietro Alamanno vgl. De Vecchi (1997), S. 178f.

22 Künstler (1961), S. 150, Anm. 13.

23 Levi d'Ancona (1977), S. 217. Zu Thomas Cisterciensis, Johannes Algrinus, Cantica Canticorum cum duobus commentariis plane egregiis vgl. Jacques Paul Migne, Patrologiae cursus completus. Series latina, Bd. 206, Lyon–Paris 1855, Sp. 590.

24 Nur wenige Untersuchungen zur Maltechnik Crivellis sind bisher publiziert worden; vgl. Henk W. van Os u. a. (Hg.), The early Venetian paintings in Holland, Maarssen 1978, S. 60–72; Alistair Smith, Anthony Reeve, Christine Powell, Aviva Burnstock, An altarpiece and its frame: Carlo Crivelli's „Madonna della Rondine"; in: National Gallery Technical Bulletin 13 (1989), S. 28–43; Barbara Casavecchia, La tecnica di Carlo Crivelli; in: Kermes 10, Nr. 30 (1997), S. 12–20; Jill Dunkerton, Raymond White, The discovery and identification of an original varnish on a panel by Carlo Crivelli; in: National Gallery Technical Bulletin 21 (2000), S. 70–76.

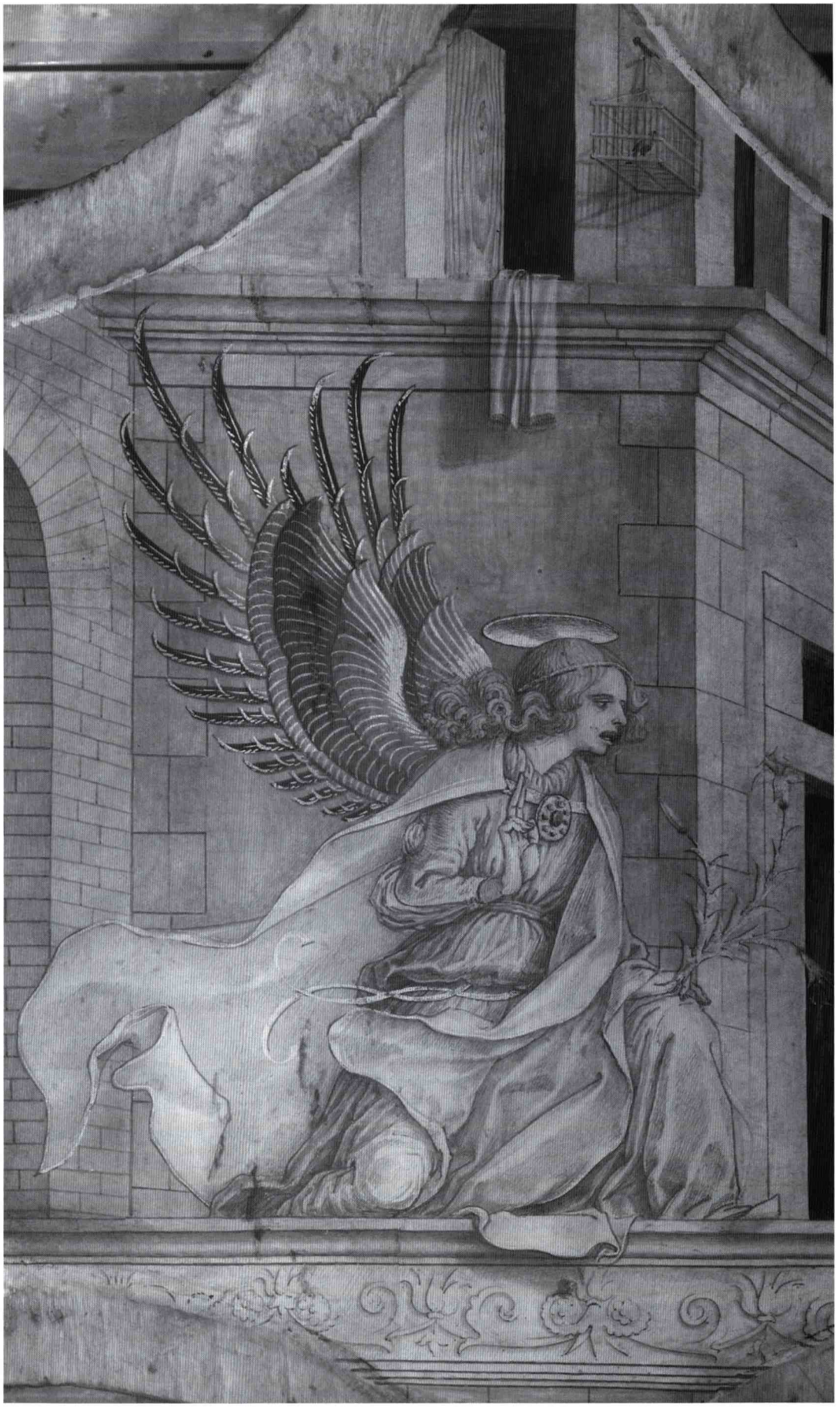


Abb. 46: Carlo Crivelli, Verkündigungsengel, Infrarotrot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt a. M., Städel

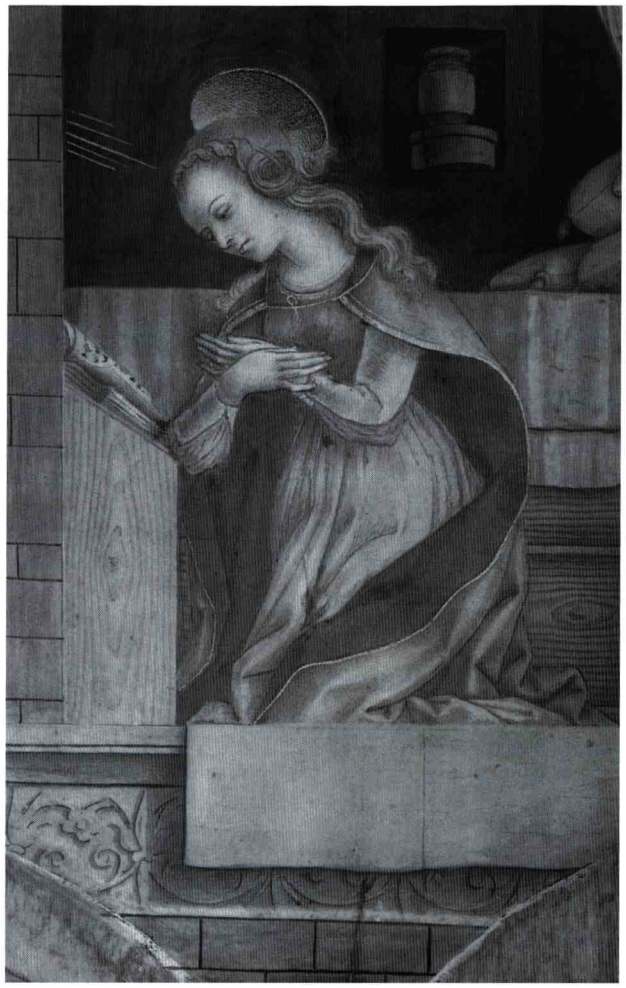


Abb. 47: Carlo Crivelli, Maria Annunziata, Infrarotrot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt a. M., Städel

gleichem Duktus ausgeführten dunkelfarbigen Konturierung aller Bildelemente, die als letzter Arbeitsschritt der malerischen Bildgestaltung erfolgte. Der Unterschied zwischen vorbereitender Unterzeichnung und abschließender graphischer Akzentuierung ist besonders gut an dem im Fenster der Gabriels-Tafel liegenden weißen Tuch erkennbar, das vom Künstler nachträglich über die bereits im Detail farblich ausgeführte Architektur gemalt wurde. Hier finden sich die in die Malschicht eingebetteten bzw. ihr aufgesetzten schwarzen Strichelungen, nicht aber die bei der Engelsfigur klar durch die Farbschicht durchscheinende Unterzeichnung.

Verschiedene Zierformen wie die Gewandsäume beim Engel und der Annunziata oder die Lichtstrahlen, die auf Maria fallen, sind in Muschelgold ausgeführt.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 48–49)* zeigt den präzisen, miniaturhaft-feinen Farbauftrag, der – abgesehen von dem weißen Tuch in der Fensteröffnung über Gabriel – keine nennenswerten Pentimenti aufweist. Auffällig sind indes die Ritzungen, die der Maler in Vorbereitung von Bildmotiven angebracht hat, die in besonderem Maße den Gesetzen der Zentralperspektive unterworfen sind. So ist nicht nur das Gitter vor dem Fenster in Mariens Gemach detailliert vorgeritzt, sondern auch die Fugen in der in die Bildtiefe fluchtenden Fensterwand selbst. Analoge Vorritzungen finden sich auch für die Mauerfugen in dem bildparallelen Abschnitt der Außenwand hinter der Gottesmutter. Interessanterweise sind die Ritzungen erst ausgeführt worden, als die Komposition bereits en detail – vermutlich in der Unterzeichnung – festgelegt worden war, denn im Falle der Ritzung der Fuge unterhalb des Gitterfensters setzt diese für die beiden Konsolen, auf denen die Fensterbank aufliegt, jeweils aus, um anschließend wieder fortgesetzt zu werden. Bei der Tafel mit dem Erzengel finden sich vergleichbare perspektivische Ritzungen nur für die beiden Gitterstäbe, die das Fenster über der Tür rechts von Gabriel sichern.

DISKUSSION

Bis auf die mittlere der drei Predellentafeln läßt sich das Polyptychon, das Carlo Crivelli im Jahre 1482 vermutlich für die Kirche des Dominikanerklosters in Camerino geschaffen hat,[25] vollständig rekonstruieren *(Abb. 50)*. Mit diesem Retabel, dessen Einzeltafeln heute auf die Museen in Mailand, Riggisberg und Frankfurt verteilt sind, griff Crivelli auf ein Modell zurück, das er selbst schon im Jahre 1468 für das mehrteilige Altarbild in SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino zu Massa Fermana *(Abb. 51)* angewandt hatte.[26] Bereits hier begegnet der dreistöckige Gesamtaufbau, der nur durch den Verlust des ursprünglichen Rahmenwerks in seiner ästhetischen Erscheinung beeinträchtigt ist. Über einer vierteiligen Predellenzone erheben sich die fünf Tafeln des Hauptregisters: im Zentrum die gegenüber den seitlichen Bildfeldern etwas verbreiterte Mitteltafel mit der thronenden Madonna mit dem Kind (an der Vorderkante des Thronsockels prominent signiert und datiert), rechts und links je zwei etwas schmalere Bildfelder, auf denen Johannes d. T. sowie die Heiligen Laurentius, Silvester und

25 Siehe oben Anm. 8.

26 Zampetti (1986), S. 253f, Tafel 4; de Vecchi (1997), S. 300f.
Auf ältere lokale Traditionen, die auch Crivelli nutzte, gehen offensichtlich auch zwei Verkündigungsdarstellungen des in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätigen Girolamo di Giovanni zurück: die frühestens 1484 für den Klarissenkonvent in Camerino entstandene Altartafel, heute in der dortigen Pinacoteca Civica, und die beiden Giebelfelder eines ansonsten verschollenen Altarbildes, ehemals in der römischen Sammlung Del Pero; vgl. G. Vitalini Sacconi, Pittura marchigiana. La scuola camerinese, Triest 1968, S. 194f, Tafel LXVIII, bzw. S. 182, Tafel LXI.
In Camerino selbst hatte bereits um 1400 Carlo da Camerino eine Verkündigung geschaffen, die sich heute in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino befindet und die im wesentlichen bereits alle Elemente der Bilderfindung Crivellis vorwegnimmt; vgl. Zampetti (1969), S. 71–74, Abb. 46; Ausst. Kat. Carlo da Camerino, Katalog von Michele Polverari, Ancona, Pinacoteca Comunale „Francesco Podesti", 1989, S. 75–77, Kat. Nr. 6, Farbtafel.



Abb. 52: Carlo Crivelli, Maria Annunziata, Bekrönungstafel des Polyptychons, Massa Fermana, S. Silvestro



Abb. 53: Carlo Crivelli, Verkündigungsengel, Bekrönungstafel des Polyptychons, Massa Fermana, S. Silvestro

hof als Schauplatz des Geschehens oder die Lilie in der Hand des Erzengels. Doch in welchem Maße hat sich die Malerei Crivellis, sein Zugriff auf die sichtbare Welt verändert! Die in Massa Fermana noch ganz schematische Architekturbühne hat sich in eine hochkomplexe Palastanlage verwandelt, wobei der Engel sich vom Innenhof aus dem vergitterten Fenster des Privatgemachs Mariens nähert: Die in einem Alberello eingepflanzte Myrte auf dem Sims des massiv gesicherten Fensters dient hier als eine Art Abbreviatur für den „Hortus conclusus". Höchst differenziert werden nicht nur verschiedenartige Hausteine von Ziegeln oder Bauholz unterschieden, sorgsam werden etwa auch die unterschiedlichen Textilien charakterisiert, die zur Bekleidung der Figuren, zur Ausstattung der Bettstatt, als Hoheitsmotiv Mariens oder zur Auskleidung der Fensterbänke dienen. Die unmittelbare Anregung durch den Detailrealismus niederländischer (oder entsprechend gestalteter deutscher) Bilder ist hier mehr als wahrscheinlich; entsprechende transalpine Gemälde waren in den fürstlichen und bürgerlichen Sammlungen Italiens nicht selten.[30]

Die Kenntnis niederländischer bzw. deutscher Bilderfindungen war indes nicht nur durch die unmittelbare Begegnung mit Gemälden zu erlangen. L. Geroni hat kürzlich darauf hingewiesen, daß Crivelli Kupferstiche des vermutlich bis Ende der 1460er Jahre tätigen „Meisters E. S." gekannt und wiederholt in seinen Werken zitiert hat.[31] Die Städel-Verkündigung hat er bei seinen Überlegungen zwar

30 Siehe S. 242, Anm. 17.

31 Luca Geroni, Carlo Crivelli e il Monogrammista E. S.; in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40 (1996), S. 222–231. Bereits Bovero (1961), S. 71; dies. (1974), S. 94f, hatte auf die Bedeutung transalpiner Druckgraphik für Crivellis Städel-Tafeln hingewiesen, ohne indes hierauf näher einzugehen.



Abb. 54: „Meister E. S.", Verkündigung an Maria (L. 12), Kupferstich

nicht herangezogen, doch scheint es durchaus nicht ausgeschlossen, daß Crivelli sich von Darstellungen der Verkündigung, wie sie in den Kupferstichen des „Meisters E. S." überliefert sind, hat anregen lassen *(Abb. 54–55)*:[32] Hier findet sich nicht nur das übereck gesehene, komplizierte Wechselspiel von Innen und Außen (auch wenn der Engel bei „E. S." durchwegs schon auf der Türschwelle zum Verkündigungszimmer steht) oder das Motiv des vor das Fenster geschobenen Betpultes, dessen teilweise geöffnete Seitentür den Blick auf darin verwahrte Bücher freigibt, während auf dem Pult ein geöffnetes Buch steht. Bei „Meister E. S." finden wir auch das Motiv des in einem Gießgefäß stehenden Lilienstraußes bzw. des in eine Schale gepflanzten Lilienstocks. Lilienstrauß oder -stock stehen gern im Fenster, in einem Falle auch prominent auf einem bestickten Tuch. Selbst das Motiv des von Gabriel vor dem Körper entrollten Schriftbandes mag ein Echo bei Crivelli gefunden haben: Schon bei dem anonymen Kupferstecher gerät das Motiv in unübersehbare Konkurrenz zu Saum und Futter des Chormantels *(Abb. 54)*; bei Crivelli schließlich schlägt der Umhang ziemlich genau an der Stelle um, wo bei „E. S." das Schriftband verläuft. Der etwas unlogische Verschluß des Chormantels wirkt bei unserem Maler wie ein Pasticcio aus den entsprechenden Motiven in der „Verkündigung von links" (L. 13) des deutschen Stechers: Hier trägt Maria eine Art Tasselmantel, wobei die Tassel rechts und links von zwei kleinen Agraffen gehalten wird, während den Chormantel des Engels sinnvollerweise eine große kreisförmige Schließe vor der Brust zusammenhält. Crivelli verschmilzt beide Motive zu einem Tasselmantel, vor dessen riegelartigem Verschluß zusätzlich eine große Agraffe (an dem weißen Rock?) angebracht erscheint.[33]

Mit der im Vergleich zur Verkündigungsdarstellung in Massa Fermana gesteigerten Ausstaffierung der Szenerie mit detailrealistisch wiedergegebenen Einzelmotiven geht auch eine Vergrößerung des potentiellen Symbolgehalts der Darstellung einher. Auf die mutmaßliche Anspielung auf den „Hortus conclusus" durch die Topfpflanze auf dem Fenstersims von Mariens Zimmer wurde bereits ebenso hingewiesen wie auf das Motiv des „Thalamus Virginis". Eine symbolische Allusion dürfte auch in dem weißen Tuch, das aus dem geöffneten Fenster über Gabriel heraushängt, zu erkennen sein (immerhin war dieses Motiv dem Maler so wichtig, daß er es nachträglich über die bereits ausgeführte Malerei der Architektur gemalt hat) – es erinnert an die Handtücher, die in zahlreichen niederländischen Verkündigungsdarstellungen neben einem Waschbecken aufgehängt sind und die durch den Umstand, daß sie unbenutzt geblieben sind, an die Reinheit der Gottesmutter erinnern sollen. Zwar fehlt bei Crivelli ein Hinweis auf die Waschutensilien, doch wird der Reinheitsgedanke in dem neben dem Fenster aufgehängten Vogelbauer erneut aufgegriffen: Dessen Tür ist wohlverschlossen und der Vogel folglich im Käfig.[34] Die umgekehrte Situation – die Käfigtür offen, der Insasse entfleucht – sollte vor allem in der niederländischen, französischen und englischen Kunst des 17. bis 19. Jahrhunderts größte Popularität als Sinnbild gefährdeter oder gar verlorener Unschuld erlangen, man denke nur an entsprechende Darstellungen von Willem van Mieris (1662–1747), Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) oder Dante Gabriel Rossetti (1828–1882).[35] Der Interpretation

32 Vgl. Ausst. Kat. Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, München, Staatliche Graphische Sammlung, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 1986/87, S. 25, Kat. Nr. 4 (= L. 11), Abb. 5, S. 25f, Kat. Nr. 5 (= L. 12), Abb. 4, S. 26f, Kat. Nr. 6 (= L. 13), Abb. 6.

33 Selbst das Motiv der weit vorgebeugt vor dem Betpult knienden, die Hände vor der Brust überkreuzenden Maria mit stark geneigtem Haupt könnte, zusammen mit dem Motiv des Bettvorhangs, ein Reflex auf den Kupferstich der Madonna mit dem badenden Kind von „Meister E. S." sein; vgl. Ausst. Kat. Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik (wie Anm. 32), S. 49f, Kat. Nr. 38 (= L. 77), Abb. 38.

34 Der hier vermutlich dargestellte Stieglitz ist zugleich ein geläufiges Passionssymbol; vgl. Levi D'Ancona, Lo zoo (2001), S. 79f.

35 Vgl. E. de Jongh, Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuws genrevoorstellingen; in: Simiolus 3 (1968), S. 22–74; Jean-Pierre Cuzin, Fragonard. Leben und Werk. Œuvre-Katalog der Gemälde, München 1988, S. 32f, 267, Kat. Nr. 40; Elaine Shefer, Deverell, Rossetti, Siddal, and „The Bird in the Cage"; in: Art Bulletin 67 (1985), S. 437–448; dies., The „Bird in the Cage" in the history of sexuality: Sir John Everett Millais and William Holman Hunt; in: Journal of the history of sexuality 1 (1991), S. 446–480.

des wunderbaren Geschehens der Menschwerdung Gottes im Moment der Verkündigung dient, diesmal ganz in der italienischen Tradition des späteren 15. Jahrhunderts, übrigens wohl auch die so betonte Zentralperspektive der beiden Gemälde.[36]

Nur vier Jahre nach Fertigstellung des Polyptychons für Camerino hat Crivelli seine dortige Verkündigungsdarstellung nochmals wiederholt: in der monumentalen Einzeltafel (207 x 146 cm), heute in der National Gallery in London *(Abb. 44)*.[37] Das signierte und 1486 datierte Gemälde trägt am unteren Bildrand die von den Wappen der Stadt Ascoli Piceno, des Papstes Innozenz' VIII. und des Bischofs von Ascoli Piceno, Prospero Cafferelli, begleitete Inschrift „Libertas Ecclesiastica", die auf den besonderen Status der Stadt Ascoli Piceno innerhalb des Kirchenstaates hinweist. Was auf den im Format bescheidenen Bekrönungstafeln des Camerino-Polyptychons bereits vorweggenommen worden war, wurde nun in nochmals reicherer Ausgestaltung ins Bild gesetzt: Doch die wesentlichen – auch bedeutungstragenden – Motive waren bereits alle in den früher entstandenen Tafeln vorhanden gewesen. Allein das neben dem Vogelkäfig dargestellte weiße Tuch ist verschwunden, der Vogelbauer hingegen nun direkt oberhalb Mariens aufgehängt.

Wie die übrigen Tafeln des Polyptychons von 1482 brillieren auch die beiden Städel-Bilder durch die außerordentliche Feinheit ihrer Ausführung. Obgleich gerade die Bekrönungstafeln am ursprünglichen Aufstellungsort nur aus größerer Distanz zu sehen waren, sind sie so ausgeführt, als seien sie für eine nahsichtige Betrachtung vorgesehen. Wegen ihres hervorragenden Erhaltungszustands läßt sich an ihnen bis heute die besondere Maltechnik Crivellis vorzüglich studieren: Trotz seines großen Interesses an detailrealistischer Oberflächenwiedergabe bleibt Crivellis Malerei stark linienbetont, gleichgültig, ob mit Blick auf tatsächliche Konturen oder auf die Modellierung der jeweiligen Objektoberflächen, deren Farbgestaltung selten vertrieben, sondern meist strichelnd und schraffierend daherkommt. Dabei wußte der Maler auch die ebenso kleinteilig-graphisch angelegte Unterzeichnung für das Erscheinungsbild zu nutzen, indem die darübergelegten Farbschichten nicht vollkommen deckend sind.

Von besonderem Interesse für die Arbeitsweise Crivellis sind schließlich auch die Ritzungen, die er zur Vorbereitung der perspektivisch verkürzten Gitter bzw. Mauerfugen ausführte. Das Aussetzen der Ritzungen im Bereich der Fensterkonsolen zeigt, daß die Ritzlinien erst angebracht wurden, als die Komposition in der Unterzeichnung bereits bis ins Detail ausgeführt war.[38] Sie dienten also lediglich der abschließenden perspektivischen Präzisierung der Architektur, nicht aber der grundsätzlichen Vorbereitung der jeweiligen Raumdarstellung. In diesem Sinne bleibt Crivelli einer Gestaltungstradition verhaftet, die zunächst von der Figur ausgeht und diese erst in einem zweiten Arbeitsschritt mit dem Bildraum „umgibt", anstatt nach Leon Battista Albertis Vorgaben mit der perspektivischen Raumgestaltung zu beginnen, aus der sich die Position und relative Größe der Figuren wie von selbst ergibt.[39]



Abb. 55: „Meister E. S.", Verkündigung an Maria (L. 13), Kupferstich

36 Samuel Y. Edgerton, Jr., „Mensurare temporalia fecit Geometria spiritualis": Some fifteenth-century Italian notions about when and where the Annunciation happened; in: Irving Lavin, John Plummer (Hg.), Studies in late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss, New York 1977, S. 115–130.

37 Siehe oben Anm. 10.

38 Hierauf deutet auch das unterschiedliche Erscheinungsbild der Ritzungen in der Röntgenaufnahme hin: Während die Ritzlinien, die das Fenstergitter im Zimmer der Gottesmutter (sowie die Gitterstäbe im Fenster über der Tür auf der Tafel mit dem Verkündigungsengel) markieren, weiß sind, bilden sich die Ritzlinien für die Mauerfugen schwarz ab. Dieser Unterschied, der die jeweilige Intensität der Strahlenabsorption des die Ritzlinie ausfüllenden Farbmaterials wiedergibt, dürfte dahingehend zu interpretieren sein, daß die Ritzungen für Gitter bzw. Fugen zu einem jeweils unterschiedlichen Zeitpunkt der Bildentstehung ausgeführt worden sind, so daß die Ritzlinien mit unterschiedlichen Farbschichten abgedeckt wurden.

39 Leon Battista Alberti, Über die Malkunst. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 92–101, 116–121.
In der Sammlung des Städelschen Kunstinstitutes befindet sich mit der von Dieric Bouts begonnenen, vom „Meister der Tiburtinischen Sibylle" fertiggestellten Tafel mit der Vision der Tiburtinischen Sibylle ein interessantes Vergleichsstück zu Crivellis Vorgehen bei den Verkündigungstafeln: Während Bouts zentralperspektivisch korrekt seine Bildarchitektur entwickelte und zu diesem Zweck Hilfslinien in die Grundierung ritzte, interessierte sich der anonyme „Meister der Tiburtinischen Sibylle" für Zentralperspektive überhaupt nicht und ignorierte bei seiner Fertigstellung des Gemäldes deren Vorgaben. Auch hier dominierte die Figur über den Raum; vgl. Sander, Niederländische Gemälde (1993), S. 66–86.

LITERATUR

Verz. (1833), Tafel 12; (1835), S. 72, Nr. 197–198; (1844), S. 57, Nr.24–25; (1855), S. 6; (1858), S. 52, Nr. 14–15; (1866), S. 53, Nr. 14–15; (1870), S. 72, Nr. 14–15; (1873), S. 72, Nr. 14–15; (1879), S. 78, Nr. 33–34; (1883), S. 79, Nr. 33–34; (1888), S. 86, Nr. 33–34; (1892), S. 12f, Nr. 33–34; (1900), S. 80–82, Nr. 33–34; (1907), S. 7, Nr. 33–34; (1910), S. 9f, Nr. 33–34; (1914), S. 8–11, Nr. 33–34; (1915), S. 54, Nr. 33–34; (1919), S. 30, Inv. Nr. 841, 841 A; (1924), S. 57; (1966), S. 32; (1971), S. 19; (1987), S. 40; (1997), S. 28

1871 Crowe, Cavalcaselle, A history of painting in North Italy (1871), S. 92, Anm. 3

1873 Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1873), S. 91, Anm. 24

1894 Berenson, Venetian painters (1894), S. 99

1900 Gordon McNeill Rushforth, Carlo Crivelli (Great masters in painting and sculpture), London 1900, S. 30, 54, 62, 101

1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 80–82, Kat. Nr. 33–34

1905 Salomon Reinach, Répertoires de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 1, Paris 1905, S. 41f

1907 Corrado Ricci, La pinacoteca di Brera, Bergamo 1907, S. 92, 146, 148–151

1907 Lionello Venturi, Le origini della pittura veneziana, 1300–1500, Venedig 1907, S. 204, 208

1908 Francesco Malaguzzi Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. Con cenno storico di Corrado Ricci, Bergamo 1908, S. 117

1912 Crowe, Cavalcaselle, Borenius, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 1, S. 84, Anm. 1

1913 B. Geiger, Art. „Crivelli, Carlo"; in: ThB 8 (1913), S. 131

1914 Venturi, Storia dell'arte italiana, VII, 3 (1914), S. 394, Anm. 1

1915 Laudedeo Testi, La storia della pittura veneziana, Bd. 2, Bergamo 1915, S. 637, Anm. 1, S. 649, 650, Anm. 4, S. 678

1927 Franz Drey, Carlo Crivelli und seine Schule, München 1927, S. 40, 69, 71, 76, 88, 138

1929 Lucia Chiovenda, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 7

1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 161

1933 Van Marle, The development, XIV (1933), S. 48

1934 Van Marle, The development, XV (1934), S. 80

1935 Ettore Modigliani, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano, Mailand 1935, S. 61f

1936 Van Marle, The development, XVIII (1936), S. 40

1951 Martin Davies, National Gallery Catalogues. The Earlier Italian schools, London 1951, S. 123

1952 Pietro Zampetti, Carlo Crivelli nelle Marche, Urbino 1952, S. 59

1954 Frederick M. Godfrey, Early Venetian painters, 1415–1495, London 1954, S. 27

1957 Berenson, Venetian school (1957), S. 69

1961 Anna Bovero, Tutta la pittura del Crivelli, Mailand 1961, S. 71

1961 Martin Davies, The earlier Italian schools (National Gallery Catalogues), London 1961, S. 160

1961 Gustav Künstler, Gestaltungsanregungen auf die Londoner „Verkündigung" des Carlo Crivelli; in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns †, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 16), München 1961, S. 144, Anm. 1, S. 147, 150, Anm. 13, S. 151

1961 Rodolfo Pallucchini, Carlo Crivelli in Palazzo Ducale; in: Pantheon 19 (1961), S. 278

1961 Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Mailand 1961, S. 41f, 87f

1961 Ausst. Kat. Carlo Crivelli e i crivelleschi. Katalog von Pietro Zampetti, Venedig, Palazzo Ducale, 1961, S. XXXIX

1964 Guido Perocco, Carlo Crivelli, Mailand 1964, o. S.

1969 Pietro Zampetti, La pittura marchigiana del '400, Mailand 1969, S. 182

1971 Pietro Zampetti, Paintings from the Marches. Gentile to Raphael, London 1971, S. 180

1974 Anna Bovero, L'opera completa del Crivelli (I classici dell'arte, 80), Mailand 1974, S. 94f, Kat. Nr. III, 113

1977 Mirella Levi d'Ancona, The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting, Florenz 1977, S. 217

1986 Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Florenz 1986, S. 44, 279–281

1987 Sergio Bettini, u. a., Arte in Veneto, Mailand [2] 1987, S. 240

1987 a Rodolfo Battistini, Art. „Crivelli, Carlo"; in: Federico Zeri (Hg.), La pittura in Italia. Il Quattrocento, o. O. (Mailand) 1987, S. 607

1987 b Rodolfo Battistini, La pittura del Quattrocento nelle Marche; in: Federico Zeri (Hg.), La pittura in Italia. Il Quattrocento, Bd. 2, o. O. (Mailand) 1987, S. 403

1988 Pietro Zampetti, Pittura nelle Marche, Bd. 1, Dalle origini al primo Rinascimento, Florenz 1988, S. 353–355

1990 Pinacoteca di Brera, Scuola veneta, Mailand 1990, S. 125

1995 Minna Heimbürger, Carlo Crivelli e una sua probabile fonte d'ispirazione; in: Paragone. Arte, 3. ser., 46, Nr. 543–545 (1995), S. 11

1996 Giannino Gagliardi, L'Annunciazione di Carlo Crivelli ad Ascoli (30 marzo-30 giugno 1996), Ascoli Piceno 1996, S. 28

1997 Pierluigi De Vecchi, Itinerari crivelleschi nelle Marche, Ripatransone 1997, S. 179

1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 28

1997 Dora Thornton, The scholar in his study. Ownership and experience in Renaissance Italy, New Haven–London 1997, S. 262

1997 Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Giorgio Chiulonovich, Nicola d'Ancona e il „Rinascimento adriatico"; in: Stefano Papetti (Hg.), Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano, Mailand 1997, S. 21

1999 Katja Conradi, Art. „Crivelli, Carlo"; in: AKL 22 (1999), S. 351f

1999 Emanuela Daffra, Un'opera camerinese a Brera: il Polittico del Duomo di Carlo Crivelli; in: Marina Massa (Hg.), Il patrimonio disperso: Il „caso" esemplare di Carlo Crivelli. Atti delle giornate di studio, Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 ottobre – 26 ottobre – 9 novembre 1996, Colonnella 1999, S. 196f

1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 40

1999 Giovanni Marucci, Figure di architettura nelle opere camerinesi di Carlo Crivelli; in: Marina Massa (Hg.), Il patrimonio disperso: Il „caso" esemplare di Carlo Crivelli. Atti delle giornate di studio, Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 ottobre – 26 ottobre – 9 novembre 1996, Colonnella 1999, S. 164

1999 Pietro Zampetti, Il patrimonio disperso: Il „caso" esemplare di Carlo Crivelli; in: Marina Massa (Hg.), Il patrimonio disperso: Il „caso" esemplare di Carlo Crivelli. Atti delle giornate di studio, Montefiore dell'Aso, Camerino, Porto San Giorgio, 12 ottobre – 26 ottobre – 9 novembre 1996, Colonnella 1999, S. 24

2000 Angela Montironi, Carlo Crivelli, e il suo seguito; in: Valter Curzi (Hg.), Pittura veneta nelle Marche, Cinisello Balsamo 2000, S. 130

2000 Cecilia Prete, Dipinti veneti per le Marche: un patrimonio disperso; in: Valter Curzi (Hg.), Pittura veneta nelle Marche, Cinisello Balsamo 2000, S. 340

ANTONELLO DA SALIBA

Messina 1466/67 – nach 1535 auf Sizilien

Antonello da Saliba gehörte wie sein zwischen 1497 und 1530 tätiger Bruder Pietro zu einer aus Messina stammenden Künstlerfamilie, deren bedeutendstes Mitglied ihr im Jahre 1479 verstorbener Onkel Antonello da Messina war; möglicherweise war Antonello da Saliba mit dessen Tochter verheiratet. Eine vergleichsweise reiche urkundliche Überlieferung dokumentiert das Leben und zahlreiche – überwiegend verlorene – Werke des Künstlers, der 1480 als 14jähriger in die Werkstatt seines Cousins Jacobello d'Antonio, des Sohnes des Antonello da Messina, eintrat. Über die Dauer seiner Lehrzeit ist nichts bekannt, doch muß Antonello da Saliba sich in ihrem Anschluß für längere Zeit in Venedig aufgehalten haben.

In dieser Zeit, vermutlich um 1490, dürfte er in engem Kontakt mit Giovanni Bellini gestanden haben, dessen Bilderfindungen er wiederholt nutzte. Eines dieser Werke, eine 1945 in Berlin zerstörte Madonna, zeigte neben dem Einfluß Giovanni Bellinis auch den seines Onkels Antonello da Messina. Die hier – wie bei mehreren anderen, sich stilistisch oder kompositionell an Antonello da Messina anlehnenden Arbeiten – verwendete Signatur „Antonello Messanesis p[inxit]" hat gelegentlich zur irrtümlichen Zuschreibung dieser Bilder an den älteren Maler geführt. Bis heute ist umstritten, ob bei einem Teil dieser Gemälde die Signatur auf die Ausführung durch Antonello da Saliba oder aber auf die Bilderfindung durch Antonello da Messina hinweisen soll. Ähnlich unklar ist bis heute das Verhältnis zwischen den in dieser Zeit in Venedig entstandenen Werken Antonello da Salibas und denen seines Bruders Pietro geblieben. So sind die zahlreichen Fassungen des Heiligen Sebastian an der Martersäule, die ihrerseits auf Antonello da Messina zurückgehen, in ihrer Zuschreibung zwischen den beiden Brüdern umstritten.

Im Jahre 1494 scheint Antonello da Saliba nach Sizilien zurückgekehrt zu sein; eine angeblich ehemals mit diesem Datum versehene große Altartafel in Spoleto, heute in der Pinacoteca Comunale, dürfte vor Ort auf der Rückreise entstanden sein. Vollkommen sicheren Boden erreichen wir erst mit der signierten und 1497 datierten thronenden Madonna im Museo Civico di Castello Ursino in Catania, dem Hauptwerk des Künstlers. Das Schaffen Antonellos und seiner lokalen Werkstatt läßt sich mit gesicherten Werken bis ins Jahr 1531 weiterverfolgen. Vermutlich ebenso durch konservative Auftraggeberwünsche wie durch den Verlust des unmittelbaren Kontakts mit den künstlerischen Entwicklungen in Venedig bedingt, zeigen diese in Sizilien entstandenen Arbeiten eine zunehmende Vereinfachung der Formensprache bei gleichzeitig fortgesetzter Ausbeutung der in Venedig empfangenen Eindrücke. Kennzeichnenderweise benutzt das letzte signierte Werk Antonello da Salibas, ein nur in Teilen erhaltenes Polyptychon im Duomo Nuovo in Milazzo, auch in der Signatur nicht mehr das Lateinische, sondern den sizilianischen Lokaldialekt.

LITERATUR: Francesca Campagna Cicala, Art. „Antonello de Saliba" und „Pietro de Saliba"; in: Mauro Lucco (Hg.), La pittura nel Veneto, Il Quattrocento, Bd. 2, Mailand 1990, S. 765; Jürg Meyer zur Capellen, Art. „Antonello da Saliba"; in: AKL 4 (1992), S. 327–329

DER HEILIGE SEBASTIAN AN DER MARTERSÄULE

Inv. Nr. 855

Tafel 6 und Abb. 56

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Platane (Platanus sp.), 49,5 (± 0,1) x 35,2 x 0,4–0,5 cm
Bildträger gedünnt und parkettiert
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung, Kanten allseits beschnitten
Tafel zu unbekannter Zeit parallel zur Maserung zerbrochen, geklebt und retuschiert; Bruchverlauf in 9,2 (oben) bzw. 9,5 cm (unten) Entfernung von der rechten Tafelkante; mehrere Einläufer von der oberen (12,5 bzw. 5 cm lang, in 15 bzw. 4 cm Entfernung von der rechten Tafelkante) und unteren Tafelkante (4 bzw. 42 cm lang, in 22 bzw. 16 cm Entfernung von der rechten Tafelkante)
im Tafelinneren Rißbildung parallel zur Maserung (Beginn ca. 18 vom unteren, 20,5 cm vom rechten Tafelrand entfernt; Ende etwa 9 vom oberen, 20,5 cm vom rechten Tafelrand entfernt)

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1] die gesamte Bildfläche ist stark verputzt

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „G. 855./Antonello da Saliba" und „16" (in Bleistift); auf den Parkettstreben in roter bzw. weißer Kreide „3814" bzw. „58" und „32" sowie in Bleistift „58"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Städel-Bild zeigt den Heiligen Sebastian[2] als Halbfigur hinter einer schmalen rotbraunen Brüstung an eine Säule gebunden und von drei Pfeilen in Hals, Brust und Arm getroffen. Der nackte Körper des jugendlichen Heiligen ist leicht nach rechts gewandt, der Kopf zur linken Schulter gedreht und sanft geneigt, während der leidende Blick unmittelbar auf den Betrachter gerichtet ist. Das Gesicht wird von lockigen, hellbraunen Haaren gerahmt, das Haupt von einem Nimbus hinterfangen, der aus zwei goldenen Zirkelschlägen besteht. Die rotbraune Marmorsäule, an die der Märtyrer gebunden ist, scheint vor einer halbhohen Mauer zu stehen, jenseits derer der Blick in den hellen, zum Zenit hin verblauenden Himmel geht.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde 1833 aus der Wiener Sammlung des Nikolaus Baronowsky († 1855) durch das Städelsche Kunstinstitut erworben.[3] Es wurde als Werk der „Italien: Schule Unbekannt" ins Städel-Inventar eingetragen. In den Gemäldeverzeichnissen von 1835 bis 1915 erschien es als Werk des Antonello da Messina (um 1430–1479),[4] von 1919 bis 1924 als Arbeit des Antonello da Saliba. Nach 1924 wurde das Bild in den Gemäldeverzeichnissen nicht mehr erwähnt.[5]

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle führten den Frankfurter Sebastian als „Schulbild" des Antonello da Messina in die Forschung ein,[6] das letztlich auf Antonellos ganzfigurige Darstellung des Heiligen in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden *(Abb. 57)*[7] zurückgehe. Als konkrete Vorlage für die Städel-Tafel sollte indes eine weitere, „Antonellvs Mesanevs" signierte, halbfigurige Bildfassung in Berlin *(Abb. 58)* gedient haben.[8] I. Lermolieff (alias G. Morelli) kehrte das Verhältnis zwischen den halbfigurigen Bildversionen in Frankfurt, Berlin (und Ber-

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 53r: „Schmutzig. Wurde durch Goebel u. Janz nur gereinigt, sonst Nichts daran gemacht. D. 18. März 1878".
Das Bild wurde 1998 von Barbara Latscha in der Restaurierungswerkstatt des Städelschen Kunstinstituts restauriert.

2 P. Assion, Art. „Sebastian"; in: LCI 8 (1976), Sp. 318–324; Jacques Darriulat, Sébastien. Le Renaissant. Sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du Quattrocento, Paris 1998.

3 Zu den Erwerbungsumständen siehe S. xvii–xxiii. Zu Baranowsky vgl. von Frimmel (1913), S. 83–95.

4 Ebenso Burger (1862), S. 297.

5 Sander, Brinkmann (1997), S. 18, wiesen das Bild Antonello da Saliba zu.

6 Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 97; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 123f; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 430 mit Anm. 2. Als „weitere Schulbilder" betrachteten Crowe und Cavalcaselle die Sebastian-Darstellungen in der Accademia Carrara in Bergamo und – seinerzeit – in der Casa Maldura in Padua (wie Crowe, Cavalcaselle, Borenius [1912], S. 430, Anm. 2, mitteilten, wurde die Maldura-Sammlung vor 1912 zerstreut; das betreffende Bild „... may show the same composition as two Antonellesque busts of St. Sebastian in the Crespi collection at Milan and in the Hertz Collection in Rome").
Lübke (1878), S. 561, schloß sich Crowes und Cavalcaselles Einschätzung des Verhältnisses zwischen Dresden („die beste eigenhändige Version Antonellos"), Berlin („eine einfachere Variation") und Frankfurt („ein drittes, etwas derberes Exemplar") an.

7 Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, Dresden–Leipzig 1992, S. 99, Farbtafel 4; Luciana Arbace, Antonello da Messina. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1993, S. 110–112, Kat. Nr. 37; Holz, auf Leinwand übertragen, 171 x 85,5 cm.

8 Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, Berlin 1986, S. 12, 360, Abb. 926 (als Antonello da Saliba; signiert „ANTONELLVS MESANEVS P"); Rotbuchenholz, 46 x 35 cm.

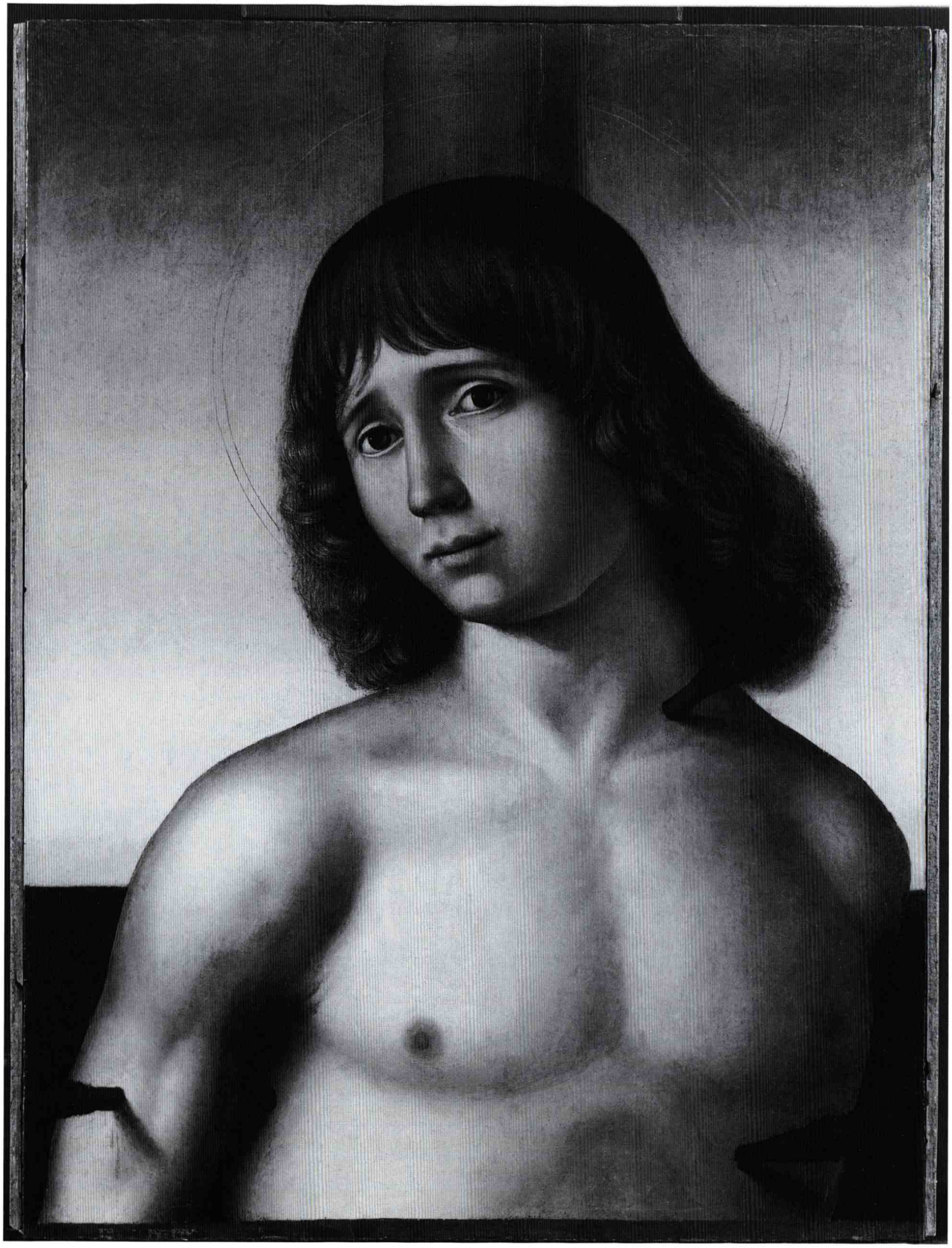


Abb. 56: Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule, Frankfurt a. M., Städel

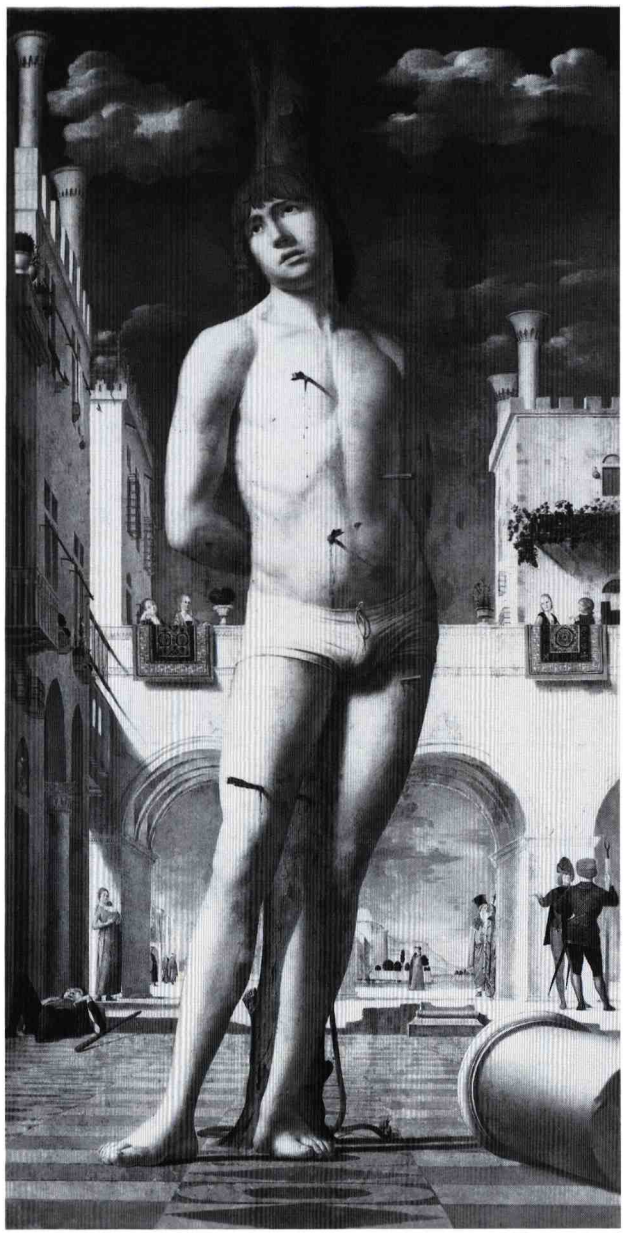


Abb. 57: Antonello da Messina, Der Heilige Sebastian, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

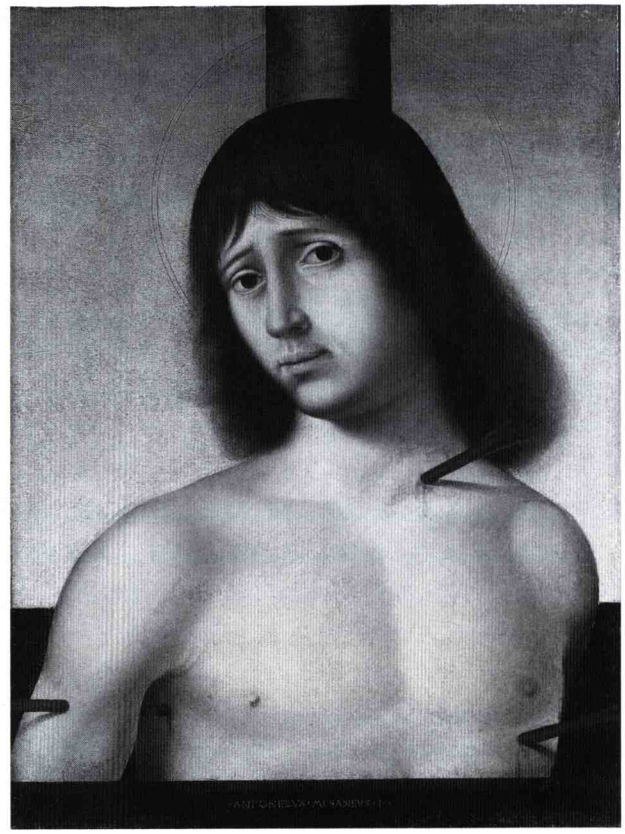


Abb. 58: Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

gamo, Accademia Carrara, ehemals Sammlung Lochis *[Abb. 59]*)[9] zugunsten der Städel-Tafel um. Er sah in diesem „leider ganz übermalten" Bild ein eigenhändiges Werk aus Antonello da Messinas venezianischer Zeit, d. h. aus den Jahren um 1480–85.[10] A. Venturi und H. Weizsäcker kehrten wiederum zu einer Zuschreibung an die Antonello-Werkstatt zurück.[11] Venturi machte zusätzlich auf eine weitere Fassung des Sebastian-Themas, damals in der Sammlung Crespi in Mailand, heute in der Galleria Sabauda in Turin *(Abb. 60)*,[12] aufmerksam.[13]

E. Brunelli zog aus Venturis und Weizsäckers Ablehnung der Eigenhändigkeit Antonello da Messinas den weitergehenden Schluß einer Zuschreibung des Frankfurter Bildes an Antonello da Saliba, den Neffen Antonello da

9 Stefano Bottari, Antonello, Messina 1953, S. 106f; Ausst. Kat. Antonello da Messina, Messina, Museo Regionale, 1981/82, S. 166; Francesco Rossi, Accademia Carrara, 1. Catalogo dei dipinti sec. XV–XVI, Bergamo 1988, S. 270 (als Pietro da Saliba); ehemals Sammlung Lochis, Holz, 48 x 30 cm.

10 Lermolieff (1880), S. 424; ders. (1891), S. 248. Ebenso di Marzo (1903), S. 68, sowie von Hadeln (1906), S. 55, Kat. Nr. 164, der allerdings die Annahme einer Übermalung als unbegründet zurückwies.

11 A. Venturi (1900), S. 73–80; ders. (1915), S. 70, Anm. 2, S. 101f („Scuola di Antonello da Messina"); Weizsäcker (1900), S. 18f, Kat. Nr. 32 (Antonello da Messina oder, wahrscheinlicher, Antonello-Werkstatt; er sah im Frankfurter Sebastian eine „genaue Wiederholung" des Berliner Bildes, während er die Bilder in Bergamo und Padua als „weitere Repliken" betrachtete).
L. Venturi (1907 a), S. 232, Anm. 1 (hier das nachfolgende Zitat); ders. (1907 b), S. 571, sah in den Bildern im Städel, der Mailänder Galleria Crespi, in Bergamo und Berlin „... opere miserelle d'imitatori [des Antonello da Messina; JS] che, mentre copiavano le forme, non sentivano nulla della serenità antonelliana".

12 Marcel Nicolle, Galerie Crespi. Catalogue, Paris 1914, S. 3, Kat. Nr. 1 (als „Pietro da Messina"); Holz, 49 x 36 cm.

13 A. Venturi (1900), S. 73–80, mit der Zuschreibung aller vier halbfigurigen Sebastian-Darstellungen an Pietro da Messina, alias da Saliba.

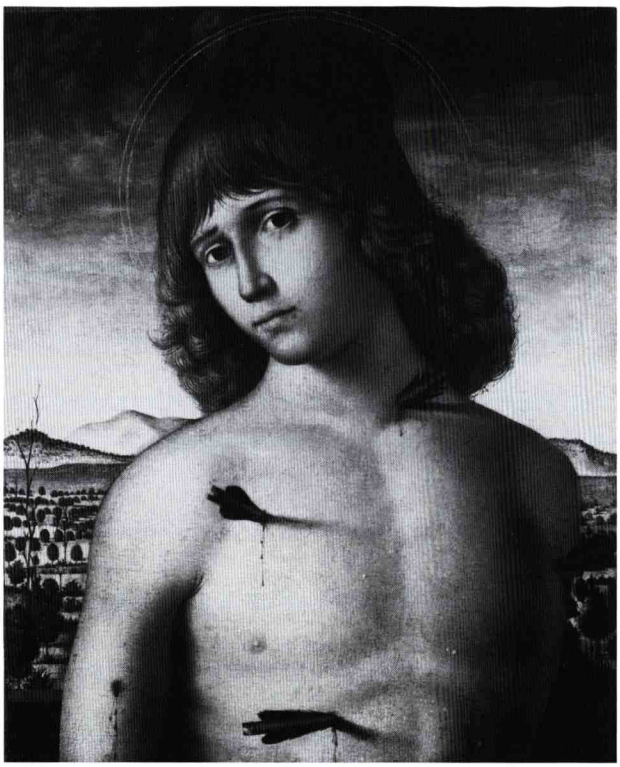


Abb. 59: Pietro da Saliba, Der Heilige Sebastian, Bergamo, Accademia Carrara

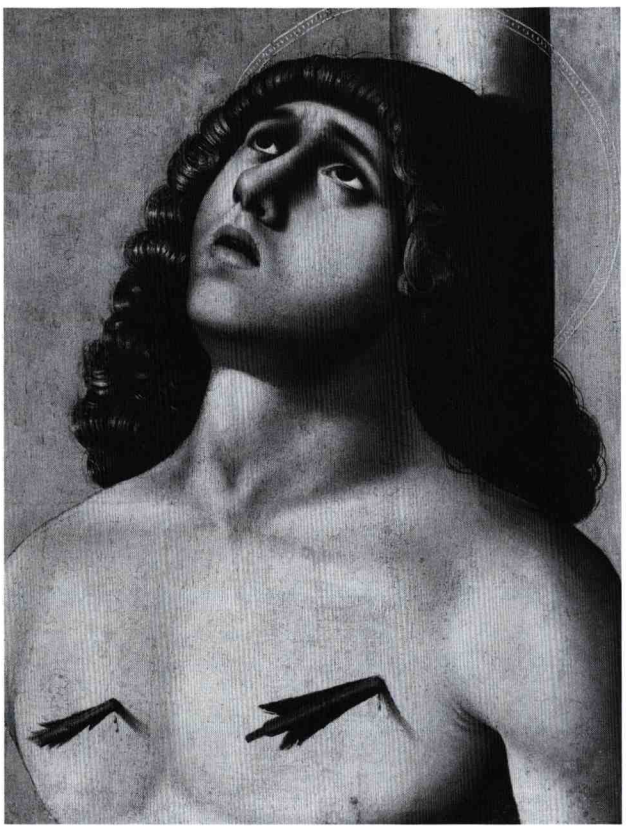


Abb. 61: Nachfolger des Antonello da Messina, Der Heilige Sebastian, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica

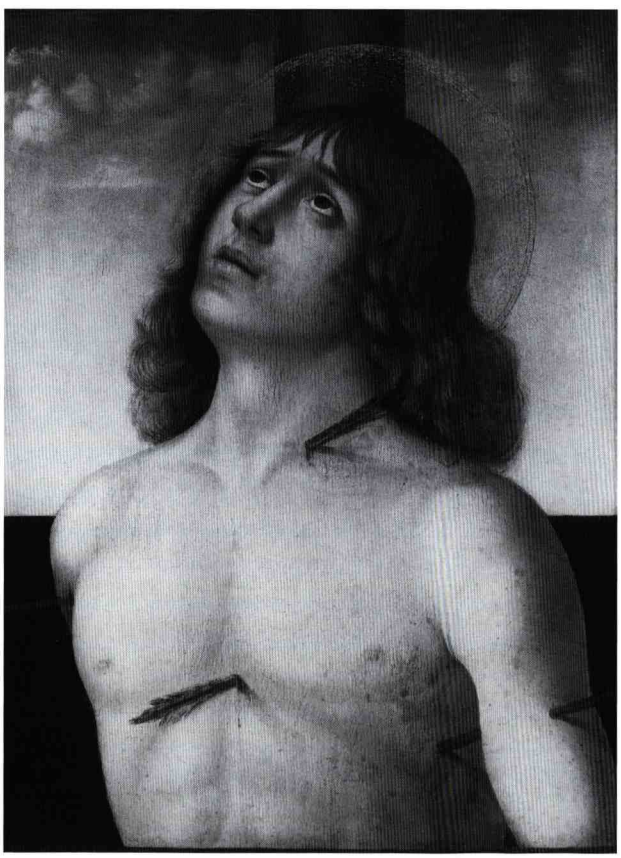


Abb. 60: Nachfolger des Antonello da Messina, Der Heilige Sebastian, Turin, Galleria Sabauda

Messinas.[14] Er führte zugleich eine weitere, im Vergleich zum Städel-Bild etwas gröbere Fassung des halbfigurigen Sebastian in die Forschung ein, die sich seinerzeit in der Sammlung Henriette Hertz in Rom befand (heute in der Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom; *Abb. 61)*[15] und die er Pietro da Saliba, dem Bruder Antonello da Salibas, zuwies. Brunelli wollte die Bildfassungen in Frankfurt, Berlin und Bergamo von Antonello da Messinas Dresdener Original ableiten, die Versionen in den Sammlungen Crespi und Hertz hingegen von dessen Christus an der Geißelsäule, dessen beste Fassung sich heute im Musée du Louvre in Paris befindet *(Abb. 62)*.[16]

Ausgehend von dem „PETRUS MESSANEUS PINXIT" signierten Christus an der Geißelsäule im Museum der

14 BRUNELLI (1904), S. 282 mit Anm. 1; DERS. (1906), S. 367–370 (als „... il più prossimo all'arte di Antonello seniore ..."); BERENSON (1932), S. 496; DERS. (1957), S. 8; SANDER, BRINKMANN (1997), S. 18.

15 J. P. RICHTER, La collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari. Mit einem Vorwort von Robert Mond, Leipzig 1928 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, V [Privatdruck]), S. 32f, Kat. Nr. 14, Tafel XXI; Antonio SANTANGELO, Museo di Palazzo Venezia. Dipinti, Rom 1947, S. 15f (jeweils als Antonio da Saliba); Holz, 38 x 39 cm.

16 Ausst. Kat. LE CHRIST À LA COLONNE D'ANTONELLO DE MESSINE, Katalog von Dominique Thiébaut, Paris, Musée du Louvre, 1993 (Les Dossiers du Musée du Louvre, Département des Peintures, 42). BRUNELLI (1904), S. 283, Anm. 1, hatte im selben Zusammenhang noch auf die Version in der Accademia in Venedig verwiesen (vgl. Sandra MOSCHINI MARCONI, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV, Rom 1955, S. 44f, Kat. Nr. 42, Abb. 42).

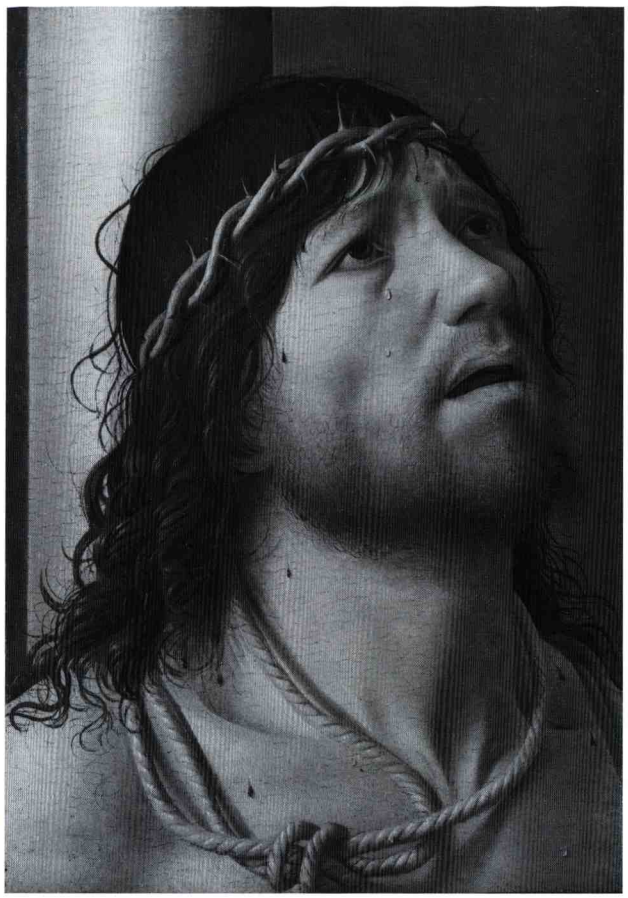


Abb. 62: Antonello da Messina, Christus an der Geißelsäule, Paris, Musée du Louvre

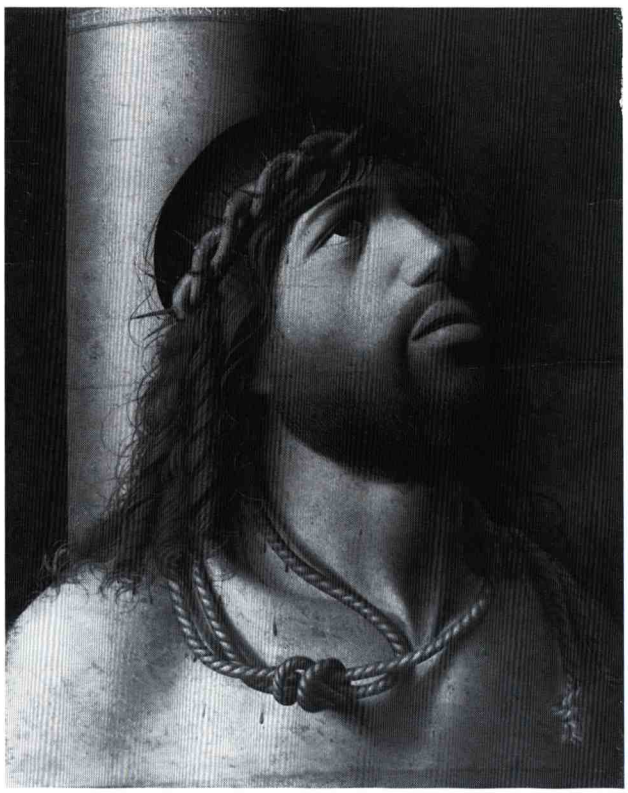


Abb. 63: Pietro da Saliba, Christus an der Geißelsäule, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum

Schönen Künste in Budapest *(Abb. 63)*[17] sah R. van Marle im Frankfurter Sebastian und den Varianten in den Museen in Bergamo und Berlin sowie seinerzeit in der Sammlung Carl W. Hamilton in New York[18] Werke des Pietro da Messina (alias da Saliba), wobei er dem Städel-Bild unter den Sebastian-Darstellungen qualitativ den ersten Rang zuwies.[19] Angesichts der engen Stilverwandtschaft zwischen den Brüdern Antonello und Pietro da Saliba wollte J. Meyer zur Capellen sich nicht definitiv in der Zuschreibung des Städel-Bildes festlegen, insbesondere da er im Falle der halbfigurigen Sebastians-Versionen (Frankfurt, Berlin und Bergamo) die Verwendung ein und derselben Vorlage, mutmaßlich von der Hand Antonello da Messinas, durch beide Künstler vermutete.[20]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Eine Unterzeichnung war in der Infrarot-Reflektographie nicht nachzuweisen *(Abb. 64)*; minimale Pentimenti bleiben im Rahmen des Üblichen und sind auch überwiegend am Oberflächenbild ablesbar. Der im Hals des Heiligen steckende Pfeil war anfangs deutlich länger vorgesehen, wie an seiner Aussparung in der ersten Farbanlage der Haare ablesbar ist.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 65)* läßt erkennen, daß die Säule beidseits unterritzt ist, ebenso der doppellinig konturierte Nimbus. Eine Unterritzung scheint auch die Haarkalotte, die Schultern und die rückwärtige Mauer zum Himmel hin abzugrenzen. Der Bleiweißeinsatz dient bei der Figur vor allem zur Modellierung der Körperoberflächen, d. h. das Pigment ist vor allem für Höhungen eingesetzt worden.

DISKUSSION

Seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts kommt in Italien wie in den Niederlanden eine neue Bildgattung auf, die rasch größte Popularität erlangt: das erzählende Halbfigurenbild. Vor allem von Andrea Mantegna (1430/31–1506) bzw. von Hugo van der Goes (1430/40–1482) propagiert, wendet sich der Bildtyp mit seiner Konzentration auf Gesichter und Hände, die noch dazu nahsichtig-eng an die Bildebene herangerückt werden, unmittelbar an den Betrachter und fordert seine emotionale Reaktion heraus. Wie B. Völker-Hänsel und S. Ringbom exemplarisch herausgearbeitet haben,[21] kann

17 Vilmos Tátrai (Hg.), Museum of Fine Arts, Budapest. Old Master's Gallery. A summary catalogue of Italian, French, Spanish and Greek paintings, London-Budapest 1991, S. 96.

18 Diese auf die Büste des Heiligen reduzierte, unmittelbare Wiederholung des Städel-Bildes befand sich vor 1967 in der Sammlung Carl Hamilton in New York, anschließend in der Sammlung George R. Hann, Sewickley, Pennsylvania (Photos der Tafel in unrestauriertem und gereinigtem Zustand [1972] in der Frick Art Reference Library, New York [Sicilian School, Antonio da Saliba, 708–1 b, 708–1 b Detail]).

19 Van Marle (1934), S. 572f.

20 Meyer zur Capellen (1992), S. 328.

21 Völker-Hänsel, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes (1968); Ringbom, Icon to narrative (1984).

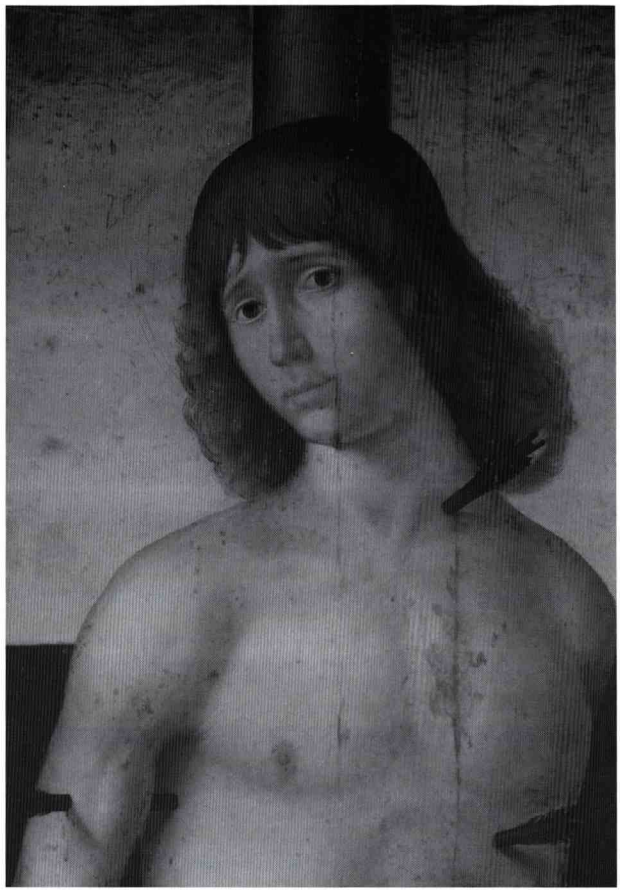


Abb. 64: Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 65: Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

das erzählende Halbfigurenbild auf zwei durchaus unterschiedliche Arten entstehen: entweder als Erweiterung einer traditionell halbfigurigen ikonenartigen Darstellung – etwa der „Imago pietatis", also des hinter dem Sarkophag erscheinenden toten Christus – um gleichfalls halbfigurig gegebene Assistenzfiguren wie Maria und Johannes Ev., die sich der „Ikone" handelnd zuwenden und diese dadurch mit in das erzählende Halbfigurenbild einbeziehen *(Tafel 14)*, oder als Reduktion einer ganzfigurigen Komposition, die auf die in besonderem Maße Ausdruck und Emotion vermittelnden Gesichter und Hände zurückgenommen wird, was bei mehrfigurigen Darstellungen zwangsläufig zu einer starken Zusammendrängung der Gestalten im gewählten Bildausschnitt führt.

Das halbfigurige Sebastians-Bild des Städelschen Kunstinstituts gehört zur zweiten Gruppe, auch wenn es, in der Art einer Ikone, nur eine einzige Figur zeigt: Die hinter der Gestalt aufragende Martersäule, die drei Pfeile, die den Körper des Heiligen getroffen haben, das geneigte Haupt, der an das Mitleid des Betrachters appellierende, direkte Blick, all dies ruft das zeitliche Vorher und Nachher vor das geistige Auge des Bildbetrachters und bindet die Darstellung dadurch in einen größeren Erzählzusammenhang ein. Dieser narrative Kontext kann im ganzfigurigen Bild zur Gänze ausgespielt werden, allerdings um den Preis, daß die Unmittelbarkeit der emotionalen Ansprache durch den sehr viel weiter gewählten Bildausschnitt deutlich zurückgenommen wird; die ganzfigurige Darstellung ist daher in mehrerlei Hinsicht „distanzierter".

Bei der ganzfigurigen Vorlage, deren halbfigurige Reduktionsform das Frankfurter Gemälde ist, handelt es sich, wie bereits seit langem bekannt, um Antonello da Messinas Heiligen Sebastian in Dresden *(Abb. 57)*. In ausgeprägter Untersicht gesehen, beherrscht der bis auf eine Art Bruech nackte Körper des jungen Mannes das Bildfeld, gerahmt und hinterfangen von einem Stadtprospekt, der nun mit zahlreichen Assistenzfiguren die Geschichte des Heiligen weiter ausspinnt. Die herrscherliche Gestalt steht für Kaiser Diokletian, der die Hinrichtung des Heiligen angeordnet hat, die Soldaten für die Henkersknechte, die sie ausgeführt haben; es fehlen weder Zuschauer noch mitleidig das Geschehen betrachtende Frauen, in denen man vielleicht bereits die Heilige Irene mit ihren Dienerinnen vermuten darf, die den schwerverletzten Sebastian in ihr Haus schaffen und wieder gesund pflegen wird. All diese Motive fehlen zwar im „close-up" des Halbfigurenbildes, doch können sie von dem mit der Heiligenvita vertrauten Betrachter assoziativ mitbedacht werden.

Das Frankfurter Halbfigurenbild und seine Varianten in den Museen in Berlin *(Abb. 58)* und Bergamo *(Abb. 59)* sowie – bisher unbeachtet geblieben – ehemals im Palazzo

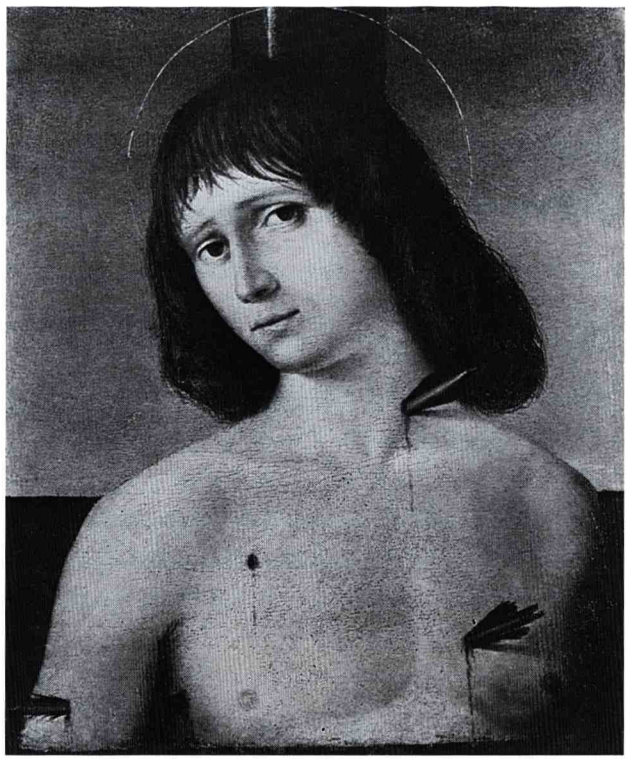


Abb. 66: Nachfolger des Antonello da Messina, Der Heilige Sebastian an der Martersäule, ehemals Imola, Palazzo Tozzoni

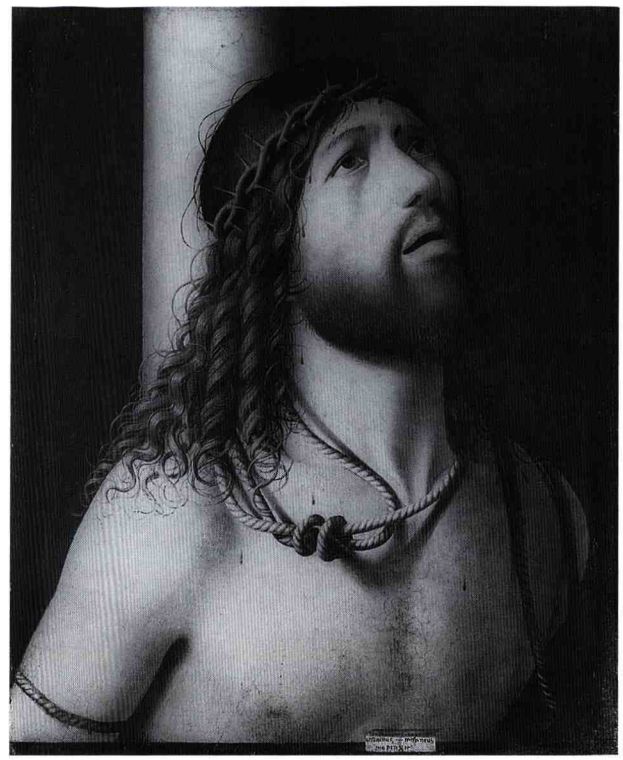


Abb. 67: Antonello da Saliba, Christus an der Geißelsäule, Venedig, Galleria dell'Accademia

Tozzoni in Imola *(Abb. 66)*[22] folgen in Haltung und Ausdruck dem Dresdener Vorbild Antonello da Messinas weitgehend; allein die Neigung des Kopfes, der nunmehr auf den Betrachter gerichtete Blick und die Verteilung der Pfeile, die den Körper getroffen haben, sind dem neuen Bildformat angepaßt worden. Wie die Frankfurter Tafel rechtfertigt auch das Berliner Bild das Halbfigurenschema übrigens explizit durch eine gerade noch ins Bildfeld ragende Steinbrüstung, jenseits derer Sebastian erst sichtbar wird. Während die Bilder in Frankfurt, Berlin und ehemals Imola den Heiligen mit einer halbhohen Mauer hinterfangen, über der der Blick ins Himmelsblau geht, ist im Gemälde in Bergamo jenseits der Mauer ein weiter Landschaftsausblick zu erkennen. Variiert sind ebenso die Wunden, die die Pfeile dem Körper des Märtyrers geschlagen haben.

Während die Stellung des Dresdener ganzfigurigen Sebastian als Hauptwerk des Antonello da Messina unumstritten ist, bleibt die Frage ungeklärt, ob bereits Antonello selbst seine Komposition ins Halbfigurenschema transponiert hat. Fraglos stammt keine der erhaltenen halbfigurigen Gemäldefassungen von seiner Hand, und es ist durchaus denkbar, daß die früheste derartige Sebastian-Darstellung überhaupt erst in seiner Nachfolge entstanden ist. Doch hat Antonello durchaus schon die Möglichkeiten des halbfigurigen erzählenden Bildes erprobt, wie sein „Christus an der Geißelsäule" im Louvre *(Abb. 62)* eindrucksvoll dokumentiert. Sein Neffe Pietro da Saliba fertigte hiervon eine heute im Museum der Bildenden Künste in Budapest befindliche Kopie an *(Abb. 63)*, die er stolz an der Säule signierte: „PETRUS MESSANEUS PINXIT". Auch Pietros Bruder Antonello da Saliba kopierte dieses Werk des Onkels: Er vergrößerte bei diesem heute in den Gallerie dell'Accademia in Venedig bewahrten Werk allerdings den Bildausschnitt und nutzte offenbar die Identität der Vornamen, um an der Berühmtheit des Vorbildes teilzuhaben, denn am unteren Bildrand steht auf einem Cartellino die durchaus zweideutige Signatur „antonellus messaneus me pinxit" *(Abb. 67)*. Daß die Formulierung nicht primär auf den Autor der Bilderfindung (Antonello da Messina), sondern zunächst auf den ausführenden Künstler, also Antonello da Saliba, zielt, scheint uns mit Blick auf den Wortlaut der Signatur der Budapester Kopie des Pietro da Saliba wahrscheinlich. Obgleich diese der Vorlage des Onkels sehr viel nähersteht als die Tafel in Venedig, nennt sich hier allein Pietro da Saliba als Maler.

Ausgehend von der – gegenüber Antonello da Messinas Louvre-Original bereits erweiterten – halbfigurigen Christusdarstellung an der Geißelsäule produzierten die Künstler in der Antonello-Nachfolge ihre halbfigurigen Gemälde mit dem Heiligen Sebastian an der Martersäule:[23] Die direkte Ableitung wird nicht nur an der

22 Zuletzt im Verst. Kat. PALAZZO SERRISTORI, Sotheby Parke Bernet Italia, Florenz, 9.–16. Mai 1977, S. 49, Los-Nr. 55; Verbleib unbekannt.

23 Zu den Bildern in Rom und Turin siehe oben Anm. 16 und 13. Zwei weitere Versionen befinden sich in Privatbesitz; vgl. Ausst. Kat. FRÜHE ITALIENISCHE TAFELBILDER, Stuttgart, Württembergische Landesgalerie, 1950, S. 26, Kat. Nr. 5, Tafel 54, sowie Stefano BOTTARI, La pit-

Seitenwendung des Körpers, sondern ebenso an der Kopfhaltung, an dem zum Himmel gerichteten Blick, ja bei einigen Fassungen sogar an den übereinstimmenden Gesichtszügen deutlich. Hier nutzt die Sebastian-Darstellung also unmittelbar das Vorbild des leidenden Christus an der Geißelsäule, um auf diese Weise nicht nur am künstlerischen Renommee der Vorlage zu partizipieren, sondern um zugleich den Heiligen in seinem Martyrium Christus selbst anzugleichen.[24] Die außerordentliche Popularität der Sebastian-Darstellungen dürfte übrigens dem Umstand zuzuschreiben sein, daß der Heilige als besonders wirkmächtiger Schutzpatron bei Pestgefahr verehrt wurde; angesichts der in mehr oder minder regelmäßigen Abständen sich wiederholenden Wellen der Epidemie ist verständlich, daß zahlreiche Gläubige sich als Erinnerung an die Schutzfunktion Sebastians auch ein Tafelbild mit seiner Darstellung zulegen wollten.[25]

Unter den erhaltenen halbfigurigen Darstellungen des Heiligen Sebastian an der Martersäule, die auf einen direkten Rekurs auf das Christusbild verzichten und die sich statt dessen als halbfigurige Reduktionsformen von Antonello da Messinas Dresdener „Sebastian" zu erkennen geben, ist nur eine bezeichnet: Auf der steinernen Brüstung am unteren Bildrand des Berliner Bildes *(Abb. 58)* findet sich die Signatur „ANTONELLUS. MESANEUS. P[INXIT].". Wie schon bei dem mit gleichem Wortlaut signierten Christus an der Geißelsäule in Venedig *(Abb. 67)* dürfte auch hier mit „Antonellus Mesaneus" der ausführende Maler und damit Antonello da Saliba gemeint sein. Dies gilt in jedem Falle für das wiederum gleichartig signierte halbfigurige Madonnenbild, das sich ehemals in der Berliner Gemäldegalerie befand und zu den dortigen Kriegsverlusten gehört *(Abb. 68)*,[26] denn dieses kopierte nun keine Vorlage des Antonello da Messina, sondern eine solche von Giovanni Bellini, deren eigenhändige Erstfassung sich heute im Museu de Arte de São Paulo in São Paulo befindet.[27] Handelt es sich also bei den beiden signierten Bildern in Berlin aller Wahrscheinlichkeit nach um Arbeiten des Antonello da Saliba, so dürfte dies auch für das stilistisch eng verwandte Sebastian-Bild im Städel gelten.

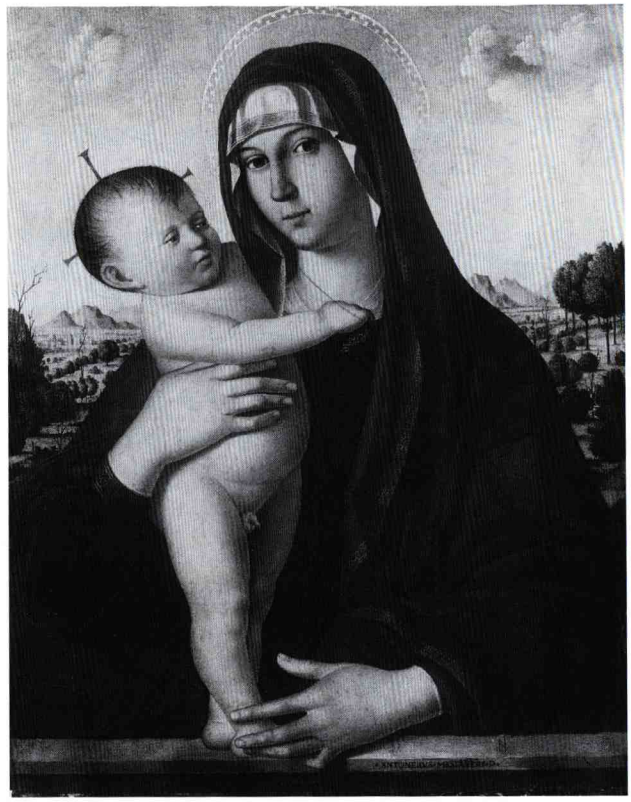


Abb. 68: Antonello da Saliba, Madonna mit Kind, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

LITERATUR

VERZ. (1835), S. 72, Nr. 195; (1844), S. 58, Nr. 30; (1855), S. 6; (1858), S. 53, Nr. 16; (1866), S. 54, Nr. 16; (1870), S. 72, Nr. 16; (1873), S. 72, Nr. 16; (1879), S. 77, Nr. 32; (1883), S. 79, Nr. 32; (1888), S. 86, Nr. 32; (1892), S. 12, Nr. 32; (1900), S. 18f, Nr. 32; (1907), S. 7, Nr. 32; (1910), S. 9, Nr. 32; (1914), S. 10, Nr. 32; (1915), S. 56, Nr. 32; (1919), S. 2, Inv. Nr. 855; (1924), S. 14; (1997), S. 18

1862 Willem BURGER, Petit guide des artistes en voyage. Allemagne rhénane; in: Annuaire des artistes et des amateurs 3 (1862), S. 297

1871 CROWE, CAVALCASELLE, A history of painting in North Italy (1871), S. 97

1876 CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN, Geschichte der italienischen Malerei (1876), S. 123f

1878 Wilhelm LÜBKE, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 1, Stuttgart 1878, S. 561

1880 LERMOLIEFF, Die Werke italienischer Meister (1880), S. 424

1891 LERMOLIEFF, Kunsthistorische Studien (1891), S. 248

1900 Adolfo VENTURI, La Galleria Crespi, Mailand 1900, S. 73–80

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 18f, Kat. Nr. 32

tura del Quattrocento in Sicilia, Florenz 1954, S. 89, Tafel CXLVI, Abb. 173.

24 Die Künstler der Antonello-Nachfolge konnten sich auch auf eine weitere Bilderfindung Antonello da Messinas stützen – den halbfigurigen Christus an der Geißelsäule, den der Künstler wiederholt gemalt hat. Anders als die heute im Louvre befindliche Fassung zeigen diese Gemälde nicht nur die Büste, sondern die Halbfigur des Erlösers, vor allem aber blickt er nicht himmelwärts, sondern leidend direkt aus dem Bilde heraus den Betrachter an; vgl. ARBACE (wie Anm. 7), S. 35, Kat. Nr. 9 (New York, Privatbesitz), S. 42, Kat. Nr. 13 (signiert; Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola), S. 44, Kat. Nr. 14 (signiert; New York, Metropolitan Museum of Art), S. 68, Kat. Nr. 24 (signiert und 1473 [?] datiert; Piacenza, Sammlung Alberoni), S. 82, Kat. Nr. 29 (signiert und 1474 datiert; ehemals Sammlung Ostrowskj).

25 Vgl. Henri H. MOLLARET, Jacqueline BROSSOLLET, La peste, source méconnue d'inspiration artistique; in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1965), S. 3–112; DARRIULAT (wie Anm. 2), S. 41–65. Zur Verbreitung und zur möglichen erotischen Bedeutung der Sebastiansdarstellung im Venedig des späten 15. und des 16. Jahrhunderts vgl. auch Daniela BOHDE, Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians (Zephir, 3), Emsdetten–Berlin 2002, S. 209–268.

26 Vgl. STAATL. MUSEEN ZU BERLIN. BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER GEMÄLDE IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM UND IM DEUTSCHEN MUSEUM, Berlin [9] 1931, S. 22f.

27 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 16, Kat. Nr. 50, Bd. 2, Abb. 77. Insgesamt listete Heinemann 13 Kopien auf, darunter als b) auch das ehemals in Berlin befindliche Gemälde des Antonello da Saliba.

1903 Gioacchino DI MARZO, Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti. Studi e documenti, Palermo 1903, S. 68
1904 Enrico BRUNELLI, Antonello de Saliba; in: L'Arte 7 (1904), S. 282f mit Anm. 1
1906 Enrico BRUNELLI, Pietro de Saliba; in: L'Arte 9 (1906), S. 368–370
1906 Detlev Freiherr VON HADELN, Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bei zum Ausgang des Quattrocento, Straßburg 1906, S. 55, Kat. Nr. 164
1907 a Lionello VENTURI, Le origini della pittura veneziana, 1300–1500, Venedig 1907, S. 232, Anm. 1
1907 b Lionello VENTURI, Art. „Antonello da Messina"; in: ThB 1 (1907), S. 571
1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 2, S. 430 mit Anm. 2
1913 Theodor VON FRIMMEL, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Buchstabe A bis F, München 1913, S. 92
1915 VENTURI, Storia dell'arte italiana, VII, 4 (1915), S. 70, Anm. 2, S. 101f
1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 496
1934 VAN MARLE, The development, XV (1934), S. 572f
1957 BERENSON, Venetian school (1957), S. 8
1992 Jürg MEYER ZUR CAPELLEN, Art. „Antonello da Saliba"; in: AKL 4 (1992), S. 328
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 18

MACRINO D'ALBA
(EIGENTLICH GIAN GIACOMO DE ALLADIO)

Alba vor 1470 – vor 1528

Der aus dem piemontesischen Alba stammende Künstler dürfte nicht lange vor 1470 zur Welt gekommen sein. Über seine künstlerische Ausbildung ist nichts Näheres bekannt; sein frühestes erhaltenes signiertes Werk ist das auf das Jahr 1495 datierte Triptychon mit der thronenden Madonna, Johannes dem Evangelisten und dem Täufer, Jakobus d. Ä., Thomas von Aquin und zwei Stiftern, heute im Museo Civico d'Arte Antica in Turin. Dieses verrät ebenso wie die gleichzeitig zu datierenden Gemälde nicht nur den Einfluß lombardischer Kunst, insbesondere den des Ambrogio Bergognone, sondern vor allem auch den Eindruck der Werke Pinturicchios, in dessen römischer Werkstatt Macrino bis zum Beginn der 1490er Jahre vielleicht gearbeitet hat. 1496 lieferte Macrino ein heute noch in der Kartause in Pavia befindliches Marienbild, das die Gottesmutter mit dem Kind zwischen den Kartäuserheiligen Hugo und Anselm zeigt. Im selben Jahr führte er auch in der Kartause von Asti Fresken aus, die sich indes nicht erhalten haben. Für denselben Ort entstand im Jahre 1498 das heute in der Galleria Sabauda in Turin befindliche Triptychon mit der thronenden Madonna mit Johannes d. T., den Heiligen Jakobus d. Ä., Hugo und Hieronymus sowie Engeln.

Neben den Kartäusern in Pavia und Asti gehörte der Paläologen-Hof der Markgrafen von Casale Monferrato zu Macrinos wichtigsten Auftraggebern; seit dem späten 15. Jahrhundert bis zum Jahre 1515, als er durch Gian Francesco Caroto in dieser Funktion abgelöst wurde, diente er den Markgrafen auch als offizieller Hofmaler. In diese Zeit fällt auch die Mehrzahl seiner signierten bzw. signierten und datierten Werke: das 1499 datierte Triptychon mit Madonna und Kind und den Heiligen Augustinus, Johannes d. T. und einem Stifter, ehemals in der Abteikirche von Lucedio, heute im Palazzo Vescovile in Tortona, das 1501 entstandene Gemälde mit der Madonna mit Kind, den Heiligen Franziskus und Thomas sowie zwei Stifterinnen, heute im Palazzo Comunale in Alba, das Triptychon mit thronender Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes d. T., Jakobus, einem Bischofsheiligen und Hieronymus von 1503 im Santuario Crea bei Casale Monferrato, das 1506 entstandene Altarbild mit den Heiligen Paulus und Ludwig, heute in der Galleria Sabauda in Turin, schließlich eine 1505 datierte Geburt Christi in der Historical Society in New York sowie eine weitere, 150(8?) datierte Darstellung dieses Themas in S. Giovanni Battista in Alba. Macrino d'Albas letztes bekanntes Gemälde, eine thronende Madonna in Privatbesitz, ist auf den 21. Oktober 1513 datiert. Wann der Künstler gestorben ist, ist unbekannt, doch im Jahre 1528 erinnerte der gleichfalls aus Alba stammende Dichter Paolo Cerraro in seinem in diesem Jahr in Paris erschienenen Werk „De Virginitate" an Macrino.

In Macrinos erhaltenem Werk dominieren Altarbilder, die meist im geläufigen Typus der Sacra Conversazione daherkommen; daneben gibt es vereinzelt Andachtsbilder sowie dem Künstler zugeschriebene Bildnisse.

LITERATUR: Giovanni Oreste DELLA PIANA, Macrino d'Alba, Turin o. J. [1937]; DERS., Macrino d'Alba, Como 1962; Riccardo PASSONI, Art. „Alba, Macrino d'"; in: DicArt 1 (1996), S. 529f; Edoardo VILLATA, Macrino d'Alba. Presentazione di Giovanni Romano, Alba 2000; Ausst. Kat. MACRINO D'ALBA. PROTAGONISTA DEL RINASCIMENTO PIEMONTESE, Alba, Fondazione Ferrero, 2001

TAFELN EINES POLYPTYCHONS: MADONNA MIT KIND, VERHEISSUNG AN JOACHIM, BEGEGNUNG JOACHIMS UND ANNAS AN DER GOLDENEN PFORTE

Inv. Nr. 837

Tafeln 7–9 und Abb. 69–71

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Madonna mit Kind: Pappel (Populus sp.), 108,8 bzw. 110,0 (seitlich) bzw. 139,1 (Mitte) x 56,9 x 2,1–3,5 cm
Tafel besteht aus einem Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Rückseite im Originalzustand roh bearbeitet erhalten, Kanten beidseits, unten und im Bogenscheitel beschnitten, dadurch Freilegung von Wurmfraßgängen (im unteren Tafelabschnitt rückseitig mehrere Bohrungen)
an beiden Seitenkanten durch Abhobelung Freilegung von je zwei Dübelungen von ca. 1,1–1,3 cm Durchmesser (an der linken Tafelkante in 15,0 bzw. 79,5 cm, an der rechten in 15,4 bzw. 83,9 cm Entfernung von der unteren Tafelkante)
in beiden unteren Bildecken Vertiefungen in der Malfläche infolge gekitteter und retuschierter Beschädigungen (sekundäre Nagelspuren?)
an der rechten Tafelkante, durch die moderne Beschneidung partiell freigelegt, eine Reihe von sekundären Nagelspuren
an der unteren Tafelkante vier bis auf 0,5 cm Länge eingeschlagene Nägel (wohl als Abstandshalter für eine sekundäre Rahmung)

Verheißung an Joachim: Pappel, 112,2 bzw. 113,2 (seitlich) bzw. 139,9 (Mitte) x 53,9 x 3,1–4,9 cm
Tafel aus zwei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt, daher ungleichmäßig verwölbt (Maße von links nach rechts bei bildseitiger Betrachtung):
Brett I: 47,2 cm
Brett II: 6,7 cm
Rückseite im Originalzustand roh bearbeitet erhalten, Kanten unten und beidseits beschnitten, dadurch Freilegung von Wurmfraßgängen
an beiden Seitenkanten durch Abhobelung Freilegung von je zwei Dübelungen von ca. 1,0 cm Durchmesser (an der linken Tafelkante in 14,7 bzw. 83,1 cm, an der rechten in 11,6 bzw. 80,1 cm Entfernung von der unteren Tafelkante; letztere verbinden die beiden Bretter des Bildträgers miteinander *[Abb. 80]*)
in beiden unteren Bildecken Vertiefungen in der Malfläche infolge gekitteter und retuschierter Beschädigungen (sekundäre Nagelspuren?)
ein ca. 100 cm langer Einläufer von der unteren Tafelkante aus, unregelmäßig der Maserung folgend, durch die rechte der beiden Falten am unteren Umhangsaum, durch Joachims linken Oberschenkel, seinen linken Ellbogen und seine linke Schulter (gekittet und retuschiert)
an der linken Tafelkante, durch die moderne Beschneidung partiell freigelegt, eine Reihe von sekundären Nagelspuren
an der unteren Tafelkante drei bis auf 0,5 cm eingeschlagene Nägel (wohl als Abstandshalter für eine sekundäre Rahmung)
unten in gesamter Tafelbreite eine etwa 18–23 cm breite Abarbeitung, die etwa 13 cm oberhalb der Tafelunterkante beginnt

Begegnung an der Goldenen Pforte: Pappel, 113,8 bzw. 111,2 (seitlich) bzw. 139,9 (Mitte) x 54,4 x 3,2–3,6 cm
Tafel aus zwei vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt, daher ungleichmäßig verwölbt (Maße von links nach rechts bei bildseitiger Betrachtung):
Brett I: 9,5 cm
Brett II: 44,9 cm
die beiden Bretter des Bildträgers sind durch zwei jeweils etwa 15 cm lange und 1 cm dicke Holzdübel miteinander verbunden (in etwa 15 und 84 cm oberhalb der Tafelunterkante verlaufend *[Abb. 81]*)
Rückseite im Originalzustand roh bearbeitet erhalten; unten in gesamter Tafelbreite eine zwischen 18 und 23 cm breite Abarbeitung, die 13 cm oberhalb der Tafelunterkante beginnt; Tafelkanten unten und beidseits beschnitten, dadurch Freilegung von Wurmfraßgängen (im unteren Tafelabschnitt rückseitig mehrere Bohrungen); im oberen Abschnitt Kreideskizze eines bärtigen Männerkopfes (alt?)
an der rechten Seitenkante durch Abhobelung Freilegung von zwei Dübelungen von ca. 0,8 cm Durchmesser (in 14,9 bzw. 80,1 cm Entfernung von der unteren Tafelkante)
in beiden unteren Bildecken Vertiefungen in der Malfläche infolge gekitteter und retuschierter Beschädigung (sekundäre Nagelspuren?)
an beiden Tafelkanten, rechts durch die moderne Beschneidung partiell freigelegt, eine Reihe von sekundären Nagelspuren
an der unteren Tafelkante Spuren von drei Nägeln (wohl als Abstandshalter für eine sekundäre Rahmung wie bei den beiden anderen Tafeln)



Abb. 69: Macrino d'Alba, Thronende Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel

Malfläche:
Madonna mit Kind: 138,4 x 54,1 bzw. 53,0 cm
Malkante am oberen halbrunden Abschluß bis auf den sekundär beschnittenen Bogenscheitel erhalten, ebenso beidseits als klar lesbarer Rahmenabdruck an der kapitellförmig gebildeten Rahmung im Übergang der Vertikalen in das Halbrund (links 102,2 cm, rechts 101,8 cm von der unteren Tafelkante entfernt; linke „Kapitellhöhe" links 2,5, rechts 3,2 cm, „Kapitellbreite" links 1,3, rechts 2,0 cm) und an der gesamten linken Tafelkante

Verheißung an Joachim: 138,8 x 53,9 cm
Malkante am oberen halbrunden Abschluß erhalten, ebenso als klar lesbarer Rahmenabdruck an der kapitellförmig gebildeten Rahmung an der rechten Bildkante im Übergang der Vertikalen in das Halbrund (100,1 cm von der unteren Tafelkante entfernt; „Kapitellhöhe" 4,9 cm, „Kapitellbreite" 1,1 cm)

Begegnung an der Goldenen Pforte: 139,1 x 53,9 cm
Malkante am oberen halbrunden Abschluß erhalten, ebenso als klar lesbarer Rahmenabdruck an der kapitellförmig gebildeten Rahmung an der linken Bildkante im Übergang der Vertikalen in das Halbrund (98,9 cm von der unteren Tafelkante entfernt; „Kapitellhöhe" 10,0 cm, „Kapitellbreite" 2,5 cm)

Zustand der Malerei:
bei allen drei Tafeln ein ungleichmäßig gedünnter, jüngerer, lumineszierender Restaurierungsfirnis; vereinzelte, jeweils über die gesamte Malfläche verteilte, gekittete und retuschierte Fehlstellen; verfärbte Retuschen vor allem an gekitteten Binnenrissen; Erhaltungszustand der Malerei insgesamt vergleichsweise gut; in Muschelgold ausgeführte Motive durchweg berieben
bei der Madonnentafel und der Verheißung an Joachim an beiden Seiten der Malfläche Abdruck eines sekundären Rahmens; rechts oben eine Partie, die unter dem Rahmen verdeckt war und die daher noch die ursprüngliche Farbigkeit zeigt, bei der Begegnung an der Goldenen Pforte entsprechender Befund an der rechten Tafelkante, während an der linken Kante die Malschicht durch Druckbeschädigungen unregelmäßig ausgebrochen ist

Beschriftungen auf der Tafelrückseite:
Madonna mit Kind:
in roter Kreide „3698"
Verheißung an Joachim:
in roter Kreide „3724"
Begegnung an der Goldenen Pforte:
in roter Kreide „3725"

Rahmen alt, aber nicht zugehörig[1]

BESCHREIBUNG

Die drei schlanken, rundbogig geschlossenen Tafeln mit der thronenden Madonna mit dem Christuskind, der Verheißung an Joachim und der anschließenden Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte sind heute in einem in Teilen alten, aber nicht ursprünglich zugehörigen Rahmen zusammengefaßt.

Die Madonnentafel *(Tafel 7, Abb. 69)* zeigt die Gottesmutter auf einer breiten Marmorbank sitzend, vor einer hochaufragenden, schmalen, mit einem Ehrentuch verhängten Rücklehne und von einem Baldachin überfangen, von dem allerdings nur im Bogenscheitel der Bildtafel der vordere Fransenbesatz zu erkennen ist. Maria liest in einem Buch, das sie mit der Linken hält, während sie mit ihrer rechten Hand den nackten Christusknaben stützt, der mit überkreuzten Beinen auf ihrem rechten Oberschenkel steht. Das Kind blickt nach links aus dem Bild heraus, die Rechte feierlich zum Segen erhoben, mit der linken Hand nach dem Buch der Mutter greifend. Maria trägt, der Bildtradition folgend, über einem weißen Hemd ein karminrotes Kleid, darüber einen grünlich-blauen Umhang, den sie auch über die gescheitelten, hellbraunen, lockigen Haare gezogen hat. Kleid und Umhang sind mit reichen Goldborten verziert, der Umhang zusätzlich auf der Schulter mit einem goldenen Stern. Der Christusknabe ist mit einem goldenen, strahlenförmigen Kreuznimbus ausgezeichnet, seine Mutter mit einem goldenen Scheibennimbus, der am äußeren Rand in goldenen Kapitalbuchstaben die Inschrift mit dem Anfang des „Englischen Grußes" nach Lukas 1,28 „AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINV[S TECVM]" (Sei gegrüßt, Du Gnadenreiche, der Herr ist mir Dir) trägt.

Thronbank und -podest bedeckt ein dunkelblaues, goldgesäumtes Tuch, das Ehrentuch besteht aus einem geometrisch gemusterten roten Stoff mit einer breiten grünblauen Stoffeinfassung, die ihrerseits mit goldenen Pseudoschriftzeichen bestickt ist. Der Thron steht auf mehreren, vorne halbrund vorspringenden Steinstufen, deren Vorderkanten ein goldenes Palmettenmuster vor blauem Grund zeigen. An der Vorderkante der oberen Stufe ist in der Bildachse mit rotem Siegellack ein Cartellino mit der Signatur des Künstlers in Kapitalbuchstaben befestigt: „MACRINVS/FACIEBAT." (Macrinus machte [es]). Zu beiden Seiten des Ehrentuches ist ein Landschaftsausschnitt mit einem nach rechts hin ansteigenden, locker bewaldeten Gelände zu sehen, während im Hintergrund links eine größere Stadt zu erkennen ist.

Die im heutigen Rahmen zu beiden Seiten der Madonnentafel angeordneten Bilder zeigen mit der Verheißung der Geburt Mariens an Joachim und der Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte in Jerusalem zwei der wunderbaren Geschehnisse um die Geburt der Gottesmutter.[2]

Die Verheißung an Joachim *(Tafel 8, Abb. 70)* zeigt den betagten Vater Mariens unmittelbar am vorderen Bildrand kniend, vor weitem Landschaftsausblick und die gesamte Bildbreite ausfüllend.[3] Leicht nach links gewandt ist Joachim angesichts der Engelserscheinung auf sein linkes

1 Vgl. hierzu zuletzt Villata (2000), S. 115.
2 Vgl. hierzu den Bericht in der Legenda aurea (1979), S. 679–681.
3 G. Kaster, Art. „Joachim, Vater der Gottesmutter Maria"; in: LCI 7 (1974), Sp. 60–66.

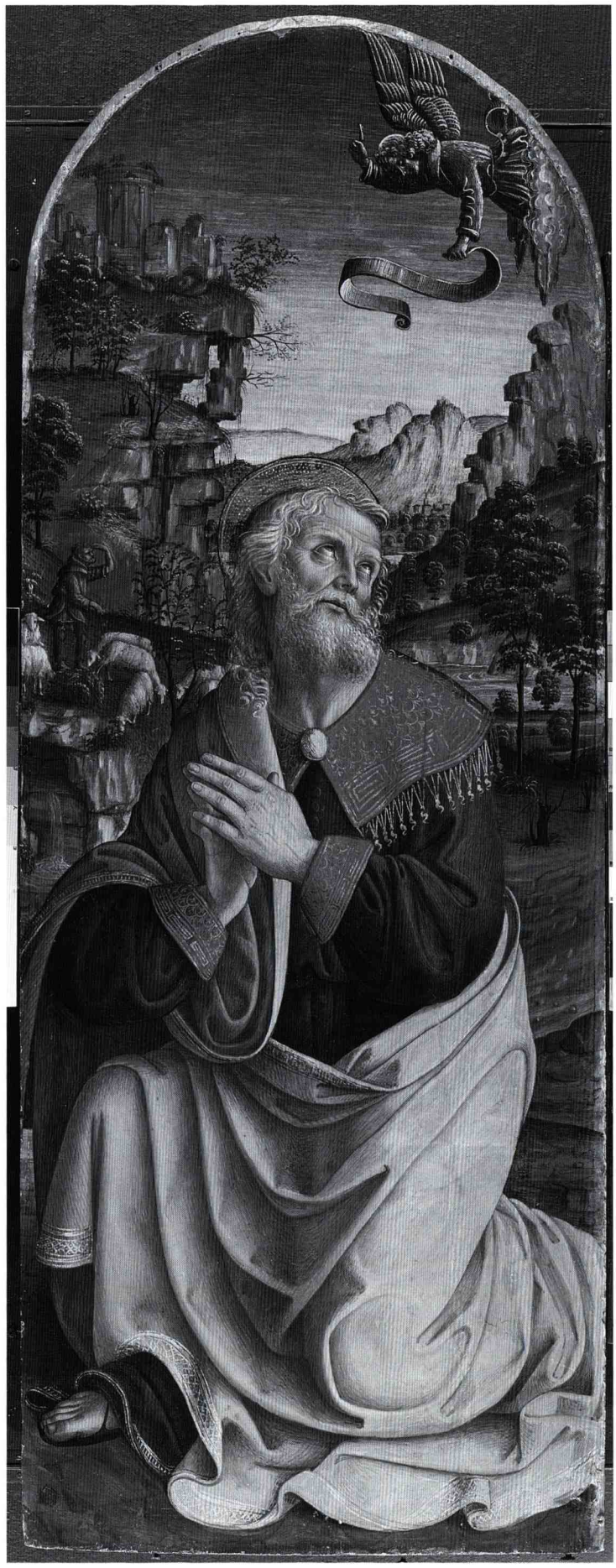


Abb. 70: Macrino d'Alba, Die Verheißung an Joachim, Frankfurt a. M., Städel

Knie gesunken, während er sich nach rechts oben zu dem göttlichen Boten umwendet. Joachim hat die Hände andächtig zum Gebet erhoben. Unter einem ockerfarbenen, goldgesäumten Umhang trägt er einen grünblauen, rot gefütterten, gegürteten Rock, der vor der Brust geknöpft ist. Manschetten und ein breiter, mit goldenen Fransen besetzter Kragen sind aus dem umgeschlagenen, mit goldenen Schuppenmustern verzierten Futterstoff gebildet. An den Füßen trägt Joachim schwarze Riemensandalen. Das von einem goldgetupften Scheibennimbus hinterfangene, hagere Greisengesicht wird von lockigen grauen Haaren und einem Vollbart gerahmt. Der Engel, mit gegürteter Dalmatika liturgisch gewandet, erwächst am rechten oberen Bildrand horizontal aus einer stilisierten Wolke. Die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger weisend zum Himmel erhoben, hält er in der anderen Hand ein – allerdings unbeschriftetes – Schriftband. Die goldgehöhte Engelsfigur ist ansonsten in den grünlichen Blautönen des Himmels gehalten. Mittel- und Hintergrund sind mit einer felsigen Berglandschaft gefüllt. Am linken Tafelrand steigt das Gelände steil zu einem ruinösen Rundtempel auf schroffer Bergeszinne an, davor weidet ein Hirt seine Schafe. Er ist auf den Engel aufmerksam geworden und blickt mit zu den Augen erhobener Hand neugierig zu dem Himmelsboten auf. Rechts umstehen einzelne Bäume einen kleinen See, bevor eine verblauende Felslandschaft den Horizont unter einem weiten blauen Himmel schließt.

Die Begegnung der Eltern Mariens rückt die beiden Figuren nahe an den Betrachter heran *(Tafel 9, Abb. 71)*; die mächtigen Gestalten werden von den seitlichen Tafelkanten überschnitten, und über ihren Häuptern bleibt nur ein schmaler Bildausschnitt übrig, den die perspektivisch verkürzte Figur Gottvaters füllt, der die kleine Maria entsendet.[4] Anna und Joachim treten von links bzw. rechts mit ausgestreckten Armen aufeinander zu, um sich zu umarmen. Der größere Mann muß sich dabei fürsorglich zu seiner Frau herabbeugen. Als Verheiratete trägt Anna ein weißes Tuch, das Haare und Hals gänzlich verhüllt, darüber ein gelbliches, braungestreiftes Kopftuch. Über ihr grünlich-blaues, goldgesäumtes Kleid hat sie einen bräunlichen, gleichfalls goldgesäumten Umhang gelegt, der auch über den Kopf gezogen ist. Ihr Mann ist ebenso gekleidet wie in der Szene der Verheißung, auf dem zuvor entblößten Haupt trägt er jetzt allerdings einen grünen, goldgehöhten turbanartigen Kopfputz. Beide Figuren sind durch einen goldgetupften Scheibennimbus ausgezeichnet.

Hinter den Figuren wird eine ferne Hintergrundslandschaft mit einer Kirche im Tal und einer Burg auf einer Anhöhe sichtbar. Im Zenit des nach oben verblauenden Himmels erscheint die in Blautönen gehaltene, goldgehöhte und von Engeln umgebene Figur Gottvaters, vor ihm auf einer Wolkenbank die kleine nackte Figur der jugendlichen Maria, die Hände zum Gebet gefaltet.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die drei Tafelbilder mit der thronenden Madonna, der Verheißung an Joachim und seiner Begegnung mit Anna wurden 1831 als zusammengehöriges Triptychon bei dem römischen Maler und Kunsthändler Filippo Benucci (1779–1848) zu einem Preis von 1650 Gulden für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Dank seiner Signatur wurde es als Werk des Macrino d'Alba inventarisiert und unter gleichem Namen in den Gemäldeverzeichnissen des Städel seit 1833 geführt. Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte das Triptychon auf dem ersten Altar rechts vom Eingang in der heute zerstörten Kirche S. Francesco in Alba gestanden, wie G. Piacenza in seiner Ausgabe von Filippo Baldinuccis „Notizie de' professori del disegno" berichtete.[5]

Diese Aufstellung muß aber nicht mehr den ursprünglichen Verhältnissen entsprochen haben, denn Piacenza teilte weiterhin mit, daß „... a questi tre partimenti [den drei Tafeln im Städel; JS] servono di laterale ornamento nove altri quadri più piccoli, de'quali un solo è di Macrino, ed è quello di mezzo della parte superiore, rappresentante Cristo ignudo sino a' lombi fuori del sepolcro, appoggiato colle spalle alla croce."[6] Zumindest ein Teil dieser Täfelchen könnte zur ursprünglichen Predella des Altars gehört haben, doch ist es wegen des Verlustes der kleinen Bilder nicht möglich, dies sicher nachzuweisen.[7]

Die Kapelle, in der sich Macrinos Altarbild bis Anfang des 19. Jahrhunderts befand, scheint schon zur Entstehungszeit des Gemäldes der Albeser Società dell'Immacolata Concezione gehört zu haben. Deren Mitglieder dürften auch die Auftraggeber der Pala gewesen sein, worauf deren Bildprogramm hindeutet, wie jüngst E. Villata deutlich gemacht hat.[8]

Ch. Eastlake führte die Frankfurter Tafeln in die kunsthistorische Literatur ein;[9] er datierte sie um 1500 und glaubte, den Einfluß Peruginos wie der „Schule von

4 M. Lechner, Art. „Anna"; in: LCI 5 (1973), Sp. 176–179.

5 Baldinucci, Piacenza (1770), S. 254f; vgl. auch San Martino (1987), S. 672. Während Bartoli (1776), S. 118, Baldinuccis Text fast unverändert übernahm, werden die dort gelieferten Informationen unabhängig bestätigt von della Valle (1793), S. 9. Diese Informationen finden sich gleichfalls überliefert in den zwischen 1770 und 1820 zusammengetragenen Notizen des Barons Giuseppe Vernazza (1745–1822), heute in der Accademia delle Scienze in Turin, ms. 1022, fol. 152; vgl. Sciolla (1982), S. 20.
Villata (1996 b), S. 234, Anm. 83; ders. (2000), S. 115, konnte zeigen, daß das Altarbild wohl erst im Jahre 1802 in Alba verkauft wurde.

6 Baldinucci, Piacenza (1770), S. 254f.

7 Villata (2000), S. 118, erwog auch die Möglichkeit eines zweigliedrigen Altaraufbaus über einer Predellenzone.

8 Villata (2000), S. 118.
Ders. (1995), S. 13–15, hatte bereits auf einen Visitationsbericht der Franziskanerkirche in Alba von 1590 aufmerksam gemacht, aus dem hervorgeht, daß zumindest zu diesem Zeitpunkt die erste Kapelle rechts des Kircheneingangs der Unbefleckten Empfängnis Mariens geweiht war und von der gleichnamigen Bruderschaft betreut wurde.

9 Eastlake (1851), S. 231. Ohne Konkretisierung der Entstehungszeit werden die Frankfurter Tafeln als Werke Macrino d'Albas auch erwähnt von



Abb. 71: Macrino d'Alba, Die Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 72: Macrino d'Alba, Mitteltafel des Polyptychons, Pavia, Certosa di Pavia

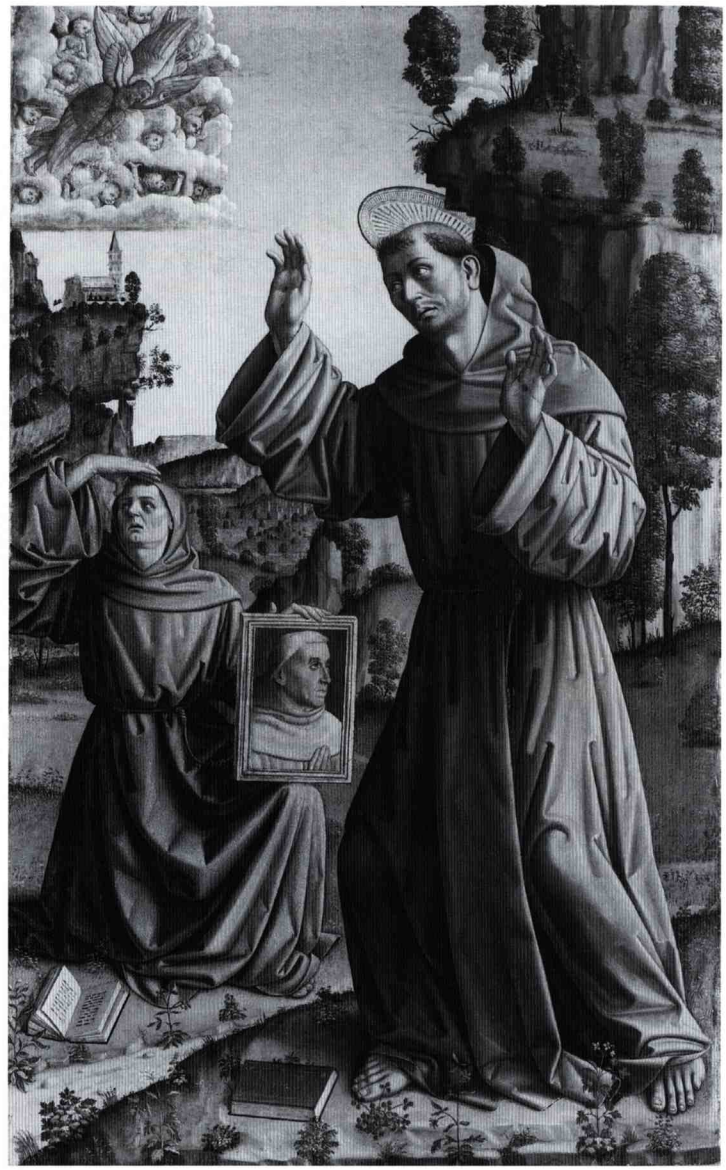


Abb. 73: Macrino d'Alba, Die Stigmatisierung des Heiligen Franziskus, Turin, Galleria Sabauda

Padua" beobachten zu können.[10] I. Lermolieff (alias G. Morelli) hielt die Tafeln für Werke aus Macrino d'Albas früherer Schaffensperiode und setzte sie um 1490–95 an.[11] H. Weizsäcker sah in den Bildern hingegen Arbeiten aus der Zeit nach 1500,[12] während S. Weber (1911) in ihnen Spätwerke unter starkem umbrischen Einfluß, vor allem des Luca Signorelli, erkennen wollte.[13]

L. Ciaccio wollte nur in der Madonnentafel ein um 1496 entstandenes Werk Macrinos sehen, das in engem stilistischen Zusammenhang mit dem in dieses Jahr datier-

Mündler (1872), S. 169; Lübke (1878), S. 505; Berenson (1907), S. 252; ders. (1932), S. 320; Rossi (1909), S. 114; Gandino (1911), S. 64; Venturi (1915), S. 1110; Chiovenda (1929), S. 14; Brizio (1942), S. 239; Art. „Macrino d'Alba" (1975), S. 86; Schede Vesme (1982), S. 1459f; San Martino (1987), S. 672; Villata (1996 b), S. 234; Sander, Brinkmann (1997), S. 34.

10 Eastlake (1851), S. 231; ebenso Kugler, Burckhardt (1867), S. 57; Pozzetti (1922), S. 23.

11 Lermolieff (1880), S. 455, Anm. 4. Eine frühe Entstehung der Städel-Tafeln im Schaffen Macrino d'Albas vertraten auch: Rieffel (1891), S. 290; Lermolieff, Frizzoni (1893), S. 125, Anm. 4; Mallé (1971), S. 78f; Villata (2000), S. 59–61, 115–120, Kat. Nr. 2; ders. in Ausst. Kat. Macrino d'Alba. Protagonista del Rinascimento piemontese (2001), S. 22, Kat. Nr. 1.

12 Weizsäcker (1900), S. 190–192. Ebenso Viglieno-Cossalino (1965), S. 33f, und Passoni (1996), S. 529, die ebenfalls von der gleichzeitigen Entstehung aller drei Tafeln in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts ausgingen. Passoni (1996), S. 529, datierte zumindest die seitlichen Tafeln um 1503, in deren Gestaltung er „... a new influence from northern European art" sah, ohne dies indes näher zu erläutern.

13 Weber (1911), S. 59–61, 63. Der Spätdatierung aller drei Städel-Bilder schlossen sich ebenso an: Gronau (1912), S. 466; Venturi (1931), S. 66; Berenson (1968), S. 236.

14 Villata (1996 b), S. 220.

ten Polyptychon in der Certosa di Pavia *(Abb. 72)*[14] stehe. Beide Seitentafeln erschienen ihr „... di fattura tanto diversa da lasciar dubitare che siano opera diretta di Macrino".[15] Auch U. Fleres, G. Bistolfi und S. Weber (1929) sahen Unterschiede zwischen Mittel- und Seitentafeln, führten sie aber nur auf unterschiedliche Entstehungszeiten zurück.[16] So meinte Weber (wie zuvor bereits Bistolfi) in der Madonnentafel den „Stil Macrinos vom Ende der 90er Jahre" erkennen zu können, während die „...Seitenbilder die gleiche dramatische Bewegtheit wie die Stigmatisation des hl. Franziskus in Turin aufweisen, also wahrscheinlich erst in jener späteren Periode [d. h. um 1506 *(Abb. 73)*; JS] entstanden sind".[17] G. Oreste della Piana übernahm die zeitliche Aufteilung der Tafeln, sah in der Mitteltafel aber ein um 1505 entstandenes Werk Macrinos, in den Flügeln hingegen Arbeiten, die einige Jahre später entstanden sein sollten.[18]

A. Venturi hielt an der einheitlichen Ausführung der von ihm spätdatierten Tafeln fest, brachte aber die an der toskanisch-umbrischen Renaissancekunst orientierte, vernichtende Kritik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Macrinos Kunst am Beispiel der Städel-Bilder präzise auf den Punkt: „Macrino d'Alba ... introduced a number of Tuscan and Umbrian elements into the art of Piedmont, but he seems to have lost all sense of proportion in his endeavour to develop a treatment of line and colour wholly foreign to local tradition. ... We are ... assisting a village performance of some scene originally produced in a theatre of the metropolis ... The triptych in the gallery in Frankfort ... is built up of a mosaic of bits of coloured wood; the colours themselves are metallic, the golden reds and golden greens are those of the tin-foil that chocolates are sometimes wrapped in. The toy-maker who supplied the quaint throne for the Madonna in the Turin altar-piece [die 1498 datierte Sacra Conversazione mit Heiligen der Galleria Sabauda; JS] must also have supplied the quaint figure which does duty as the Eternal Father, swimming manfully through a sea of clouds to propel a diminutive doll of a St. John [sic] towards Joachim and Anna. It is as a painter of such things as these that Macrino d'Alba closes his career, despite the fact that he had left his quiet country home in order to study art in Central Italy, and had returned to Piedmont armed with an empty show of Renaissance forms".[19]

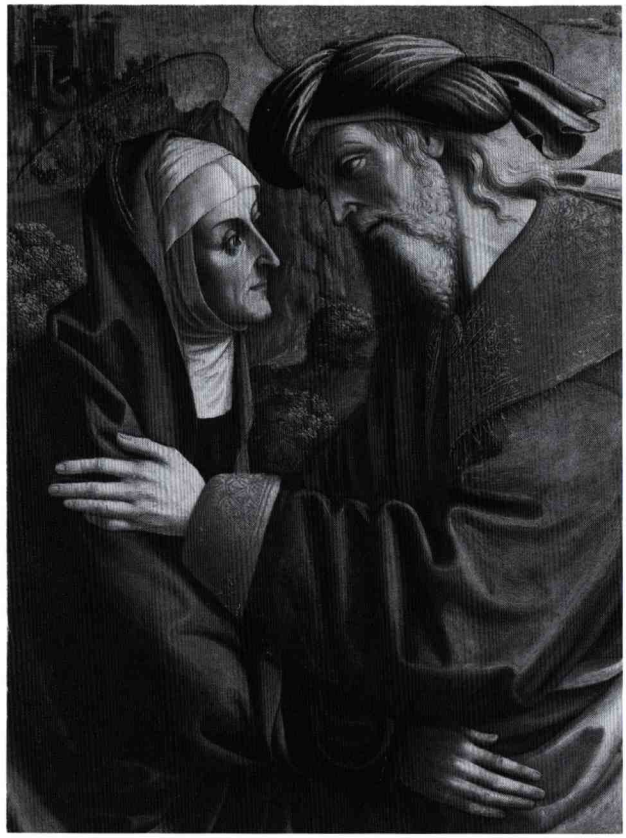


Abb. 74: Macrino d'Alba, Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, Turin, Privatsammlung



Abb. 75: Macrino d'Alba, Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Martin, Rom, Pinacoteca Capitolina

15 Ciaccio (1906), S. 153.

16 Fleres (1897), S. 78f; Bistolfi (1910), S. 54–56, 81–83; Weber (1929), S. 524.

17 Bistolfi (1910), S. 54–56, 81–83; Weber (1929), S. 524 (hier die Zitate). Das im Zitat erwähnte Polyptychon mit der Stigmatisierung des Heiligen Franziskus, 1506 datiert, stammt gleichfalls aus S. Francesco in Alba und befindet sich heute in der Galleria Sabauda in Turin (Villata [1996 b], S. 230–234).

18 Della Piana (1937), S. 21, 31; ders. (1962), S. 38.

19 Venturi (1931), S. 66. Zur erwähnten Sacra Conversazione in der Galleria Sabauda vgl. Villata (2000), S. 133–137, Kat. Nr. 6.
Selbst Weber (1911), S. 63, 61, hatte in seiner überaus positiv gestimmten Betrachtung Macrinos über die von ihm zu diesem Zeitpunkt noch als Einheit gesehene Frankfurter Gemäldetrias geschrieben: „Endlich setze ich in diese Epoche [um 1506; JS] das nach meinem Dafürhalten reifste



Abb. 76: Macrino d'Alba, Thronende Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Christuskind, Frankfurt a. M., Städel

Demgegenüber ließ erst E. Villata Macrino und dessen Frankfurter Tafeln eine grundlegend positive Einschätzung zuteil werden. Villata kehrte zur Frühdatierung der Gemälde in die Jahre 1493–94 zurück und sah in ihnen nun Macrinos Reaktion auf die Eindrücke, die er zuvor in Rom in der Werkstatt Pinturicchios (um 1452–1513) bzw. durch die Werke der an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle beteiligten toskanischen Maler erfahren haben sollte.[20]

Bereits U. Fleres und H. Weizsäcker wiesen auf eine Replik des Treffens an der Goldenen Pforte in Dreiviertelfiguren *(Abb. 74)* hin, die sich seinerzeit in der Sammlung Cereda-Rovelli in Mailand befand und die heute Teil einer Turiner Privatsammlung ist. Galt das Bild Fleres und Weizsäcker noch als „mäßige" Kopie nach dem Frankfurter Gemälde, so betrachteten R. Passoni und E. Villata es als eigenhändige Replik.[21]

G. Bistolfi glaubte in den Köpfen der beiden Christusknaben der Frankfurter Madonnentafel und der 1496 datierten in der Kartause von Pavia *(Abb. 72)* die Verwendung ein und desselben Kartons wiedererkennen zu können.[22] Villata meinte demgegenüber eine gemeinsame Kartonverwendung jeweils für die Rechte Mariens im Frankfurter Bild und in dem der Pinacoteca Capitolina in Rom *(Abb. 75)* auszumachen.[23] In der Stadtansicht auf der Mitteltafel mit Madonna und Kind vermutete Villata eine Teilansicht Roms mit der Darstellung von S. Maria Maggiore und der Torre delle Milizie.[24]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Bei der Madonnentafel ist die Unterzeichnung mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie an keiner Stelle als markante Abweichung von der Farbfassung mit letzter Sicherheit zu fassen *(Abb. 76 und 77)*. Die ihrerseits graphisch-strichelnde Pinselzeichnung des eigentlichen Farbaufbaus dürfte aber wie bei den beiden anderen Tafeln der Unterzeichnung entsprechen. Mit bloßem Auge läßt sich bei der Madonnentafel schemenhaft erkennen, daß beide Augen der Gottesmutter in der Unterzeichnung etwa einen halben Zentimeter höher angeordnet waren als schließlich ausgeführt. Der Blick scheint in dieser ersten Konzeption eher zur rechten Seite als nach unten gerichtet gewesen zu sein.

Die Konturen des Thronpodestes sind in die Grundierung eingeritzt. Der Cartellino mit der Signatur des Künstlers sitzt auf der durchgehenden Farbschicht der Thronstufe. Die Infrarot-Reflektographie machte ein Pentiment sichtbar. So zieht das Rot des Marienkleides ein Stück über das bereits angelegte Blau des über die Oberschenkel der Gottesmutter gelegten Umhangs.

In beiden unteren Ecken finden sich kartuschenförmige sekundäre Übermalungen der originalen Malschicht,[25] ebenso oben parallel zur Malkante am Bogenabschluß (hier über den ursprünglich unbemalten, vom Rahmen verdeckten Rand des hölzernen Bildträgers und teilweise auch über die Originalmalerei ziehend).

und schönste Werk des Meisters, das Triptychon im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt, in welchem der Künstler zur vollen Freiheit des 16. Jahrhunderts durchgedrungen ist ... Das allmähliche sich Hindurchringen zu dieser Freiheit ist das Beachtenswerte und Interessante bei Betrachtung der Künstlerlaufbahn des Macrino d'Alba."

20 Villata (2000), S. 45–61, 115–120, Kat. Nr. 2; ders. in Ausst. Kat. Macrino d'Alba. Protagonista del Rinascimento piemontese (2001), S. 22, Kat. Nr. 1.

21 Fleres (1897), S. 79, Anm. 1; Weizsäcker (1900), S. 190–192; Ausst. Kat. Piemontesi e Lombardi tra Quattrocento e Cinquecento (1989), S. 37–41, Kat. Nr. 5 (Riccardo Passoni); Villata (2000), S. 138–140, Kat. Nr. 7; ders. in Ausst. Kat. Macrino d'Alba. Protagonista del Rinascimento piemontese (2001), S. 24, Kat. Nr. 2. Diese Teilreplik, ehedem in der Mailänder Sammlung Cereda-Rovelli als Kat. Nr. 243 geführt und als Defendente bezeichnet, dürfte mit der um 1985 im Besitz von Louis Brandt, Turin, befindlichen, 57 x 42 cm messenden Tafel identisch sein (Farbwiedergabe als Illustration für Januar 1986 in L'Agenda 1986 di Il Giornale dell'Arte).

22 Bistolfi (1910), S. 55. Zu der Madonnentafel in der Paveser Kartause siehe Villata (2000), S. 127–132, Kat. Nr. 5, Abb. S. 128. Ders. (2000), S. 118, wies übrigens auf die Übereinstimmung des Frankfurter Christuskopfes mit dem der Tafel im Museo Civico in Turin hin.

23 Villata (2000), S. 118. Zu dem Bild in der Pinacoteca Capitolina vgl. ebd., S. 111–114, Kat. Nr. 1.

24 Villata (2000), S. 120.

25 Hierdurch entsteht der Eindruck einer weiteren, bogenförmig verlaufenden Stufe des Thronpodestes.

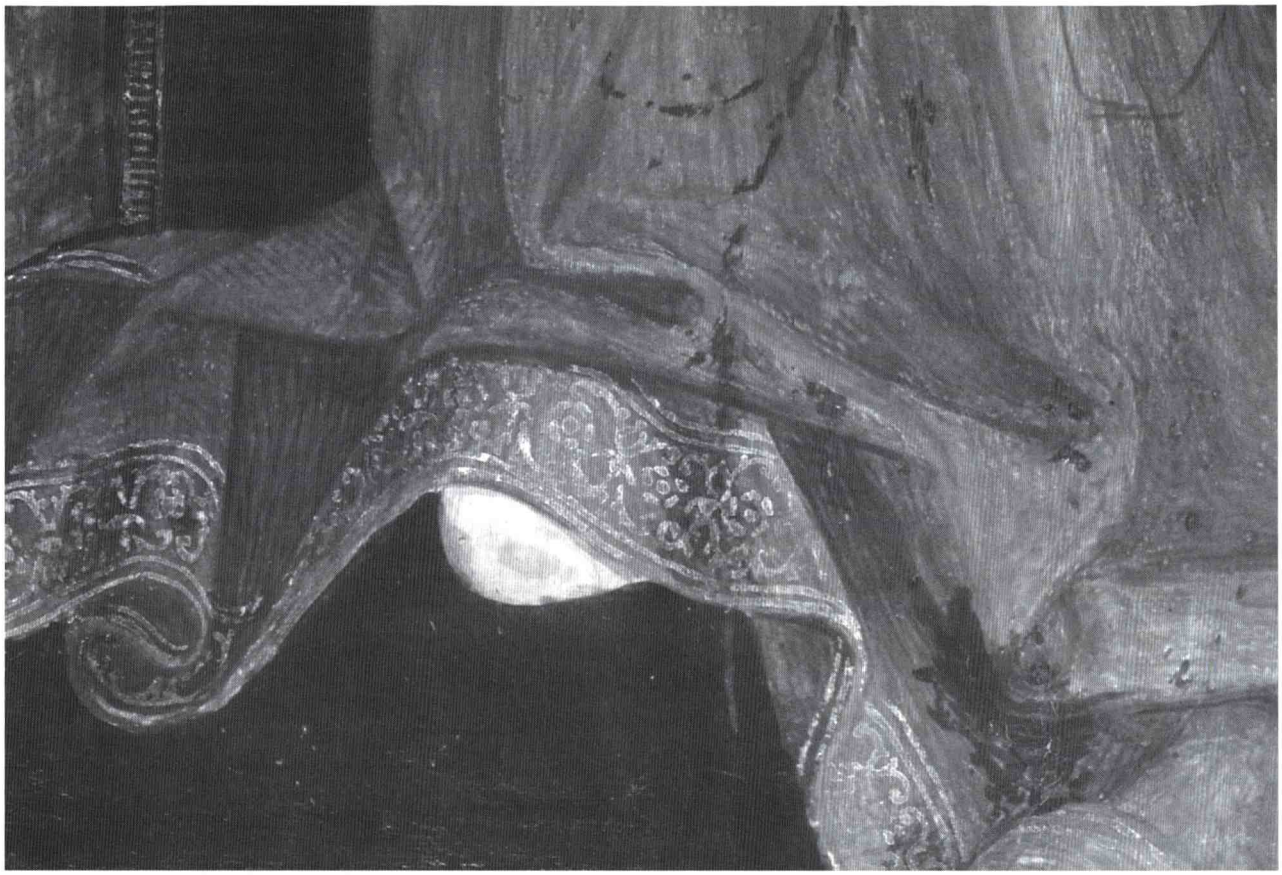


Abb. 77: Macrino d'Alba, Thronende Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: rechter Fuß Mariens, Frankfurt a. M., Städel

Bei der Tafel mit der Verheißung an Joachim lieferte die Infrarot-Reflektographie die aufschlußreichsten Befunde *(Abb. 78)*. So ist der Engel rechts oben in der Unterzeichnung knapp linear fixiert. Summarisch unterzeichnete Konturangaben finden sich auch im Hintergrund. Meist sind sie in der Farbausführung getreu befolgt worden, doch rechts von dem Rundtempelchen und oberhalb des über den Felsabbruch herabhängenden Baumes gibt es eine in der Malerei nicht ausgeführte Bergformation. Auch der aufblickende Hirte im Mittelgrund links hielt in der Unterzeichnung seinen Stock fest umgriffen, während er nunmehr seine Hand locker auf diesen gelegt hat. Durch die Verwandtschaft des graphischen Repertoires (parallel geführte Strichlagen und Kreuzschraffuren, die mehr oder minder getreu dem Oberflächenrelief des jeweiligen Gegenstandes folgen), das sowohl bei der Unterzeichnung vorzukommen scheint als auch bei der Farbausführung zum Einsatz kommt, ist auch bei dieser Tafel die Differenzierung zwischen Malschicht und Unterzeichnung nur eingeschränkt möglich.

Die Infrarot-Reflektographie der Begegnung an der Goldenen Pforte erbrachte kaum einen sicheren Befund zur Unterzeichnung; diese ist fast an keiner Stelle sicher zu fassen, da sie durchwegs von der gleichfalls strichelnd aufgetragenen Farbschicht überdeckt wird. Ein Pentiment findet sich an dem Gebäude zwischen den beiden Figuren: Der Turm ist über die Landschaft gemalt, anstelle des kegelförmigen Apsidenschlusses war in der Unterzeichnung ein Giebel vorgesehen. Die in die Grundierung eingeritzten Konturlinien der Heiligenscheine sind größer als die schließlich in Farbe ausgeführten.

Deutlich differenzierter als in der Infrarot-Reflektographie fallen die Befunde in der Röntgenuntersuchung der drei Tafeln aus, wobei sich die Malweise der Madonnentafel *(Abb. 79)* stellenweise von der der beiden seitlichen Tafeln *(Abb. 80–81)* unterscheidet.[26] Denn während die Malerei der Mitteltafel besonders sorgfältig ausgeführt ist und keine nennenswerten Veränderungen aufweist, ja mit dem sorgfältigen Einsatz von Zirkel und Lineal für die Vorritzung des Nimbus bzw. des Rautenmusters des Ehrentuchs größte Genauigkeit anstrebt,[27] ist die Farbausführung gerade bei den Gewändern von Joachim und

26 Infolge der starken Verwölbung vor allem der Seitentafeln sind die Röntgenaufnahmen mehr oder minder stark verzerrt.

27 Interessanterweise erscheint die Ritzlinie des Nimbus in der Röntgenaufnahme hell, die der Musterung des Ehrentuchs hingegen dunkel. Der Befund gleicht damit dem an der Tafel mit der Maria Annunziata von Carlo Crivelli (siehe auch S. 58 und S. 65 mit Anm. 37): Die Ritzungen erfolgten augenscheinlich zu unterschiedlichen Zeitpunkten während der Farbausführung, so daß in die Ritzlinien jeweils unterschiedlich stark die Röntgenstrahlung absorbierendes Farbmaterial eingetragen worden ist. Die sorgfältige Vorbereitung von Ehrentuch und Nimbus hinderte den



Abb. 78: Macrino d'Alba, Die Verheißung an Joachim, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt a. M., Städel

Anna sehr viel freier. Zahlreiche kleinere Formkorrekturen an den Gewandfalten demonstrieren deren freie Entwicklung während des Malprozesses; die mit viel Bleiweiß ausgemischten Höhungen und Lichter auf den Faltengraten lösen sich im Röntgenbild fast schon aus dem organisch entwickelten Zusammenhang der sonstigen Gewandorganisation. Die Nimben sind, anders als bei der Mitteltafel, freihändig in die Grundierung geritzt. Ihre Markierung diente nur als erste allgemeine Formfindung. Andererseits zeigt das Gesicht des aufblickenden Joachim im Röntgenbild eine überaus eindrucksvolle Modellierung dank des reichlichen, zugleich aber ungemein sicheren Bleiweißeinsatzes: Die Röntgenaufnahme erinnert in ihrem ästhetischen Erscheinungsbild daher geradezu an weiß gehöhte Zeichnungen auf dunkel präpariertem Papier. Der Blick auf den Röntgenbefund der Gesichter

Maler der Madonnentafel indes nicht daran, in der malerischen Vorbereitung an anderer Stelle mit größter Freiheit vorzugehen: So ist die erste Farbanlage für den Himmel großzügig ausgestrichen und wird erst durch die dunkelblauen Einfassungen des Ehrentuchs zum heutigen Oberflächenbild beschnitten. Eine analoge Vorgehensweise begegnet übrigens auch bei der Begegnung an der Goldenen Pforte: Auch hier ist die Himmelsfarbe zunächst breit hingestrichen und erst im Zuge der weiteren Farbausführung von den Figuren bzw. der Landschaft beschnitten worden.



Abb. 79: Macrino d'Alba, Thronende Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 80: Macrino d'Alba, Die Verheißung an Joachim, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 81: Macrino d'Alba, Die Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Mariens oder des Christusknaben auf der Mitteltafel macht deutlich, daß hier erheblich weniger Bleiweiß zur Modellierung zum Einsatz kam, sondern daß der Künstler statt dessen die helle Grundierung des Gemäldes nutzte.

DISKUSSION

Seit U. Fleres zu Ende des 19. Jahrhunderts erstmals auf stilistische Unterschiede zwischen Mittel- und Seitentafeln hingewiesen hat,[28] ist immer wieder die Frage nach der Gleichzeitigkeit der Ausführung aller drei Tafeln gestellt worden. Tatsächlich sind die Figuren der Eltern der Jungfrau Maria auf den Seitentafeln des Altarbildes deutlich monumentaler und zugleich nahsichtiger aufgefaßt als die Madonna mit dem Kind auf der Mitteltafel.[29] Doch diese ist schon durch den reichdekorierten, mehrstufigen Thronsockel weiter in die Bildtiefe zurückversetzt, zudem von der an ein traditionelles Ehrentuch erinnernden, steilen Rückenlehne des Throns hinterfangen, was – anders als bei den Seitentafeln – den detailliert geschilderten Landschaftshintergrund teilweise verdeckt und den Aufbau der Darstellung in bildparallelen Schichten betont. Ferner hat jüngst E. Villata zu Recht betont, daß nicht nur die Landschaft alle drei Tafeln kontinuierlich miteinander verbindet, sondern daß auch die Malweise mit ihrem strichelnden Farbauftrag, der zugleich die Unterzeichnung weitgehend unsichtbar macht, bei Mittel- und Seitentafeln übereinstimmt.[30]

Doch spricht noch eine weitere gemäldetechnologische Beobachtung an den Tafeln entschieden für ihre gleichzeitige Herstellung durch Macrino d'Alba, der die Mitteltafel stolz signiert hat. Alle drei Bildträger sind in einheitlicher Art und Weise hergestellt, bei allen finden sich durch die nachträgliche Behobelung der Seitenkanten freigelegte Dübel auf jeweils gleicher Höhe, die die Tafeln mit dem verlorenen Rahmenwerk ursprünglich verbunden haben. Doch darüber hinaus zeigen auch die Malfelder der drei Tafeln eine Gemeinsamkeit, die belegt, daß sie das Ergebnis einheitlicher Planung und Ausführung sind: An den Seitenkanten der Tafeln findet sich am Ansatz zum oberen Bogenabschluß jeweils eine unbemalte Ausbuchung ins Malfeld hinein, die dadurch entstanden sein muß, daß die Bemalung aller drei Tafeln erfolgte, nachdem sie in den ursprünglichen Rahmen eingesetzt worden waren, der – architektonisch gestaltet – am Übergang der Vertikale zum Rund der Bildfelder jeweils ein Kapitell aufwies.

Die Unterschiede zwischen Mittel- und Seitentafeln, die sich teils in der maltechnischen Ausführung, vor allem aber in der Figurenauffassung zeigen, sind also offenkundig nicht einer unterschiedlichen Entstehungszeit geschuldet, sondern das Ergebnis unterschiedlicher Gestaltungsmodi, die Macrino zur gleichen Zeit einzusetzen ver-

28 Fleres (1897), S. 78f. Siehe auch S. 85, Anm. 16.

29 Zugleich lassen sich stellenweise Unterschiede in der maltechnischen Ausführung zwischen Mittel- und Seitentafeln beobachten, siehe S. 87–90.

30 Villata (2000), S. 118.



Abb. 82: Macrino d'Alba, Polyptychon, Turin, Museo Civico d'Arte Antica

stand. Die enge stilistische wie motivische Verwandtschaft der Frankfurter Madonnentafel mit Macrinos wohl noch in Rom entstandenem Gemälde der thronenden Jungfrau Maria mit dem Christuskind und den Heiligen Nikolaus und Martin in der römischen Pinacoteca Capitolina *(Abb. 75)* oder der Mitteltafel des signierten und auf 1495 datierten Polyptychons im Museo Civico d'Arte Antica in Turin *(Abb. 82)*[31] ist unübersehbar: Man vergleiche die Übereinstimmungen im Kopftyp Mariens, in der Gewandorganisation von Kleid und Umhang der Gottesmutter (gerade beim blaßrosafarbenen Kleid bilden die Falten eher ein Flachrelief als eine die Formen des von ihnen bedeckten Körpers nachvollziehbar machende Hülle) oder in den Zierformen der Thronarchitektur bzw. des Umhangsaums. Zu erinnern ist ferner an die schon früher beobachtete identische Haltung der Rechten bei der römischen und der Frankfurter Madonna bzw. an die übereinstimmenden Kinderköpfe in Frankfurt und Turin.[32]

Doch mit der römischen Tafel lassen sich auch die Seitentafeln des Städel-Polyptychons gut vergleichen: Hier wie dort begegnet der Größenunterschied zwischen den flankierenden Heiligen und der thronenden Madonna mit dem Kind, der in beiden Fällen durch die mehrstufige Thronarchitektur und die räumliche Staffelung der Seitenfiguren motiviert wird. Durch die Inszenierung des heute im Städel befindlichen Altarbildes als dreiteiliges Polyptychon bleibt die Darstellung der Thronanlage zwar allein auf die Mitteltafel beschränkt, doch findet sich hier wie schon im römischen Gemälde die durchgehende, alle Figuren bzw. Figurengruppen verbindende Hintergrundslandschaft. Das in dem römischen Gemälde verwendete Motivrepertoire wiederum begegnet auch bei der Frankfurter Tafel wieder, man vergleiche den antikischen Rundtempel hinter Nikolaus oder die phantastisch zerklüftete Felsformation hinter Martin mit den entsprechenden Motiven auf den Frankfurter Seitentafeln. Der

31 Vgl. Villata (2000), S. 121–123, Kat. Nr. 3, Tafel auf S. 122.

32 Siehe S. 86.

Baumschlag stimmt überein, ja selbst die einzelnen Elemente der fernen Stadtansichten oder die am Horizont aufragenden verblauenden Berghöhen.

Angesichts der großen Nähe zu dem Gemälde in der Pinacoteca Capitolina, dessen Entstehung um 1492–93 Villata kürzlich wahrscheinlich machen konnte,[33] und zu dem 1495 datierten Polyptychon im Turiner Museo Civico dürfte die Annahme einer Entstehung der Städel-Tafeln um 1493–94 die größte Wahrscheinlichkeit haben. Offenbar war es dem jungen Künstler unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom gelungen, eine der einflußreichen Bruderschaften seiner Heimatstadt durch seine Kunst zu beeindrucken, die ihn nun mit dem Altarbild ihrer Kapelle in der Franziskanerkirche beauftragte. Daß es sich dabei tatsächlich um die Società dell'Immacolata Concezione gehandelt haben dürfte (auch wenn deren Existenz in Alba erst für das 16. Jahrhundert dokumentiert ist), geht aus dem Bildprogramm der Altarbilder deutlich hervor: Während die Mitteltafel die Madonna mit dem Christuskind zeigt (ihren Heiligenschein zieren die Anfangsworte des „Englischen Grußes", um so auf die jungfräuliche Geburt des Erlösers hinzuweisen), beziehen sich die beiden Seitentafeln mit der Verheißung an Joachim und dem Treffen an der Goldenen Pforte inhaltlich direkt auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens. Formal wird diese Vorstellung durch die Angleichung an die traditionelle Darstellung der Verkündigung an die Jungfrau Maria selbst noch verstärkt; so gemahnen Haltung und Ausdruck des Vaters der Maria ebenso wie der ihm erscheinende Engel an Bilder der Verkündigung Mariae, während die Inszenierung der Menschwerdung Mariens als kleine, von Gottvater ausgesandte Figur über Joachim und Anna an der Goldenen Pforte sich auf Darstellungen der Verkündigung an Maria bezieht, bei denen Gottvater eine kleine, puppenhafte Gestalt Jesu, die häufig bereits das Kreuz geschultert hat, auf Lichtstrahlen in Richtung seiner Mutter schickt (man vergleiche etwa die Christusfigur auf der Verkündigungsdarstellung des „Mérode-Altars" aus der Werkstatt des Meisters von Flémalle *[Abb. 235]*).[34]

LITERATUR

VERZ. (1833), Tafel 12; (1835), S. 70f, Nr. 189; (1844), S. 52, Nr. 6; (1855), S. 9; (1858), S. 49, Nr. 5; (1866), S. 50, Nr. 5; (1870), S. 68, Nr. 6; (1873), S. 69, Nr. 6; (1879), S. 73f, Nr. 19; (1883), S. 75f, Nr. 19; (1888), S. 82, Nr. 19; (1892), S. 10, Nr. 19; (1900), S. 190–192, Nr. 19; (1907), S. 5, Nr. 19; (1910), S. 6, Nr. 19; (1914), S. 7, Nr. 19; (1915), S. 61, Nr. 19; (1919), S. 70, Inv. Nr. 837; (1924), S. 121; (1966), S. 66; (1971), S. 34; (1987), S. 63; (1997), S. 34

2001 Ausst. Kat. MACRINO D'ALBA. PROTAGONISTA DEL RINASCIMENTO PIEMONTESE, Alba, Fondazione Ferrero, 2001, S. 4, 6, 22, Kat. Nr. 1

1770 Filippo BALDINUCCI, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci Fiorentino accademico della crusca, nuovamente data alle stampe con varie dissertazioni, note, ed aggiunte da Giuseppe Piacenza architetto torinese, Bd. 2, Turin 1770, S. 254f

1776 Francesco BARTOLI, Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, Che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Citta' d'Italia, E di non poche Terre, Castella, e Ville d'alcuni rispettivi Distretti, Venedig 1776, Bd. 1 (Reprint Turin 1969), S. 118

1793 Guglielmo DELLA VALLE, Vorwort zu Giorgio Vasari, Vite de'più eccellenti pittori scultori e architetti..., herausgegeben von Guglielmo della Valle, Bd. 10, Siena 1793, S. 9

1851 Charles L. EASTLAKE (Hg.), The schools of painting in Italy (Kugler's hand-book of painting), London ^{2} 1851, S. 231

1867 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Dritte Auflage nach der von Dr. Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage neu bearbeitet und vermehrt von Hugo Freiherrn von Blomberg, Bd. 2, Leipzig 1867, S. 57

1872 Otto MÜNDLER, Art. „Alba. Macrino d'Alba"; in: Julius Meyer (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 169

1878 Wilhelm LÜBKE, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Stuttgart 1878, Bd. 1, S. 505

1880 LERMOLIEFF, Die Werke italienischer Meister (1880), S. 455, Anm. 4

1891 Franz RIEFFEL, Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 14 (1891), S. 290

1893 Gustav FRIZZONI (Hg.), Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Von Ivan Lermolieff. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's, Leipzig 1893, S. 125, Anm. 4

1897 Ugo FLERES, Macrino d'Alba; in: Le Gallerie nazionali italiane 3 (1897), S. 78f

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 190–192, Kat. Nr. 19

1906 Lisetta CIACCIO, Macrino d'Alba. Derivazione artistica; in: Rassegna d'arte 6 (1906), S. 153

1907 BERENSON, North Italian painters (1907), S. 252

1909 G. B. ROSSI, Macrino de Alladio (Macrino d'Alba); in: Burlington Magazine 15 (1909), S. 114

1910 Gian BISTOLFI, Macrino d'Alba. Appunti su la vita e le opere di un pittore piemontese del secolo XV, Turin 1910, S. 54–56, 81–83, 169f

1911 F. GANDINO, Rezension von Gian Bistolfi, Macrino d'Alba, Turin 1910; in: Alba Pompeia 4, Nr. 1–2 (1911), S. 64

1911 Lorenzo ROVERE, I fondatori della scuola pittorica piemontese nel sec. XV e al principio del XVI; in: Rassegna bibliografica dell'arte italiana 14 (1911), S. 146

1911 Siegfried WEBER, Die Begründer der piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts, Straßburg 1911, S. 59–61, 63

1912 Georg GRONAU, Rezension von Siegfried Weber, Die Begründer der piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 35 (1912), S. 466

1915 VENTURI, Storia dell'arte italiana, VII, 4 (1915), S. 1110

1922 Giuseppe POZZETTI, Macrino d'Alba, Alba 1922, S. 23

1929 Lucia CHIOVENDA, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 14

1929 Siegfried WEBER, Art. „Macrino d'Alba"; in: ThB 23 (1929), S. 524

33 VILLATA (2000), S. 111–114, Kat. Nr. 1.

34 Vgl. David M. ROBB, The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries; in: Art Bulletin 18 (1936), S. 523–526; sowie jüngst Julio I. GONZÁLES-MONTAÑÉS, „Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis". Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación; in: Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte 9 (1996), S. 11–51, mit ausführlicher Bibliographie.

1931 Adolfo Venturi, North Italian painting of the Quattrocento. Lombardy. Piedmont. Liguria, Florenz 1931 (Reprint New York 1974), S. 66
1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 320
1936 L. F. B., Macrino d'Alba, pittore religioso; in: Arte cristiana 24, Nr. 3 (1936), S. 54
1937 Giovanni Oreste della Piana, Macrino d'Alba, Turin o. J. [1937], S. 21, 31
1942 Anna Maria Brizio, La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento, Turin u. a. O. 1942, S. 239
1962 Giovanni Oreste della Piana, Macrino d'Alba (Maestri della Val Padana, 1), Como 1962, S. 38
1965 Ferdinando Viglieno-Cossalino, Contributo a Macrino d'Alba; in: Critica d'arte 73 (1965), S. 33f
1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 236
1971 Luigi Mallé, Spanzotti Defendente Giovenone. Nuovi studi, Turin 1971, S. 78f
1975 Art. „Macrino d'Alba o Giangiacomo Fava de Alladio", in: Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall' XI al XX secolo, Bd. 7, Turin 1975, S. 86
1981 Guido Curto, Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI, Turin 1981, S. 31f
1982 Gianni Sciolla, Le ricerche storiche sulle arti nei manoscritti del Barone Giuseppe Vernazza conservati all'Accademia delle Scienze di Torino; in: Memorie della Accademia delle Scienze di Torino. II. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Serie V, 6 (1982), S. 20
1982 Schede Vesme. L'arte in Piemonte, Bd. 4, Turin 1982, S. 1459f
1987 Paolo San Martino, Art. „Macrino d'Alba"; in: La pittura in Italia. Il Quattrocento, Bd. 2, Mailand 1987, S. 672
1989 Ausst. Kat. Piemontesi e Lombardi tra Quattrocento e Cinquecento, Katalog von Giovanni Romano, Turin, Antichi Maestri Pittori, 1989, S. 37
1995 Edoardo Villata, Le principali committenze di Macrino d'Alba; in: Alba Pompeia, n. s., 16, Nr. 2 (1995), S. 13–15
1996 Riccardo Passoni, Art. „Alba, Macrino d'"; in: DicArt 1 (1996), S. 529
1996 a Edoardo Villata, Fortuna critica di Macrino d'Alba; in: Alba Pompeia, n. s., 17, Nr. 2 (1996), S. 71
1996 b Edoardo Villata, Per Macrino d'Alba; in: Giovanni Romano (Hg.), Primitivi piemontesi nei Musei di Torino (Arte in Piemonte, 10), Turin 1996, S. 234
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 34
1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 41
2000 Edoardo Villata, Macrino d'Alba. Presentazione di Giovanni Romano, Alba 2000, S. 59–61, 115–120, Kat. Nr. 2
2001 Giovanni Romano, Per Macrino e per Alba; in: Ausst. Kat. Macrino d'Alba. Protagonista del Rinascimento piemontese, Alba, Fondazione Ferrero, 2001, S. XIII
2001 Ausst. Kat. Macrino d'Alba. Protagonista del Rinascimento piemontese, Alba, Fondazione Ferrero, 2001, S. 4, 6, 22, Kat. Nr. 1 (E. Villata)

ANTONIAZZO ROMANO

erstmals erwähnt 1452 – vor 1512 Rom (?)

Das Geburtsjahr des Antoniazzo Romano ist unbekannt, ebenso das genaue Todesdatum. Spätestens im Jahre 1512 muß er gestorben sein, wird zu diesem Zeitpunkt doch sein Erbe geteilt; sein Testament datiert allerdings bereits vom 23. Februar 1508.

Antoniazzo wurde in eine stadtrömische Künstlerfamilie hineingeboren. Sowohl sein Vater und Bruder als auch sein Sohn, Marcantonio, waren Maler. In der väterlichen Werkstatt dürfte er ausgebildet worden sein, während sein Sohn ihn auch künstlerisch beerbte. Erstmals erwähnt wird Antoniazzo Romano im Jahre 1452 wegen einer Strafsache, seit 1464 ist er als „magistro" dokumentiert. Aus diesem Jahr stammt auch sein erstes durch die Bezeichnung gesichertes Gemälde, eine Madonna mit Kind im Museo Civico in Rieti. Signierte und datierte Werke Antoniazzos haben sich weiterhin aus den Jahren 1467, 1483, 1486, 1489, 1494 und 1500 erhalten.

Antoniazzos Kunst ist geprägt von der lokalen Tradition, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts vor allem von Benozzo Gozzoli beeinflußt war. Sein ausgeprägt voluminös-plastischer Figurenstil zeigt jedoch bereits von Anfang an den zusätzlichen Einfluß des Piero della Francesca und des Melozzo da Forlì. Antoniazzo war der bedeutendste lokalrömische Künstler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der mit einer umfangreichen Werkstatt vor allem für die Kurie, aber auch für Auftraggeber in Latium und Kampanien die unterschiedlichsten Arbeiten lieferte. In den 1480er und 90er Jahren waren es vor allem ausländische Prälaten, die zu seinen Auftraggebern zählten, darunter zahlreiche Spanier, die ihn besonders geschätzt zu haben scheinen. In Zusammenarbeit mit auswärtigen Künstlern wie Melozzo (1480) und Perugino (1484/85) stellte Antoniazzo wohl jeweils seine eigene Werkstattkapazität vor Ort zur Verfügung. Diese Kontakte mit zumindest teilweise deutlich „moderneren" Malern beeinflußten in Maßen auch seine eigene weitere Entwicklung, ohne seine Kunst grundlegend zu verändern, die in besonderem Maße in feierlich gestalteten Einzelfiguren in statischer Isolierung zum Ausdruck kommt.

Der Künstler ist ferner im Jahre 1478 als Mitverfasser der Statuten der römischen Lukas-Bruderschaft, um 1491 als Sachverständiger bei der Schätzung der Fresken Filippino Lippis in der Carafa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva, schließlich wiederholt als Mitglied und Sekretär diverser römischer Bruderschaften bezeugt. Für letztere wurde er auch als Maler tätig, wobei er nicht nur neue Gemälde schuf, sondern auch ältere Bildwerke kopierte. Dies blieb nicht ohne Auswirkungen auf Antoniazzos eigenen Stil bzw. auf die Gestaltung seiner Bildwerke, die vielfach älteren Archetypen folgten. Da er für deren Herstellung offenbar Kartons benutzte, waren deren Wiederverwendung in seiner Werkstatt keine Grenzen gesetzt, was die große Anzahl der ihm selbst bzw. seiner Werkstatt zugeschriebenen Werke erklärt. Neben seiner Tätigkeit als Tafelmaler war Antoniazzo auch als Freskant tätig, wobei bei diesen umfänglichen Aufträgen vor allem seine Werkstatt bzw. zeitweilig mitarbeitende auswärtige Künstler zum Einsatz kamen.

LITERATUR: Gisela Noehles, Antoniazzo Romano. Studien zur Quattrocentomalerei in Rom, Dissertation, Münster 1973, Münster 1973; Gregory Scott Hedberg, Antoniazzo Romano and his school, Ph. D. New York 1980, Ann Arbor 1981; Anna Cavallaro, Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento, Udine 1992; Antonio Paolucci, Antoniazzo Romano. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1992; Gisela Noehles-Doerk, Art. „Antoniazzo Romano"; in: AKL 4 (1992), S. 338–340



Abb. 83: Antoniazzo Romano, Johannes der Täufer, Frankfurt a. M., Städel

JOHANNES DER TÄUFER

Inv. Nr. 1443

Tafel 10 und Abb. 83

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.; innerhalb der Malfläche mit Leinwand unterklebt), 125,2 (± 0,1) x 53,8 (± 0,2) x 3,0 (± 0,2) cm
Bildträger aus einem Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung, dem am oberen Rand eine horizontal verlaufende, originale Holzleiste (2,1–2,6 x 54,2 cm) angesetzt ist
Rückseite im Originalzustand mit braunem Schutzanstrich erhalten, zwei ursprünglich vorhandene Horizontalstreben fehlen heute (obere Leiste ehemals ca. 4,5 cm breit, Oberkante von oberer Tafelkante 16,3–17,5 cm entfernt; untere Leiste ehemals 6,2–7,2 cm breit, Unterkante von unterer Tafelkante ca. 8,5–9,1 cm entfernt)
Tafelkanten allseits abgehobelt

Malfläche:
125,2 (± 0,1) x 52,0 (± 0,4) cm
Malkanten beidseits und unten erhalten, Malkante oben fällt mit der Kante des Bildträgers in eins

Zustand der Malerei:
unter einem modernen, unregelmäßig gedünnten Restaurierungsfirnis Reste älterer Firnisschichten; in allen Farbpartien die hochstehenden Craquelérändер berieben und partiell retuschiert; Verputzung vor allem der abschließenden Lasuren in Gesicht und Umhang; in allen Schattenpartien kleine punktförmige Ausbrüche; Bodenfläche und Hintergrund stark verputzt und flächig retuschiert

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „Inv. No. 1443", in weißer Kreide zweifach „1443", in roter Kreide „3704"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Die Tafel zeigt Johannes den Täufer[1] in ganzer Figur nach links gewandt. Johannes steht im Kontrapost, sein rechtes Bein ist als Spielbein leicht zurückgestellt. Der Oberkörper ist etwas, sein Kopf zur Gänze ins Dreiviertelprofil nach rechts gedreht, der Blick geht unter leicht gesenkten Lidern nach rechts aus dem Bild heraus. Johannes hat seinen rechten Arm vor dem Körper angewinkelt und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger in die Richtung, in die auch sein Blick geht. Die Linke, mit der er seinen Umhang locker vor dem Leib gerafft hat, hält zusätzlich ein Vortragekreuz.

Der barfüßige Täufer, der auf einer einfachen, sandfarbenen Bodenzone vor blauem, zum Horizont hin aufgehelltem Hintergrund steht, hat der Bildtradition entsprechend lange, leicht gewellte braune Haare und einen Vollbart. Er trägt ein aus Tierhaut gefertigtes Kleid, dessen Fellseite nach innen gekehrt ist. Dieses weist einen geknöpften Ausschnitt auf und ist um die Hüften mit einem hellgrauen Stoffband gegürtet. Darüber hat Johannes einen blaßrosafarbenen Umhang mit flaschengrünem Innenfutter und goldener Zierborte geworfen. Auch das braune Vortragekreuz ist stellenweise goldgehöht, um Lichtreflexe anzugeben. Das Haupt hinterfängt ein goldener Heiligenschein, dessen Binnenfläche aus der Rundform des Nimbus folgenden, eng gesetzten Stricheln besteht.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild gelangte 1909 als Geschenk des Fritz von Goldhammer († 1927) ans Städel. Es wurde bis zu diesem Zeitpunkt als Werk eines nicht näher bestimmten deutschen Renaissancekünstlers betrachtet.[2] Im Städel-Inventar und in den Gemäldeverzeichnissen von 1910 bis 1987 wurde es als Werk des Marco Palmezzano (um 1458/63–1539) geführt.[3] Bereits C. de Fabriczy, der die Tafel als Palmezzano in die kunsthistorische Literatur einführte, wies darauf hin, daß sie ursprünglich wohl Teil eines Triptychons gewesen ist, dessen Mitteltafel verloren ist. De Fabriczy zufolge befand sich der andere Flügel mit der Darstellung des Heiligen Hieronymus seinerzeit in einer Frankfurter Privatsammlung; sein Verbleib ist unbekannt, ja, es gibt nicht einmal eine Photographie dieses Gemäldes.[4] R. Buscaroli wies den Städel-Johannes dem in Forlì und Ravenna tätigen Künstler Baldassare di Matteo Carrari (um 1460 – um

1 E. Weis, Art. „Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos)"; in: LCI 7 (1974), Sp. 164–190.
2 De Fabriczy (1910), S. 76.
3 Das Bild wurde bei Sander, Brinkmann (1997), S. 19, als Werk des Antoniazzo Romano aufgeführt.
4 De Fabriczy (1910), S. 76. Der Hieronymus-Flügel gelangte 1920 in den Frankfurter Kunsthandel; vgl. Noehles (1973), S. 208f, Kat. Nr. 59a; Hedberg (1980/81), S. 211, Kat. Nr. 73; Cavallaro (1992), S. 255.
Zu Palmezzano vgl. Gennaro Toscano, Art. „Palmezzano, Marco"; in: DicArt 23 (1996), S. 889.



Abb. 84: Antoniazzo Romano (?), Anbetung des Kindes, New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 85: Antoniazzo Romano (?), Der Heilige Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn aus der Tatze, Venedig, Ca' d'Oro



Abb. 86: Antoniazzo Romano (?), Festmahl des Herodes, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

1516) zu, den er mit diesem Werk die künstlerische Mitte zwischen seinen beiden Lehrern Palmezzano und dem Bellini-Mitarbeiter und -Nachfolger Nicolò Rondinello (nachweisbar zwischen 1490 und 1510) halten sah.[5]

R. Longhi erkannte im Städel-Bild erstmals ein Werk des römischen Künstlers Antoniazzo Romano, in dessen Werkstatt der junge Marco Palmezzano wohl zeitweise tätig gewesen ist;[6] Longhis Meinung schlossen sich die nachfolgenden Autoren fast ausnahmslos an.[7] Allein R. Cannatà wollte das Frankfurter Bild mit dem Werk des „Maestro della Natività ex Barberini" bzw. seines Kreises in Verbindung bringen, fand hierfür aber keine Anhänger.[8] F. Zeri wies auf drei Predellentafeln hin, die er dem hypothetischen Triptychon mit Johannes d. T. und Hieronymus zuordnen wollte:[9] eine Anbetung des Kindes im Metropolitan Museum of Art in New York *(Abb. 84)*,[10] ein Heiliger Hieronymus, der dem Löwen den Dorn aus der Tatze zieht, in der Ca' d'Oro in Venedig *(Abb. 85)*,[11] sowie ein Festmahl des Herodes in den Staatlichen Museen zu Berlin *(Abb. 86)*.[12] Wegen der seiner Ansicht nach ursprünglich zentral angeordneten Predellentafel mit der Anbetung des Kindes schien Zeri eine Madonnendarstellung auf dem verschollenen Mittelteil des Triptychons am wahrscheinlichsten.

G. S. Hedberg vertrat aus stilistischen Gründen eine Entstehung des Städel-Johannes um 1490, etwa gleichzeitig mit dem Berliner Herodesfest. Angesichts der Maßunterschiede (das Frankfurter Bild mißt in der Breite 54 cm, die Berliner Predellentafel hingegen nur 45 cm) erschien ihm aber ihre Zusammengehörigkeit und damit Zeris Re-

5 Buscaroli (1931), S. 244. Zu Carrari vgl. Evelin Altnöder, Art. „Carrari (Caroli; Carrà), Baldassare di Matteo"; in: AKL 16 (1997), S. 577.

6 So erklärt sich auch die häufige Wiederholung einer Täufer-Figur im Werk Palmezzanos, die deutliche Anklänge an Antoniazzos Frankfurter Gemälde aufweist; vgl. Giordano Viroli, Pittura del Cinquecento a Forlì, Bd. 1, Bologna 1993, S. 25, 37f, 41, 44f, 55, Kat. Nr. 1, 26, 34, 43, 68, Farbtafeln auf S. 57, 97, 109, 118, 142.

7 Longhi (1927/67), S. 255, Anm. 13; van Marle (1934), S. 278, Anm. 1; Grigioni (1956), S. 240f, 750f, 773; Noehles (1973), S. 208, Kat. Nr. 59; Hedberg (1980/81), S. 164f, Kat. Nr. 14; Cavallaro (1992), S. 255, Kat. Nr. 126 (unter den „opere attribuite"), S. 445, Abb. 211 (als „seguace di Antoniazzo"); Sander, Brinkmann (1997), S. 19. Das Frankfurter Gemälde findet sich jedoch nicht bei Antonio Paolucci, Antoniazzo Romano. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1992.

8 Cannatà (1983), S. 221. Das namengebende Werk des „Maestro della Natività ex-Barberini", ehemals in der römischen Sammlung Barberini, befindet sich heute im Palazzo Vecchio in Florenz; vgl. Ausst. Kat. Il Quattrocento a Viterbo, Viterbo, Museo Civico, 1983, S. 135.

9 Zeri (1953), S. 247, Anm. 7.

10 Cavallaro (1992), S. 87, 259, Kat. Nr. 133; Paolucci (wie Anm. 7), S. 69, Kat. Nr. 16.

11 Cavallaro (1992), S. 87, 273, Kat. Nr. 153.

12 Cavallaro (1992), S. 87, 253f, Kat. Nr. 123.

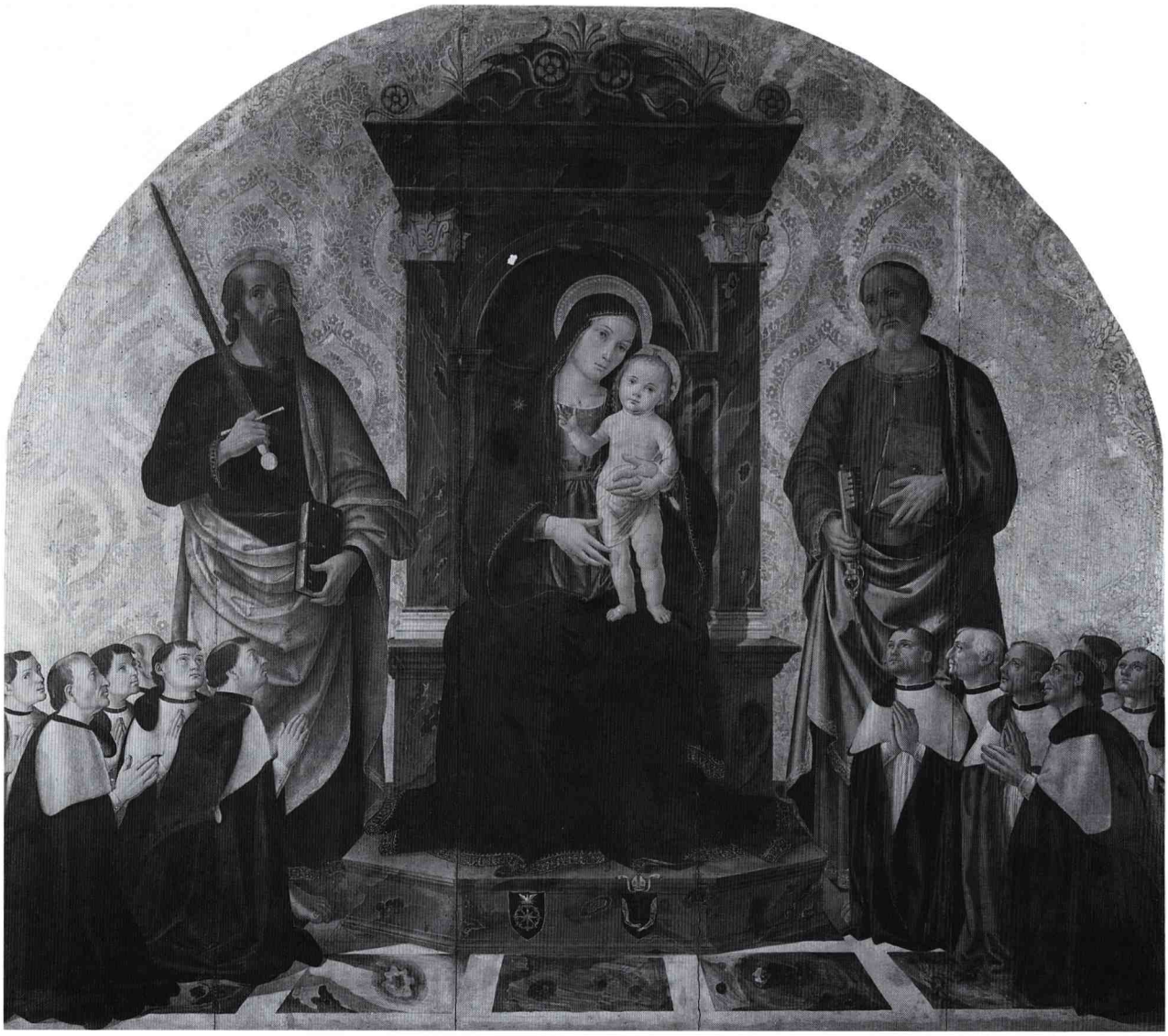


Abb. 87: Antoniazzo Romano, Madonna mit Kind und den Apostelfürsten von den Mitgliedern der Sacra Rota verehrt, Rom, Pinacoteca Vaticana

konstruktion als Triptychon unwahrscheinlich.[13] G. Noehles schließlich verglich den Frankfurter Johannes mit der Paulus-Figur auf einem für Antoniazzo Romano gesicherten Werk in der Pinacoteca Vaticana – der Thronenden Madonna mit Kind und den Apostelfürsten, die von den zwölf Mitgliedern der Sacra Rota verehrt wird *(Abb. 87)*[14] – und datierte das Bild um 1500.[15]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 88)* dokumentiert eine reine Pinselunterzeichnung, mit der die Farbausführung nahezu identisch ist. Es handelt sich überwiegend um lineare Konturfestlegungen; Schraffuren zu einer differenzierteren Binnenzeichnung kommen kaum vor. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 89)* zeigt die Komposition in klarer Form. Pentimenti oder Unsicherheiten während der Farbausführung sind nicht zu beobachten; allein die Holzstruktur und die starken Beschädigungen auf der Rück-

13 Hedberg (1980/81), S. 164f, Kat. Nr. 14.
Ebd., S. 155f, Kat. Nr. 4, betrachtete Heidelberg die drei von Zeri mit der Frankfurter Johannes-Tafel in Zusammenhang gebrachten Predellenbilder statt dessen als ursprünglich zur Altarpala mit Madonna und Kind, Johannes d. T. und dem Heiligen Hieronymus in SS. Giovanni e Paolo in Rom (ebd., S. 187, Kat. Nr. 43 B) zugehörig. Ablehnend zu Zeris Rekonstruktion äußerte sich auch Paolucci (wie Anm. 7), S. 69, der selbst die drei Predellentafeln aus stilistischen Gründen nicht als Teile ein und desselben Ensembles betrachten, ja, der überhaupt nur die Anbetung des Kindes als Werk Antoniazzos anerkennen wollte.

14 Cavallaro (1992), S. 198f, Kat. Nr. 24; Paolucci (wie Anm. 7), S. 140, Kat. Nr. 42.

15 Noehles (1973), S. 208, Kat. Nr. 59.

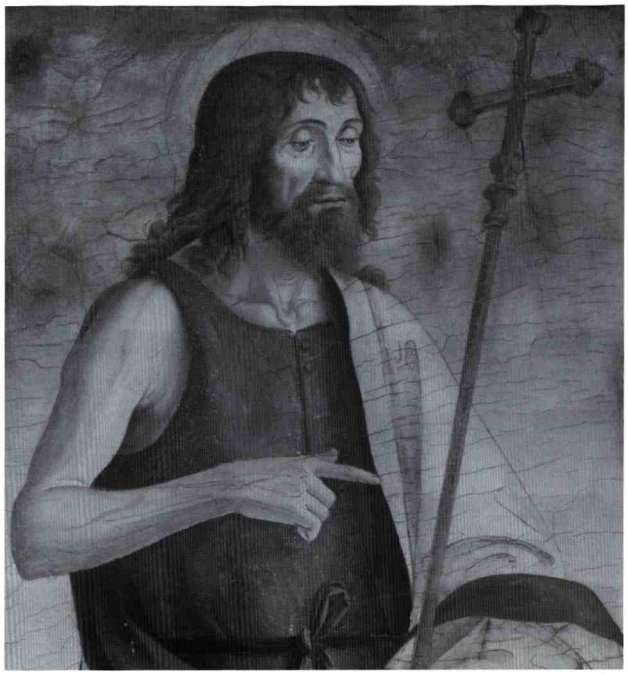


Abb. 88: Antoniazzo Romano, Johannes d. T., Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt, Frankfurt a. M., Städel

seite des Bildträgers beeinträchtigen die Lesbarkeit des Röntgenbildes. Die Außenkonturen der Figur, des Nimbus und des Kreuzstabes sind in die Grundierung eingeritzt. Vor allem die Farbe des Himmelshintergrundes enthält offenbar einen hohen Bleiweißanteil; sicher sekundär, wohl erst bei der Fassung eines späteren Rahmens, sind die bräunlichen Linien am unteren Bildrand entstanden, die sich im Röntgenbild als extrem strahlenabsorbierend zu erkennen geben.

Die Vergoldung des Nimbus, des Musters am Umhangsaum und der Lichter am Prozessionskreuz erfolgte durchwegs in Muschelgold über der ausgeführten Malerei.

DISKUSSION

Das Städel-Gemälde, ehemals der linke Flügel eines Triptychons, läßt sich überzeugend in das Schaffen des römischen Künstlers Antoniazzo Romano im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts einordnen. So gleicht die Täuferfigur der entsprechenden Gestalt auf Antoniazzos gegen Mitte der 1490er Jahre entstandenem Triptychon mit der Büste Christi zwischen Johannes d. T. und dem Apostelfürsten Petrus, heute im Prado in Madrid *(Abb. 90)*.[16] Da auch hier Johannes auf dem linken Flügel des Triptychons angeordnet ist, stimmt nicht nur die Ausgestaltung der typisierten Gesichter bis ins Detail überein, sondern ebenso das jeweilige Haltungsmotiv, ja selbst die Stellung der Füße oder die Wiedergabe der Zehen ist in beiden Fällen

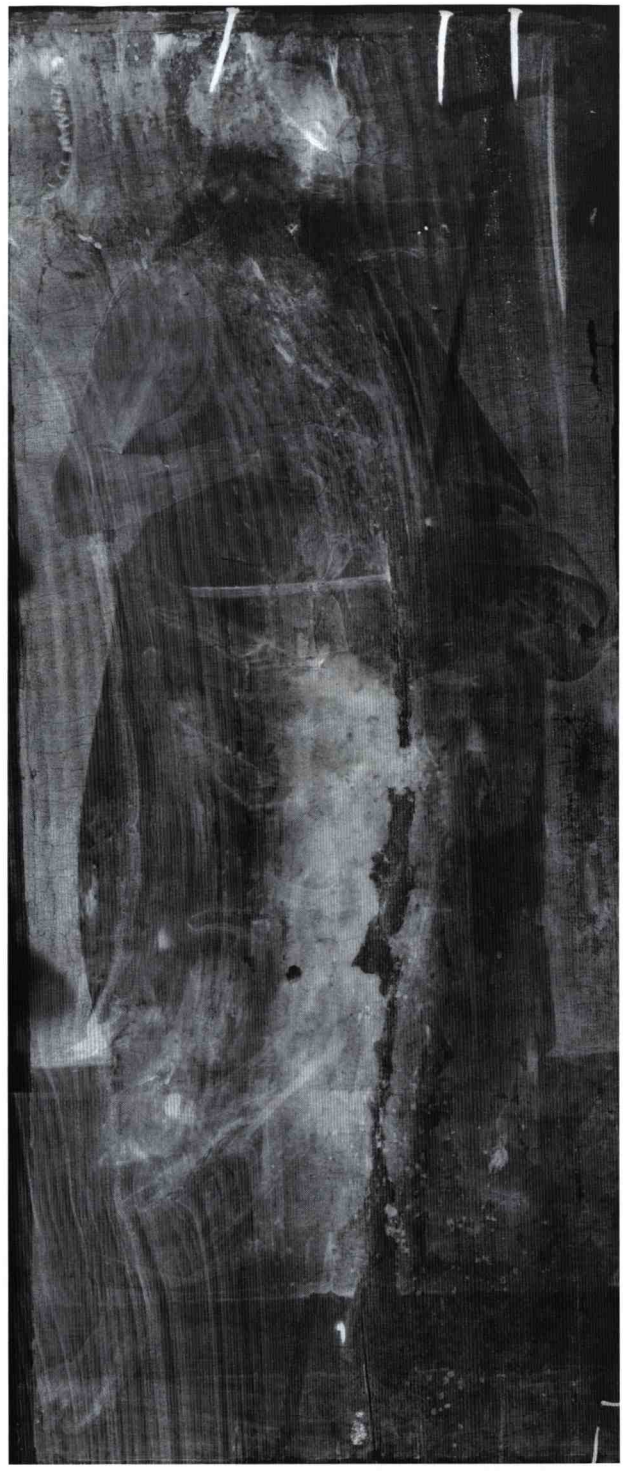


Abb. 89: Antoniazzo Romano, Johannes d. T., Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

identisch. Gleiches gilt für das Prozessionskreuz oder die kahle Bodenzone. Ein weiteres, wenn auch stark beschädigtes und teilweise übermaltes Vergleichsstück zur Frankfurter Täuferfigur findet sich in der entsprechenden Gestalt unter dem Kreuz Christi *(Abb. 91)* im Freskenzyklus

16 Cavallaro (1992), S. 200, Kat. Nr. 25; Paolucci (wie Anm. 7), S. 130, Kat. Nr. 40.

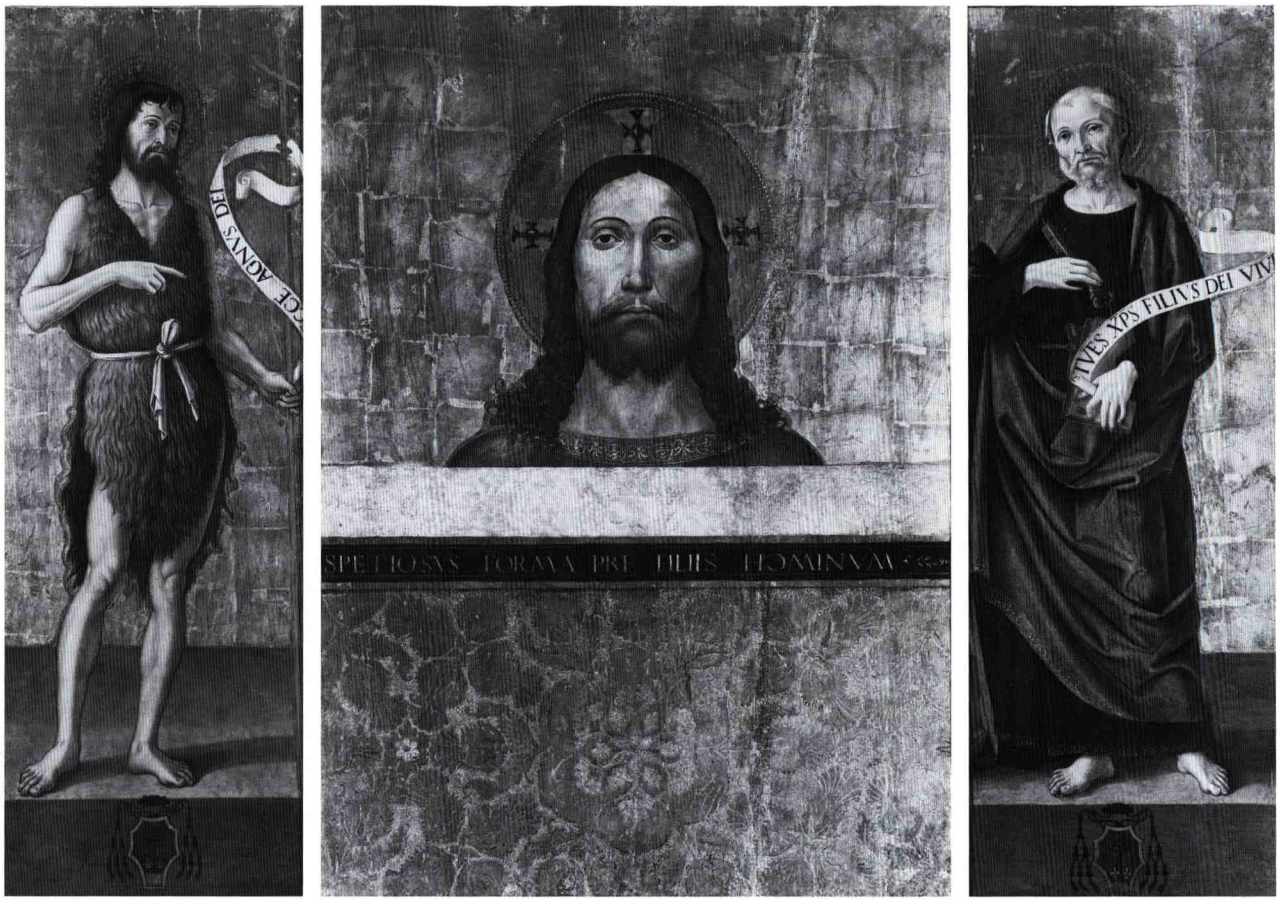


Abb. 90: Antoniazzo Romano, Triptychon mit der Vera Icon zwischen Johannes d. T. und Petrus, Madrid, Museo del Prado

von S. Maria sopra Minerva in Rom, den Antoniazzo wohl mit erheblicher Werkstattbeteiligung zu Anfang der 1490er Jahre ausgeführt hat. Haltungsmotiv und Kreuz stimmen erneut weitgehend überein, identisch aber ist die Bekleidung des Vorläufers Christi mit dem Umhang über einer Tierhaut, deren Fellseite zum Körper gewendet ist.[17]

Beide Vergleichsbeispiele können auch einen Anhaltspunkt für das Aussehen des Ensembles liefern, zu dem die Frankfurter Johannes-Tafel ursprünglich gehört haben muß: Der ostentative Weisegestus des Täufers (eine Verbildlichung seiner Worte „Ecce Agnus Dei" – „Seht das Lamm Gottes" vor der Taufe Christi im Jordan nach Johannes 1,29) legt die Vermutung nahe, daß die Mitteltafel des mutmaßlichen Triptychons (bzw. Polyptychons) die Gestalt Christi (mutmaßlich im Kontext einer Madonnendarstellung) gezeigt hat. Sofern de Fabriczy recht hatte und die von ihm zu Anfang des 20. Jahrhunderts in einer Frankfurter Privatsammlung gesehene Hieronymus-Tafel tatsächlich zugehörig war, wäre somit der Gesamtzusammenhang des Altarbildes in groben Zügen zu rekonstruieren – man vergleiche etwa die Antoniazzo Romano zugeschriebene Pala mit der Madonna mit Kind in der Glorie sowie den Heiligen Johannes Ev., Johannes d. T., Hieronymus und Paulus in SS. Giovanni e Paolo in Rom *(Abb. 92)*.[18] Eine Zugehörigkeit der von F. Zeri ins Gespräch gebrachten Predellentafeln erscheint angesichts der Maßunterschiede, aber auch wegen der von A. Paolucci zu Recht betonten stilistischen Differenzen schon zwischen den einzelnen Predellentafeln wenig wahrscheinlich.[19]

Ein erst kürzlich wiederentdecktes, doppelseitig bemaltes Gemälde stellt ein weiteres interessantes Vergleichsstück zum Johannes d. T. in Frankfurt dar.[20] Die Tafel zeigt auf der einen Seite die thronende Madonna

17 Cavallaro (1992), S. 227f, Kat. Nr. 76; Paolucci (wie Anm. 7), S. 104, Kat. Nr. 27.

18 Cavallaro (1992), S. 266, Kat. Nr. 247. Haltung und Haartracht des Täufers weichen zwar vom Städel-Bild etwas ab, doch stimmt die Gewandung detailliert überein. Die Zuschreibung der Pala in SS. Giovanni e Paolo ist in der Forschung indes umstritten; während etwa Cavallaro (1992) sie einerseits unter den Antoniazzo zugeschriebenen Werken führte (S. 266, Kat. Nr. 247), sie andererseits in der Bildlegende der „scuola umbro-romana" zuwies (S. 478, Abb. 247), sah Hedberg (1980/80), S. 187, Kat. Nr. 43B, in ihr ein Werk des Antoniazzo Romano, zu dem die von Zeri mit der Städel-Tafel in Zusammenhang gebrachten Predellentafeln gehören sollten; siehe auch Anm. 13.

19 Paolucci (wie Anm. 7), S. 69.

20 Paola Guerrini, Mario Alberto Pavone, Alle origini di Antoniazzo Romano, un'opera ritrovata. Il doppio dipinto con la Madonna e il Bambino e San Bernardino da Siena e il suo pittore. Nota iconografica sul dipinto; in: Critica d'arte 62, Nr. 2 (1999), S. 44–60.

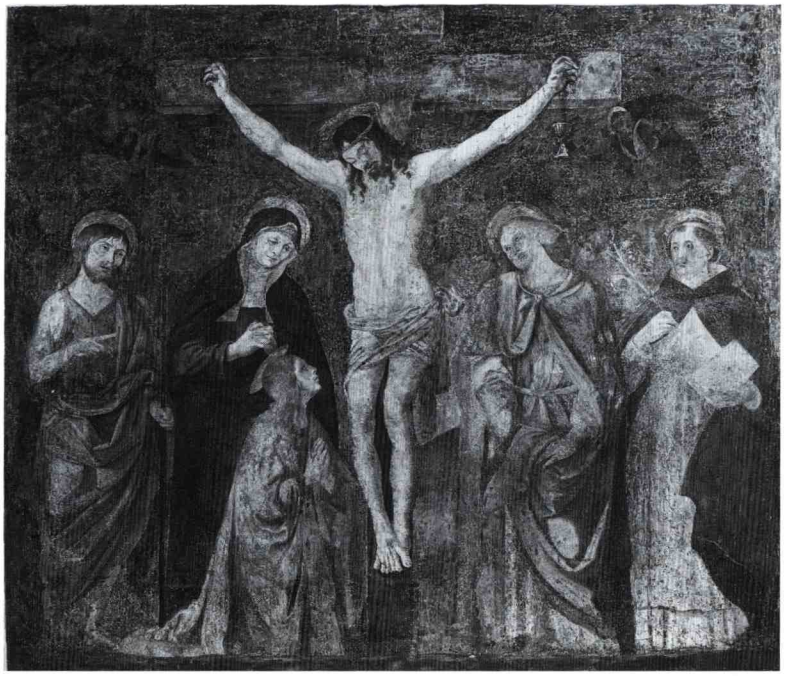


Abb. 91: Antoniazzo Romano und Werkstatt, Kreuzigung Christi, Fresko, Rom, S. Maria sopra Minerva



Abb. 92: Antoniazzo Romano, Madonna mit Kind in einer Engelsglorie mit den Heiligen Johannes Ev. und Johannes d. T., Hieronymus und Paulus, Rom, SS. Giovanni e Paolo



Abb. 93: Antoniazzo Romano und Werkstatt, Madonna mit Kind, Privatbesitz



Abb. 94: Antoniazzo Romano, Der Heilige Bernhardin von Siena, Privatbesitz

(Abb. 93), auf der anderen die stark beschädigte Figur des Heiligen Bernhardin von Siena *(Abb. 94)*. Das Bild mißt 72 x 52 cm, dürfte aber unten deutlich beschnitten sein.[21] Heute in Privatbesitz, befand es sich bei seiner ersten Erwähnung im frühen 20. Jahrhundert noch in der Kirche S. Antonio zu Capena. Auch wenn die Darstellung des Heiligen Bernhardin teilweise zerstört ist, ist sie qualitativ der Malerei der besser erhaltenen Madonnenseite weit überlegen. Dies mit dem Rückgriff auf mittelalterliche Bildkonventionen zu begründen[22] kann nicht überzeugen, gibt sich die Madonnendarstellung doch unschwer als schwächliche Wiederholung einer Komposition zu erkennen, die Antoniazzo im Verlauf seiner Karriere mehrfach wiederholt bzw. variiert hat.[23] Besonders eng sind die formalen Übereinstimmungen mit seiner signierten und auf Mai 1494 datierten thronenden Madonna mit Kind in den Musées du Mans in Le Mans.[24] Es scheint also, als gehe die Madonnendarstellung des doppelseitig bemalten Bildes auf das Konto eines Werkstattmitarbeiters, der sich bei seiner Bildgestaltung auf engste an Antoniazzos vielfiguriger Sacra Conversazione aus den späten 1490er Jahren orientiert hat.[25] Demgegenüber zeigt die Tafel mit dem Heiligen Bernhardin, ihres so viel schlechteren Erhaltungszustands ungeachtet, eine so hohe Qualität, daß man an eine eigenhändige Ausführung durch Antoniazzo selbst denken kann; man betrachte nur die raffiniert-malerische

21 Guerrini, Pavone (wie Anm. 20), S. 44, meinten, die Tafel sei auf der rechten Seite (der Madonnendarstellung) um einige Zentimeter beschnitten, belegten dies allerdings nicht mit gemäldetechnologischen Beobachtungen (wie angeschnittenen Wurmfraßgängen o. ä.), sondern allein mit formalen Überlegungen zur Positionierung der Madonna im Bildfeld. Bis zu einer technologischen Untersuchung des Bildträgers muß also die Frage der tatsächlichen Beschneidung offenbleiben.

22 So Guerrini, Pavone (wie Anm. 20), S. 46f.

23 Vgl. die zahlreichen Beispiele in Paolucci (wie Anm. 7).

24 Cavallaro (1992), S. 201f, Kat. Nr. 27, Abb. 63; Paolucci (wie Anm. 7), S. 128, Kat. Nr. 38.

25 Zusätzlich läßt sich noch auf das Fresko der thronenden Madonna in der Hospitalkapelle in Bracciano verweisen, dessen eigenhändige Ausführung durch Antoniazzo indes gelegentlich bestritten worden ist. Auch dieses Werk dürfte aus den 1490er Jahren stammen; vgl. Cavallaro (1992), S. 202, Kat. Nr. 28, Abb. 64–67; Paolucci (wie Anm. 7), S. 134, Kat. Nr. 41.
Die Frühdatierung des Gemäldes durch Guerrini, Pavone (wie Anm. 20), S. 44–60, beruht ausschließlich auf der Annahme, der Heilige Bernhardin zeige die Porträtzüge des angeblichen Auftraggebers, Niccolò Perotti, des Sekretärs von Kardinal Bessarion, der Antoniazzo zwischen 1464 und 1467 mit Freskoaufträgen in SS. Apostoli in Rom beschäftigte. Die Identifikation ist indes alles andere als überzeugend; so glaubte etwa Vitaliano Tiberia, Antoniazzo Romano per il Cardinale Bessarione a Roma. Appendice documentaria di Adele Cecchini, Todi 1992, S. 46f, in derselben Figur Ludwig XI. von Frankreich erkennen zu können!

Gestaltung seines Gesichtes, die sich durchaus mit der des Christuskopfes auf Antoniazzos bereits genanntem Triptychon mit der Büste Christi zwischen Johannes d. T. und Petrus im Prado vergleichen läßt.

Die Bernhardin-Darstellung ist insofern von besonderem Interesse, als sie eine Reihe von Parallelen zum Städel-Bild zeigt. Nicht nur ist – sofern dies angesichts des Erhaltungszustandes überhaupt zu beurteilen ist – die Malweise verwandt, auch die Unterzeichnung, die beim Bernhardin schon mit bloßem Auge zu erkennen ist, stimmt mit der des Täufers überein. Analog sind die Figurenproportionen und selbst die Tafelmaße (vorausgesetzt, das Bild in Privatbesitz ist unten tatsächlich beschnitten), schließlich der unifarbene Hintergrund in einem ins Türkis spielenden Blau, das zum Horizont deutlich aufgehellt ist. Es stellt sich daher die Frage, ob die Bernhardin- nicht ebenso wie die Städel-Tafel nach einem einheitlichen Schema gestaltet worden ist. Sicherlich stammen die beiden Stücke nicht aus ein und demselben Werkzusammenhang, doch demonstrieren die Übereinstimmungen das Bemühen um eine Vereinheitlichung der Werkstattproduktion, sicherlich im Interesse einer Steigerung der Produktivität. Ähnliches läßt sich auch an den kaum variierten Madonnendarstellungen Antoniazzos beobachten, bei deren Herstellung vermutlich des öfteren Kartons eingesetzt worden sein dürften.[26]

LITERATUR

VERZ. (1910), S. 131, Nr. 692; (1914), S. 134, Nr. 692; (1915), S. 50f, Nr. 692; (1919), S. 89, Inv. Nr. 1443; (1924), S. 152; (1966), S. 93; (1971), S. 47; (1987), S. 82; (1997), S. 19

1910 Carl DE FABRICZY, Acquisti recenti di quadri italiani per la galleria di Francoforte; in: Rassegna d'arte 10 (1910), S. 76

1927/67 Roberto LONGHI, In favore di Antoniazzo Romano; in: Vita artistica II, 11–12 (1927), S. 226–233; Reprint in Opere complete di Roberto Longhi, II, 1: Saggi e ricerche 1925–28, Florenz 1967, S. 255, Anm. 13

1931 Rezio BUSCAROLI, La pittura romagnola del Quattrocento, Faenza 1931, S. 244

1934 VAN MARLE, The development, XV (1934), S. 278, Anm. 1

1953 Federico ZERI, Il Maestro dell'Annunciazione Gardner; in: Bollettino d'arte 38 (1953), S. 247, Anm. 7

1956 Carlo GRIGIONI, Marco Palmezzano, pittore forlivese, nella vita, nelle opere, nell'arte, Faenza 1956, S. 240f, 750f, 773

1973 Gisela NOEHLES, Antoniazzo Romano. Studien zur Quattrocentomalerei in Rom, Inaugural-Dissertation, Universität Münster 1973, Münster 1973, S. 208, Kat. Nr. 59

1980/81 Gregory Scott HEDBERG, Antoniazzo Romano and his school, Ph. D. New York University 1980, Ann Arbor 1981, S. 164f, Kat. Nr. 14

1983 Roberto CANNATÀ, Presenze melozzesche e antoniazzesche; in: Ausst. Kat. Il Quattrocento a Viterbo, Viterbo, Museo Civico, 1983, S. 221

1992 Anna CAVALLARO, Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento, Udine 1992, S. 255, Kat. Nr. 126

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 19

26 Ob und in welchem Maße Antoniazzo Kartons oder andere Hilfsmittel zur mechanischen Übertragung und Vervielfältigung von Motiven eingesetzt hat, ist bisher nicht näher untersucht; zum Phänomen an sich vgl. BAMBACH, Drawing and painting (1999), sowie HILLER VON GAERTRINGEN, Raffaels Lernerfahrungen (1999).

VITTORE CARPACCIO

Venedig um 1465 – zwischen Oktober 1525 und Juni 1526 Venedig

Vittore Carpaccio wurde um 1465 als Sohn eines Kürschners in Venedig geboren. Erstmals erwähnt wird er im Jahre 1472 im Testament seines Onkels Zuane Scarpazza, der als Mönch im Kloster S. Orsola in Padua lebte, dann erneut 1486 in einem Dokument über Mietzahlungen seines Vaters. Der vermutlich in der zweiten Hälfte der 1480er Jahre entstandene „Salvator" in der Stanley Moss Collection in Riverdale, N. Y., zeigt noch den nachhaltigen Eindruck der Werke Antonello da Messinas und Giovanni Bellinis. Er gilt als das früheste Werk des Künstlers, signierte er das Gemälde doch noch mit der (später nicht mehr gebrauchten) venezianischen Namensform „Vetor Scarpazo". Bereits bei dem 1490 datierten Gemälde der Ankunft der Heiligen Ursula in Köln, dem frühesten Bild aus dem für die Scuola di S. Orsola bestimmten, heute in der Accademia in Venedig befindlichen Zyklus, verwendete Carpaccio die fortan gebrauchte latinisierte Namensform „Victor Carpatius". Die Vollendung des Ursula-Zyklus beschäftigte den Künstler bis zum Jahre 1500; zwischenzeitlich hatte er um 1494/95 die „Heilung des Besessenen" zu der Bilderserie für die Scuola di S. Giovanni Evangelista beigesteuert. Venezianische Bruderschaften beschäftigten Carpaccio und seine Werkstatt auch in den nachfolgenden Jahren mit der Ausschmückung ihrer Versammlungsorte: 1501/02 entstand der Georgszyklus für die Scuola degli Schiavoni, 1502–07 der Marienzyklus für die Scuola degli Albanesi. 1511 ist das erste Gemälde der Stephanuslegende datiert, das zu der Gemäldefolge für die Scuola des gleichnamigen Heiligen gehört.

Daneben war Carpaccio auch im Auftrag des venezianischen Staates tätig; so wurde er 1501/02 für die Lieferung eines Gemäldes für die „Sala dei Pregadi" im Dogenpalast bezahlt. 1507 beteiligte er sich unter der Leitung Giovanni Bellinis an der Lieferung von Gemälden für den verlorenen Zyklus mit Szenen aus dem Leben Papst Alexanders III. und Kaiser Friedrich Barbarossas für den Sitzungssaal des Großen Rates im Dogenpalast. Im Dezember 1508 gehörte Carpaccio zu den Künstlern, die aufgerufen wurden, Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi zu begutachten. Am 15. August 1511 bezeichnete sich der Maler in einem Schreiben an den Markgrafen Francesco Gonzaga in Mantua selbst als „pittore di stato" und bot ihm gleichzeitig eine große Jerusalem-Ansicht an.

Zwischen dem Beginn der 1510er und dem der 1520er Jahre fehlen urkundliche Nachrichten über den Künstler, wenn es auch signierte und datierte Werke aus diesem Zeitraum gibt. In den Jahren 1522/23 war Carpaccio mit der Ausführung von heute verlorenen Malereien im Palast des Patriarchen von Venedig bei S. Pietro di Castello beschäftigt. Für die Grabkapelle des Patriarchen Antonio Contarini schuf er in diesen Jahren auch eine – verlorene – Darstellung der Erscheinung des Auferstandenen vor den drei Frauen am Grabe. 1523 schließlich lieferte er bemalte Orgelflügel in den Dom von Capodistria (heute Koper).

Neben den reich ausgeschmückten, erzählenden Bildern für die Scuole lieferte Carpaccio auch zahlreiche Andachtsbilder für den privaten Gebrauch. Innerhalb des Œuvre gibt es eine nur geringe stilistische Entwicklung, was – im Verein mit der Verwendung von Vorlagen unterschiedlicher Herkunft – die zeitliche Ansetzung nicht datierter Arbeiten erschwert. Hierzu trägt auch die häufige Wiederverwendung von Einzelmotiven bei, die Carpaccio vielfach in Zeichnungen erarbeitete und variierte.

LITERATUR: Guido Perocco, Tutta la pittura del Carpaccio, Mailand 1960; Jan Lauts, Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen, Köln 1962; Pietro Zampetti, Vittore Carpaccio, Venedig 1966; Manlio Cancogni, Guido Perocco, L'opera completa del Carpaccio, Mailand 1967; Terisio Pignatti, Vittore Carpaccio, Mailand 1972; Francesco Valcanover, Carpaccio, Florenz 1989; Peter Humfrey, Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1991; Stefano Zuffi, Carpaccio, Mailand 1993; Vittorio Sgarbi, Carpaccio, Mailand 1994; Augusto Gentili, Art. „Carpaccio, Vittore"; in: AKL 16 (1997), S. 528–532; Stefania Mason, Carpaccio. The major pictorial cycles, Mailand 2000

MADONNA MIT KIND UND JOHANNESKNABEN

Inv. Nr. 1075

Tafel II und Abb. 95

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
ehemals Holz (vermutlich Pappel), auf Seide auf Tischlerplatte übertragen, 69,6 x 55,3 x 2,1 cm
ursprünglicher Bildträger Einzelbrett (?) mit vertikal verlaufender Maserung
parallel zur Maserung zahlreiche Einläufer und Risse im Gefüge der übertragenen Farb- und Grundierschicht; darüber hinaus zahlreiche Sprünge in der Malschicht (auch im rechten Winkel zur Maserung verlaufend), die aber zu keinen Substanzverlusten in der Malerei geführt haben

Malfläche:
68,2 (± 0,1) x 54,0 cm
Malfläche für die Übertragung auf den modernen Bildträger allseits wohl nur minimal beschnitten; am unteren Rand finden sich Spuren einer vermutlich sekundären Vergoldung des (Original-?)Rahmens

Zustand der Malerei:[1]
Farbverluste an allen Bildkanten; Tafeloberfläche übersät mit kleinen und kleinsten Ausflickungen der Malfläche; Retuschen entlang der Risse und Einläufer; alter (originaler?) Firnis partiell bei Reinigung stehengelassen (über Brüstung, Kinder- und Madonnenkleid); großflächige lasierende Retuschen in der grauen Raumrückwand und im Himmel, im Vorhang hinter der Madonna, in ihrem Kopftuch und im Inkarnat Christi; ausgedehnte Verputzungen aller Inkarnate, der Raumrückwand, des blauen Vorhangs, vorwiegend der Ziersäume; Scheibennimbus der Maria bis auf Reste verputzt; die Augen und der Mund Christi sowie die Kontur des Kopftuchs Mariens nachgezogen
Signatur zeitgleich mit der Malerei ausgeführt

Rückseite des Bildträgers ohne Beschriftungen

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

In einem Innenraum, doch hinter einer die gesamte vordere Bildebene abschließenden Brüstung, erscheint rechts als Halbfigur und fast vollkommen ins Profil gedreht die Gottesmutter. Sie wendet sich mit betend zusammengelegten Händen dem Christusknaben zu, der vor ihr auf einem Kissen auf der Balustrade sitzt und in einem reich illuminierten Gebetbuch blättert. Maria trägt ein dunkelrotes Kleid mit gelben Ärmeln, das Haupt bedeckt ein weißes Kopftuch. Das Christuskind ist mit einem rotbraunen Kleidchen angetan. Auf dem Kopf trägt es eine gleichfarbene, reich mit Perlen bestickte Haube, um den Hals hängt eine Korallenkette.

Zwischen Mutter und Kind wird der jugendliche Johannes sichtbar, der mit der Rechten auf den Christusknaben hinweist. Er ist mit einem flaschengrünen Hemd bekleidet, in der Linken hält er einen hellbraunen, von einem Kreuz bekrönten Stab. Die Rückwand des Raumes ist hinter Maria von einem blauen Vorhang verdeckt, links geht der Blick durch ein mit rötlichem Marmor eingefaßtes Fenster in eine bergige Landschaft hinaus; burgartige Anwesen thronen auf den Bergkuppen. In der Mitte der Brüstungsplatte vorn findet sich in weißer Farbe und in römischen Groß- und Kleinbuchstaben ausgeführt die Signatur des Künstlers „VICTORIS CARPATIO/VENETI OPVS".

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Dank seiner Signatur wurde das Madonnenbild des Städelschen Kunstinstituts seit seinem Auftauchen zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Sammlung des Grafen Wilhelm von Sickingen (1739–1819) in Wien als Werk des venezianischen Malers Vittore Carpaccio betrachtet. Es mag durch von Sickingen während der österreichischen Besetzung Venedigs 1797 oder 1815 vor Ort erworben worden sein – die Existenz einer leicht variierten Kopie vermutlich des frühen 19. Jahrhunderts, heute im Museo Correr in Venedig *(Abb. 96)*,[2] die nachweislich aus dem auf der Giudecca gelegenen Kloster S. Giacomo stammt, ließ G. Mariacher daran denken, daß sich auch Carpaccios Originalbild ehedem an dieser Stelle befand.[3]

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 110r: „ausgesprungene u. gehobene Stellen. rest. v. Goebel u. Janz d. 28. Febr. 1878".

2 Weizsäcker (1900), S. 63f, machte erstmals auf diese „. . . geringe alte Copie mit einigen Abänderungen" aufmerksam, deren Autorschaft unterschiedlich bewertet wurde. So wollten Fiocco (1931), S. 24, 64, und van Marle (1936), S. 280, 353, nicht ausschließen, daß es sich bei dem Bild des Museo Correr um eine eigenhändige Wiederholung Carpaccios handelt. Perocco (1960), S. 51, betrachtete es als Werk des zwischen 1490 und 1510 nachweisbaren und zeitweiligen Bellini-Mitarbeiters Niccolò Rondinello. Im Anschluß an eine Reinigung des Bildes kam Fiocco (1958 a), S. 32; ders. (1958 b), S. 229, allerdings zu dem Schluß, daß es eine moderne Fälschung ist. Das Bild ist aus diesem Grunde auch nicht in Giovanni Mariacher, Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XIV e XVI secolo, Venedig 1957, enthalten; vgl. in diesem Zusammenhang auch Lauts (1962), S. 271, und unten Anm. 16.

3 Lauts (1962), S. 271.



Abb. 95: Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 96: Kopie nach Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Venedig, Museo Correr



Abb. 97: Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Zeichnung, Verso-Seite, London, Courtauld Institute Galleries

Ende Januar 1819 wurde die Sammlung von Sickingen in Wien versteigert;[4] die Madonnentafel blieb zunächst in unbekanntem Wiener Privatbesitz, aus dem sie angeblich 1828 auf eine weitere, diesmal anonyme Auktion gelangte.[5] Spätestens im Jahre 1864 befand sich das Bild in der Sammlung der Brüder Emile und Isaac Péreire (1800–1875 bzw. 1806–1880) in Paris,[6] mit der es vom 6.–9. März 1872 wiederum versteigert wurde.[7] Der Frankfurter Kunstverein erwarb es bei dieser Gelegenheit zum Preis von 6000 Gulden für das Städelsche Kunstinstitut.[8] Das Bild wurde im Städel-Inventar und in den Gemäldeverzeichnissen seit 1873 als Werk des Vittore Carpaccio geführt.

Obgleich erstmals T. Frimmel das Madonnenbild im Städel unter Hinweis auf die Nähe zu Giovanni Bellini (1430/35–1516) als Frühwerk Carpaccios bezeichnet hatte,[9] sollte es in der nachfolgenden Forschung kein Einvernehmen über seine Datierung geben. So ist bis heute umstritten, ob das Gemälde aus der Zeit bald vor 1490, aus dem letzten Jahrzehnt des 15. oder aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammt.[10] Zahlenmäßig überwiegen die

4 Verst. Kat. Beschreibung einer auserlesenen Sammlung (1819), o. S., Los-Nr. 13; Frimmel (1890), S. 141f; ders. (1892), S. 269f.

5 So Frimmel (1892), S. 269f. Das Gemälde läßt sich allerdings in keiner der vier anonymen Auktionen nachweisen, die Frits Lugt, Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, Bd. 2, Den Haag 1953, für das Jahr 1828 in Wien aufführt: „Deux amateurs d'art", Wien, 23. Januar 1828; Grosse Licitation von Öhlgemählden im vormahls Graf Friesischen Hause am Josephsplatze ... Wien, 23. Jänner [ff] 1828; Verzeichniss einer Sammlung Öhlgemählde aus der italiänischen, niederländischen, französischen und deutschen Schule, welche am 13ten und 14ten May d. Jahr [1828] in dem Stadtsaale zur Mehlgrube Nro. 1045 öffentlich gegen gleich bare Bezahlung versteigert werden, Wien 1828; Verzeichniss einer Sammlung Öhlgemählde aus der italiänischen, niederländischen, französischen und deutschen Schule, welche am 13ten und 14ten August d. Jahr [1828] in dem Stadtsaale zur Mehlgrube Nro. 1045 öffentlich gegen gleich bare Bezahlung versteigert werden, Wien 1828. Ich bin Julia Armstrong-Totten vom Getty Provenance Index, Los Angeles, für ihre Hilfe bei der Suche nach diesen Auktionskatalogen dankbar.

6 Bürger (1864), S. 204f; Frimmel (1892), S. 269f. Zu den Péreire vgl. auch Francis Haskell, Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, London 1976, S. 83.

7 Verst. Kat. Galerie de MM. Péreire (1872), S. 63, Los-Nr. 94.

8 Zu den Erwerbungsumständen siehe S. xxvf.

9 Frimmel (1892), S. 269f.

10 Als in den 1490er Jahren oder kurz zuvor entstandenes Frühwerk Vittore Carpaccios wollten die Städel-Madonna im Anschluß an Frimmel (1892), S. 269f, sehen: Weizsäcker (1900), S. 63f, Kat. Nr. 38; Ludwig, Molmenti (1906), S. 273f; von Hadeln (1912), S. 36; Hausenstein (1925), S. 135; Mayer (1928), S. 252; Fiocco (1931), S. 24, 64; ders. (1958 a), S. 32; ders. (1958 b), S. 229; Valentiner (1932), S. 89f; Suida (1934/35), S. 86; Pignatti (1955), S. 69f; ders. (1972), S. 19; Perocco (1960), S. 51, Kat. Nr. 68; Lauts (1962), S. 30, 249, Kat. Nr. 52; Zampetti (1966), S. 65, Kat. Nr. 21; Sgarbi (1979), S. 22 mit Anm. 22; The Princes Gate Collection (1981), S. 93; Valcanover (1989), S. 38; Humfrey (1991), S. 46, Kat. Nr. 7; Gentili (1997), S. 530. Demgegenüber vertraten eine Datierung ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts: Chiovenda (1929), S. 7; van Marle (1936), S. 280, 353; Tietze, Tietze-Conrat (1944), S. 60; Muraro (1966), S. CLVIII; ders. (1977), S. 65; Perocco (1967), S. 94, Kat. Nr. 19; Paris (1995), S. 277f. Eine Zwischenstellung nahm mit einer Datierung um 1495–1505 Sgarbi (1994), S. 196f, 204f, Kat. Nr. 15, ein. Ohne sich auf eine Datierung festzulegen, sahen in dem Bild ein Werk Carpaccios: Berenson (1897), S. 94; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 212 Anm. 1; A. Venturi (1915), S. 757, Anm. 1; Berenson (1932), S. 133; ders. (1957), S. 57; Vertova (1949), Abb. 21; Pearce (1960), S. 27; Ausst. Kat. Vittore Carpaccio (1963), S. 337; Wilde (1974), S. 85; Pesenti (1977), S. 573; Shapley (1979), S. 116, Anm. 4, S. 118; Humfrey (1987), S. 203; Tempestini (1992), S. 214; ders. (1999), S. 76; Zuffi (1993), S. 16; Sander, Brinkmann (1997), S. 25.

Anhänger einer Datierung in die 1490er Jahre, wobei als Vergleichswerke innerhalb des Carpaccio-Œuvre vor allem die in diesem Jahrzehnt entstandenen Leinwandbilder der Ursula-Legende *(Abb. 104)*, heute in der Accademia in Venedig, herangezogen worden sind.[11]

Abgesehen von L. Venturi ist indes zumindest die Zuschreibung an Vittore Carpaccio unbestritten geblieben; Venturi wies auf Besonderheiten hin, die ihn an eine Mitarbeit des Carpaccio-Sohnes Benedetto (nachweisbar 1530–1560) denken ließen: „Nè mi sembra giovanile la Madonna di Francoforte, le cui vesti hanno pieghettature così varie e tortuose, da far pensare alla libertà cinquecentesca; l'incarnato è trascurato assai, il disegno è molto debole; tutto tende a far credere che Benedetto Carpaccio, figlio di Vittore, abbia almeno collaborato in quest'opera." Folglich stellte Venturi auch die Authentizität der Signatur in Frage.[12] W. Hausenstein konzedierte gleichfalls Schwächen des Städel-Bildes, wollte es aber dessenungeachtet weiterhin als Jugendwerk Vittore Carpaccios betrachten: „Ist das gefällige Madonnenbild der Städelgalerie das Beispiel der Anfänge des Carpaccio, so sind die Anfänge kein großes Versprechen. Das Bild hat wohl einen wunderbar warmen Goldton; es steht wie in der Wärme eines Sonnenuntergangs; es ist überhaupt auf venezianische Weise schön gemalt. Dennoch ist etwas Dürftiges daran; das sitzende Kindchen begleicht die Hübschheit gar mit Zugeständnissen an den schwachen Geist des Genrebildes, dem auch das Format günstig ist."[13]

Demgegenüber betonte W. Valentiner neben der psychologischen Vertiefung der Mutter-Kind-Beziehung und der differenzierten Wiedergabe unterschiedlichster Stoffe und Materialien gerade die genrehaften Elemente der Darstellung: „... die Zartheit und Innigkeit des Frankfurter Madonnenbildes, seine fein abgestufte Farbigkeit und nicht zuletzt die Zurückhaltung, mit der es nur dem eingehenden Betrachter sich öffnet, rechtfertigen eine solche Nebeneinanderstellung [mit den Bildern des Ursula-Zyklus; JS], der auch die zeitliche Einordnung entspricht."[14] So sprach auch kürzlich S. Zuffi von „... una delicata Madonna col Bambino e san Giovannino".[15]

Abhängig von der angenommenen Entstehungszeit der Städel-Tafel wurden auch verschiedene Werke anderer venezianischer Künstler namhaft gemacht, die Carpaccio

11 Vgl. Stefania Mason, Carpaccio. The major pictorial cycles, Mailand 2000, S. 34–99; Giovanna Nepi Scirè, Carpaccio. Storie di Sant'Orsola, Mailand 2000.

12 L. Venturi (1907), S. 308 mit Anm. 1. Leise Zweifel an die Eigenhändigkeit ließen in der Folge auch A. Venturi (1915), S. 757, Anm. 1, sowie Gronau (1924), S. 60, erkennen.

13 Hausenstein (1925), S. 135.
Ludwig, Molmenti (1906), S. 273f, hatten erstmals ausführlich auf die geradezu genrehafte Auffassung des Themas hingewiesen, die sich deutlich von den hieratischen Darstellungen etwa Giovanni Bellinis unterscheidet. Ebenso Pignatti (1955), S. 69f; Muraro (1966), S. CLVIII.

14 Valentiner (1932), S. 89f.

15 Zuffi (1993), S. 16.



Abb. 98: Vittore Carpaccio, Lesende Madonna mit Kind, Zeichnung, Recto-Seite, London, Courtauld Institute Galleries

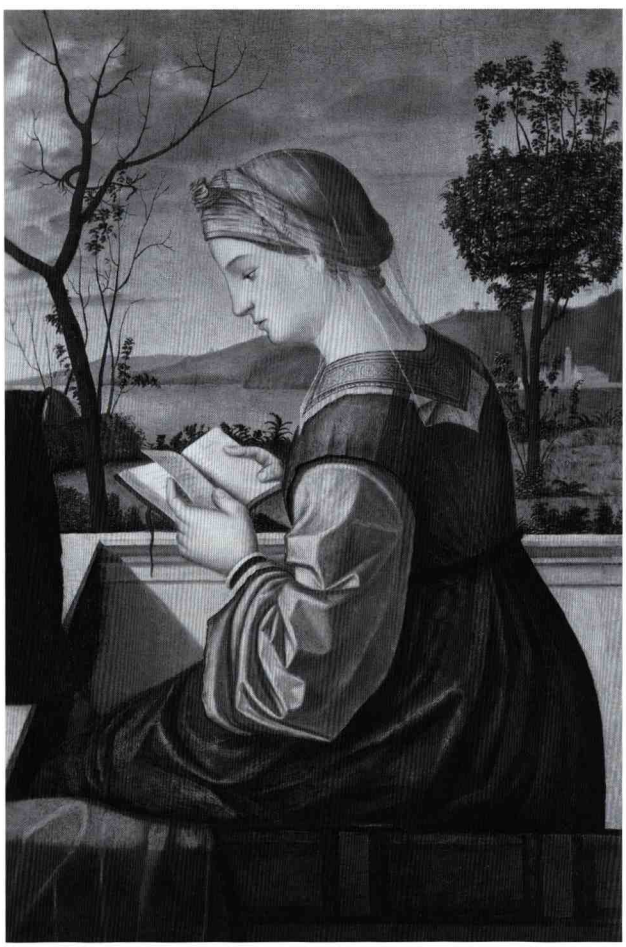


Abb. 99: Vittore Carpaccio, Lesende Madonna mit Kind, Washington, National Gallery of Art



Abb. 100: Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Infrarot-Reflektographie: Maria und Johannesknabe, Frankfurt a. M., Städel

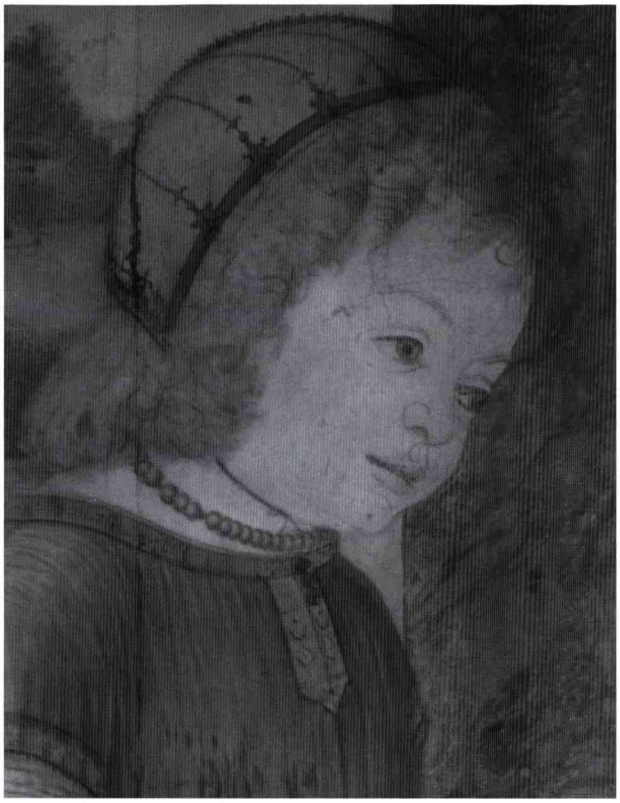


Abb. 101: Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Infrarot-Reflektographie: Kopf des Christuskindes, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 102: Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

bei der Herstellung seines Gemäldes vor Augen gestanden haben sollten. So verwies R. van Marle, der eine Datierung des Frankfurter Bildes zwischen 1505 und 1510 favorisierte, auf das mögliche Vorbild der Frauenfigur am rechten Bildrand von Giovanni Bellinis Beschneidung Christi in der National Gallery in London.[16] Demgegenüber machten J. Lauts und V. Sgarbi, die beide für eine frühe Datierung des Städel-Bildes eintraten, auf eine Komposition Giovanni Bellinis aufmerksam, die in den 1470er Jahren entwickelt worden sein dürfte und die in mehreren Varianten überliefert ist.[17]

G. Perocco wollte in der detailrealistischen Materialschilderung ebenso wie in der Landschaftsgestaltung einen nicht näher spezifizierten Einfluß flämischer Malerei erkennen.[18] M. Muraro sah in der deutlichen Weisegeste des kleinen Täufers eine Umsetzung der künstlerischen Forderungen L. B. Albertis in dessen „Trattato della Pittura".[19]

Eine heute im Besitz der Courtauld Institute Galleries befindliche, aus der Sammlung Graf Seilern stammende Zeichnung diente dem Künstler zur Entwicklung der Bildidee, wie erstmals A. E. Popham nachwies.[20] Sie zeigt auf der einen Seite die Vorstudie zum Frankfurter Bild

16 Van Marle (1936), S. 280, 353. Zu der Londoner Tafel Bellinis vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 43, Kat. Nr. 145e, Bd. 2, Abb. 256, der das Gemälde für eine nach 1500 entstandene Arbeit der Bellini-Werkstatt hielt. Bei der im Vergleich zum Frankfurter Carpaccio-Bild besonders interessierenden Frauengestalt am rechten Bildrand wollte Heinemann die Mitarbeit des Andrea Previtali (1470/80–1528) erkennen. Die Kopie unserer Tafel im Museo Correr übernimmt die Frauenfigur des Londoner Gemäldes übrigens wörtlich, während sie in allen anderen Zügen dem Städel-Bild folgt.

17 Lauts (1962), S. 30, verwies auf die ehemals in der Wiener Sammlung Wittgenstein befindliche Tafel, heute in Schweizer Privatbesitz; vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 10f, Kat. Nr. 39, Bd. 2, Abb. 70. Hier findet sich bereits das Gebetbuch, in dem das Kind jedoch nicht liest, sondern das ihm lediglich als Stütze der rechten Hand dient. Auch bei weiteren halbfigurigen Madonnenbildern Giovanni Bellinis findet sich gelegentlich ein attributhaft eingefügtes Gebetbuch; so liegt es bei einer Fassung, deren Verbleib unbekannt ist, geöffnet auf der Brüstung vor Maria (vgl. ebd., Bd. 1, S. 6, Kat. Nr. 26, Bd. 2, Abb. 54b), während in einer nur in Kopien überlieferten Komposition die Linke der Mutter Gottes auf dem geschlossenen Buch ruht (vgl. ebd., Bd. 1, S. 12, Kat. Nr. 43, Bd. 2, Abb. 209, 211, 212).
Anders als Lauts bezog sich Sgarbi (1994), S. 196f, 204f, Kat. Nr. 15, auf Bellinis dem Wittgensteiner verwandtes Madonnenbild in der National Gallery in London, bei dem das Buch indes fehlt; vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 6, Kat. Nr. 28, Bd. 2, Abb. 56. An dieser bellinesken Bilderfindung wiederum orientiert sich die Palma Vecchio zugeschriebene lesende Madonna mit schlafendem Christuskind in der Berliner Gemäldegalerie von etwa 1505–15; vgl. Philip Rylands, Palma Vecchio, Cambridge u. a. O. 1992, S. 260f, Kat. A7. Auch Carpaccio selbst hat Bellinis Vorlage in einer erst vor wenigen Jahren bekanntgewordenen halbfigurigen Madonna mit Kind und den Heiligen Caecilia und Barbara (?) in Privatbesitz genutzt; vgl. Humfrey (1991), S. 62, Kat. Nr. 15, Abb. auf S. 63.

18 Perocco (1960), S. 51, Kat. Nr. 68; ders. (1967), S. 94, Kat. Nr. 19.

19 Muraro (1966), S. CLVIII. Zu Albertis Empfehlung an die Maler, eine die Aufmerksamkeit des Betrachters besonders herausfordernde Figur ins Bild zu setzen, vgl. Leon Battista Alberti, Über die Malkunst. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 132f.

20 Papier, 128 x 94 mm, Feder und braune Tinte über roter Kreide. Popham (1935), S. 4f, Kat. Nr. 2; Tietze, Tietze-Conrat (1944), S. 60 (obwohl sie im Städel-Bild – unter Vorbehalt – ein Werk Carpaccios und in der Zeichnung eine Studie zu diesem Gemälde sahen, schrieben sie die Zeichnung, gleichfalls unter Vorbehalt, dem zwischen 1449 und 1512 nach-



Abb. 103: Vittore Carpaccio, Geburt Mariens, Bergamo, Accademia Carrara

(Abb. 97), auf der anderen die lesende Madonna mit dem Christuskind *(Abb. 98)*, die sich ihrerseits auf Carpaccios Tafelbildfragment mit der lesenden Gottesmutter in der National Gallery in Washington *(Abb. 99)* bezieht.[21]

Außer der schon erwähnten Kopie im Museo Correr in Venedig gibt es weitere, eng mit dem Frankfurter Bild verwandte Arbeiten Carpaccios bzw. seiner Nachfolge:[22] so eine Madonna mit lesendem Christuskind und dem Johannesknaben, 1931 in der Londoner Galerie Nicholson,[23] sowie eine weitere, Carpaccio zugeschriebene Fassung dieses Bildthemas, die sich vor 1957 in der Sammlung Dr. Hermann Eisler in Wien befand.[24]

Verschiedentlich wurde Carpaccios Madonnenbild als vorbildhaft für andere venezianische Maler betrachtet. So sah W. Suida in der Frankfurter Tafel erstmals die Vorlage für eine von ihm Palma Vecchio zugeschriebene Madonna in den Staatlichen Museen zu Berlin.[25] J. Wilde betrachtete das Städel-Bild und das Londoner Blatt mit den beiden Studien als unmittelbaren Ausgangspunkt für Giorgiones „modernization" der Komposition in seiner lesenden Madonna mit dem Christuskind, heute im Ashmolean Museum in Oxford.[26]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie läßt eine vermutlich mit einem Pinsel ausgeführte, sparsame Unterzeichnung erkennen *(Abb. 100–101)*, die allerdings nicht in allen Bildpartien gleich gut ablesbar wird. Rein linear angelegt, verzichtet sie vollständig auf modellierende oder Licht- und Schattenverlauf definierende Schraffuren. Die Unterzeichnung wird gut in den Gesichtern der Figuren erkennbar, in den plissierten Falten des weißen Hemdes Christi, an Kleid und Kopftuch Mariens, ferner in dem rechts über der Brüstung liegenden dunkelblauen Tuch. Die Unterzeichnung der Haare des Johannes wird partiell vom Farbkontur des Rocks über dem Leib der Gottesmutter überdeckt, ferner ist der vordere Abschnitt des blauen Tuches hinter Maria nachträglich über der bereits angelegten Farbe der Rückwand ausgeführt. Weitere Selbstkorrekturen, sei es während des Unterzeichnungs- oder des Malprozesses, sind nicht festzustellen.

Die mit bloßem Auge gut erkennbare Linie auf der Rückwand des Raumes in Verlängerung der Innenseite des Fenstersturzes wird in der Infrarot-Reflektographie nicht sichtbar.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 102)* zeigt mit der unspezifischen Rißbildung in der Malschicht die Folgen der Übertragung der Malerei auf den neuen Bildträger. Pentimenti sind nicht auszumachen; das wolkige Erscheinungsbild der Köpfe Mariens und des Johannesknaben verdeutlicht im Gegensatz zu den übrigen Bilddetails die Schwierigkeiten, die der Maler bei deren Detailgestaltung offenbar zu überwinden hatte.

DISKUSSION

Carpaccios Frankfurter Tafelbild läßt sich mit einer Reihe weiterer Arbeiten des Künstlers in einen engeren Zusammenhang bringen, der die Möglichkeit eröffnet, es konkreter im Gesamtwerk zu verorten. Hier ist an erster Stelle die bereits erwähnte, heute im Courtauld Institute in London aufbewahrte Zeichnung Carpaccios anzuführen.[27] Sie zeigt auf Vorder- und Rückseite Entwürfe für zwei unterschiedliche halbfigurige Madonnenbilder. Der eine *(Abb. 97)* gibt sich unschwer als Studie für das Bild im Städelschen Kunstinstitut zu erkennen: Maria verehrt mit betend zusammengelegten Händen ihr Kind, das auf einer Marmorbrüstung vor ihr sitzt und in einem Gebetbuch blättert. Die Gottesmutter begleitet der Johannes-

weisbaren Lazzaro Bastiani zu); Fiocco (1958 a), S. 32; ders. (1958 b), S. 229; Italian paintings and drawings at 56 Princes Gate (1959), S. 27–29; Perocco (1960), S. 51; ders. (1967), S. 94; Lauts (1962), S. 30, 249, 282, Kat. Nr. Z33; Pignatti (1972), S. 19; Wilde (1974), S. 85; Muraro (1977), S. 64f; The Princes Gate Collection (1981), S. 93, Kat. Nr. 131.

21 Humfrey (1991), S. 101, Kat. Nr. 27; Sgarbi (1994), S. 217f, Kat. Nr. 27.

22 Fiocco (1931), S. 24, 64, erwähnte im Besitz von „Lord Makenzie" in London ein „... œuvre très semblable à celle de Francfort", auf das ihn Wilhelm Suida hingewiesen hatte.

23 Fiocco (1931), S. 24, 64 (Carpaccio-Werkstatt); Perocco (1960), S. 51, sowie ders. (1967), S. 94 (als Benedetto Carpaccio).

24 Berenson (1957), S. 59; Perocco (1960), S. 51, Tafel 191; ders. (1967), S. 94.

25 Suida (1934/35), S. 86. Zum Berliner Bild vgl. Rylands (wie Anm. 17), S. 260, Kat. Nr. A7, und Anm. 17.

26 Wilde (1974), S. 85; ebenso Sgarbi (1994), S. 204f, Kat. Nr. 15. Zu Giorgiones Oxforder Bild vgl. Jaynie Anderson, Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique". Catalogue raisonné, Paris 1996, S. 334f; Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, Giorgione, New York 1999, S. 156–159, Kat. Nr. 23, Farbtafel S. 157.

27 Siehe Anm. 20.

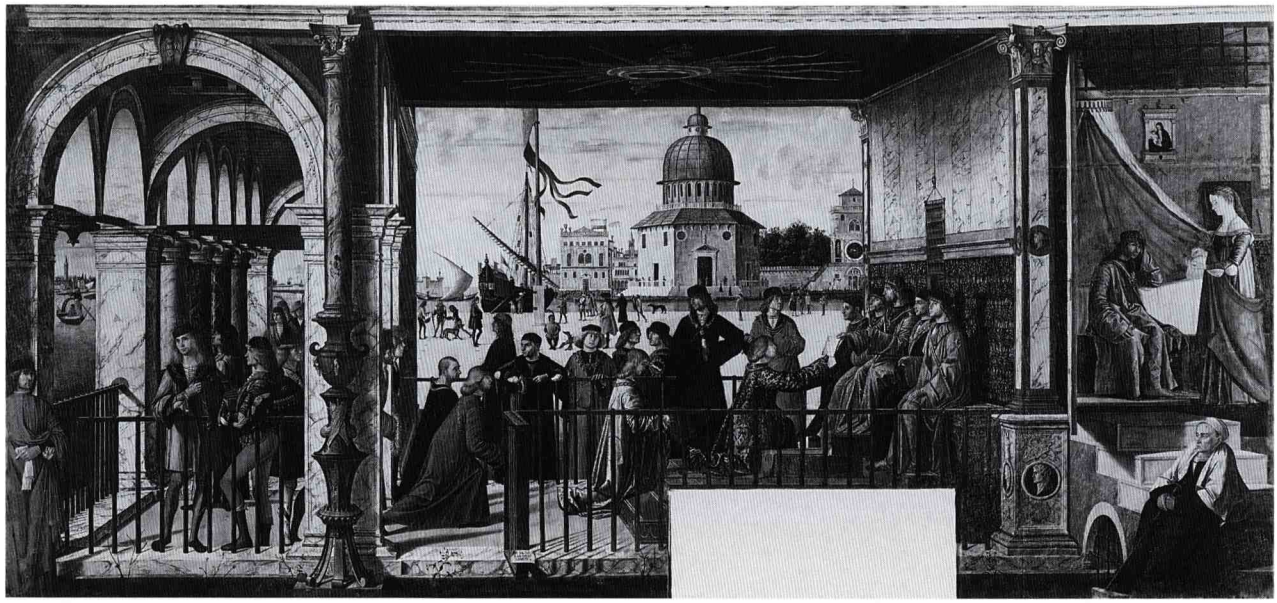


Abb. 104: Vittore Carpaccio, Empfang der Botschafter und Traumdeutung aus der Ursula-Legende, Venedig, Gallerie dell'Accademia

knabe, der auf das Christuskind weist. Bis hin zu dem über die Brüstung gelegten Tuch, dem Vorhang hinter Maria und dem Fensterausblick links stimmen die Einzelheiten weitgehend mit dem Tafelbild überein; allein der Scheibennimbus der Zeichnung hat keinen Eingang in das Gemälde gefunden. Die Zeichnung auf der anderen Seite des Londoner Blattes *(Abb. 98)* zeigt eine Variante über das Thema: Maria hat nun, bildeinwärts gewandt, auf der Brüstung Platz genommen; den Kopf ins Profil gedreht, liest sie in dem Gebetbuch, während ihr Sohn auf der Brüstung sitzen geblieben ist. Sein Kopf ist ins verlorene Profil gedreht, als wolle der Christusknabe gleichfalls ins Gebetbuch blicken. Auch diese Studie wurde, wie bereits ausgeführt, für ein weiteres Gemälde Carpaccios genutzt, von dem sich mit der lesenden Madonna in der National Gallery of Art in Washington *(Abb. 99)* zumindest ein Fragment erhalten hat.[28]

Die Zeichnung der ihr Kind anbetenden Gottesmutter – die Studie für das Frankfurter Bild – ist links beschnitten, so daß der Christusknabe nur teilweise erhalten geblieben ist. Die Darstellung der Gegenseite hingegen entspricht mit ihren allseitig erhaltenen Außenkanten der fensterartigen Architekturbühne dem heutigen Blattzuschnitt und setzt diesen wohl bereits voraus. Dies bedeutet, daß Carpaccio die Beschneidung des Blattes vor der Ausführung der Zeichnung mit der lesenden Madonna selbst vorgenommen haben dürfte.[29] Trifft diese Schlußfolgerung zu, so ergibt sich eine klare Abfolge für die beiden Madonnenzeichnungen. Auch der Stil der nach diesen Zeichnungen ausgeführten Gemälde legt diese zeitliche Sequenz nahe: Das Gemälde der lesenden Madonna in Washington wirkt (nicht zuletzt durch ihren ins strenge Profil gewendeten Kopf) renaissancehafter, stärker an klassisch-antiker Kunst orientiert als die noch „gotischer" erscheinende, ihr Kind anbetende Frankfurter Gottesmutter.

Die Washingtoner lesende Madonna findet nun in Carpaccios Œuvre ein unmittelbares Gegenstück in der eine Stoffbinde aufwickelnden Frau in der Geburt Mariens *(Abb. 103)*, heute in der Accademia Carrara in Bergamo. Dieses Leinwandbild gehörte ehemals zu dem das Marienleben schildernden Gemäldezyklus in der Scuola degli Albanesi in Venedig, den Carpaccio zwischen 1502 und 1507 ausführte.[30] Da die Mariengeburt als eines der frühesten Werke dieser Bilderfolge gilt, wird sie um 1502 datiert – und etwa gleichzeitig dürfte auch die lesende Gottesmutter in Washington entstanden sein. Demgegenüber läßt sich das Frankfurter Gemälde gut mit den in den 1490er Jahren entstandenen Bildern des Ursula-Zyklus in Verbindung bringen. Vor allem die verhaltene Stimmung der Frankfurter Figuren erinnert an Ursula und ihren Vater in der Szene der Traumdeutung, die die Darstellung der Ankunft der Botschafter begleitet *(Abb. 104)* und die wohl um die Mitte des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Bei dieser im Innenraum spielenden Szene findet sich auch ein dem Städel-Bild verwandter

28 Siehe Anm. 21.
Dieses heute auf Leinwand übertragene Gemälde ist auf der linken Seite, möglicherweise auch an der unteren Kante massiv beschnitten worden, so daß die Gottesmutter heute allein erscheint. Anders als die Zeichnung es noch vermittelte, ist sie indes im Washingtoner Gemälde gänzlich in ihre Lektüre vertieft; wie das Verhältnis zu ihrem ehemals links zu vermutenden Kind im einzelnen zu denken ist, muß daher offenbleiben.

29 In diesem Sinne bereits ITALIAN PAINTINGS AND DRAWINGS AT 56 PRINCES GATE LONDON SW 7 (1959), S. 27.

30 Vgl. HUMFREY (1991), S. 80f, Kat. Nr. 17a; SGARBI (1994), S. 211–216, Kat. Nr. 23a, Abb. 23a; MASON (wie Anm. 11), S. 170–195, Farbtafeln S. 173, 177.

Farbklang von Goldbraun und Grün, Rottönen, Weiß und kühlem Hellblau.[31] Stellt man den durch Verputzungen und teilweise lasierende Retuschen stark beeinträchtigten Zustand des Frankfurter Bildes mit in Rechnung, so scheint seine Entstehung bald vor 1500 am wahrscheinlichsten.

Wirkt das Bild im Städel im Vergleich mit der lesenden Madonna in Washington mit Blick auf die Figurengestaltung noch spätgotisch, so ist es in anderer Hinsicht ausgesprochen zukunftsweisend: Die Gottesmutter und das Christuskind sind in zeitgenössische Tracht gekleidet. Maria trägt ein Gewand, das dem einer wohlhabenden venezianischen Bürgersfrau entspricht,[32] und auch ihr Sohn trägt Kinderkleidung seiner Zeit, dazu eine Stoffkappe und Lederschuhe.[33] Eine Korallenkette soll apotropäische Wirkung entfalten.[34] Das Bild nimmt dadurch ausgeprägt genrehafte Züge an, zu denen auch die Darstellung des illuminierten Buches in den Händen des Christusknaben beiträgt.[35] Carpaccio wandte also in der Frankfurter Tafel dieselbe Strategie der Vergegenwärtigung der heiligen Geschichte durch ihre visuelle Einbettung in das zeitgenössische Alltagsgeschehen an, die er mit größtem Erfolg vor allem in seinen erzählenden Bildern für verschiedene venezianische Bruderschaften zum Einsatz brachte. Bemerkenswert bleibt aber die Tatsache, daß er diese zunächst für die Wiedergabe von Heiligenlegenden eingesetzte Gestaltungsweise nun auch auf die ranghöchsten Figuren der christlichen Ikonographie, auf Gottesmutter und Christusknaben, übertrug. Kennzeichnenderweise findet sich diese genreartige Ausgestaltung im Halbfigurenbild, das sich für den privaten Gebrauch besonders eignete, und nicht im monumentalen, öffentlichen Altarbild, das in dieser Hinsicht sehr viel konservativer war. So trägt Maria beispielsweise in Carpaccios im Jahre 1510 für S. Giobbe geschaffener Pala mit der Darstellung im Tempel, heute in der venezianischen Accademia, erneut die traditionelle Tracht mit rotem Kleid und blauem Umhang.[36]

LITERATUR

VERZ. (1873), S. 73, Nr. 18 a; (1879), S. 79, Nr. 38; (1883), S. 80, Nr. 38; (1888), S. 87, Nr. 38; (1892), S. 13, Nr. 38; (1900), S. 63f, Nr. 38; (1907), S. 8, Nr. 38; (1910), S. 11, Nr. 38; (1914), S. 12, Nr. 38; (1915), S. 54, Nr. 38; (1919), S. 23, Inv. Nr. 1075; (1922), S. 110f; (1924), S. 46; (1932), S. 89; (1963), S. 9; (1966), S. 24; (1971), S. 16; (1987), S. 36; (1997), S. 25

1819 Verst. Kat. BESCHREIBUNG EINER AUSERLESENEN SAMMLUNG von Oehlgemälden aus der Verlassenschaft des verstorbenen Herrn Grafen Wilhelm von Sickingen, k. k. wirkl. geheimen Rathes und Kämmerers, welche bis Ende Jänner 1819 an Liebhaber im Ganzen käuflich überlassen wird, B. Ph. Bauer, Wien 1819, o. S., Los-Nr. 13

1864 Willy BÜRGER, Les cabinets d'amateurs à Paris. Galerie de MM. Péreire; in: Gazette des Beaux-Arts 16 (1864), S. 204f

1872 Verst. Kat. GALERIE DE MM. PÉREIRE. Catalogue des tableaux anciens & modernes des diverses écoles dont la vente aura lieu Boulevard des Italiens, No 26 les 6, 7, 8 et 9 mars 1872, Charles Pillet, Francis Petit, Paris 1872, S. 63, Los-Nr. 94

1890 Theodor FRIMMEL, Gemäldesammlungen in Wien; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 13 (1890), S. 141f

1892 Theodor FRIMMEL, Kleine Galeriestudien, Bd. 1, Bamberg 1892, S. 269f

1897 Bernhard BERENSON, The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works, New York–London [3] 1897, S. 94

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 63f, Kat. Nr. 38

1906 Gustavo LUDWIG, Pompeo MOLMENTI, Vittore Carpaccio. La vita e le opere, Mailand 1906, S. 201, 273f

1907 Lionello VENTURI, Le origini della pittura veneziana, 1300–1500, Venedig 1907, S. 308

1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 1, S. 212, Anm. 1

1912 Detlev FREIHERR VON HADELN, Art. „Carpaccio, Vittore"; in: ThB 6 (1912), S. 36

1915 VENTURI, Storia dell'arte italiana, VII, 4 (1915), S. 757, Anm. 1

1924 Gustav GRONAU, An unknown work by Vittore Carpaccio; in: Burlington Magazine 44 (1924), S. 60

1925 Wilhelm HAUSENSTEIN, Das Werk des Vittore Carpaccio, Berlin–Leipzig 1925, S. 135, 161

1928 August L. MAYER, Ein unbekanntes Frühwerk Carpaccios; in: Pantheon 1 (1928), S. 252

1929 Lucia CHIOVENDA, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 7

1931 Giuseppe FIOCCO, Carpaccio, Paris 1931, S. 24, 64

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 133

1932 Wilhelm VALENTINER, Vittore Carpaccio, Maria mit dem Kind und dem Johannesknaben; in: Meisterwerke Alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932, S. 89f

1934/35 Wilhelm SUIDA, Studien zu Palma; in: Belvedere 12 (1934/35), S. 86

1935 Arthur E. POPHAM, Catalogue of drawings in the Collection

31 Vgl. HUMFREY (1991), S. 39, Kat. Nr. 6g; SGARBI (1994), S. 82, 198–200, Kat. Nr. 5, Farbtafel auf S. 83, 84f.

32 Vgl. Stella Mary NEWTON, The dress of the Venetians, 1495–1525, Aldershot-Brookfield, Vt., 1987, 47–76.

33 Bereits Giovanni Bellini hatte in seiner in den 1460er Jahren gemalten Madonna mit segnendem Kind, heute in der Lehman Collection im Metropolitan Museum of Art in New York, das Christuskind in zeitgenössischer Kindertracht mit weißem Hemd und rotem, kurzem „Trägerkleidchen" sowie weißem Brustwickel, außerdem mit einer roten, unter dem Kinn zusammengebundenen Kappe dargestellt. Die Madonna ist hingegen noch in traditioneller, zeitloser Weise gekleidet; vgl. Anchise TEMPESTINI, Giovanni Bellini, Mailand 2000, S. 54f, Farbtafel S. 54.

34 Zur symbolischen wie realienkundlichen Bedeutung der Koralle siehe S. 16.

35 Eine entsprechende Einbindung der heiligen Figuren in die zeitgenössische Lebenswirklichkeit von Künstler bzw. Auftraggeber wurde gelegentlich auch durch die Wiedergabe bestimmter lokaler Örtlichkeiten im Gemäldehintergrund bewirkt. So fügte etwa Vincenzo Catena seiner Madonna mit Kind und Johannesknaben im Hintergrund den Campo di Santa Maria Formosa in Venedig dergestalt ein, als befinde sich der Raum mit den Figuren im Palazzo Ruzzini (vgl. TRAFALGAR GALLERIES. ANNIVERSARY EXHIBITION, London 1996, S. 14–19, Kat. Nr. 4, Farbtafel auf S. 15, Farbdetail der Stadtansicht auf dem Katalogeinband). Giorgione wiederum zeigt in seinem Gemälde im Ashmolean Museum in Oxford die lesende Maria mit dem Kind vor einem Fensterausblick auf den Campanile von S. Marco, die Piazzetta und den Dogenpalast (siehe oben Anm. 26). Bei dem illuminierten Buch handelt es sich übrigens nach freundlicher Auskunft von Bodo Brinkmann, Frankfurt, um ein in Bologna oder dem Veneto zwischen 1340 und 1400 entstandenen Werk, das möglicherweise einen Psalter oder ein Missale darstellen soll.

36 HUMFREY (1991), S. 106, Kat. Nr. 31, Abb. auf S. 107; SGARBI (1994), S. 150–152, 221, Kat. Nr. 33, Farbtafel auf S. 151. Analoge Beobachtungen lassen sich auch an den übrigen Altarbildern des Künstlers aus dem frühen 16. Jahrhundert machen.

formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F. R. S., now in the possession of his grandson T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House Cheltenham, o. O. 1935, S. 4f
1936 Van Marle, The development, XVIII (1936), S. 280, 353
1944 Hans Tietze, E. Tietze-Conrat, The drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries, New York 1944, S. 60
1949 Luisa Vertova, Carpaccio (Astra. Collana di monografie d'arte. Pittori), Florenz 1949, Abb. 21
1955 Terisio Pignatti, Carpaccio, o. O. 1955, S. 69f
1957 Berenson, Venetian school (1957), S. 57
1958 a Giuseppe Fiocco, Carpaccio, Novara 1958, S. 32
1958 b Giuseppe Fiocco, Postille al mio Carpaccio; in: Arte veneta 12 (1958), S. 229
1959 Italian paintings and drawings at 56 Princes Gate London SW 7, London 1959, S. 27–29
1960 Stella Mary Pearce, Dating a forgery; in: Bulletin of the Needle and Bobbin Club 44, Nr. 1–2 (1960), S. 27
1960 Guido Perocco, Tutta la pittura del Carpaccio, Mailand 1960, S. 51, Kat. Nr. 68
1962 Jan Lauts, Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe, Köln 1962, S. 30, 249, Kat. Nr. 52
1963 Ausst. Kat. Vittore Carpaccio, Katalog von Pietro Zampetti, Venezia, Palazzo Ducale, 1963, S. 337
1966 Michelangelo Muraro, Carpaccio („I più eccellenti". Collana di monografie di artisti, 2), Florenz 1966, S. CLVIII
1966 Pietro Zampetti, Vittore Carpaccio, Venedig 1966, S. 65, Kat. Nr. 21
1967 Guido Perocco, L'opera completa del Carpaccio, Mailand 1967, S. 94, Kat. Nr. 19
1972 Terisio Pignatti, Vittore Carpaccio, Mailand 1972, S. 19
1974 Johannes Wilde, Venetian art from Bellini to Titian, Oxford 1974, S. 85
1977 Michelangelo Muraro, I disegni di Vittore Carpaccio, Florenz 1977, S. 65
1977 Franco Renzo Pesenti, Art. „Carpaccio, Vittore"; in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 20, Rom 1977, S. 573
1979 Vittorio Sgarbi, Carpaccio, Bologna 1979, S. 22 mit Anm. 22
1979 Fern Rusk Shapley, Catalogue of the Italian paintings, Bd. 1, Washington, D. C., 1979, S. 116, Anm. 4, S. 118
1981 The Princes Gate Collection, Courtauld Institute Galleries, London 1981, S. 93, Kat. Nr. 131
1987 Peter Humfrey, La pittura a Venezia nel secondo Quattrocento; in: La pittura in Italia. Il Quattrocento, Bd. 1, Mailand 1987, S. 203
1989 Francesco Valcanover, Carpaccio, Florenz 1989, S. 38
1991 Peter Humfrey, Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1991, S. 46, Kat. Nr. 7
1992 Anchise Tempestini, Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti (I gigli dell'arte, 24), Florenz 1992, S. 214
1993 Stefano Zuffi, Carpaccio (Pockets Electa), Mailand 1993, S. 16
1994 Vittorio Sgarbi, Carpaccio, Mailand 1994, S. 196f, 204f, Kat. Nr. 15, S. 217
1995 Jean Paris, L'atelier Bellini, Paris 1995, S. 277f
1997 Augusto Gentili, Art. „Carpaccio, Vittore"; in: AKL 16 (1997), S. 530
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 25
1999 Anchise Tempestini, Giovanni Bellini, New York u. a. O. 1999, S. 76

GIOVANNI BELLINI

Venedig wahrscheinlich zwischen 1430 und 1435 – 29. November 1516 Venedig

Giovanni Bellini wurde als unehelicher Sohn Jacopo Bellinis in eine venezianische Künstlerfamilie hineingeboren und dürfte seine erste Ausbildung – als Tafelmaler, Zeichner und Miniaturist – in der väterlichen Werkstatt erhalten haben. Im Jahre 1459 lebte Giovanni bereits in einem eigenen Haushalt, und aus dem Folgejahr stammt sein erstes sicher dokumentiertes Werk, das er gemeinsam mit dem Vater und seinem Bruder Gentile signierte, die „Pala Gattamalata" in S. Antonio in Padua. Seit den 1470er Jahren sind bis zu seinem Todesjahr 1516 kontinuierlich Aufträge in Venedig dokumentiert, seit 1479 – der Abreise seines älteren Bruders Gentile nach Konstantinopel – war er wiederholt mit bedeutenden Aufträgen der Republik Venedig beschäftigt, die ihn 1483 auch zum offiziellen Maler der Serenissima ernannte. Sein hohes Ansehen bestätigen auch die Mitgliedschaften in zahlreichen der venezianischen „Scuole".

Seit den 1490er Jahren empfing Giovanni Bellini wiederholt Aufträge benachbarter Fürsten wie Isabella d'Estes oder Francesco Gonzagas. 1506 beschrieb Albrecht Dürer in einem Brief an Willibald Pirckheimer Bellini als „... sehr alt und ... immer noch der Beste im Gemol (im Malen)".

Giovanni Bellinis Œuvre umfaßt neben Altarbildern vor allem Madonnenbilder zur privaten Andacht sowie Bildnisse. Neben Antonello da Messina ist er für die Entwicklung der „Sacra Conversazione" in der venezianischen Malerei von herausragender Bedeutung. In kluger Anpassung an die sich zu seinen Lebzeiten stürmisch verändernden Erwartungen des Kunstmarktes nutzte er seine große Werkstatt, in der zeitweise Giorgione und Tizian mitarbeiteten, zu einer nahezu seriellen Produktion einmal gefundener Bildlösungen, die in Ganz- oder Halbfiguren reproduziert wurden. Während seiner langen Tätigkeit verstand Bellini es mit ebenso großem Geschick, seine Kunst den unterschiedlichsten Einflüssen erfolgreich anzuverwandeln: neben solchen seines noch durch die Internationale Gotik geprägten Vaters Jacopo über die seines Schwagers Andrea Mantegna bis hin zu denen seiner Schüler und Nachfolger Giorgione und Tizian.

LITERATUR: Fritz Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani, 2 Bde., Venedig 1962; Stefano Bottari, Tutta la pittura di Giovanni Bellini, 2 Bde., Mailand 1963; Giles Robertson, Giovanni Bellini, Oxford 1968; Renato Ghiotto, Terisio Pignatti, L'opera completa di Giovanni Bellini, Mailand 1969; Rona Goffen, Giovanni Bellini, New Haven–London 1989; Fritz Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani. Supplemento e Ampliamenti, Hildesheim u. a. O. 1991; Anchise Tempestini, Giovanni Bellini, Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1992; Elisabeth Kieven, Art. „Bellini, Giovanni"; in: AKL 8 (1994), S. 489–493; Anchise Tempestini, Giovanni Bellini, New York u. a. O. 1999

GIOVANNI BELLINI UND WERKSTATT

MADONNA MIT KIND, JOHANNES DEM TÄUFER UND DER HEILIGEN ELISABETH

Inv. Nr. 853

Tafel 12 und Abb. 105

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 72,0 x 90,0 x 0,9 cm
aus 2 (?) horizontal angeordneten Einzelbrettern mit horizontal verlaufender Maserung zusammengesetzt
Bildträger auf 0,9 cm gedünnt und parkettiert
oben und unten (minimal) beschnitten, auf beiden Seiten sind die Originalkanten erhalten, z. T. mit Farbtrillern

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
Schattenlasuren, vor allem in den Inkarnaten, z. T. streifig verputzt;[2] Blautöne der Gewänder Mariens und Elisabeths z. T. massiv krepiert und großflächig retuschiert (dabei mehrere Kampagnen mit dem Ergebnis extrem unterschiedlicher Farbveränderungen infolge der Alterung dieser einzelnen Retuschen); Retuschen entlang der Brettfuge (Rißbildung?) quer über die Brust des Christuskindes bzw. durch den Knoten des Kopftuches der Madonna; punktuelle retuschierte Fehlstellen über die gesamte Bildfläche verteilt; bis auf das Holz reichender Ausbruch am oberen Tafelrand im Himmel links oberhalb des Kopfes der Madonna

Rückseite des Bildträgers ohne Beschriftungen

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Hinter einer niedrigen braunen Marmorbrüstung erscheint vor blauem, von einzelnen Wolken belebtem Himmel die Madonna mit dem segnenden Christuskind auf dem Schoß. Zu ihrer Rechten wendet sich Johannes d. T. mit betend erhobenen Händen dem Kind zu, während eine ältere weibliche Heilige, vermutlich die Mutter des Täufers, Elisabeth, über Mariens linke Schulter zum Christusknaben schaut.[3]

Maria sitzt fast frontal dem Betrachter gegenüber. Sie hat das Kind auf ihr etwas angewinkeltes rechtes Bein gesetzt. Mit der Rechten umfängt sie seinen Leib, mit der Linken stützt sie seinen Fuß. Ihr Haupt ist leicht Elisabeth zugewandt, ihr Blick zu Boden geschlagen. Maria trägt über einem weißen Hemd ein rotes Kleid, das mit pseudo-orientalischen Schriftzeichen gesäumt ist, darüber einen gleichfalls goldfarben gesäumten, zartlila gefütterten blauen Umhang. Ihre braunen Haare bedeckt ein weißes Tuch mit reichbestickter Borte, das Maria zusätzlich vor der Brust verknotet hat. Das nackte, braungelockte Kind sitzt leicht nach rechts gewandt auf dem Schoß seiner Mutter, hat sich aber nach links umgewandt und die Rechte segnend gegen Johannes d. T. erhoben. Dieser steht betend leicht nach links gedreht, hat jedoch den Kopf über die Schulter zurückgewandt und blickt andächtig auf das Kind nieder. Das asketische Gesicht des vollbärtigen Täufers wird von langen, dunkelbraunen Locken gerahmt. Seinen gebräunten, hageren Körper bedeckt ein braunes härenes Kleid, das Hals und Arme frei läßt. Über seiner linken Schulter hängt ein dunkelgrüner Umhang herab.

Zur Linken der Madonna ist die Heilige Elisabeth im Dreiviertelprofil nach links gewandt dargestellt. Ihr hageres Gesicht ist von einem gelblichen Kopf- und Halstuch eng umschlossen. Über einem dunkelfarbigen Kleid trägt sie einen blauen Umhang, der wie der Mariens goldfarben gesäumt ist und den sie ein Stück über den Kopf gezogen hat.

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 53r: „total verputzt, ganz rissig [ein Wort unleserlich], die Luft eisig blau gehobene Stellen. Rest. von Goebel & Janz d. 5. April 1878".

2 Dies betrifft vor allem den Kinderkörper und die Linke der Madonna: Hier verblieb die originale Lasur in den Tiefen des Oberflächenreliefs der Malerei, was den streifigen Eindruck verursacht. Bei oberflächlicher Betrachtung gleicht dieser Befund einer durchwachsenden Unterzeichnung (wie tatsächlich z. T. auch am Kinderkörper und in den übrigen Inkarnaten zu beobachten) oder einer letzten, vom Künstler selbst vorgenommenen linear-graphischen Überarbeitung der Malerei zur Akzentuierung der Darstellung (so an den Händen und am Hals des Johannes).

3 E. Weis, Art. „Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos)"; in: LCI 7 (1974), Sp. 164–190; J. Boberg, Art. „Elisabeth Mutter des Johannes"; in: LCI 6 (1974), Sp. 128–130.
Die weibliche Heilige ist mangels eindeutiger Indizien nicht mit letzter Sicherheit zu bestimmen; so käme unter Umständen auch die Mutter Mariens, die Heilige Anna, in Betracht; vgl. M. Lechner, Art. „Anna"; in: LCI 5 (1973), Sp. 168–184.

In der Mitte der rotbraunen Marmorbrüstung erscheint in hellgelblichen Kapitalbuchstaben die Signatur des Malers „IOANNES BELLINVS".

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde 1833 aus der Wiener Sammlung Nikolaus Baranowsky († 1855) für das Städelsche Kunstinstitut erworben.[4] Es wurde als Arbeit des Giovanni Bellini inventarisiert und unter gleicher Zuschreibung seit 1835 in den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts geführt.[5]

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle führten die Frankfurter Tafel als ein in den 1470er Jahren entstandenes Werk Bellinis in die kunsthistorische Literatur ein[6] – eine Einschätzung, die auch von W. Lübke vertreten wurde.[7] Die Autoren teilten allerdings auch ihre Kritik an der Tafel: Crowe und Cavalcaselle monierten „... das Vorwalten eines kräftig-braunen Tons bei unvollkommener technischer Behandlung ... die Gestalt des Kindes ist etwas steif und ungelenk", während Lübke das Werk als „... nicht frei von auffallenden Verzeichnungen" charakterisierte. Die hier vermerkten Defizite dürften erklären, weshalb B. Berenson das von Bellini signierte Gemälde zumindest in seiner Ausführung Nicolò Rondinello (nachweisbar zwischen 1490 und 1510) zuwies,[8] der seit etwa 1490 in Bellinis Werkstatt tätig war.[9] Wie Berenson feststellte, signierte Rondinello des öfteren Werke mit dem Namen seines berühmten Lehrers. Der Streit um den Status des Frankfurter Tafelbildes – Giovanni Bellini oder ein gegebenenfalls sogar namentlich zu benennender Schüler oder Nachahmer – sollte die Forschung bis heute beschäftigen; neben Rondinello wurden auch Vincenzo Catena (1470/80–1531), Lattanzio da Rimini (nachweislich tätig zwischen 1492 und 1524) sowie Giovannis Sohn Vittore Bellini (erstmals erwähnt 1505–1529) als mögliche Kanditaten genannt.[10]

Demgegenüber verteidigte H. Weizsäcker das Werk als Original Giovanni Bellinis, das allerdings mehrfach Nachfolge in dessen Schüler- und Nachfolgerkreis gefunden haben sollte;[11] er nannte vor allem Rondinellos genaue Wiederholungen in seiner Madonnentafel der Galleria Doria Pamphilj in Rom *(Abb. 106)*[12] bzw. in seiner großformatigen Tafel der Vision der Galla Placidia in der Brera in Mailand *(Abb. 107)*.[13] L. Venturi seinerseits analysierte das Frankfurter Bild mit dem „metodo archeologico":[14] Bestimmte Aspekte des Werkes wie das Madonnengesicht, die Verschattung der Augen, der kraftvolle Typus der Elisabeth oder die lebendige Schönheit des Kolorits schienen ihm für ein Werk Bellinis der Zeit nach 1470 zu sprechen, während andere Aspekte wie die verzeichnete Kinderhand, die nichtssagende Geste der Elisabeth und die Haltung Johannes' d. T. für ihn die „... puerilità tecniche di un novizio, fine ed abile certo [zeigten; JS], ma che non può vincere tutte le difficoltà e cade proprio nelle minori".[15] Zusammengenommen konnte dies Venturi zufolge nur bedeuten, daß ein unerfahrener Bellini-Schüler eine Komposition seines Lehrers z. T. unvollkommen paraphrasierte, gegebenenfalls auch mehrere Teile unterschiedlicher Bilderfindungen neu und nicht vollkommen zufriedenstellend kollagierte. In dieselbe Richtung deutete für ihn auch der Umstand, daß der Christusknabe auf der Städel-Tafel „ins Leere" zu segnen scheint. Mit weiteren Beobachtungen dieser Art – „... in der weiblichen Heiligen kehrt ein mantegnesker Typus in einer Draperie der späten 70er Jahre wieder" – bekräftigte L. Dussler Venturis Einschätzung.[16]

4 Zu den Erwerbungsumständen siehe S. XVII–XXIII. Zu Baranowsky vgl. VON FRIMMEL (1913), S. 83–95.

5 Ebenso BLAKE (1858), S. 20; BURGER (1862), S. 297.

6 CROWE, CAVALCASELLE (1871), S. 161; CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN (1873), S. 160; CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS (1912), S. 160 mit Anm. 4 .

7 LÜBKE (1878), S. 529.

8 BERENSON (1894), S. 128. Auch BUSCAROLI (1931), S. 329, sah in der Städel-Tafel angesichts ihrer Typenbildung ein zweifelsfreies, zwischen 1497 und 1500 entstandenes Werk Nicolò Rondinellos; ebenso VAN MARLE (1935), S. 364.
BERENSON (1916), S. 218, wollte in der Städel-Tafel ein von Rondinello nach einem Entwurf Bellinis ausgeführtes Werk sehen. Auch TEMPESTINI (2000), S. 181, Kat. Nr. 87, glaubte im Städel-Gemälde ein Gemeinschaftswerk von Bellini und Rondinello erkennen zu können, ohne sich indes auf eine Aufteilung der jeweiligen Anteile einzulassen.
Die Zuschreibung zumindest von Kopf und Händen der Madonna sowie des Kindes an Nicolò Rondinello wurde nachdrücklich auch von HEINEMANN (1962), S. 30, Nr. 118 a, vertreten, der zugleich die Vollendung des Bildes durch Vincenzo Catena annahm. Die Malweise erschien ihm für Bellini zu flüssig, die Farbe zu leuchtend.

9 Zu Rondinello jüngst ausführlich TEMPESTINI (1998), S. 168–209.

10 HEINEMANN (1962), S. 30, Nr. 118 a, wollte zwar Kopf und Hände der Madonna sowie des Kindes Nicolò Rondinello zuschreiben, doch glaubte er das Gemälde von Vincenzo Catena vollendet. Zumindest was die Ausführung von Madonna und Kind angeht, schloß sich TEMPESTINI (1998), S. 183f, Kat. Nr. 11, Heinemanns Auffassung an. Anders als dieser wollte er indes die Ausführung der sonstigen Figuren Giovanni Bellini selbst zuschreiben.
GIBBONS (1965), S. 147, 149, wiederum glaubte beim Frankfurter Gemälde Rondinello und Lattanzio da Rimini gemeinsam in der Bellini-Werkstatt um 1510 an der Arbeit sehen zu können. Dennoch benannte er vor allem Charakteristika der Kunst Lattanzios, der seiner Meinung nach jedoch in keinem anderen Werk die Qualität des Städel-Bildes erreicht haben sollte: „Such works must be the joint product of a journeyman who bears the main burden of execution and the master who has evidently put his brush to the work in its final stages. In this improved form they could serve as workshop models for the many copies which reproduced the design of these matrices." Zu Lattanzio da Rimini jüngst ausführlich TEMPESTINI (1998), S. 143–167.
TEMPESTINI (1992), S. 209; DERS. (1999), S. 219, Kat. Nr. 83, vertrat demgegenüber die Auffassung, die Städel-Tafel sei das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Giovanni Bellini mit seinem Sohn Vittore.

11 WEIZSÄCKER (1900), S. 30f, Nr. 35.
Als eigenhändiges, spätes Werk Giovanni Bellinis betrachteten das Frankfurter Bild nachfolgend auch GRONAU (1928 a), S. 62, 172; DERS. (1928 b), S. 12, 27, 29; DERS. (1930), S. 119, 210f; BERENSON (1932), S. 70; DERS. (1957), S. 31; GAMBA (1937), S. 95; PALLUCCHINI (1950), S. 25f; DERS. (1959), S. 87, 147; BOTTARI (1963), S. 25, Kat. Nr. 56; COGGIOLA (1972), S. 456; FRASER (1973), S. 12; DAL POZZOLO (1997), S. 295.

12 HEINEMANN (1962), Bd. 1, S. 31, Kat. Nr. 118v; TEMPESTINI (1998), S. 176, Abb. auf S. 209.

13 Federico ZERI (Hg.), Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana, Mailand 1991, S. 300–302, Kat. Nr. 161.

14 L. VENTURI (1907), S. 396; DERS. (1923), S. 274 (hier der Begriff des „metodo archeologico").

15 L. VENTURI (1907), S. 396.

16 DUSSLER (1935), S. 147 (hier das Zitat); DERS. (1949), S. 99, Kat. Nr. 133. Als reine Werkstattarbeit der Zeit um 1500, die ein in den 1490er Jahren entstandenes, verlorenes Vorbild Bellinis reflektiert, sahen das Städel-Bild



Abb. 105: Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und und der Heiligen Elisabeth, Frankfurt a. M., Städel

Venturi und Dussler machten auch erstmals auf weitere Fassungen des Frankfurter Madonnenbildes aufmerksam, die in den Gallerie Nazionale delle Marche in Urbino *(Abb. 108)*[17] bzw. in der Pinacoteca in Treviso[18] aufbewahrt werden;[19] angesichts der umstrittenen Beurteilung des Städel-Bildes kann es kaum überraschen, daß die Einschätzung auch dieser Varianten in der Bellini-Forschung vergleichbar vielfältig ausfällt. Eine Vollständigkeit anstrebende Erfassung der zahlreichen sonstigen Fassungen, Versionen und Kopien der Komposition findet sich bei F. Heinemann.[20]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Unterzeichnung der Tafel ist mit einem Pinsel – vermutlich über einer mit Hilfe einer Pause mechanisch übertragenen Vorzeichnung –[21] ausgeführt worden. Sie wird in

auch von Hadeln (1924), S. 207–209; Serra (1930), S. 102; Zampetti (1950), S. 79; Robertson (1954), S. 41f, 44f; Ghiotto, Pignatti (1969), S. 102, Kat. Nr. 140; Schmidt (1990), S. 721f; Rylands (1996), S. 85; Sander, Brinkmann (1997), S. 21f.

17 Zampetti (1950), S. 79; Ausst. Kat. Mostra della pittura veneta nelle Marche, Katalog von Pietro Zampetti, Ancona, Palazzo degli Anziani, 1950, S. 30f, Kat. Nr. 44; Ausst. Kat. Mostra di opere d'arte restaurate (1968), S. 65–69; Pier Luigi De Vecchi, Rocco Marconi; in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, Bd. 1, Bergamo 1975, S. 351, Kat. Nr. 14.

18 Heinemann (1962), Bd. 1, S. 31, Kat. Nr. 118 x.

19 L. Venturi (1923), S. 274; Dussler (1949), S. 99, Kat. Nr. 133.

20 Heinemann (1962), S. 30f, Kat. Nr. 118; ders., Bellini e i Belliniani (1991), S. 14f, Kat. Nr. 118.

21 Pauspunkte werden an verschiedenen Stellen der Komposition, wie der Rechten Mariens, ihren Augen, am Kinn oder am rechten Fuß des Kindes, erkennbar. Die durchgepausten Punkte aus feinem schwarzem Farbpulver mußten anschließend durch die Unterzeichnung fixiert oder vor dem Beginn des Malprozesses entfernt werden, um ein Verschmieren der Farben zu vermeiden; dies erklärt, weshalb die Pauspunkte nicht durchgängig zu erkennen sind. Ich bin Andrea Golden, Indianapolis, für ihre Bereitschaft zu Dank verpflichtet, mir vorab Einblick in ihre maltechnischen Beobachtungen an der Frankfurter Tafel und der engverwandten Gemäldefassung in Urbino zu gewähren, die sie in Kürze publizieren wird; vgl. Andrea Golden, Creating and re-creating: The practice of replication in the workshop of Giovanni Bellini; in: Giovanni Bellini and the art of devotion, Indianapolis 2004.
Ein der Frankfurter Tafel eng verwandter Befund einer Unterzeichnung, die über Pauspunkten ausgeführt worden ist, findet sich bei einer Giovanni Bellini zugeschriebenen Madonna mit segnendem Christuskind im Amsterdamer Rijksmuseum; vgl. Henk W. van Os u. a. (Hg.), The early Venetian paintings in Holland, Maarssen 1978, S. 34–39, Kat. Nr. 3, Abb. 25f. Zu den gemäldetechnologischen Befunden an Bellini-Gemälden vgl. u. a. Allan Braham, Martin Wyld, Joyce Plesters, Bellini's „The Blood of





Abb. 107: Nicolò Rondinello, Die Vision der Galla Placidia, Mailand, Pinacoteca di Brera

Abb. 106: Nicolò Rondinello, Madonna mit Kind, Rom, Galleria Doria Pamphilj

der Infrarot-Reflektographie unter den einzelnen Farbflächen nicht gleichmäßig gut erkennbar. Darüber hinaus konkurriert sie im Oberflächenbild zum einen mit einer linearen Überarbeitung der Einzelformen, wie etwa an Hals und Händen des Johannes *(Abb. 109)*, zum anderen mit einem ungewöhnlichen Erscheinungsbild einer verputzten Lasur wie am Oberkörper des Christusknaben oder an der Linken der Madonna *(Abb. 110)*: Hier ist die Lasurmalerei nur in den Tiefen des Oberflächenreliefs der Malerei erhalten geblieben, so daß der gänzlich falsche Eindruck einer durchwachsenden Unterzeichnung entsteht. Die tatsächliche Unterzeichnung kombiniert lineare Formfestlegungen wie an der Rechten der Madonna mit einem reichen Repertoire von Parallel- und Kreuzschraffuren, die bei geradezu bildmäßigem Einsatz die Modellierung der Oberflächen und die Lichtführung detailliert vorgeben.

Mehrere Anläufe zur Fixierung der angestrebten Bildidee sind im Verlauf von Unterzeichnung und Farbausführung des Bildes am rechten Arm der Madonna zu beobachten. Der Handrücken war noch während der ersten Farbanlage um einen knappen Zentimeter höher vorgesehen, die Finger zumindest in der Unterzeichnung deutlich langgestreckter. Zugleich wies der Arm nicht wie heute leicht nach oben, sondern war etwas nach unten gerichtet. Nach der Zurücknahme der Kontur des Handrückens und der veränderten Ausrichtung des Armes fügte der Maler einen Zipfel des Umhangfutters so ins Bild ein, als fiele dieser hinter dem Handgelenk herunter. Doch in einer letzten Eigenkorrektur wurde dieser Einfall wieder verworfen und übermalt. Allein der altersbedingte Verlust an Deckkraft dieser Übermalung läßt heute auch mit bloßem Auge die Veränderung erkennen. Mehrere Anläufe zur Formfindung während der Bildausführung verrät auch die tastende Suche nach der Festlegung der Konturen der nur teilweise sichtbaren Hand Elisabeths.

Kleinere Pentimenti im Sinne von Formkorrekturen finden sich an der linken Schulter Mariens, die um etwa 0,5 cm über das bereits angelegte Himmelsblau erweitert wurde, an Wangen- und Nasenkontur der Elisabeth, ihrem rechten Auge, das zunächst weiter geöffnet erschien, sowie an ihrem Mund *(Abb. 111)*.[22]

Kein Pentiment, wohl aber ein Indiz für die vergleichsweise ökonomische Arbeitsweise des Malers ist die durchgehende Beschneidung der Farbpartien der Figuren durch die Oberkante der rotbraunen Marmorbrüstung.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 112)* zeigt die teilweise sehr unregelmäßige Holzstruktur des Bildträgers. Sie dürfte die Ursache für das starke Arbeiten des Holzes sein, das den ausgedehnten Schadensbefund in der Malerei verursacht hat. Im Gegensatz zum Hintergrund und einem Teil der Gewänder ist bei den Inkarnaten nur wenig Blei-

the Redeemer"; in: National Gallery Technical Bulletin 2 (1978), S. 11–24; VAN OS (wie oben), S. 29–56; Michele CORDARO, La patinatura perduta e alcuni problemi di pentimenti e di varianti; in: Maria Rosaria Valazzi (Hg.), La Pala ricostituita. L'Incoronazione della Vergine a la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri, Venedig 1988, S. 77–84; Ausst. Kat. IL COLORE RITROVATO. BELLINI A VENEZIA, Katalog von Rona Goffen, Giovanna Nepi Scirè, Venedig, Gallerie dell'Accademia, 2000/01, S. 181–194.

22 Das verunklärte Erscheinungsbild am Mund der Elisabeth könnte teilweise auch durch eine dort befindliche Retusche mitverursacht sein.



Abb. 108: Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth, Urbino, Gallerie Nazionale delle Marche

weiß verwendet worden; sein Einsatz beschränkt sich im wesentlichen auf die Höhungen der voll dem Licht ausgesetzten Partien, während für die Aufhellung der Hauttöne insgesamt die helle Grundierung eingesetzt worden sein dürfte.

DISKUSSION

Die halbfigurige Sacra Conversazione mit dem segnenden Christuskind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth gehört zu den häufig in der Bellini-Werkstatt bzw. von Künstlern seines Kreises wiederholten Kompositionen. Noch zahlreicher sind die Kopien, die sich auf die Mutter-Kind-Gruppe beschränken und die begleitenden Heiligen weglassen.[23] Innerhalb der Gruppe der überlieferten Darstellungen mit Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth nimmt die – stellenweise leider durch Farbverluste und verfärbte Retuschen stark beeinträchtigte – Städel-Tafel auf Grund ihrer künstlerischen Qualität fraglos einen herausragenden Platz ein, auch wenn die Frage der Zuschreibung an Giovanni Bellini selbst bzw. an diesen und einen Mitarbeiter seiner Werkstatt umstritten ist.

Zwar dürfte heute Einvernehmen darüber herrschen, daß eine Signatur Giovanni Bellinis nicht zwangsläufig auch die eigenhändige Ausführung des betreffenden Werkes durch den Künstler garantiert, sondern vielmehr zunächst vor allem die Entstehung in seiner Werkstatt und damit verbunden eine Art grundsätzlicher künstlerischer „Qualitätsgarantie" bedeutet. Darüber hinaus dürfte die Signatur den Anspruch belegen, die Bilderfindung gehe auf Giovanni Bellini zurück. Die Diskussion um die konkrete Zuschreibung des Städel-Gemäldes ist ebenso konfus wie unbefriedigend. Die Position jener Autoren, die es als Ergebnis der gemeinsamen Arbeit Giovanni Bellinis mit einem seiner Werkstattmitarbeiter betrachten, leidet vor allem unter dem Umstand, daß sich die Vertreter dieser Auffassung weder auf einen bestimmten Kandi-

23 Siehe Anm. 20.

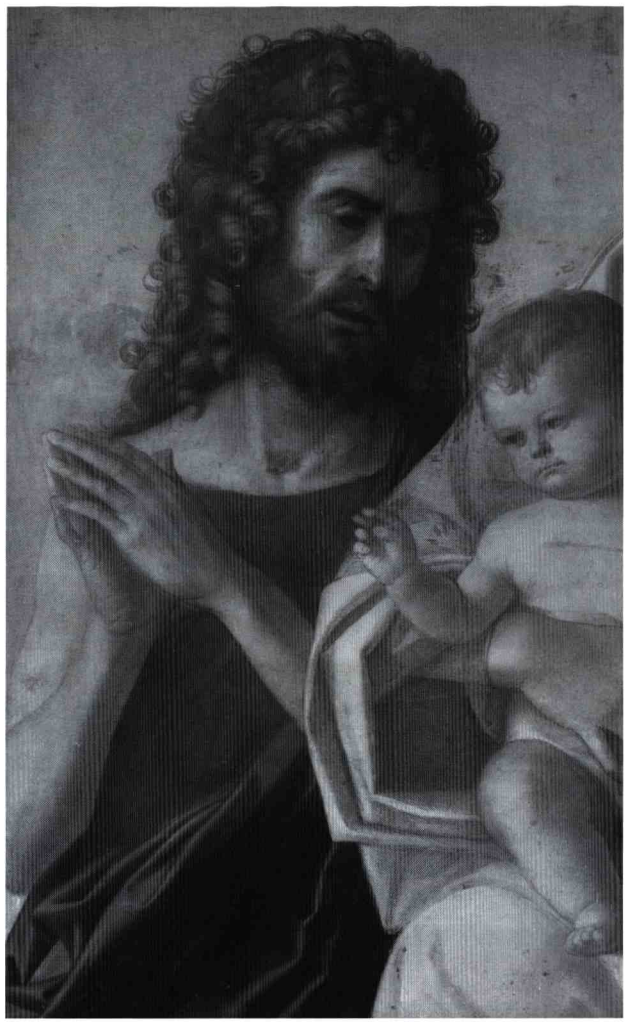


Abb. 109: Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth, Infrarot-Reflektographie: Johannes d. T., Frankfurt a. M., Städel

daten noch auf eine klare Aufteilung des jeweiligen Arbeitsanteils haben einigen können.[24]

Der Grund hierfür dürfte in dem unübersehbaren Qualitätsunterschied zu suchen sein, der zwischen dem Frankfurter Bild auf der einen und den in ihrer Zuschreibung für die vorgeschlagenen Bellini-Gehilfen gesicherten Werken auf der anderen Seite besteht. Exemplarisch läßt sich dies für den im Zusammenhang mit dem Städel-Bild meistgenannten Mitarbeiter der Bellini-Werkstatt, Nicolò Rondinello, zeigen. Neben mehreren ihm zugeschriebenen, jedoch mit der Signatur Giovanni Bellinis versehenen Gemälden gibt es einige, die er mit eigenem Namen signiert hat, darunter eine wörtliche Wiederholung der Frankfurter Madonna mit dem Kind in der Galleria Doria Pamphilj in Rom *(Abb. 106)*.[25] Doch diese Arbeiten sind im Vergleich mit der Frankfurter Sacra Conversazione sehr viel gröber und gerade in der Personencharakterisierung viel hölzerner; Rondinellos Hand (dies gilt gleicherweise auch für die übrigen dokumentierten Bellini-Gehilfen) im Städel-Bild mit Sicherheit auszumachen erscheint uns daher nicht möglich. Angesichts des großen Erfolgs, den die im Frankfurter Gemälde überlieferte Komposition gehabt hat, ist die Mitarbeit der Werkstatt bei deren Reproduktion mit Sicherheit anzunehmen; angesichts der hohen Qualität, die gerade die Frankfurter Fassung aufweist, dürfte aber Giovanni Bellini an ihrer Herstellung einen erheblichen Anteil gehabt haben.

Hierfür spricht nicht zuletzt auch die überaus sorgfältige Unterzeichnung, die mit dokumentierten Beispielen bei Bellini-Gemälden durchaus vergleichbar ist.[26] Für Bellinis eigenhändigen Anteil an der Ausführung des Städel-Bildes könnte schließlich auch die Freiheit sprechen, mit der sich die Farbausführung gelegentlich von den Vorgaben der Unterzeichnung löst – dies gilt in besonderem Maße für die Selbstkorrekturen an der Rechten der Madonna und am Umhangzipfel hinter dem Handgelenk.[27]

F. Heinemann, der nachdrücklich für Rondinello als Maler der Frankfurter Mutter-Kind-Gruppe eintrat (während er die übrigen Figuren Vincenzo Catena zuschreiben und Giovanni Bellini selbst gar nicht mehr beteiligt sehen wollte),[28] vermutete, das auf Bellini zurückgehende Original der Komposition sei verlorengegangen. Angesichts der zahlreichen Kopien, die sich tatsächlich mit Rondinello in Verbindung bringen lassen,[29] mutmaßte er weiterhin, das hypothetische Bellini-Original sei in den Jahren von Rondinellos Tätigkeit in der Bellini-Werkstatt entstanden. Da sich Rondinello spätestens seit 1496 in Ravenna aufhielt, schloß Heinemann auf eine Entstehung des Bellini-Urbildes in den Jahren 1490–95 – „. . . se mai sia veramente esistito un originale autografo e le copie di bottega non derivino da un modello del Maestro".[30]

Ob es tatsächlich ein eigenhändiges Original Bellinis gegeben hat, das als Vorlage für die Städel-Tafel gedient hat, ist auch heute nicht mit Gewißheit zu sagen. Daß es allerdings Vorlagen gegeben haben muß, derer sich der oder die Maler bedienen konnten, die das Gemälde im Städel ausgeführt haben, steht außer Frage: Wie bereits L. Venturi überzeugend demonstrieren konnte, ist die Frankfurter Komposition strenggenommen eine Art

24 Siehe Anm. 8, 10. Exemplarisch sei an das Beispiel Anchise Tempestinis erinnert, der in seinen unterschiedlichen Publikationen jeweils widersprüchliche Vorschläge unterbreitet hat, vgl. TEMPESTINI (1992), S. 209, Kat. Nr. 74 (Giovanni Bellini unter Mitarbeit seines Sohnes Vittore); DERS. (1998), 176, 183f, Kat. Nr. 11 (Nicolò Rondinello für Madonna und Kind, das Übrige Giovanni Bellini); DERS. (1999), S. 219, Kat. Nr. 83 (Giovanni Bellini unter Mitarbeit seines Sohnes Vittore); DERS. (2000), S. 181, Kat. Nr. 87 (Giovanni Bellini und Nicolò Rondinello).

25 TEMPESTINI (1998), S. 184, Kat. Nr. 29 (bezeichnet „NICO RON RAVEN"). Ebenfalls in der Sammlung Doria Pamphilj befindet sich ein zweites halbfiguriges Gemälde mit Maria und Johannes d. T., die das Kind verehren. Auch diese Tafel ist (original?) signiert; vgl. EBD., S. 184, Kat. Nr. 28, Abb. S. 208 („NICOLAVS RONDIN/ELO").

26 Siehe Anm. 21.

27 Zum Verhältnis des Frankfurter Bildes zu der zwar stark zerstörten, aber dennoch engverwandten Version in Urbino sei vorab auf die Forschungsergebnisse von Andrea Golden, Indianapolis, verwiesen, die im kommenden Jahr veröffentlicht werden sollen; siehe oben Anm. 21.

28 HEINEMANN (1962), S. 30, Kat. Nr. 118 a.

29 Siehe Anm. 8, 12, 13.

30 HEINEMANN (1962), S. 30.



Abb. 110: Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth, Infrarot-Reflektographie: Madonna und Kind, Frankfurt a. M., Städel



Pasticcio, bei dem Bildelemente unterschiedlicher Herkunft neu – und nicht immer gänzlich kohärent – zusammengestellt worden sind.[31]

Nimmt man das Bild unter diesem Gesichtspunkt nochmals kritisch in den Blick, so fällt zum einen die überaus unglückliche Plazierung der Madonna direkt hinter der marmornen Steinbrüstung auf. Diese Brüstung erklärt zwar schlüssig, warum die dahinter ins Bild gesetzten Figuren im Halbfigurenschema dargestellt sind, schneidet aber zugleich die Beine der sitzenden Madonna höchst unorganisch ab. Unklar bleibt angesichts dieses Sitzmotivs auch die genaue Positionierung und Haltung der beiden Heiligen, die zudem durch ihre Anordnung seitlich hinter der Madonna eigentlich nur deren Rücken betrachten können, nicht aber das Kind, das als Zielpunkt ihrer Auf-

Abb. 111: Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth, Infrarot-Reflektographie: Kopf der Elisabeth, Frankfurt a. M., Städel

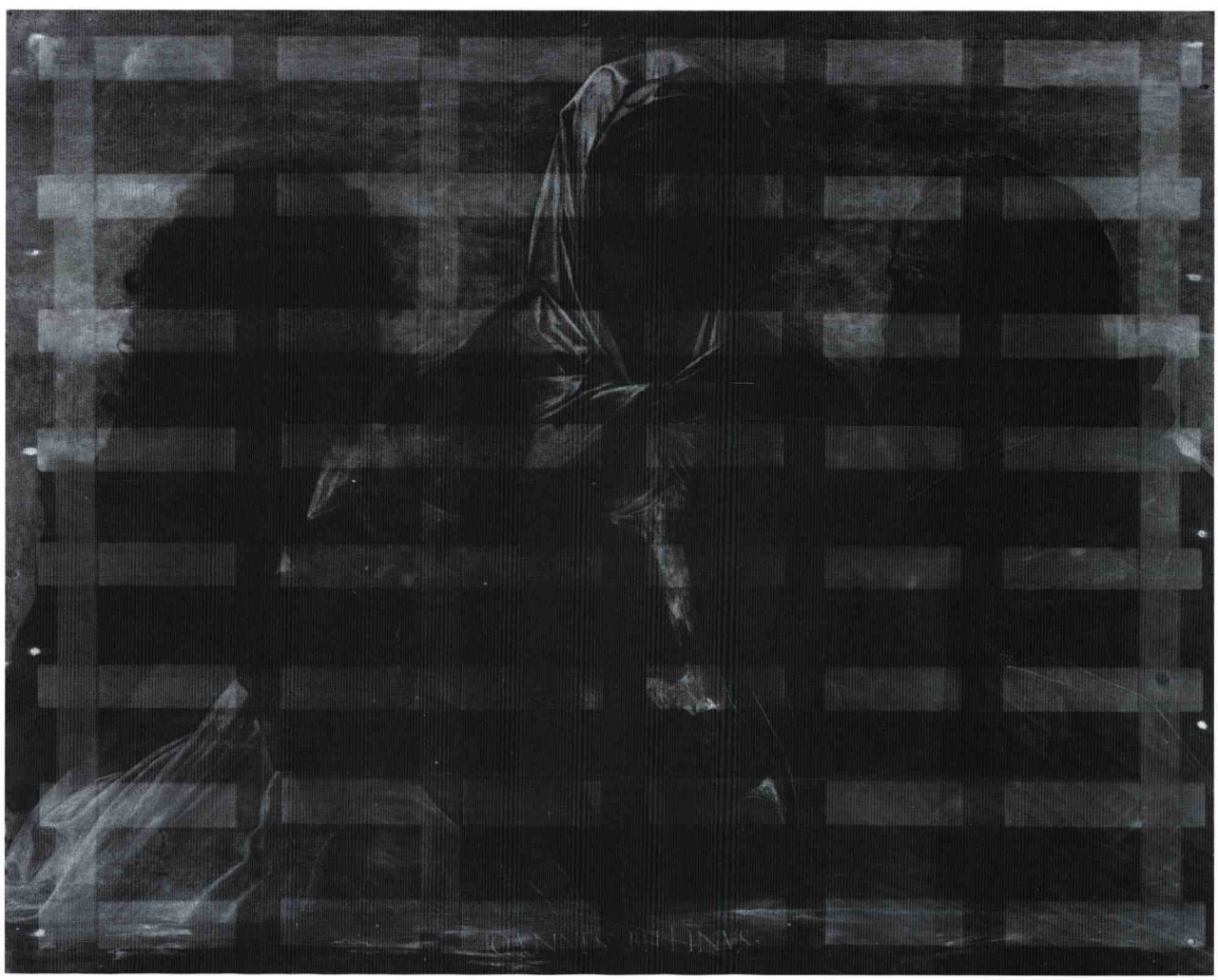


Abb. 112: Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

merksamkeit natürlich gemeint ist und vom unbefangenen Betrachter auch so verstanden wird. Rätselhaft ist weiterhin die Bedeutung der Haltung der linken Hand der heiligen Frau,[32] von der nur das Handgelenk und der Handrücken sichtbar sind. Befremdlich ist schließlich die unterschiedliche Orientierung von Mutter und Kind; während der Christusknabe nach links vorne ins Leere segnet, blickt Maria scheinbar teilnahmslos nach vorne rechts aus dem Bild heraus. Wirken die Heiligenfiguren einerseits unorganisch eng an die sitzende Madonna herangeschoben, so erscheint diese unten auffällig beschnitten. Nimmt man den ziellosen Segensgestus des Christuskindes hinzu (der Betrachter vor dem Bild kann angesichts der dezidierten Kopf- und Blickrichtung des Kindes nach rechts als Adressat kaum gemeint sein), so scheint die Komposition auch seitlich wie beschnitten.

Tatsächlich läßt sich zeigen, daß die im Frankfurter Gemälde überlieferte Bilderfindung ursprünglich als monumentale, ganzfigurige Komposition konzipiert war und erst nachträglich zum Halbfigurenbild umgearbeitet worden ist.[33] Zwar hat sich kein ganzfiguriges Werk Bellinis erhalten, das als Ausgangspunkt für die halbfigurige Variante gedient hat, doch muß eine solche Darstellung zumindest im Bellini-Kreis existiert haben, ist sie doch im Werk anderer venezianischer Künstler überliefert.[34] Vermutlich auf ein Bellini-Original aus der zweiten Hälfte der 1480er Jahre rekurriert etwa das Altarbild des Marcello Fogolino (1483/88 – nach 1548) im Amsterdamer Rijksmuseum. Die ganzfigurige Sacra Conversazione zeigt die thronende Madonna mit dem – hier frontal dargestellten, den Betrachter anblickenden und segnenden – Christuskind, rechts und links flankiert von den beiden Johannes', Franz von Assisi, Antonius von Padua, Katharina und Magdalena.[35] Noch deutlich näher an das hypothetische

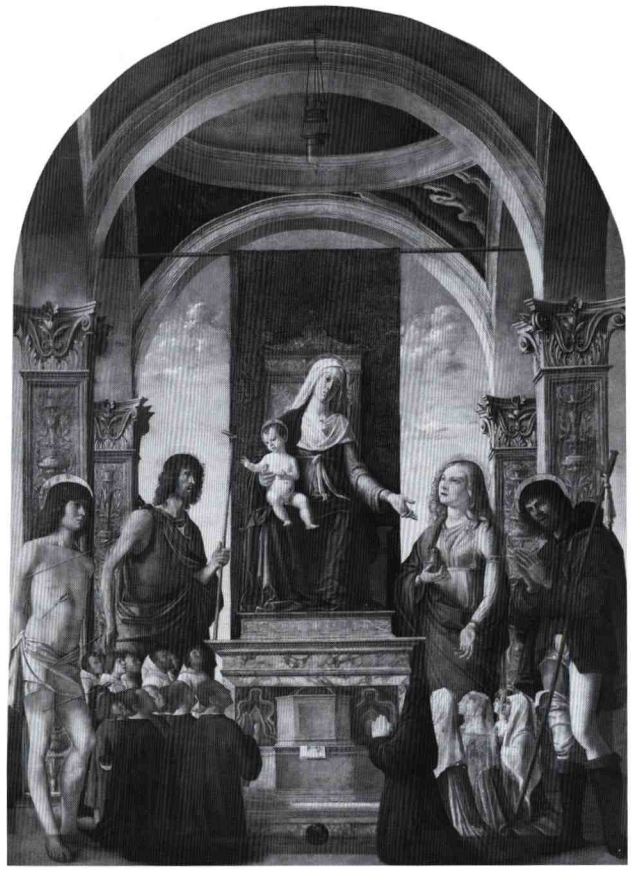


Abb. 113: Giovanni Battista Cima da Conegliano, „Pala di Oderzo", Brera, Mailand

Bellini-Urbild kommt man mit einer signierten Pala von Cima da Conegliano heran, der sich gerade in seinen frühen Werken eng an Bellini orientiert hat. Cimas ver-

31 L. Venturi (1907), S. 396; ders. (1923), S. 274.

32 Diese Figur geht letztlich auf eine Erfindung Mantegnas zurück, wie ein Blick auf die Heilige Elisabeth auf dessen „Madonna della Vittoria", heute im Louvre in Paris, verdeutlichen kann; vgl. Lightbown, Mantegna (1986), S. 438f, Kat. Nr. 36, Farbtafel XIV.

33 Vgl. zu dem Vorgang an sich Völker-Hänsel, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes (1968), sowie Ringbom, Icon to narrative (1984).

34 Neben den nachfolgend aufgeführten Beispielen im Werk des Cima da Conegliano sei zusätzlich hingewiesen auf Vincenzo Catenas Votivtafel des Dogen Leonardo Loredan, heute im Museo Correr in Venedig, die bald nach der Wahl Loredans 1501 entstanden sein dürfte. Der Heilige Markus präsentiert den zur Rechten des Marienthrons knienden Dogen, dem sich das segnende Christuskind zuwendet, während Maria mit erhobener Linker auf den Betrachter orientiert ist. Rechts vom Thron steht Johannes d. T.; vgl. Robertson (1954), S. 43f, Kat. Nr. 7, Tafel 6. Die Mutter-Kind-Gruppe sowie der markante Thron mit seinem inkrustierten Podest, der Catenas Komposition auszeichnet, fanden sich auch in einer 1502 datierten Tafel des Filippo Mazzola, die zu den Kriegsverlusten der Berliner Gemäldegalerie zählt. Wandte sich hier Christus segnend der Heiligen Katharina von Alexandrien zu, so galt die Aufmerksamkeit der Madonna der Heiligen Klara; vgl. Heinemann (1962), Bd. 1, S. 251, Kat. Nr. V. 220, Bd. 2, Tafel 788. 1507 ist die ganzfigurige Sacra Conversazione mit Johannes d. T., Hieronymus und Stifterpaar von Francesco Rizzo da Santa Croce datiert, die heute in der Walters Art Gallery in Baltimore verwahrt wird. Sie zeigt erneut die Orientierung von Mutter und Kind auf Stifter bzw. Stifterin, die als Büsten am unteren Bildrand aufragen; vgl. ebd., Bd. 1, S. 155, Kat. Nr. S. 441, Bd. 2, Tafel 635. Giovanni und Vittore Bellini haben die Komposition im Jahre 1510 in einer gleichfalls in der Walters Art Gallery in Baltimore befindlichen Tafel variiert: Der thronenden Madonna mit dem (nunmehr allerdings den Betrachter vor dem Bild) segnenden Christuskind sind nun die Apostelfürsten seitlich beigegeben, die ihrerseits drei im Vordergrund kniende Prokuratoren von S. Marco empfehlen; vgl. ebd., S. 39f, Kat. Nr. 137; Heinemann, Bellini e i Belliniani (1991), S. 18, Kat. Nr. 137, Abb. 38f.
Was alle vier genannten Beispiele – abgesehen von der spezifischen Gestaltung der Mutter-Kind-Gruppe und ihrer Orientierung auf die jeweiligen Stifterfiguren zu Füßen des Thrones – auszeichnet, ist die monumentale Thronarchitektur, die in den drei erstgenannten Beispielen noch dem Quattrocento verbunden ist, während sie im letzten Fall in die Architektursprache der Hochrenaissance transponiert worden ist. Gemeinsam ist allen die rechteckige Thronrückwand mit mächtigem horizontalem Abschlußgesims aus weißem Marmor, ferner die reiche Inkrustation mit farbigen Steineinlagen. In diesen Gemeinsamkeiten dürfte sich die Übereinstimmung mit Bellinis Vorbild spiegeln, der eine vergleichbare Thronarchitektur auch in seiner zwischen 1475 und 1480 geschaffenen Marienkrönung in Pesaro (vgl. Heinemann [1962], Bd. 1, S. 61f, Kat. Nr. 208, Bd. 2, Abb. 42) dargestellt hat – eine willkommene Bestätigung der Datierung auch des im Zusammenhang mit dem Frankfurter Gemälde interessierenden Bellini-Urbildes.
Mit Blick auf Catenas Tafel für Loredan hatte Heinemann (1962), S. 31, Kat. Nr. 118 aa, übrigens die Möglichkeit erwogen, Catena habe für seine Komposition Giovanni Bellinis verlorene Tafel für den Dogenpalast zum Ausgangspunkt genommen.

35 Zu dem Gemälde, das sich als Leihgabe des Den Haager Mauritshuis' in Amsterdam befindet, vgl. van Os (wie Anm. 21), S. 88–91, Kat. Nr. 20, Abb. 56.
Die bellineske Komposition ist auch von Girolamo Mocetto seitenverkehrt in Kupfer gestochen worden; vgl. Heinemann (1962), Bd. 1, S. 71, Kat. Nr. 246, Bd. 2, Tafel 86f.



Abb. 114: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind und Johannes d. T. sowie dem Heiligen Franziskus, Düsseldorf, Kunstmuseum



Abb. 115: Werkstatt des Giovanni Bellini, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und den Heiligen Maria Magdalena (?), Georg und Petrus sowie dem Stifter, Musée du Louvre, Paris



Abb. 116: „Maestro delle Tre Età", Madonna mit Kind, Johannes d. T. und einer Heiligen, Feltre, Museo Civico

mutlich um 1486–88 entstandene „Pala di Oderzo", heute in der Mailänder Brera *(Abb. 113)*,[36] zitiert nicht nur die allgemeine Figurenanordnung, sondern darüber hinaus auch die konkrete Figurengestaltung von Mutter und Kind. Während die Körperhaltung des Christuskindes gleichermaßen auf die zu beiden Seiten des Marienthrons stehenden Heiligen Sebastian und Johannes d. T. orientiert ist, fällt sein Blick auf die männlichen Mitglieder der Scuola di S. Giovanni Battista in Oderzo, die von ihrem Patron besonders empfohlen werden. Maria wiederum wendet ihren Blick und die ausgestreckte Hand den zu ihrer Linken in der Obhut der Heiligen Maria Magdalena und Rochus knienden weiblichen Mitgliedern der Bruderschaft zu.

Der Prozeß der Umwandlung des Ganz- in ein Halbfigurenbild läßt sich nun auch bei Cimas Übernahme des Bellini-Vorbildes verfolgen, denn seine wohl gleichfalls in der zweiten Hälfte der 1480er Jahre entstandene Tafel im Düsseldorfer Kunstmuseum *(Abb. 114)*[37] ist nichts anderes als eine halbfigurige Reduktionsform seiner „Pala di Oderzo", bei der lediglich die Seiten vertauscht sind. Wie im Städel-Bild gehen die Blicke von Mutter und Kind nun auch hier in unterschiedliche Richtungen unbestimmt ins Leere, während sich von links Johannes d. T., von rechts der Heilige Franziskus nähern. Der Bildausschnitt ist im Vergleich zum Frankfurter Gemälde etwas weiter gefaßt, die Figuren sind weniger eng zusammengeschoben; am Himmel bleibt daher noch Raum für eine Reihe von Cherubsköpfen, die Cima erneut bei Bellini entlehnt hat.[38] Im Werk eines von Cima und Bellini gleichermaßen nachhaltig beeinflußten unbekannten Malers findet sich schließlich eine erneute Erweiterung der Düsseldorfer Komposition zu einem Gemälde, dessen Verbleib unbekannt ist.[39] Es zeigt die Heiligenfiguren nun in Dreiviertelfigur, außerdem die Stifter, von denen im Bildvordergrund allerdings kaum mehr als die Büste und die anbetend erhobenen Hände sichtbar werden.[40] Madonna und Kind sind nun in ihrer Haltung und Blickrichtung sinnvoll auf das Stifterpaar bezogen, wobei durch die Seitenverkehrung jetzt die Stifterin den Segen Christi erhält, während der Stifter sich mit dem fürsorglichen Blick der Gottesmutter begnügen muß.

36 Peter Humfrey, Cima da Conegliano, Cambridge u. a. O. 1983, S. 22f, 120f, Kat. Nr. 81, Abb. 17.

37 Humfrey (wie Anm. 36), S. 99f, Kat. Nr. 45, Abb. 18.

38 Vgl. etwa Bellinis Madonna mit Kind und Cherubsköpfen in der Galleria dell'Accademia in Venedig (Heinemann [1962], S. 17, Kat. Nr. 52).

39 Humfrey (wie Anm. 36), S. 195, Kat. Nr. 242, Abb. 196b.

40 Für diesen spezifischen Bildtypus, der auch in der Bellini-Werkstatt vielfach gepflegt worden ist, vgl. Augusto Gentili, Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione; in: Venezia Cinquecento 1, Nr. 2 (1991), S. 27–60.

Der kompositorischen und inhaltlichen „Offenheit" der Mutter-Kind-Gruppe, die auch die Frankfurter Halbfigurenkomposition zeigt, war man sich zu ihrer Entstehungszeit durchaus bewußt, und entsprechend kreativ ging man in Bellinis Werkstatt und darüber hinaus damit um. So stellt beispielsweise eine in der Bellini-Werkstatt hergestellte Tafel mit der hinter einer Brüstung erscheinenden Halbfigur der Madonna mit Christus- und Johannesknaben, heute im Indianapolis Museum of Art, J. H. A. Clowes Collection, Mutter und Kind leicht aus der Mittelachse nach links verschoben dar. In die rechte untere Bildecke ist der jugendliche Täufer, dem nunmehr der Segen Christi gilt, mehr recht als schlecht hineingezwängt, während Maria nun völlig unmotiviert nach rechts unten ins Leere blickt.[41] Ein Nicolò Rondinello zugeschriebenes Gemälde der thronenden Madonna in der Sammlung Vittorio Frascione in Florenz geht mit dem Problem intelligenter um.[42] Maria ist hier ganzfigurig dargestellt, hat aber den segnenden Christusknaben nun auf ihr linkes Bein gesetzt, so daß ihr Blick auf das Kind fällt. Mit der Rechten hält sie diesem ein geöffnetes Gebetbuch hin, auf das sich der Segensgestus beziehen läßt. Für diese Neuorganisation der Komposition war allein die Veränderung der Position des Kindes notwendig, ferner eine Adaption von dessen Beinhaltung sowie die Einfügung des Buches.

Eine halbfigurige Sacra Conversazione mit Johannes d. T., den Heiligen Maria Magdalena (?), Georg und Petrus sowie dem Stifter, die sich im Louvre in Paris befindet *(Abb. 115)*,[43] stellt schließlich eine interessante Erweiterung der im Städel-Bild überlieferten Kompositionsvariante dar. Das Bild ist auf dem rotgeflammten Marmorsockel, auf dem das Christuskind sitzt, in der aus Frankfurt vertrauten Weise mit „IOANNES BELLINUS" signiert, aber dennoch wie das Frankfurter Bild ein Produkt der Bellini-Werkstatt. Da sich der Auftraggeber, vielleicht noch unverheiratet, allein ins Bild setzen lassen wollte, ist der segnende Christusknabe hier nach rechts gewendet dargestellt. Er segnet den vom unteren Bildabschnitt zur Büste reduzierten Stifter, der die Hände betend erhoben hat, während ihm Maria ihre Linke aufs Haupt gelegt hat. Erneut sind die assistierenden Heiligen, hier vier an der Zahl, eng an die Madonnengruppe herangerückt. Im Falle der Petrusfigur ergibt sich dadurch ein ähnlicher Konflikt wie bei der Frankfurter Heiligen, hat sein zur Lektüre geöffnetes Buch in Konkurrenz zum Ellbogen Mariens doch eigentlich keinen Platz.

Was all die genannten Beispiele deutlich machen, ist der überaus freie Umgang mit Vorlagenmaterial, der innerhalb der Bellini-Werkstatt, aber auch im Austausch zwischen unterschiedlichen Künstlerwerkstätten stattgefunden hat. Ein und dieselbe Figur konnte so – einmal ganz-, einmal halbfigurig – nach Bedarf eingesetzt und mit anderen kombiniert werden, wobei des öfteren Kartons für den vereinfachten, mechanischen Transfer eingesetzt worden sein dürften.[44] So kann es nicht überraschen, daß man nicht nur die Mutter-Kind-Gruppe der Städel-Tafel in vielfältigen Wiederholungen und Adaptionen antrifft, sondern auch die beiden begleitenden Heiligen. In einer halbfigurigen Sacra Conversazione im Museo Civico von Feltre *(Abb. 116)*, die Heinemann dem „Maestro delle Tre Età", einem Bellini-Schüler, zugeschrieben hat, begegnen wir etwa einer Madonna mit Kind, die der auf Bellinis bereits erwähnter, in der Kopie des Marcello Fogolino im Amsterdamer Rijksmuseum überlieferter Sacra Conversazione (bzw. auf Bellinis Pala aus S. Giobbe, heute in der Accademia in Venedig)[45] entspricht.[46] Sie ist auf der einen Seite kombiniert mit einer Variante des Städel-Täufers, dessen anbetend erhobene Hände nun allerdings nach rechts zum Kind hin weisen.[47] Auf der anderen Seite erscheint eine Variante der Städel-Heiligen. Da die Figuren im Bildformat weniger eng zusammengeschoben sind als im Frankfurter Gemälde, steht auch dieser Heiligen mehr Platz zur Verfügung. So hält sie nun mit der Rechten einen großen Kodex vor die Brust, während die Linke, anders als in Frankfurt, zur Gänze sichtbar ist. In Feltre wird die Haltung der Hand damit gerechtfertigt, daß sie den gerafften Umhang hält – ein Motiv, das möglicherweise auch Bellinis hypothetisches Urbild der Komposition gezeigt hat.[48]

41 HEINEMANN (1962), Bd. 1, S. 30, Kat. Nr. 118 g, Bd. 2, Abb. 241.

42 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1991), S. 4, Kat. Nr. 36bis, Abb. 50. Eine weitere, gleichermaßen sinnvolle Variation hatte Lazzaro Bastiani in seiner Sacra Conversazione mit Johannes d. T., dem Heiligen Donatus sowie dem Stifter und Engeln in S. Donato in Murano geliefert. Das Gemälde entstand als Votivbild des 1481 verstorbenen Klerikers Giovanni degli Angeli; auch hier sitzt das Kind auf dem linken Oberschenkel der Madonna, wendet sich indes segnend zu dem rechts knienden Kleriker um; vgl. Rona GOFFEN, Icon and vision: Giovanni Bellini's half-length Madonnas; in: Art Bulletin 75 (1975), S. 511, Abb. 31.

43 HEINEMANN (1962), S. 37, Kat. Nr. 135; bereits GAMBA (1937), S. 95f, hatte erstmals auf diese Tafel im Zusammenhang mit dem Städel-Bild hingewiesen.

44 Die Frage der kartongestützten Reproduktion von Gemälden ist für die Bellini-Werkstatt bisher nicht systematisch untersucht worden; die Verhältnisse dürften aber kaum anders sein als bei zeitgenössischen Künstlern; vgl. BAMBACH, Drawing and painting (1999), sowie HILLER VON GAERTRINGEN, Raffaels Lernerfahrungen (1999).

45 Siehe oben Anm. 35, sowie HEINEMANN (1962), Bd. 1, S. 40f, Kat. Nr. 140, Bd. 2, Abb. 80.

46 HEINEMANN (1962), Bd. 1, S. 30, Kat. Nr. 118 ab, Bd. 2, Abb. 544.

47 Der Täufer des Frankfurter Bildes taucht auch in anderen Werken der Bellini-Werkstatt erneut auf – stellvertretend sei auf die Tafel mit der Anbetung des Kindes durch Maria und Johannes d. T. in der Gemäldesammlung im Palazzo Doria in Rom verwiesen; vgl. HEINEMANN (1962), Bd. 1, S. 15, Kat. Nr. 47 o, Bd. 2, Abb. 76.

48 Das Motiv mag sich allerdings vielleicht auch von einer anderen Halbfigurenkomposition Bellinis ableiten lassen, die vor 1500 entstanden sein dürfte und die gleichfalls in seiner Werkstatt bzw. Nachfolge mehrfach kopiert worden ist. So zeigt eine in der Bellini-Werkstatt angefertigte halbfigurige Beschneidung Christi in der National Gallery in London (vgl. HEINEMANN [1962], Bd. 1, S. 43, Kat. Nr. 145e, Bd. 2, Abb. 256) am rechten Bildrand eine Begleiterin Mariens, die das Schleiertuch, auf dem der Christusknabe auf dem Altarblock sitzt, beiseite schiebt. Dieselbe Figur kommt auch in Marco Bellos signierter und 1502 datierter Wiederholung der Komposition in der Accademia dei Concordi in Rovigo wieder vor (EBD., Bd. 1, S. 43, Kat. Nr. 145aa, Bd. 2, Abb. 341).

LITERATUR

VERZ. (1835), S. 69, Nr. 180; (1844), S. 56, Nr. 19; (1855), S. 6; (1858), S. 53, Nr. 17; (1866), S. 53, Nr. 17; (1870), S. 72, Nr. 17; (1873), S. 73, Nr. 17; (1879), S. 78, Nr. 35; (1883), S. 79, Nr. 35; (1888), S. 86, Nr. 35; (1892), S. 13, Nr. 35; (1900), S. 30f, Nr. 35; (1907), S. 7, Nr. 35; (1910), S. 10, Nr. 35; (1914), S. 11, Nr. 35; (1915), S. 55, Nr. 35; (1919), S. 9, Inv. Nr. 853; (1924), S. 27; (1963), S. 8; (1966), S. 16; (1971), S. 13; (1987), S. 30; (1997), S. 21f

1858 T. W. Jex BLAKE, A long vacation in continental picture galleries, London 1858, S. 20

1862 Willem BURGER, Petit guide des artistes en voyage. Allemagne rhénane; in: Annuaire des artistes et des amateurs 3 (1862), S. 297

1871 CROWE, CAVALCASELLE, A history of painting in North Italy (1871), S. 161

1873 CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN, Geschichte der italienischen Malerei (1873), S. 160

1878 Wilhelm LÜBKE, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 1, Stuttgart 1878, S. 529

1894 BERENSON, Venetian painters (1894), S. 128

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 30f, Nr. 35

um 1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main. Sechzig Lichtdrucke mit erläuterndem Text, München o. J. (um 1900), S. 4f, Tafel 5

1907 Lionello VENTURI, Le origini della pittura veneziana, 1300–1500, Venedig 1907, S. 396

1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), S. 160 mit Anm. 4

1913 Theodor VON FRIMMEL, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Buchstabe A bis F, München 1913, S. 92

1916 Bernard BERENSON, Venetian painting in America. The fifteenth century, New York 1916, S. 218

1923 Lionello VENTURI, Da un viaggio a Londra; in: L'Arte 26 (1923), S. 274

1924 Detlev Freiherr VON HADELN, Ein verschollenes Altarbild des Giovanni Bellini; in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 45 (1924), S. 207–209

1928 a Georg GRONAU, Le opere tarde di Giovanni Bellini; in: Pinacoteca 1 (1928), S. 62, 172

1928 b Georg GRONAU, Spätwerke des Giovanni Bellini, Straßburg 1928 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 125), S. 12, 27, 29

1930 Georg GRONAU (Hg.), Giovanni Bellini. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst, 36), Stuttgart–Berlin 1930, S. 119, 210f

1930 Luigi SERRA, Il Palazzo Ducale e la Galleria Nazionale di Urbino, Rom 1930, S. 102

1931 Rezio BUSCAROLI, La pittura romagnola del Quattrocento, Faenza 1931, S. 329

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 70

1935 Luitpold DUSSLER, Giovanni Bellini, Frankfurt a. M. 1935, S. 147

1935 VAN MARLE, The development, XVII (1935), S. 364

1937 Carlo GAMBA, Giovanni Bellini, Mailand 1937, S. 95

1949 Luitpold DUSSLER, Giovanni Bellini, Wien 1949, S. 99, Kat. Nr. 133

1950 Rodolfo PALLUCCHINI, Commento alla mostra di Ancona; in: Arte veneta 4 (1950), S. 26

1950 Pietro ZAMPETTI, Un'aggiunta al catalogo di Giovanni Bellini: La „Sacra Conversazione" della Galleria di Urbino; in: Emporium 112 (1950), S. 79

1954 Giles ROBERTSON, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954, S. 41f, 44f, 53f

1957 BERENSON, Venetian school (1957), S. 31

1959 Rodolfo PALLUCCHINI, Giovanni Bellini, Mailand 1959, S. 87, 147

1962 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 30, Nr. 118 a

1963 Stefano BOTTARI, Tutta la pittura di Giovanni Bellini, Bd. 2, Mailand 1963, S. 25, Kat. Nr. 56

1965 Felton GIBBONS, Practices in Giovanni Bellini's workshop; in: Pantheon 23 (1965), S. 147, 149

1968 Ausst. Kat. MOSTRA DI OPERE D'ARTE RESTAURATE, Urbino, Palazzo Ducale, 1968, S. 65

1969 Renato GHIOTTO, Terisio PIGNATTI, L'opera completa di Giovanni Bellini, Mailand 1969, S. 102, Kat. Nr. 140

1972 S. COGGIOLA, Art. „Bellini, Giovanni", in: Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall' XI al XX secolo, Bd. 1, Turin 1972, S. 456

1973 A. Ian FRASER, A catalogue of the Clowes Collection (= Indianapolis Museum of Art Bulletin, N. S. 2, Nr. 1–2 [1973]), Indianapolis 1973, S. 12

1990 Catarina SCHMIDT, La „sacra conversazione" nella pittura veneta; in: Mauro Lucco (Hg.), La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, Bd. 2, Mailand 1990, S. 721f

1992 Anchise TEMPESTINI, Giovanni Bellini. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1992, S. 209, Kat. Nr. 74

1996 Philip RYLANDS, Art. „Catena, Vincenzo"; in: DicArt 6 (1996), S. 85

1997 Enrico Maria DAL POZZOLO, Art. „Catena, Vincenzo"; in: AKL 17 (1997), S. 295

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 21f

1998 Anchise TEMPESTINI, Bellini e belliniani in Romagna. Saggio introduttivo di Antonio Paolucci, Florenz 1998, 176, 183f, Kat. Nr. 11

1999 Anchise TEMPESTINI, Giovanni Bellini, New York u. a. O. 1999, S. 219, Kat. Nr. 83

2000 Anchise TEMPESTINI, Giovanni Bellini, Mailand 2000, S. 181, Kat. Nr. 87

GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO

Conegliano 1459/60 – 1517/18 Conegliano

Giovanni Battista Cima da Conegliano entstammte einer Handwerkerfamilie aus Conegliano, die sich mit der Wollverarbeitung beschäftigte, worauf auch der vom Künstler allerdings nicht gebrauchte Familienname „Cima" verweist. Giovanni Battista scheint seine künstlerische Ausbildung in Venedig im Umkreis der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts führenden Werkstätten von Giovanni Bellini und Alvise Vivarini erfahren zu haben. Genaueres ist jedoch nicht bekannt. Sein frühestes erhaltenes Werk, ein 1489 datiertes Altarbild für die Kirche S. Bartolomeo in Vicenza, zeigt Anklänge an Bartolomeo Montagna, den führenden Vicentiner Künstler. Spätestens seit etwa 1492 arbeitete Cima in Venedig, wo er auch seine gesamte künstlerische Tätigkeit entfalten sollte; dokumentierte Aufträge, vorzugsweise für Altarbilder, decken neben einer Reihe von datierten und signierten Arbeiten die Zeit von 1492/93 bis 1516 ab. Cima war zweimal verheiratet und starb zwischen Oktober 1517 und November 1518, als sein Tod in Urkunden des Konvents von S. Francesco in Conegliano erwähnt wurde.

Cimas Œuvre besteht im wesentlichen aus Altarbildern vom Typus der auf Giovanni Bellini und Antonello da Messina zurückgehenden „Sacra Conversazione" sowie aus kleineren Andachtsbildern für den privaten Gebrauch. Letztere entstanden offenbar in größerer Zahl für den Kunstmarkt und zeigen dementsprechend Motive, die mit einer breiten Käuferschicht rechnen konnten: Madonnen mit und ohne begleitende Heilige oder den Heiligen Hieronymus in der Wildnis. Die marktkonforme Herstellung schloß eine umfängliche Werkstattmitarbeit ein; entsprechend groß sind daher die qualitativen Unterschiede zwischen einzelnen Arbeiten.

Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung gelang es Cima da Conegliano, sich von seinen maltechnischen Anfängen mit Tempera (gelegentlich auf Leinwand) zu lösen und in einer – letztlich an niederländischen Werken orientierten – Tempera-Öl-Mischtechnik neue Möglichkeiten der Licht- und Landschaftsschilderung wie auch der differenzierten Wiedergabe unterschiedlichster Materialien zu erkunden.

LITERATUR: Luigi Coletti, Cima da Conegliano, Venedig 1959; Franca Zava Boccazzi, Cima da Conegliano, Mailand 1965; Luigi Menegazzi, Cima da Conegliano, Treviso 1981; Peter Humfrey, Cima da Conegliano, Cambridge u. a. O. 1983; Ders., Some additions to the Cima catalogue; in: Arte veneta 40 (1986), S. 154–156; Peter Humfrey, Augusto Gentili (Hg.), Cima da Conegliano. Convegno internazionale di studi, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1.–2. Oktober 1993 (=Venezia Cinquecento 4 [1994]), S. 5–189; Peter Humfrey, Art. „Cima da Conegliano"; in: AKL 19 (1998), S. 217–220

MADONNA MIT KIND

Inv. Nr. 852

Tafel 13 und Abb. 117

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 68,0 x 52,7 (± 0,1) x 1,7 cm
Einzelbrett, an der linken Kante (bei Betrachtung der Vorderseite) eine 1,7 cm breite, originale Anstückung in gesamter Tafelhöhe
allseits von modernen, auf die Tafelkanten aufgenagelten Holzleisten eingefaßt
Rückseite wohl im Originalzustand erhalten; mit einem klaren, lackartigen Schutzüberzug versehen
in jüngerer Zeit mit zwei hölzernen, quer verlaufenden Einschubleisten versehen, die einen trapezoiden Querschnitt aufweisen (Ersatz für die ursprünglichen Einschubleisten)
in 3,3 cm Entfernung von der oberen, 3,6 cm von der unteren Tafelkante entfernt befinden sich insgesamt je drei quadratische, ca. 1,7 x 1,7 cm messende Holzplättchen, die in die Tafelrückseite eingelassen sind (die beiden äußeren jeweils etwa 3 cm von den seitlichen Tafelkanten entfernt, das dritte mittig angeordnet); wohl das Ergebnis einer modernen Restaurierung, kaschieren sie ursprüngliche Holzeinsätze (?) unklarer Bestimmung, die sich auf der Tafelvorderseite unter der unverletzten Malfläche als kreisförmige Erhebungen von ca. 0,7 cm im Durchmesser abzeichnen

Malfläche:
68,0 x 52,7 cm

Zustand der Malerei:[1]
Malschicht durch zahlreiche kleinere retuschierte Fehlstellen, die sich über die gesamte Bildfläche verteilen, beeinträchtigt; verfärbte Retuschen besonders auf dem Blau des Marienmantels; der gesamte Bereich zwischen Kinderkörper und Madonnentaille, wo die blaue Farbe des Madonnenumhanges sichtbar wird, flächig modern übergangen, ebenso die gleichfarbene Schattenzone unterhalb des Kleiderärmels der Rechten Mariens; Farboberfläche zudem partienweise stark berieben, so daß die Grundierung durchscheint; besonders auffällig in der Hintergrundsarchitektur, im blauen Marienumhang und im cremefarbenen Kopftuch der Madonna, dort auch die Zierborte stellenweise stark verputzt; die erst zu späterer Zeit in Muschelgold ausgeführten Nimben beider Figuren nur vor dem Graubraun der Architektur erhalten, ansonsten jedoch verputzt; der stark vergilbte Firnis äußerst ungleichmäßig reduziert, zudem in den Schattenpartien stehengelassen, dort Reste eines älteren (originalen?), stark lumineszierenden Firnisses; Signatur auf dem Cartellino nachgezogen; oben und unten eine ca. 1,5 bzw. 1,0 cm breite Zone mit Abdruck eines älteren Rahmens und anschließender Retusche in gesamter Tafelbreite

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „G. 852" und „-5. 8. 69"; auf dem rückseitig rechts oben eingelassenen, quadratischen Holzplättchen in Tinte „126 Rchtahlr (?)"; auf den Querstreben in Bleistift „71" und „39"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Hinter einer schmalen hellbraunen Marmorbrüstung erscheint in einem Innenraum die Madonna mit dem segnenden Kind. Maria hat, leicht nach links gewandt, an einem rundbogigen Fenster Platz genommen, das den Blick auf eine ferne Berglandschaft mit einer Burg freigibt. Rechts hinterfängt sie ein flaschengrünes Ehrentuch. Die Gottesmutter hat ihren Kopf nach links, zum Kind hin, geneigt, blickt aber in entgegengesetzter Richtung nachdenklich aus dem Bild heraus. Mit der Rechten hält sie den Christusknaben am Oberkörper fest, mit der Linken stützt sie seinen rechten Fuß. Maria trägt über einem grünlich ockerfarbenen Untergewand ein mit einem weißen Tuch hoch gegürtetes, karminrotes Kleid, darüber einen dunkelblauen Umhang. Die dunkelbraunen Haare verhüllt ein weißes Tuch mit breiter gestickter Zierborte, das auch quer über den Oberkörper und ihre linke Schulter gezogen ist.

Das braungelockte, nackte Kind steht auf dem rechten Oberschenkel seiner Mutter, das rechte Bein in Schrittstellung erhoben. Oberkörper und Kopf sind nach links gewandt; der aufmerksame Blick und der Segensgestus der erhobenen Rechten des Kindes gelten einem imaginären Zielpunkt links vor dem Bild.

Rechts an der Brüstung ist ein Cartellino mit der in Bastarda ausgeführten Signatur des Künstlers angebracht: „Joanis baptista Coneglian[s]/opus".[2]

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 53r: „trocken, schmutzig. Flecken rest. v. Goebel & Janz d. 1. April 1878".

2 Die Buchstaben sind größtenteils geritzt, dann aber in bräunlicher Farbe nachgezogen worden. Sie müssen zeitweilig weitgehend übermalt gewesen sein. So teilte das Verz. (1844), S. 51, Nr. 3, mit: „Auf einem unten angebrachten Zettel liest man: 'Joannes Baptist Coneglian[s]. R. fecit.'".

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde 1833 von Nikolaus Baranowsky († 1855) aus Wien durch das Städel erworben[3] und als Werk des Cima da Conegliano inventarisiert. Seit 1835 findet es sich unter dieser Zuschreibung auch in den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts.

Dank seiner Signatur hat das Bild seit seiner Einführung in die kunsthistorische Fachliteratur durch J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle als Werk Cimas weite, aber durchaus nicht allgemeine Anerkennung gefunden.[4] Bereits Crowe und Cavalcaselle wiesen sowohl auf die stilistische Nähe zu Giovanni Bellini (bei gleichzeitiger Vergrößerung und Vergröberung der Formen) als auch auf den Erhaltungszustand der Malerei hin, die sie als „nicht unberührt" kennzeichneten.[5] Von W. Lübke wegen der „Verzeichnung" des Madonnenkopfes als Frühwerk betrachtet,[6] datierte D. von Hadeln die Tafel um 1500,[7] während A. Venturi ihre Entstehung unter Verweis auf Bellinis Spätwerke um oder kurz vor 1510 annahm.[8]

L. Venturi bezeichnete „la brutta Madonna" des Städelschen Kunstinstituts als das Werk eines „misero discepolo" des Meisters,[9] und auch R. van Marle wies das Bild zur Gänze einem Künstler im Cima-Umkreis zu,[10] während L. Menegazzi neben Cimas eigener Hand die reichliche Beteiligung von dessen Werkstatt zu erkennen glaubte.[11] Demgegenüber vertrat P. Humfrey erneut nachdrücklich die Eigenhändigkeit des Madonnenbildes, das er im Vergleich mit Cimas „Montini-Altar" von etwa 1506–1508, heute in der Galleria Nazionale in Parma *(Abb. 118)*,[12] in die gleiche Zeit datierte.[13]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Zwei in die Grundierung eingeritzte Linien markieren die Brüstungsoberkante. Die Unterzeichnung ist wohl mit einem Pinsel in einem flüssigen Medium ausgeführt *(Abb. 120)*.[14] Sie bleibt bei den Inkarnatpartien offenbar auf die Konturen beschränkt und wird nur dort sicher faßbar, wo die Malerei von ihren Vorgaben abweicht. Dies gilt etwa für den Zeigefinger der Rechten Mariens, der in Unterzeichnung und erster Farbanlage kürzer vorgesehen war als in der schließlich realisierten Ausführung.

Weitere Pentimenti finden sich an den Fingerspitzen der Linken des Kindes, am Gesichtskontur und am Nacken der Madonna, am umgeschlagenen roten Ärmel über ihrem linken Handgelenk, am Gürtel und am Umhang links oberhalb der Brüstung.[15] Parallelschraffuren lassen sich in den Schattenzonen unter Mariens Kinn beobachten, reiche Parallel- und Kreuzschraffuren zudem in den verschatteten Partien des weißen Tuchs über ihrer Brust neben dem linken Arm des Christkindes.

Der Cartellino ist offenbar über der Farbe der Brüstung ausgeführt. Die Inschrift bildet sich im Infrarot-Befund daher nicht ab.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 119)* zeigt nicht nur den Pinselduktus beim Auftragen der Grundierung bzw. Untermalung etwa im Himmelsausblick, in der Rückwand oder im Vorhang, sie zeigt vor allem in den Schattenpartien der Inkarnate (aber nicht nur dort) den vielfachen Einsatz von Fingerkuppen zum Vertreiben der Farbe. Im Oberflächenbild wird dieses Vorgehen dadurch kaschiert, daß über den Fingerabdrücken zumeist noch eine dünne Farbschicht gelegt worden ist. Der opaken, dichten Oberflächenwirkung der Inkarnatpartien entspricht die intensive Nutzung von Bleiweiß bei deren Farbaufbau; die weiße Grundierung spielt in diesen Bildabschnitten für die Farbwirkung keine Rolle.

DISKUSSION

Der zwar nachgezogenen, grundsätzlich aber authenti-

Weizsäcker (1900), S. 68f: „. . .rechts unten ein Cartellino mit nachfolgender Bezeichnung ['Joanis baptist Coneglient opus']. Die drei letzten Buchstaben des dritten Wortes sind willkürlich retouchiert, zu lesen ist Coneglianensis."

3 Zu den Erwerbungsumständen siehe S. XVII–XXIII. Zu Baranowsky vgl. von Frimmel (1913), S. 83–95.

4 Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 242; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1873), S. 252. Positiv äußerten sich auch Burger (1862), S. 297; Lübke (1878), S. 549; Berenson (1897), S. 97; ders. (1932), S. 146; ders. (1957), S. 65; Weizsäcker (1900), S. 68f, Kat. Nr. 39; Burckhardt (1905), S. 116; Milanesi (1906), S. 665; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 246f; von Hadeln (1912), S. 595; A. Venturi (1915), S. 532f; Chiovenda (1929), S. 8; Coletti (1959), S. 89, Kat. Nr. 106; Humfrey (1983), S. 50, 63, 104, Kat. Nr. 52; ders. (1998), S. 219; Sander, Brinkmann (1997), S. 26.
Demgegenüber übergingen etwa V. Botteon, A. Aliprandi, Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima, Conegliano 1893, Reprint 1977; Ausst. Kat. Cima da Conegliano, Katalog von Luigi Menegazzi, Palazzo dei Trecento, Treviso, 1962; Franca Zava Boccazzi, Cima da Conegliano, Mailand 1965; Peter Humfrey, Augusto Gentili (Hg.), Atti del Convegno Internazionale di Studi su Cima da Conegliano, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1–2 ottobre 1993 (=Venezia Cinquecento 4 [1994]), die Frankfurter Madonna mit Stillschweigen.

5 Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 242; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1873), S. 252, Anm. 28 (hier das Zitat); Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 246f.

Humfrey (1983), S. 50, 63, 104, Kat. Nr. 52, bezeichnete demgegenüber den Erhaltungszustand der unübermalten Partien als relativ gut.

6 Lübke (1878), S. 549.

7 Von Hadeln (1912), S. 595.

8 A. Venturi (1915), S. 532f. Der Spätdatierung schloß sich in der Folge auch Berenson (1932), S. 146; ders. (1957), S. 65, an.

9 L. Venturi (1905), S. 310.

10 Van Marle (1935), S. 445f.

11 Menegazzi (1981), S. 117.

12 Humfrey (1983), S. 44f, 137f, Kat. Nr. 118, Abb. 135.

13 Humfrey (1983), S. 50, 63, 104, Kat. Nr. 52; ders. (1998), S. 219.

14 Nur wenige Untersuchungen sind bisher der Maltechnik bzw. der Unterzeichnung von Gemälden Cimas und seiner Werkstatt gewidmet worden; vgl. Jill Dunkerton, Ashok Roy, The technique and restoration of Cima's „The Incredulity of S. Thomas"; in: National Gallery Technical Bulletin 10 (1986), S. 4–27; Ausst. Kat. Cima da Conegliano. Mostra del restauro di tre polittici, Conegliano, Sala dei Battuti, 1993; Giuliana Ericani, Problemi di conservazione e di tecnica della „Madonna col Bambino" di S. Maria delle Consolazioni in Este; in: Humfrey, Gentili (wie Anm. 4), S. 175–181; Birgit Blass-Simmen, Cima da Conegliano: alcune riflessioni sui disegni. Il problema dell'utilizzazione dei disegni „memorativi" e i rapporti con l'opera pittorica; in: ebd., S. 145–165; Jill Dunkerton, The restoration of two panels by Cima da Conegliano from the Wallace Collection; in: National Gallery Technical Bulletin 21 (2000), S. 59–69.

15 Auf Pentimenti wies bereits Humfrey (1983), S. 104, hin.



Abb. 117: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel





Abb. 119: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 118: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Thronende Madonna mit Kind und Heiligen („Montini-Altar"), Parma, Galleria Nazionale

schen Signatur ungeachtet,[16] hat die Beurteilung von Cima da Coneglianos Frankfurter Madonnenbild der Forschung Kopfzerbrechen bereitet, was wohl vor allem auf den problematischen Erhaltungszustand zurückzuführen ist. Selbst die Anhänger einer Betrachtung als eigenhändiges Werk des Malers konnten sich nicht in der Frage des Entstehungsdatums einig werden; von etwa 1490 bis um 1510 spannt sich der zeitliche Bogen der Datierungsvorschläge. Der Grund für diese Unsicherheit dürfte in der bemerkenswert konservativen künstlerischen Grundhaltung Cimas zu suchen sein, die zur Folge hat, daß unterschiedliche Motive bzw. Gestaltungsweisen, die man am Städel-Bild beobachten kann, in Cimas Œuvre durchgängig vorkommen. Entsprechend schwer hat sich die Forschung auch generell mit der zeitlichen Einordnung undatierter Gemälde des Künstlers getan.[17]

Bereits die grundsätzliche Komposition des Städel-Bildes, eine halbfigurige Madonna mit dem Kind hinter einer marmornen Brüstung und vor einem Vorhang, der im linken Bilddrittel den Blick auf eine Landschaft freigibt, ist in Cimas Werk geradezu ubiquitär, auch wenn es für die Darstellung des Kindes die unterschiedlichsten Variationen gibt: in den Armen der Mutter gehalten, an ihrer Brust trinkend, auf ihrem Schoß oder der Brüstung stehend oder gehend, auf der Brüstung sitzend und von der Madonna angebetet, sich der Mutter oder dem Betrachter, teils auch

16 Ein an der Brüstung vorne rechts angebrachter Cartellino mit der Künstlersignatur findet sich in Cimas halbfigurigen Madonnenbildern wiederholt: bei der wohl bereits um 1485 entstandenen Madonna mit schlafendem Kind in Montacute House in Somerset, National Trust (vgl. Humfrey [1983], S. 128, Kat. Nr. 96, Abb. 1: „joanes baptista choneglanesis"), bei der um 1495 entstandenen Madonna mit stehendem Kind in der Pinacoteca Nazionale in Bologna (vgl. ebd., S. 87f, Kat. Nr. 21, Abb. 44: „Joannis Baptistae Coneglianensis opus"), bei der auf den 1. August 1496 datierten Madonna mit Kind im Museo Diocesano di Arte Sacra in Udine (vgl. ebd., S. 147, Kat. Nr. 137, Abb. 53: „Joannis baptiste Coneglianensis opus/1496 adi primo/auosto"), bei der um 1500–03 entstandenen Madonna mit Kind im National Museum of Wales in Cardiff (vgl. ebd., S. 92, Kat. Nr. 32, Abb. 94: „Joannis baptiste Coneglanensis"), sowie bei der auf 1504 datierten Madonna mit Kind im Museo Nazionale Atestino in Este (vgl. ebd., S. 101f, Kat. Nr. 48, Abb. 114: „Joannis baptistae Coneglan/nensis opus 1504").

17 Mit den nachfolgend angegebenen Datierungen beziehen wir uns auf die letzte große monographische Bearbeitung des Künstlers durch Humfrey (1983).



Abb. 120: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 121: Werkstatt des Giovanni Bellini, Madonna mit Kind, Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 122: Holzstich nach Giovanni Bellinis 1867 bei einem Brand in der Cappella della Vittoria in SS. Giovanni e Paolo in Venedig untergegangener Sacra Conversazione mit zehn Heiligen und singenden Engeln

segnend, zuwendend.[18] Angesichts der außerordentlichen Prägekraft, die Giovanni Bellini auf den jüngeren Cima ausübte, kann es nicht überraschen, daß auch diese in Cimas Werk so vielfach erscheinende Komposition letztlich auf Bellini zurückgeht – stellvertretend sei nur auf das „Ioannes Bellinus" signierte, aber wohl nur in einer Werkstattversion in der Staatsgalerie Stuttgart überlieferte Madonnenbild *(Abb. 121)* verwiesen.[19]

Die spezifische Figurengestaltung von Cimas Frankfurter Gemälde weist nun einige Besonderheiten auf, die nähere Betrachtung verdienen: Das Christuskind steht zwar mit dem linken Fuß auf dem rechten Oberschenkel Mariens, die mit ihrer rechten Hand seinen Oberkörper hält. Doch zugleich schreitet das Kind mit dem angewinkelten rechten Beinchen ins Leere voran, wobei Mariens Linke den Fuß sacht stützt. Der Vorwärtsbewegung des Körpers entspricht nicht nur der Segensgestus der Rechten, sondern auch der aufmerksame Blick des Kindes, der, bei leicht geneigtem Kopf, steil nach rechts vorne aus dem Bild herausgeht. Auch die Gottesmutter blickt nicht zum Betrachter, sondern hat den Blick unter leicht gesenkten Lidern nach vorne rechts gelenkt.

Die Figurenmotive, ja selbst die Orientierung von Mutter und Kind auf etwas, das sich anscheinend unterhalb der Brüstung befindet, hinter der die Halbfiguren erscheinen, lassen sich letztlich erneut von Giovanni Bellini herleiten; das Frankfurter Madonnenbild ist nichts anderes als eine ins Halbfigurenformat transponierte Darstellung der thro-

18 Zu Cimas entsprechenden Halbfigurenmadonnen vgl. allgemein Humfrey (1983).
Als frühestes Beispiel galt Humfrey (1983), S. 140f, Kat. Nr. 122, Abb. 2, die ihr Kind in den Armen haltende Madonna in der John G. Johnson Collection im Philadelphia Museum of Art. Das Frankfurter Gemälde sah er demgegenüber als „. . .perhaps the latest Madonna panel by Cima that may be regarded as substantially autograph" (S. 104).

19 Zu Bellinis entsprechenden halbfigurigen Madonnenbildern vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 1–24, zu dem Stuttgarter Bild ebd., Bd. 1, S. 9, Kat. Nr. 35a, Bd. 2, Abb. 203.



Abb. 123: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Sacra Conversazione mit dem Heiligen Hieronymus und Johannes d. T., Washington, National Gallery of Art

nenden Gottesmutter aus einem ursprünglich ganzfigurigen, vor allem aber einem vielfigurigen Bildzusammenhang. Bellinis um 1480 entstandene, jedoch im Jahre 1867 bei einem Brand in der Cappella della Vittoria in SS. Giovanni e Paolo in Venedig untergegangene Sacra Conversazione mit zehn Heiligen und singenden Engeln *(Abb. 122)* kann eine grundsätzliche Vorstellung von Cimas Ausgangspunkt vermitteln (auch wenn Cimas Darstellung gegenüber Bellinis Pala seitenverkehrt gestaltet ist).[20] Hierher stammt u. a. die in markanter Untersicht gegebene Mutter-Kind-Gruppe, ferner das Motiv des auf einem Bein der Mutter nach vorn schreitenden Knaben und sein Segensgestus. Abweichend ist allein die Art und Weise, in der Maria ihrem Kind Halt gibt – anstatt den vorgestellten Fuß von unten zu stützen, hat die Gottesmutter mit ihrer Rechten das Kinderbein in Kniehöhe umschlossen. Doch das bei Cima so prominente Motiv des von der mütterlichen Hand gestützten Kinderfußes taucht schon seit den 1480er Jahren wiederholt in Giovanni Bellinis halbfigurigen Madonnenbildern auf,[21] und es ist nicht auszuschließen, daß diese Werke eine weitere frühe, heute verschollene ganzfigurige Komposition Bellinis widerspiegeln, die Cima seinem Gemälde zugrunde gelegt hat.[22]

Auf dieses – zugegebenermaßen hypothetische – Werk scheint sich Cima mit einer wohl um die Mitte der 1490er Jahre ausgeführten halbfigurigen Sacra Conversazione mit dem Heiligen Hieronymus und Johannes d. T. bezogen zu haben, die sich heute in der National Gallery of Art in Washington befindet *(Abb. 123)*.[23] Körperwendung und

20 Vgl. HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 40, Kat. Nr. 139, Bd. 2, Abb. 53. Bellini hat diese Komposition in seiner berühmten Pala für S. Zaccaria in Venedig im Jahre 1505 „modernisiert"; vgl. EBD., Bd. 1, S. 35, Kat. Nr. 130, Bd. 2, Abb. 104. Bereits im Jahre 1480 entstand Alvise Vivarinis Sacra Conversazione mit sechs Heiligen für S. Francesco in Treviso, heute in der Accademia in Venedig, die sich gleichfalls eng an Bellinis Pala für SS. Giovanni e Paolo anlehnt, wie das Schreitmotiv des segnenden Kindes erneut verdeutlicht (vgl. Sandra MOSCHINI MARCONI, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte di secoli XIV e XV, Venedig 1955, S. 155f, Kat. Nr. 174).

21 Man vergleiche die Madonna mit Kind und Stifter, um 1485, London, Sammlung Earl of Harewood (HEINEMANN, Bellini e i Belliniani [1962], Bd. 1, S. 27f, Kat. Nr. 105, Bd. 2, Abb. 59), oder die Madonna mit Kind, das einen Blumenstrauß in ihre Rechte herabläßt, um 1480, Glasgow, Burrel Collection (EBD., Bd. 1, S. 9, Kat. Nr. 36, Bd. 2, Abb. 65; HEINEMANN, Bellini e i Belliniani [1991], Farbtafel II).

22 Daß Bellini dieses Motiv wohlbekannt war, ist nicht zu bezweifeln, taucht es doch bereits prominent in dem zwischen 1457 und 1460 von seinem Schwager, Andrea Mantegna, für S. Zeno in Verona geschaffenen Altarbild auf; vgl. LIGHTBOWN, Mantegna (1986), S. 64–76, 406–408, Kat. Nr. 9, Abb. 36f.

23 HUMFREY (1983), S. 166, Kat. Nr. 163, Abb. 33. Die Mutter-Kind-Gruppe

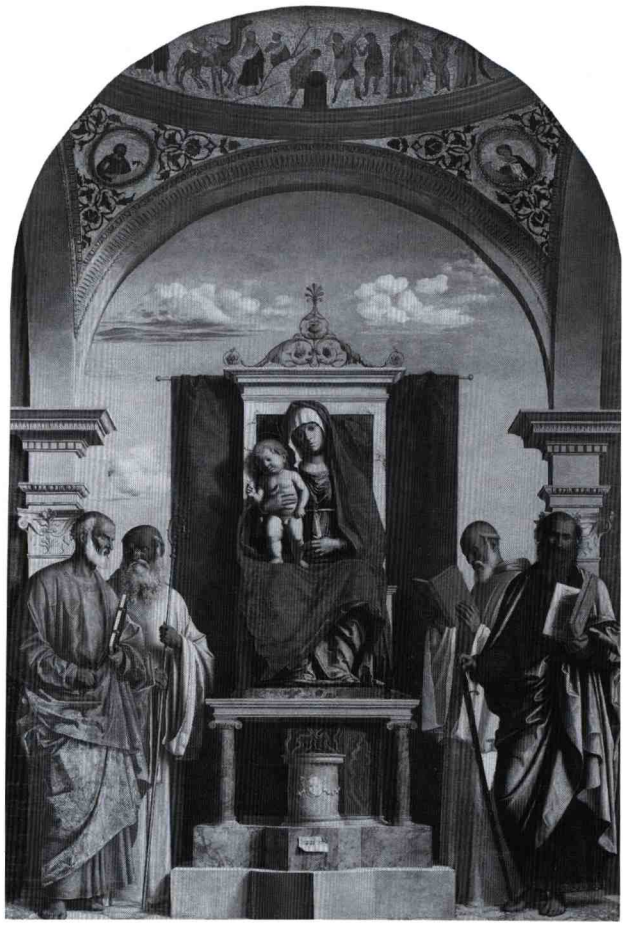




Abb. 125: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, Florenz, Uffizien

Abb. 124: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Sacra Conversazione mit den Heiligen Petrus, Romuald, Benedikt und Paulus, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Segensgestus des Kindes sind nun auf den Heiligen Hieronymus ausgerichtet, während die Gottesmutter zum Betrachter aus dem Bild herausblickt. Vermutlich nur wenig später, um 1495–97, schuf Cima dann eine ganzfigurige Sacra Conversazione mit den Heiligen Petrus, Romuald, Benedikt und Paulus, heute in der Berliner Gemäldegalerie *(Abb. 124)*, mit der er sich unverkennbar auf Bellinis untergegangenes Altarbild für SS. Giovanni und Paolo bezog, wie insbesondere die Mutter-Kind-Gruppe erkennen läßt.[24] Auch hier wendet sich das Christuskind einem der Heiligen, diesmal Petrus, zu; Maria hingegen hat ihren Blick versonnen nach unten gerichtet.[25]

Anders als die halbfigurige Sacra Conversazione mit Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth im Städel *(Tafel 12)*, die Giovanni Bellini unter Beteiligung von Werkstattmitarbeitern selbst als Reduktion einer seiner monumentalen, ganzfigurigen Kompositionen ausführte,[26] gibt Cimas Frankfurter Madonna in Halbfigur ihre Herkunft aus einem größeren und figurenreicheren Ensemble nur auf den zweiten Blick zu erkennen. Vor allem die stärker auf die Bildmittelachse ausgerichtete Anordnung von Mutter und Kind vermitteln dem Betrachter bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck, daß deren Blicke bzw. Gesten ihm gelten. Gerade das Ausschreiten des Kindes, sein nach vorn geneigter Kopf und der Segensgestus verleihen dem Frankfurter Bild ein ho-

begegnet auch in der ganzfigurigen Sacra Conversazione mit den Heiligen Christina und Katharina von Alexandrien, heute in der Brooks Memorial Art Gallery in Memphis, Tennessee, die vermutlich ein im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenes Werk der Cima-Werkstatt ist (EBD., S. 118, Kat. Nr. 77, Abb. 35b).
Cima griff auf diese Halbfigurenkomposition übrigens erneut um 1504–05 mit seiner halbfigurigen Sacra Conversazione mit Johannes d. T. und dem Apostelfürsten Paulus in den Gallerie dell'Accademia in Venedig zurück (vgl. EBD., S. 151, Kat. Nr. 141, Abb. 118).

24 HUMFREY (1983), S. 80–82, Kat. Nr. 12, Abb. 52. Das heute in Berlin befindliche Altarbild ist signiert, nicht aber datiert. Es ist von Humfrey mit überzeugenden Gründen um 1495–97 datiert worden.

25 Das Motiv der Madonna mit dem stehenden, segnenden Kind findet sich in Cimas Werk auch sonst mehrfach, so in der halbfigurigen Bekrönungstafel des vermutlich um 1486–88 entstandenen Polyptychons in der Pfarrkirche von Olera bei Bergamo (vgl. HUMFREY [1983], S. 133, Kat. Nr. 108, Abb. 7), sowie in mehreren ganzfigurigen Sacra Conversazione-Darstellungen: auf seiner auf 1489 datierten Tafel mit den Heiligen Jakobus und Hieronymus, heute im Museo Civico in Vicenza (vgl. EBD., S. 163f, Kat. Nr. 160, Abb. 23; hier findet sich übrigens auch eine dem Städel-Bild entsprechende Drapierung eines Kopftuchzipfels über Mariens linker Schulter); auf der Madonnentafel des ins Jahr 1499 datierten Polyptychons, heute in S. Francesco in Miglionico bei Matera (vgl. EBD., S. 118f, Kat. Nr. 79, Abb. 72), in der um 1499–1501 entstandenen ganzfigurigen Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandrien (?), Georg, Nikolaus, Antonius Abbas, Sebastian und Lucia (?) aus S. Maria della Carità in Venedig, heute in der Accademia (vgl. EBD., S. 147–150, Kat. Nr. 138, Abb. 99), in der um 1507–10 entstandenen ganzfigurigen Sacra Conversazione mit den Heiligen Dionysius und Viktor, heute im Museo Civico in Feltre (vgl. EBD., S. 102f, Kat. Nr. 49, Abb. 154), sowie in der ganzfigurigen Madonna mit Kind eines auf 1510 (?) datierten Triptychons in S. Leonardo in Treviso (vgl. EBD., S. 146f, Kat. Nr. 136, Abb. 155a).

26 Siehe S. 116–129.

hes Maß an Unmittelbarkeit und Lebendigkeit, die zusammen mit dem ausdrucksstarken Kolorit den besonderen Rang dieses Gemäldes ausmacht.

Versucht man das Städel-Bild innerhalb von Cimas Œuvre zeitlich präziser einzuordnen, so lohnt insbesondere ein Vergleich mit einer Reihe weiterer halbfiguriger Madonnenbilder des Künstlers. Das großflächige, eiförmige Gesicht Mariens, in dessen stereometrisch herausgearbeitete Oberflächen die Augen- und Mundpartie wie eingeschnitten wirkt, taucht zwar ebenso wie das wohlgenährte Kind mit Kugelbäuchlein und einer Kopfgestaltung im ausgeprägten „Kindchen-Schema" und zangenartig in die Stirn fallenden Locken bereits in Cimas wohl schon zu Anfang der 1490er Jahre entstandenem Gemälde in den Florentiner Uffizien auf *(Abb. 125)*.[27] Doch aufgrund seiner Figurenproportionen, seiner weicheren, malerischeren Gesamtbehandlung und seines intensiveren Kolorits dürfte das Frankfurter Gemälde etwa ein Jahrzehnt später, bald nach der Jahrhundertwende entstanden sein.[28] Dies kann ein Blick auf die ins Jahr 1504 datierte Madonnentafel im Museo Nazionale Atestino in Este *(Abb. 126)*[29] und das wohl gleichzeitig entstandene Gemälde im M. H. de Young Memorial in den Fine Arts Museums of San Francisco *(Abb. 127)*[30] verdeutlichen: Die Figuren sind – anders als beim früheren Florentiner Bild – ähnlich kompakt wie die in Frankfurt. Die schweren Stoffe von Mariens Kleid und Umhang bilden markante Faltengrate, die dazu neigen, ein fast schon ornamentales Eigenleben zu führen; man vergleiche etwa die wie eingekerbt wirkenden Radialfalten, die sich in den Bildern in San Francisco und in Frankfurt an den Knien Mariens bilden. Markant ähnlich ist übrigens auch das betonte Kugelkinn und der Ansatz zum Doppelkinn, das im Falle der Madonna in Este dank der übereinstimmenden Kopfhaltung sogar das gleiche indirekte Reflexlicht erhält, das auch bei der Frankfurter Gottesmutter zu beobachten ist.



Abb. 126: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, Este, Museo Nazionale Atestino



Abb. 127: Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind, San Francisco, M. H. de Young Memorial in den Fine Arts Museums of San Francisco

27 Humfrey (1983), S. 103, Kat. Nr. 50, Abb. 27.

28 Hierfür spricht auch der Vergleich mit den beiden wohl schon um 1496–99 entstandenen Madonnenbildern mit dem im Schoß seiner Mutter schreitenden Kind in der Londoner National Gallery und im North Carolina Museum of Art in Raleigh, die noch stärker der graphisch wirkenden Gestaltung des Florentiner Bildes und dessen steilerer Proportionierung verhaftet sind; vgl. ebd., S. 109, Kat. Nr. 62, Abb. 62 (London), S. 142f, Kat. Nr. 126, Abb. 63 (Raleigh). Zu den weiteren bekannten Fassungen dieser Komposition vgl. ebd., Kat. Nr. 114, 129, 135, Abb. 64a-c, Kat. Nr. 60, 55, 182, Abb. 65a-c. In London und Raleigh begegnet man auch bereits der Zierstickerei am Kopftuch der Madonna.
Das vielleicht schon um 1505–06 entstandene Madonnenbild mit dem einen Vogel haltenden Kind in der Londoner National Gallery erinnert mit seinem Kopftypus an Bartolomeo Veneto und entfernt sich damit am weitesten von den mit dem Frankfurter Gemälde zu vergleichenden Cima-Madonnen. Eine weitere Fassung, ehemals im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, greift beim Marienkopf kennzeichnenderweise auf Cima-Werke der 1490er Jahre zurück; vgl. ebd., S. 109f, Kat. Nr. 63, Abb. 132 (London), S. 86, Kat. Nr. 18, Abb. 133 (Berlin).
Der Vergleich des Städel-Bildes mit dem „Montini-Altar" in der Galleria Nazionale in Parma durch Humfrey (1983), S. 50, 63, 104, Kat. Nr. 52; ders. (1998), S. 219, überzeugt nicht, denn weder der Madonnen- noch der Kindertyp zeigen größere Übereinstimmung.

29 Humfrey (1983), S. 101f, Kat. Nr. 48, Abb. 114; Ericani (wie Anm. 14), S. 175–181.

30 Humfrey (1983), S. 144f, Kat. Nr. 131, Abb. 111.

LITERATUR

VERZ. (1835), S. 70, Nr. 187; (1844), S. 51, Nr. 3; (1855), S. 6; (1858), S. 53, Nr. 19; (1866), S. 54, Nr. 19; (1870), S. 73, Nr. 19; (1873), S. 74, Nr. 19; (1879), S. 79, Nr. 39; (1883), S. 80f, Nr. 39; (1888), S. 87f, Nr. 39; (1892), S. 14, Nr. 39; (1900), S. 68f, Nr. 39; (1907), S. 8, Nr. 39; (1910), S. 11, Nr. 39; (1914), S. 12, Nr. 39; (1915), S. 55f, Nr. 39; (1919), S. 24, Inv. Nr. 852; (1922), S. 108f; (1924), S. 49; (1966), S. 26; (1971), S. 17; (1987), S. 37; (1997), S. 26

1862 Willem BURGER, Petit guide des artistes en voyage. Allemagne rhénane; in: Annuaire des artistes et des amateurs 3 (1862), S. 297

1871 CROWE, CAVALCASELLE, A history of painting in North Italy (1871), S. 242

1873 CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN, Geschichte der italienischen Malerei (1873), S. 252 mit Anm. 28

1877 DIE STÄDEL'SCHE GALERIE ZU FRANKFURT AM MAIN IN IHREN MEISTERWERKEN ÄLTERER MALEREI. ZWEI UND DREISSIG RADIRUNGEN VON JOHANN EISSENHARDT. TEXT VON DR. VEIT VALENTIN, Leipzig 1877, S. 5, Tafel 7

1878 Wilhelm LÜBKE, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 1, Stuttgart 1878, S. 549

1897 Bernhard BERENSON, The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works, New York–London [3] 1897, S. 97

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 68f, Kat. Nr. 39

1905 Rudolf BURCKHARDT, Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento, Leipzig 1905, S. 116

1905 Lionello VENTURI, Rezension von Rudolf Burckhardt, Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento, Leipzig 1905; in: L'Arte 8 (1905), S. 310

1906 Gaetano MILANESI (Hg.), Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti, Bd. 3, Florenz 1906, S. 665

1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 1, S. 246f

1912 Detlev VON HADELN, Art. „Cima, Giovanni Battista, gen. Cima da Conegliano"; in: ThB 6 (1912), S. 595

1913 Theodor VON FRIMMEL, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Buchstabe A bis F, München 1913, S. 92

1915 VENTURI, Storia dell'arte italiana, VII, 4 (1915), S. 532f

1929 Lucia CHIOVENDA, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 8

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 146

1935 VAN MARLE, The development, XVII (1935), S. 445f

1957 BERENSON, Venetian school (1957), S. 65

1959 Luigi COLETTI, Cima da Conegliano, Venedig 1959, S. 89, Kat. Nr. 106

1981 Luigi MENEGAZZI, Cima da Conegliano, Treviso 1981, S. 117

1983 Peter HUMFREY, Cima da Conegliano, Cambridge u. a. O. 1983, S. 50, 63, 104, Kat. Nr. 52

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 26

1998 Peter HUMFREY, Art. „Cima da Conegliano"; in: AKL 19 (1998), S. 219

FRA BATTISTA SPAGNOLI

Mantua 17. April 1447 – 20. März 1516 Mantua

Der Karmelitermönch Fra Battista Spagnoli ist als bedeutender Humanist, Geistlicher und Ordensgeneral der Karmeliter (1513–1516) eine wohlbekannte historische Gestalt. Daß er sich auch als Maler betätigt haben soll, überliefert erstmals I. Donesmondi in seiner zu Anfang des 17. Jahrhunderts verfaßten Kirchengeschichte Mantuas. In Ermangelung dokumentierter Werke blieb Spagnoli als Künstler aber eine gänzlich schemenhafte Gestalt. Dies änderte sich erst jüngst, als A. de Marchi die Inschrift auf der Rückseite des Frankfurter Gemäldes der Beweinung Christi als Hinweis auf Spagnolis Autorschaft deutete und diesem auf stilkritischer Grundlage eine Reihe weiterer Werke zuweisen konnte, die bisher dem im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Cremona tätigen Antonio della Corna bzw. dem anonymen „Maestro di Palazzo d'Arco" zugeschrieben worden waren.

LITERATUR: Andrea DE MARCHI, Fra Battista Spagnoli (?), Madonna della Misericordia fra i santi Alberto di Trapani e Angelo di Licata; in: Lucia Fornari Schianchi (Hg.), Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, Mailand 1997, S. 97–99

FRA BATTISTA SPAGNOLI (?)

BEWEINUNG CHRISTI

Inv. Nr. 1698

Tafel 14 und Abb. 128

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 50,6 (± 0,2) x 86,9 (unten) bzw. 88,3 (oben) x 2,0 (± 0,2) cm
leicht verkrümmte Einzeltafel mit horizontal verlaufender Maserung; oben und unten nachträglich beschnitten; die Seitenkanten vermutlich unberührt
Tafelrückseite bis auf partielle Abhobelungen weitgehend im originalen Zustand; teilweise sind noch Herstellungsspuren erkennbar

Malfläche:
die bemalte Fläche entspricht dem Bildträger; das eigentliche Bildfeld ist oben in einem Segmentbogen geschlossen, der stellenweise noch den Ansatz einer Malkante zeigt; die Bildfläche mißt 40,3 (an der linken Tafelkante), 38,5 (rechts) bzw. 47,7 cm (am Bogenscheitel); die Zwickel oberhalb des Bildfeldes sind (modern?) schwarz übermalt

Zustand der Malerei:
ausgedehnte Malereiverluste an allen Bildkanten; zahlreiche, z. T. ausgedehnte retuschierte Fehlstellen vor allem im Schwarzblau des Marienumhangs; größere retuschierte Fehlstellen auch auf Christi linker Wange und im Schläfenhaar, in der verschatteten Zone seines linken Ellbogens einschließlich der Rechten des Johannes; die rote Lasur des Johannesgewandes ist weitgehend verlorengegangen

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „1698", Abriß eines weiteren Klebezettels „[...]enezia"; in verschiedenfarbiger Kreide „No. 728" (blau), „9485" (weiß), „2329" und eine unleserliche Beschriftung (rot)
auf der unberührten Tafelrückseite an der oberen Kante nach rechts hin (wenn auch rechts durch eine Hobelstelle verstümmelt) in schwarzer Tinte „Batista Mantovano Carme[...]/Pictor & Poeta Sacro [?] 1503." *(Abb. 129)*; innerhalb einer schmalen, nachträglich abgehobelten Partie der Tafelrückseite an der oberen Kante nach links hin in schwarzer Tinte „Baptista Spagnoli Mantuanus/pinxit" *(Abb. 130)*

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Hinter einer rosafarbenen profilierten Steinbrüstung erscheint die Dreiergruppe des toten Christus mit der trauernden Gottesmutter und dem Evangelisten Johannes.[1] Der bis auf ein weißes Lendentuch nackte Leichnam ist in leicht sitzender Haltung etwa von den Oberschenkeln an sichtbar und wird von den beiden Begleitfiguren gestützt. Das noch vom Leiden gezeichnete Gesicht des Toten wird von langen, welligen mittelbraunen Haaren und einem Vollbart gerahmt. Die dunkelbraune Dornenkrone ist in die Stirn gedrückt, goldene Lichtstrahlen gehen von den Wundmalen aus. Christus ist wie seine beiden Begleiter durch einen Scheibennimbus ausgezeichnet, dessen dunkle Grundfarbe durch aufgelegte Goldornamente dekoriert ist.

Zur Rechten Christi steht die trauernde Gottesmutter. Sie schmiegt ihr Antlitz an das zur Seite geneigte Haupt ihres Sohnes, das sie zugleich mit ihrer Linken zart im Nacken stützt. Mit der Rechten hat sie den rechten Arm des Toten ergriffen, dessen Hand kraftlos über ihrem Ellbogen herabhängt. Maria trägt über einem weißen Hemd ein lachsfarbenes Kleid und ein bläulich-dunkelgraues Tuch, das sie vor Hals und Brust gezogen hat. Über dem Haupt liegt ein weiter, schwarzfarbener Umhang.

Schräg rechts hinter Christus steht Johannes in rotem Rock und flaschengrünem Umhang. Er hat mit der Rechten den linken Arm Christi am Handgelenk ergriffen. Mit seiner mit dem Umhang verhüllten Linken trocknet er seine Tränen. Sein schmerzverzerrtes Gesicht wird von braunen, lockigen Haaren eingefaßt.

Die Figuren hinterfängt vor nachtschwarzem Hintergrund ein bläulichgrüner Halbkreis mit gelblichem Schuppen- und Strahlenmuster, der wohl am ehesten als stilisierte Lichterscheinung zu deuten sein dürfte.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild gelangte 1923 als Geschenk aus dem Nachlaß von Emma von Mumm (1852–1922), Frankfurt a. M., ans Städelsche Kunstinstitut. Im Städel-Inventar und an-

1 E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte, Art. „Beweinung Christi"; in: LCI 1 (1968), S. 278–282.

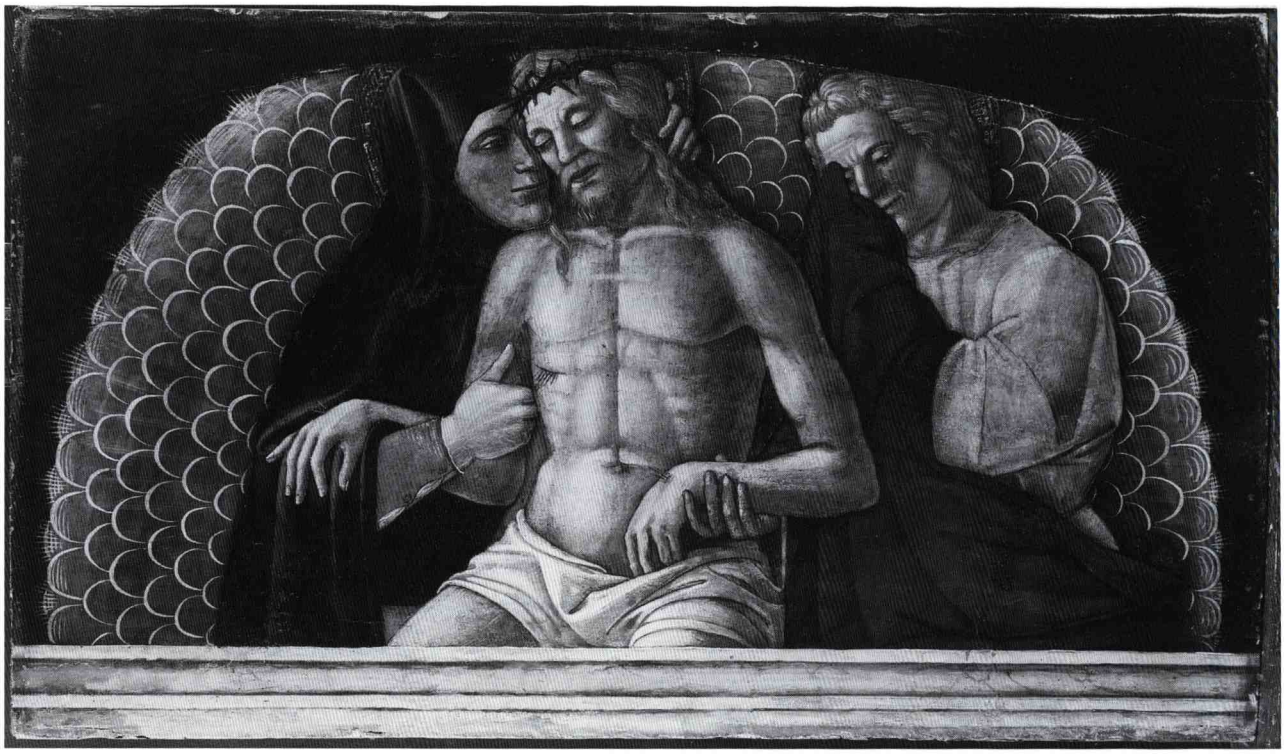


Abb. 128: Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi, Frankfurt a. M., Städel

schließend im Gemäldeverzeichnis von 1924 wurde es als Werk der „Schule des Andrea Mantegna" aufgeführt.[2] Es fand Erwähnung bei F. Heinemann, der es als eine um den Evangelisten Johannes erweiterte Wiederholung einer Bilderfindung Giovanni Bellinis (1430/35–1516) bezeichnete, deren beste erhaltene Fassung eine Werkstattwiederholung in der Dresdner Gemäldegalerie ist *(Abb. 131)*.[3] Heinemann sah in der Frankfurter Tafel den oberen Abschluß einer Altarpala und glaubte die Art eines „... pittore veronese di qualità assai rozza" erkennen zu können.[4]

A. Galli wollte in der Frankfurter Tafel ein in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre entstandenes Werk des von ihm „Maestro di Palazzo d'Arco" getauften Künstlers sehen, dessen Bilder bisher z. T. dem Cremoneser Künstler Antonio della Corna (erwähnt zwischen 1478 und 1494) zugeschrieben worden waren. Galli sah im „Maestro di Palazzo d'Arco" einen von den 1460er Jahren bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts in Verona und Mantua tätigen Künstler, der sich im Falle des Städel-Bildes in ganz besonderem Maße dem Vorbild Giovanni Bellinis angenähert habe.[5] A. de Marchi schließlich wies die Tafel zunächst dem Paduaner Maler Angelo Zoppo (erwähnt zwischen 1449 und 1490),[6] wenig später aber auf Grund der alten Inschriften auf der Tafelrückseite dem Mantuaner Karmeliter Fra Battista Spagnoli zu, den er zugleich mit dem „Maestro di Palazzo d'Arco" identifizieren wollte.[7] Spagnoli war von Galli demgegenüber noch als mutmaßlicher Auftraggeber der Frankfurter Tafel betrachtet worden.[8]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 132)* läßt die sparsame Unterzeichnung des Gemäldes erkennen, die mit einem Pinsel ausgeführt ist und die nur die Konturlinien und die wesentlichen Elemente der Binnenzeichnung festhält. Ihre Interpretation wird allerdings dadurch erschwert, daß als abschließende Maßnahme des Malprozesses Konturen und wesentliche Elemente der Binnenzeichnung mit

2 Bei Sander, Brinkmann (1997), S. 48, als „Paduaner Meister des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts".

3 Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 49, Kat. Nr. 161a, Bd. 2, Abb. 264; ders. (1991), S. 23, Kat. Nr. 161a, glaubte, in dem Dresdener Gemälde ein Spätwerk des älteren Girolamo da Treviso (um 1450–1496/97) erkennen zu können.

4 Heinemann (1991), S. 23, Kat. Nr. 161 g.

5 Galli (1995), S. 280.
Galli verglich mit der Städel-Tafel insbesondere den gleichfalls dem „Maestro di Palazzo d'Arco" (alias Antonio della Corna) zugeschriebenen Schmerzensmann zwischen den beiden Johannes, seinerzeit bei Wildenstein in Paris; vgl. Federico Zeri, Panels of „The Passion of Christ" by Antonio della Corna; in: ders., Giorno per giorno nella pittura, Bd. 1: Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento, Turin 1988, S. 336, Abb. 260.

6 De Marchi (1995), S. 73, Anm. 9.

7 De Marchi (1997), S. 98.

8 Galli (1995), S. 280.

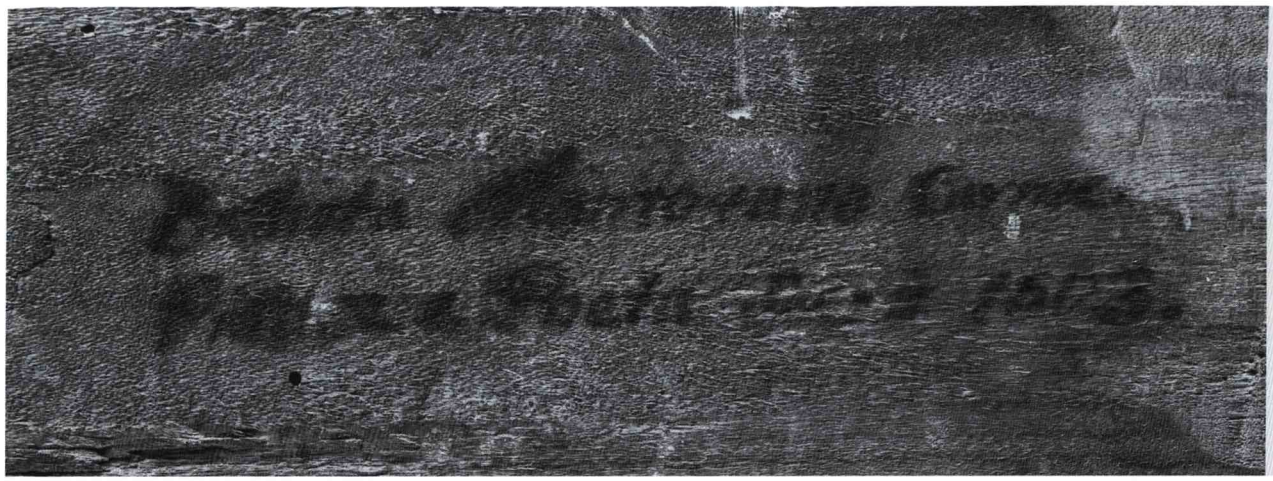


Abb. 129: Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi, Inschrift auf der Tafelrückseite, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 130: Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi, Inschrift auf der Tafelrückseite, Frankfurt a. M., Städel

dunkler Farbe nachgezogen und die Inkarnate selbst in strichelndem Pinselduktus ausgeführt worden sind (was auch an der Röntgenaufnahme *[Abb. 133]* deutlich wird).

So ist die Unterzeichnung am besten dort zu erkennen, wo die Malerei von ihren Vorgaben abweicht. Dies betrifft etwa den linken Unterarm Christi, dessen obere Kontur niedriger unterzeichnet als schließlich gemalt ist. Aus dem gleichen Grund ist die Unterzeichnung auch im blaßrosafarbenen Rock des Evangelisten recht gut auszumachen. Über die ganze Tafel verteilt finden sich von rechts oben nach links unten verlaufende, kurze Parallelschraffuren zur Angabe von Schattenzonen.

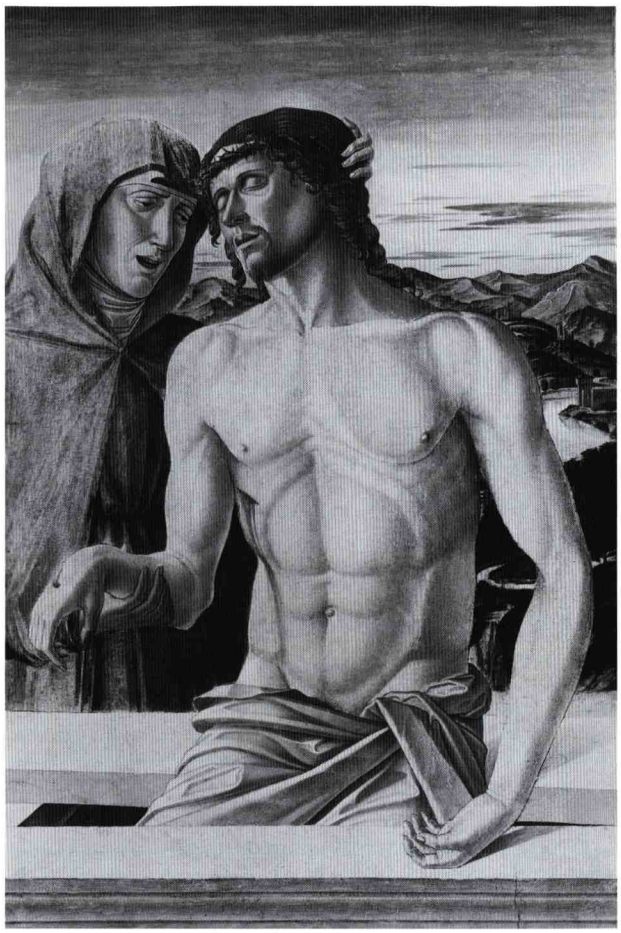
DISKUSSION

Mit seiner Vermutung, daß es sich bei dem zweifach auf der Rückseite des Frankfurter Gemäldes genannten Karmeliter Battista Spagnoli nicht bloß um einen frühen Besitzer dieses Werks, sondern um den ausführenden Maler handelt,[9] ist es A. de Marchi gelungen, einer bisher gänzlich apokryphen Künstlerpersönlichkeit ein konkretes Werk zuzuweisen.[10] Über Spagnolis angebliche Tätigkeit als Maler berichtete erstmals im frühen 17. Jahrhundert I. Donesmondi: „... fù anche intendentissimo della pittura: onde veggonsi nel Carmine [d. h. im Karmeliterkloster in Mantua; JS] opere eccellenti in questa professione da lui fatte".[11] Als bedeutender Karmelitermönch,

9 Dabei ist anzunehmen, daß sich die nun auf der Tafelrückseite befindlichen Angaben ehemals auf dem verschollenen Hauptbild des Altarwerks oder auf dem gleichfalls untergegangenen Rahmen befunden haben und von dort kopiert wurden.

10 De Marchi (1997), S. 98.

11 Ippolito Donesmondi, Dell'istoria ecclesiastica di Mantova, Bd. 2, Mantua 1616, Reprint Sala Bolognese 1977, S. 121f.
Zu Spagnolis Biographie und literarischer Tätigkeit vgl. Emilio Faccioli, Battista Spagnoli; in: ders. (Hg.), L'esperienza umanistica. L'età isabelliana. Autunno del Rinascimento mantovano (= Mantova: La storia – le lettere – le arti, Parte II: Le lettere, Bd. 2), Mantua 1962, S. 151–202; zu Spagnolis Ordenstätigkeit vgl. Ludovico Saggi, La congregazione man-



der dem Kloster in Mantua vorstand und von 1513 bis zu seinem Tod 1516 sogar als Ordensgeneral amtierte, war Fra Battista Spagnoli schon immer eine wohlbekannte Gestalt. Er stand darüber hinaus nachweislich mit Andrea Mantegna (1430/31–1506) in Kontakt, dessen Stil das Städel-Bild unübersehbar beeinflußt hat. So verfaßte Spagnoli um 1490 ein Lobgedicht „In Andream Mantiniam pictorem".[12]

Nun hatte A. Galli erst vor kurzem die – künstlerisch bescheidene – Frankfurter Beweinung Christi zusammen mit einer Reihe weiterer Werke einem von ihm „Maestro di Palazzo d'Arco" genannten Künstler zugeschrieben, den

tovana di Carmelitani sino alla morte del B. Battista Spagnoli (1516) (Textus et studia historica carmelitana, 1), Rom 1954, S. 116–152.
Bereits Emilio Faccioli (Hg.), L'esperienza umanistica. L'età isabelliana. Autunno del Rinascimento mantovano (= Mantova: La storia – le lettere – le arti, Parte II: Le lettere, Bd. 2), Mantua 1962, bildete als Abb. 12 ein Tafelbild mit dem Tod des Seligen Bartolomeo Fanti in der Mantuaner Sammlung der Marchesa Giovanna D'Arco ab, das er unter Vorbehalt Battista Spagnoli zuschreiben wollte. De Marchi (1997), S. 97, Kat. Nr. 93, schlug darüber hinausgehend vor, auch in dem aus der Mantuaner Karmeliterkirche stammenden Fresko einer Schutzmantelmadonna mit den Karmeliterheiligen Alberto von Trapani und Angelo von Licata, heute in der Galleria Nazionale in Parma, ein Werk Spagnolis zu sehen.

12 Vgl. Paul Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin–Leipzig 1902, S. 453, 491–493.

Abb. 131: Werkstatt des Giovanni Bellini, Maria mit dem toten Christus, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

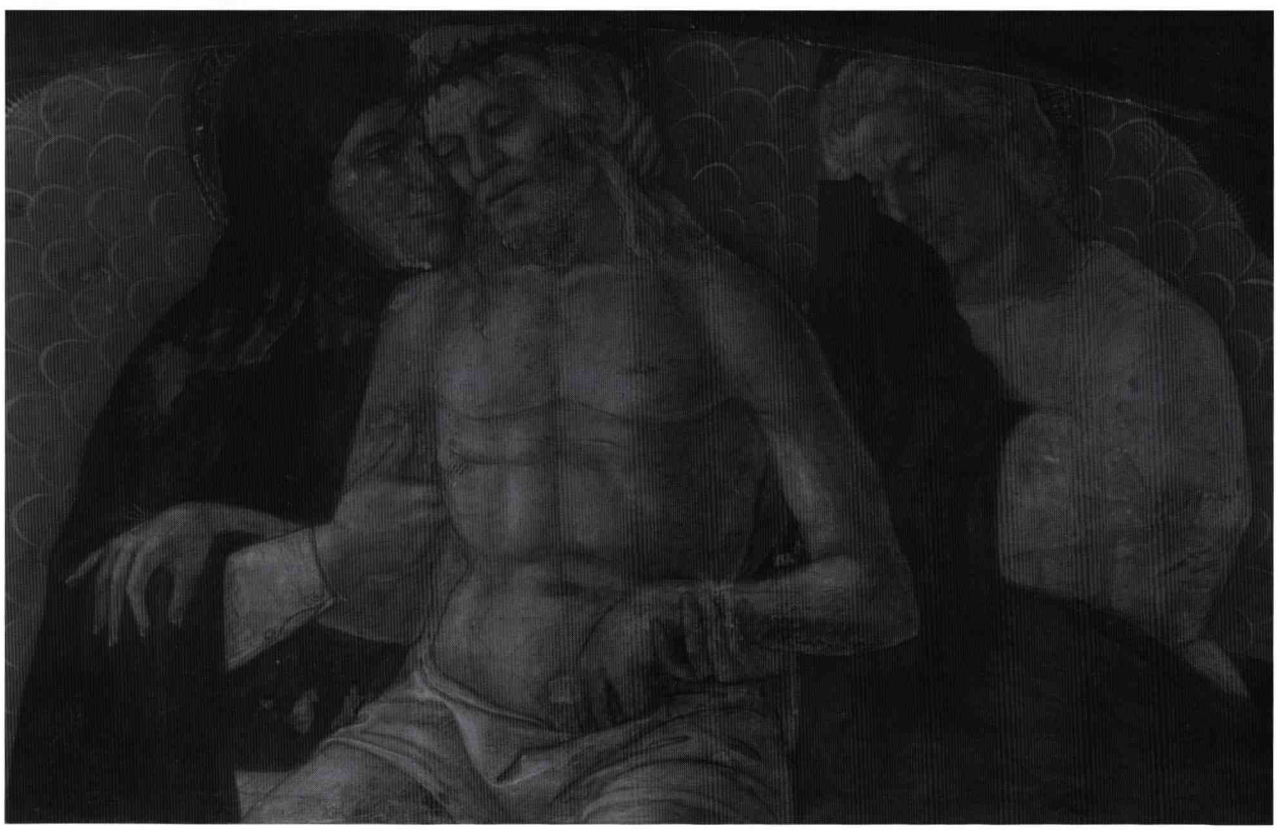


Abb. 132: Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 133: Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

er nach einem in den 1490er Jahren entstandenen Passionsretabel getauft hatte, von dem sich eine Tafel, Christus vor Pilatus *(Abb. 134)*, im Museo del Palazzo d'Arco in Mantua befindet.[13] Nach de Marchis jüngsten Beobachtungen scheint es sich bei dem „Meister des Palazzo d'Arco" – dessen frühere Arbeiten deutliche Anlehnungen an den Stil des seit 1490 wieder in Brescia tätigen Vincenzo Foppa (1427/30–1515/16) zeigen, während sie im weiteren Verlauf auch die Auseinandersetzung mit Mantegna belegen – jedoch um niemand anderen zu handeln als um den Karmeliter Fra Battista Spagnoli.

Orientiert sich der Maler der Frankfurter Tafel stilistisch an Mantegna,[14] so bezieht sich die Komposition offenkundig auf eine Bilderfindung, die auf die venezianische Künstlerfamilie der Bellini (in die Mantegna bekanntlich eingeheiratet hatte) zurückgeht. Dies kann ein Blick auf Zeichnungen und Gemälde Jacopo Bellinis (um 1400–1470/71), aber auch auf die berühmte, um 1470 entstandene „Pietà" von dessen Sohn Giovanni, heute in der Mailänder Brera *(Abb. 135)*,[15] verdeutlichen. Giovanni entwickelte darin Ideen weiter, die Jacopo seit den 1430er Jahren verfolgt hatte. So zeigt dessen Darstellung der Beweinung Christi auf fol. 53r in dem heute im Louvre in Paris aufbewahrten Zeichnungsband[16] mit dem Motiv von Mutter und Sohn enge Verwandtschaft sowohl mit Giovannis Mailänder Gemälde als auch mit dem Städel-Bild.[17]

Nur in Werkstattkopien ist eine um ihren toten Sohn klagende Mutter Gottes von Giovanni Bellini erhalten geblieben, auf deren qualitätvollste in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden *(Abb. 131)* bereits F. Heinemann im Zusammenhang mit der Frankfurter Tafel hingewiesen hatte.[18] Die enge Zuwendung der Mutter zu ihrem toten Sohn kommt ebenso von dort wie die Gesten Mariens, die mit der Linken das Haupt Christi, mit der Rechten seinen rechten Unterarm stützt.

Doch unser Maler bezog sich mit seiner Komposition

13 Vgl. Galli (1995), S. 280. Die übrigen Teile dieses zerlegten Ensembles befinden sich in der römischen Sammlung Altemps (Abendmahl, Gefangennahme), im La Salle University Art Museum, Philadelphia (Christus vor Hannas), in der Walters Art Gallery in Baltimore (Christus vor Kaiphas) und im Pariser Kunsthandel (Pilati Handwaschung).

14 Vgl. etwa Lightbown, Mantegna (1986), S. 407, Kat. Nr. 9, Abb. 42 (die Trauernden unter dem Kreuz, Predellenszene des Altars in S. Zeno, Verona), S. 438, Kat. Nr. 35, Abb. 124 (Engelpietà im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen).

15 Vgl. Hans Belting, Giovanni Bellini, Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt a. M. 1985. Das Gemälde ist gelegentlich auch bereits um 1460 datiert worden; vgl. Anchise Tempestini, Giovanni Bellini, München 1998, S. 94.

16 Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt (Hg.), Jacopo Bellini. Der Zeichnungsband des Louvre, München 1984, Tafel 67; Colin Eisler, The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings, New York u. a. O. 1989, S. 352, Tafel 218.

17 Auf dieser Zeichnung begegnet übrigens auch die ihre Tränen trocknende Klagefigur, die letztlich der altniederländischen Bildtradition entnommen ist, man denke an Rogier van der Weyden, vgl. Max J. Friedländer, Nicole Veronée-Verhaegen, Early Netherlandish painting, Bd. 2: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, Leiden–Brüssel 1967, S. 60, Kat. Nr. 3, Tafel 6 (Kreuzabnahme im Prado, Madrid), S. 62, Kat. Nr. 11, Tafel 18 (Kreuzigungstriptychon im Wiener Kunsthistorischen Museum), S. 65, Kat. Nr. 25, Tafel 45 (Kreuzigung, Escorial).

18 Siehe oben Anm. 3.

nicht nur auf die gleichzeitige venezianische Malerei, sondern ebenso auf die Bildtradition in nahe gelegenen Padua: Dort hatte bereits Giusto da Menabuoi (tätig zwischen 1349 und 1391/93) im Sockelfries seines um 1370 für das Baptisterium in Padua geschaffenen Altarbildes eine „Imago Pietatis" dargestellt *(Abb. 136)*,[19] an der jener Prozeß der allmählichen Verwandlung der Ikone zu einem erzählenden Bild ablesbar ist, den sowohl S. Ringbom wie H. Belting beschrieben haben.[20] Im Zentrum steht die Porträt-Ikone des Passionschristus, wie sie in S. Croce in Gerusalemme in Rom bis heute verehrt wird. Tatsächlich eine byzantinische Mosaikikone der Zeit um 1300, galt sie

19 Vgl. Anna Maria Spiazzi (Hg.), Giusto de'Menabuoi nel Battistero di Padova, Triest 1989, S. 81, 114, Abb. 79, 152.

20 Ringbom, Icon to narrative (1984); Belting (wie Anm. 15). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Völker-Hänsel, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes (1968).
Daß die Komposition Giusto de'Menabuois bereits in den frühen 1460er



Abb. 134: „Maestro di Palazzo d'Arco", Christus vor Pilatus, Mantua, Museo del Palazzo d'Arco

Abb. 135: Giovanni Bellini, Der tote Christus zwischen Maria und Johannes Ev., Mailand, Pinacoteca di Brera



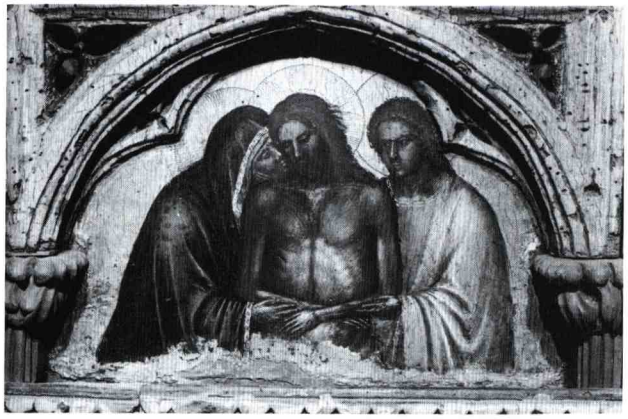


Abb. 136: Giusto da Menabuoi, Der tote Christus zwischen Maria und Johannes Ev., Predellenbild eines Altars, Padua, Baptisterium

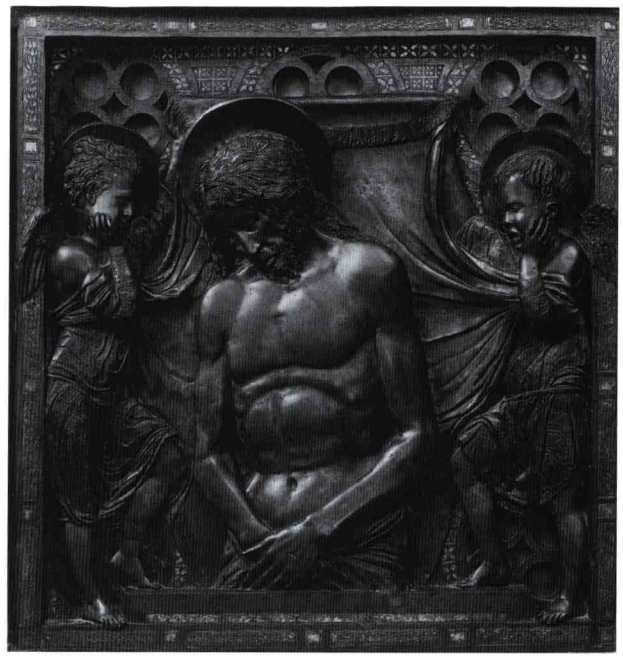


Abb. 137: Donatello, Engelpietà, Hochaltar, Padua, S. Antonio

im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit doch als das wundertätige Urbild aus der Zeit Gregors d. Gr. (590–604). Giusto da Menabuoi gesellte der statischen Porträt-Ikone nun zwei Assistenzfiguren bei, die ihrerseits durch ihre physische wie psychische Zuwendung einen erzählenden Bildzusammenhang mit dem Passionschristus herstellen. Zur Rechten Christi sehen wir die Gottesmutter, die ihr Gesicht an das Antlitz ihres Sohnes schmiegt, als wolle sie ihn zum Abschied küssen. Mit der Linken umfaßt sie sein dornengekröntes Haupt, während sie mit ihrer Rechten sachte seinen rechten Arm berührt. Ihr gegenüber steht der Lieblingsjünger Johannes, der in seinem Schmerz deutlich beherrschter ist und daher nur mit seiner Linken den linken Unterarm Christi stützt.

Bereits Giovanni Bellini muß dieses – oder ein engverwandtes Werk – gekannt haben, denn er übernahm für seine Mailänder Pietà sowohl das Motiv des mütterlichen Kusses wie das des Stützens des Kopfes. Er ließ es aber nicht mit dem Motiv der Berührung der überkreuzten Arme des Passionschristus bewenden, sondern verstärkte das erzählerische Moment dadurch nachdrücklich, daß er beide Assistenzfiguren nun aktiv Hand anlegen ließ, um dem Betrachter die Wundmale des Leichnams vorzuzeigen: Maria hält die Rechte Christi vor seinem Leib und damit zugleich neben der Seitenwunde empor, während Johannes die Seite Christi derart stützt, daß dessen Linke mit der Nagelwunde die Bildebene nach vorne zu durchstoßen scheint. Der Maler der Frankfurter Tafel übernahm diese Bildidee nur teilweise; zwar haben auch in seinem Werk Maria und Johannes durch ihr Agieren die statische Ikone des Passionschristus in eine Erzählung eingebunden, doch der Künstler variierte die Haltung von Armen und Händen Christi nur geringfügig, so daß beide Hände mit den Nagelwunden parallel zur Bildfläche angeordnet bleiben.[21]

Der Maler des Städel-Bildes zeigt sich aber auch mit Blick auf den weinenden Johannes in hohem Maße der Paduaner Bildtradition verhaftet. Hier scheint das Vorbild von Donatellos um 1449 entstandenem Bronzerelief der Engelpietà am Hochaltar des „Santo" in Padua nachgewirkt zu haben *(Abb. 137)*:[22] Das Motiv der weinenden Engel zu seiten des Passionschristus ist nun auf den Lieblingsjünger übergegangen.[23] Ein grundsätzlich additives Vorgehen zeigt das Frankfurter Gemälde schließlich auch bei einem auf den ersten Blick nebensächlichen Detail. Links vom Oberschenkel Christi wird vor dem Rock Mariens ein Stück Steinfläche sichtbar, die widersinnigerweise aber unter ihrem weiten Umhang verschwindet. Zusammen mit dem Sitzmotiv der nach vorn weisenden Oberschenkel Christi verdeutlicht diese kleine Steinfläche jedoch, daß der Maler des Frankfurter Bildes – aller vorhandenen und auch durchaus genutzten Vorbilder in der Art der Mailänder Tafel Bellinis ungeachtet – für seine

Jahren auch Paduaner Künstler beschäftigt hatte, konnte kürzlich Raimondo Callegari, Opere e committenze d'arte rinascimentale a Padova; in: Arte veneta 49 (1996), 21f, für Francesco di Giovanni Marino nachweisen.

21 Wie dramatisch Giovanni Bellini hingegen bei einem grundsätzlich engverwandten Kompositionsschema das Motiv der verkürzten Rechten Christi einzusetzen verstand, zeigt etwa seine „Engel-Pietà" in der Pala des Heiligen Vinzenz Ferrer in SS. Giovanni e Paolo in Venedig, vgl. Tempestini (wie Anm. 15), S. 88–93.

22 Giuseppe Mazzariol, Attilia Dorigato, Donatello. Le sculture al Santo di Padova, Padua 1989, S. 29–32, Abb. S. 56–59.

Eine Variante dieser Bilderfindung begegnet übrigens auch bei Andrea Mantegna selbst – in der Engelpietà der Anticappella Ovetari in der Eremitani-Kirche in Padua; vgl. Giuseppe Fiocco, L'arte di Andrea Mantegna, Venedig 1959, S. 91, Abb. 145. Kennzeichnenderweise zeigt die Frankfurter Tafel auch Bezüge zu diesem Werk Mantegnas.

23 Das Motiv findet sich allerdings auch schon auf Giovanni Bellinis früher „Imago Pietatis" mit Maria und Johannes Ev. in der Accademia Carrara in Bergamo; vgl. Rona Goffen, Giovanni Bellini, New Haven–London 1989, S. 68, Farbabb. 47; Tempestini (wie Anm. 15), S. 192, Kat. Nr. 2. Es geht letztlich auf niederländische Vorbilder zurück, siehe oben Anm. 17.

Komposition von einer Bilderfindung ausgegangen sein dürfte, die dem Dresdener Gemälde aus der Bellini-Werkstatt entsprochen haben muß *(Abb. 131)*: Die Porträt-Ikone des Passionschristus scheint, von Maria gestützt, auf dem quer über den Sarkophagkasten gelegten Deckel zu sitzen.

An der spezifischen Form des Frankfurter Gemäldes läßt sich, wie schon F. Heinemann hervorgehoben hat, seine ursprüngliche Verwendung erkennen: Das querformatige, oben segmentbogenförmig abgeschlossene Bild, dessen Darstellung in leichter Untersicht gegeben ist, macht deutlich, daß es zu einem größeren Ensemble gehört hat. Die Städel-Tafel dürfte der obere Abschluß eines monumentalen, zweiteiligen Altarbildes gewesen sein.

LITERATUR

VERZ. (1924), S. 122; (1997), S. 48

1991 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1991), S. 23, Kat. Nr. 161 g

1995 Andrea DE MARCHI, Un punto fermo per Angelo Zoppo padovano „ignobile pittore"; in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 82 (1995), S. 73, Anm. 9

1995 Alessandro GALLI, Antonio Della Corna e il Maestro di Palazzo d'Arco; in: Arte cristiana 83 (1995), S. 280

1997 Andrea DE MARCHI, Fra Battista Spagnoli (?), Madonna della Misericordia fra i santi Alberto di Trapani e Angelo di Licata; in: Lucia Fornari Scianchi (Hg.), Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, Mailand 1997, S. 98

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 48

ALVISE VIVARINI

Venedig um 1445/46 – zwischen dem 6. September 1503 und dem 14. November 1505 Venedig

Der aus einer venezianischen Künstlerfamilie stammende Alvise Vivarini wurde um 1445/46 als Sohn des Antonio Vivarini geboren. In der väterlichen Werkstatt bzw. bei seinem Onkel Bartolomeo Vivarini erhielt er vermutlich auch seine künstlerische Ausbildung. Historisch wird Alvise erstmals 1457 und 1458 faßbar, als er in den Testamenten seiner Mutter erwähnt wird. Im Jahre 1476 wurde er als selbständiger Künstler in die Scuola della Carità in Venedig aufgenommen. Aus demselben Jahr stammt sein erstes erhaltenes und signiertes Werk, ein Polyptychon für das Franziskanerkloster in Montefiorentino in den Marken, heute in den Gallerie Nazionale delle Marche in Urbino.

Im Jahre 1488 bewarb er sich neben den Bellini um die prestigeträchtige Mitarbeit bei der Dekoration der Sala del Gran Consiglio im Dogenpalast. Die drei bei ihm in diesem Zusammenhang in Auftrag gegebenen Leinwandbilder waren bei seinem Tode allerdings immer noch unvollendet und fielen überdies einem Brand des Dogenpalastes im Jahre 1577 zum Opfer.

Alvise Vivarini scheint gegen Ende seines Lebens von Krankheit gezeichnet gewesen zu sein; dies dürfte auch erklären, daß er verschuldet war, als er zwischen 1503 und 1505 starb.

Alvises Werke sind zunächst unübersehbar von der Auseinandersetzung mit den noch der spätgotischen Tradition verhafteten Arbeiten von Vater und Onkel gekennzeichnet, bald tritt aber vor allem der Einfluß Giovanni Bellinis hinzu. Seit den 1480er Jahren macht sich die Wirkung der Kunst Antonello da Messinas bemerkbar, dem Alvise insbesondere seine plastische Figurengestaltung mit großen, vereinheitlichten Oberflächen, die durch das Spiel von Licht und Schatten belebt werden, verdankt. In seinen späten Bildern werden die Figuren zunehmend von dynamischer Bewegung erfaßt, der Ausdruck zuweilen dramatisch gesteigert, wodurch Alvise seine Vertrautheit mit den Entwicklungen seiner jüngeren Künstlerkollegen dokumentiert. Als Maler von repräsentativen Altartafeln, erzählenden Historienbildern, intimen Andachtsbildern und psychologisch überzeugenden Bildnissen deckte Alvise Vivarini die ganze Bandbreite der damaligen Bildproduktion in Venedig ab und belieferte neben venezianischen Auftraggebern auch erfolgreich solche im Nordosten Italiens.

LITERATUR: Benno Fleischmann, Art. „Vivarini, Alvise"; in: ThB 34 (1940), S. 443–445; Giorgio Sinigaglia, De'Vivarini. Pittori di Murano, Bergamo 1905; Rodolfo Pallucchini, I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise) (= Saggi e studi di storia dell'arte, 4), Venedig o. J. [1962] ; John Steer, Alvise Vivarini. His art and influence, Cambridge u. a. O. 1982; John Steer, Art. „Alvise (Luigi) Vivarini"; in: DicArt 32 (1996), S. 657f



Abb. 138: Künstler aus dem Umkreis des Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel

KÜNSTLER AUS DEM UMKREIS DES ALVISE VIVARINI

MADONNA MIT KIND

INV. NR. 1079

Tafel 15 und Abb. 138

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 49,1 x 36,2 (± 0,1) x 0,6 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung, auf ca. 0,6 cm gedünnt und parkettiert; an der linken Kante deutlich beschnitten; an allen übrigen Kanten vermutlich knapp innerhalb der Malerei beschnitten

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
die Malerei durch massive Verputzungen und zahlreiche, über die ganze Bildfläche verteilte Fehlstellen, Kittungen und Retuschen aufs äußerste beeinträchtigt

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel: „1079"; auf den Parkettstreben und in den Parkettintervallen mehrfach in Bleistift und blauem Buntstift „1079" und in roter Kreide „2994"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Zwischen zwei steinernen Mauerzügen mit rotbraunem bzw. grünem Marmorabschluß ist vor einer weiten Flußlandschaft die Gottesmutter mit dem Kind in Halbfigur dargestellt. Maria trägt zu weißem Hemd und Kopftuch ein karminrotes Kleid mit goldfarbenem Saum und Gürtel sowie einen dunkelblauen Mantel mit hellblauem Innenfutter. Sie hält mit beiden Händen das segnende Christuskind, das auf einem flaschengrünen, mit goldfarbenen Säumen und Troddeln verzierten Kissen vor ihr auf der Brüstung steht. Das Kind trägt über einem weißen Hemd ein ockerfarbenes Kleidchen mit weißer Gürtung. Maria ist mit einem einfachen Nimbus, das Christuskind mit einem Kreuznimbus ausgezeichnet.

Beide Figuren hinterfängt ein grünes Ehrentuch, das mit hellblauen Säumen mit eingewobenem goldfarbenem Zierfaden dekoriert ist. Das Tuch ist über zwei Blattranken geworfen, die sich aus den oberen Bildecken entwickeln.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde 1872 vom Frankfurter Kunstverein zum Preis von 1500 Gulden für das Städel erworben[2] und als „Giovanni Bellini?" inventarisiert. In den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts wurde es 1873 als „Venezianische Schule des 15. Jahrhunderts", von 1879 bis 1892 als „Schule des Giovanni Bellini", 1900 bis 1907 als „Venezianische Schule um 1500", 1910 bis 1997 als „Schule des venezianischen Festlandes um 1500" bezeichnet.

A. Venturi führte das Gemälde als ein Werk des in Modena tätigen Francesco de' Bianchi Ferrari (um 1460–1510) in die kunsthistorische Forschung ein.[3] H. Weizsäcker sprach sich statt dessen erneut allgemein für die „Venezianische Schule um 1500" aus. Nach der nur brieflich geäußerten Meinung von F. Heinemann könnte es sich „... bei diesem scheinbar sehr schlecht erhaltenen Gemälde" um eine Arbeit des Antonio Solario, gen. il Zingaro (in Venedig nachweisbar zwischen 1502 und 1518) handeln, das auf eine Vorlage von Alvise Vivarini, heute in der Walters Art Gallery in Baltimore *(Abb. 139)*,[4] zurückgeht.[5] J. Steer erkannte im Städel-Bild eine von

1 INVENTAR DER GEMÄLDE & CARTONS 3TE AUFSTELLUNG (1872), fol. IIIr: „Hat sehr gelitten, aber noch schön in Farbe die Landschaft. Der Kopf der Madonna und das Kind haben sehr gelitten."

2 Zu den Erwerbungsumständen des Bildes durch das Städelsche Kunstinstitut siehe S. XXVf.

3 A. VENTURI (1898), S. 286 mit Abb. 295. Zu Bianchi Ferrari vgl. Susanna PARTSCH, Art. „Francesco de' Bianchi Ferrari"; in: AKL 10 (1995), S. 430.

4 Federico ZERI, Italian paintings in the Walters Art Gallery, Bd. 1, Baltimore 1976, S. 247, Kat. Nr. 166.

5 Brief von Fritz Heinemann, Edelhausen, an Städel-Direktor Ernst Holzinger vom 10. Juli 1964 (dieser und die nachfolgend genannten Briefe in der Bildakte, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 1079).
Am 20. Juli 1964 bekräftigte Heinemann in einem Brief an Hans-Joachim Ziemke, Städelsches Kunstinstitut, seine Zuschreibung an Solario: „Die kleine Madonna Nr. 1079 ist allerdings, wie man sich in Italien ausdrückt, una larva; trotzdem sind die Kopfformen von Madonna und Kind, die Augenbildung und die Landschaftsauffassung typisch für die Frühzeit dieses Kleinmeisters; zu vergleichen sind zwei ebenfalls schlecht erhaltene Darstellungen im Museo Correr in Venedig (Inv. Nr. 1.15 [nicht in Giovanni MARIACHER, Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo, Venedig 1957; JS]) und im Museo Civico in Treviso (nicht im Katalog)." In einem weiteren Schreiben an Ziemke vom 19. Mai 1965 teilte Heinemann mit, „... daß es sich um eine Kopie nach dem Original von Alvise Vivarini in der Walters Collection in Baltimore handelt; letzteres ist bei Pallucchini, I Vivarini, als fig. 248 abgebildet. An der von mir vermuteten Autorschaft der Kopie von der Hand des Antonio Solario möchte ich festhalten." Zu Solario vgl. Maria Cristina CHIUSA, Art. „Solario, Antonio [lo Zingaro]"; in: DicArt 29, 1996, S. 27f.
Bereits Giovanni Morelli hatte laut handschriftlichem Eintrag im Städel-Inventar, 1880ff, Inv. Nr. 1079 („Ist von Aloysio Vivarini [Morelli]", auf

Vivarini ausgeführte „Version" der Tafel in Baltimore,[6] während sich jüngst M. Casagrande auf der Grundlage eines Vergleichs der Landschaftsgestaltung für Jacopo da Valenza (nachweisbar zwischen 1485 und 1509) aussprach.[7]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Darstellung ist teilweise unterritzt; dies betrifft den blauen Marienumhang, die Seitenkanten und die begleitenden Bordüren des Ehrentuchs, das anfangs bis zur oberen Tafelkante hinaufreichen sollte, sowie die Kante der Brüstung im Bildvordergrund. Die Unterzeichnung wird in der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 140)* nur an wenigen Stellen faßbar. So zeigen sich zur Linken Mariens spärliche gezeichnete Formvorgaben bei den beiden Bäumen; ein dritter Baum ist nur unterzeichnet, nicht aber in Farbe ausgeführt.

Die Planänderung am Ehrentuch wird auch im Infrarot-Befund ablesbar: Füllte es in der Unterzeichnungsphase noch die gesamte Tafelhöhe über der Madonna, so sah bereits die erste Farbanlage den heute sichtbaren Abschnitt blauen Himmels über dem Tuch vor. Dennoch sind die Blattranken, über die das Ehrentuch geschlagen ist, und der rückseitig herabhängende Tuchabschnitt erst über das schon ausgeführte Himmelsblau gemalt worden und nicht unterzeichnet.

Die Malerei der linken Hand der Madonna ist bemerkenswert undifferenziert; der schlechte Erhaltungszustand macht es unmöglich, sicher zu entscheiden, ob ihre Fingerspitzen ursprünglich auch über die Vorderkante der Marmorbrüstung gemalt waren. Ähnlich verhält es sich beim Röntgenbefund *(Abb. 141)* der beiden Köpfe, der deutlich erkennen läßt, wie sehr der Maler bei der Formgebung mit seinem Bildgegenstand zu kämpfen hatte.

DISKUSSION

Das künstlerisch bescheidene, zudem nur schlecht erhaltene Madonnen-Täfelchen des Städelschen Kunstinstituts dürfte das Produkt eines Künstlers aus dem Umkreis des Alvise Vivarini sein. Wie bereits von Heinemann erkannt, folgt die Komposition dessen Gemälde in der Walters Art Gallery in Baltimore *(Abb. 139)* bis auf geringe Abweichungen. Diese betreffen neben dem etwas größeren Bildformat vor allem die Hintergrundsgestaltung mit dem Landschaftsausblick und der Aufhängung des Ehrentuchs.



Abb. 139: Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Baltimore, Walters Art Gallery



Abb. 140: Umkreis des Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

Alvise Vivarini gedeutet. Weizsäcker (1900), S. 356f, Kat. Nr. 37, schließlich berichtete, Morelli habe „...(nach mündlicher Überlieferung) zwischen Alvise Vivarini und Jacopo da Valenza (geschwankt), aber keiner von beiden Namen vermöchte ganz zu befriedigen".

6 Steer (1982), S. 128.

7 Casagrande (1995/96), S. 139f. Ich bin Marta Casagrande für die Zusendung einer Kopie ihrer unpublizierten Arbeit zu Dank verpflichtet. An Jacopo da Valenza hatte auch Morelli bereits gedacht, siehe Anm. 5.



Abb. 141: Umkreis des Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 142: Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Vicenza, Sammlung Conte Piovene

Darüber hinaus ist die Kopfhaltung des Christuskindes etwas verändert sowie die Geste der in Baltimore angewinkelt vor dem Leib der Mutter erhobenen Linken des Knaben beim Frankfurter Bild zum beherzten Griff in den Umhangsaum modifiziert worden. Der qualitative Unterschied in der malerischen Ausführung allerdings ist unübersehbar; an die Stelle der weicheren Bildung vor allem der Inkarnate im Bild der Walters Art Gallery ist im Städel-Gemälde eine harte, ja eckige Formgebung getreten.

Die Madonna in Baltimore bildet zusammen mit zwei weiteren Halbfigurenmadonnen in der Sammlung des Grafen Cesare Piovene in Vicenza *(Abb. 142)* und in den Gallerie Nazionale delle Marche in Urbino eine eigenständige Werkgruppe im Œuvre Alvise Vivarinis, die sich in ihrer graphisch-harten Figurengestaltung und der gerade beim Christuskind auffälligen herben Typenbildung vom übrigen, vielfach von Giovanni Bellini beeinflußten Schaffen des Künstlers deutlich absetzt. Diese Bildergruppe ist jedoch durch die auf einem Cartellino an der Brüstung des Madonnenbildes in Vicenza angebrachte Signatur „Aluisius Vivarinus pictor F." eindeutig für diesen gesichert.[8]

Motivisch mit der Fassung in Baltimore bis auf die Hintergrundslandschaft übereingehend, im Stil jedoch stärker bellinesken Vorbildern verpflichtet, ist eine weitere Version dieses halbfigurigen Madonnenbildes, die sich 1978 im New Yorker Kunsthandel befand und deren Verbleib unbekannt ist *(Abb. 143)*.[9] Der Ausschnitt der in den Bildmaßen mit der Version in Baltimore übereinstimmenden Tafel ist etwas enger gewählt, die Köpfe, insbesondere beim Kind, sind weicher modelliert, die Haltung der Linken des Kindes ist nun durch den Griff nach einem Zipfel des Kopftuchs Mariens motiviert.

Das Bild in Baltimore wird als Werk Alvise Vivarinis traditionell in die frühen 1480er Jahre datiert,[10] und in derselben Zeit könnte auch das seinerzeit im New Yorker Kunsthandel befindliche Werk entstanden sein. Dabei gilt es sich allerdings den Umstand in Erinnerung zu rufen, daß Alvises stilistische Entwicklung nur gering und die Datierung von nicht dokumentierten Gemälden daher schwierig ist.[11] Das Städel-Bild orientiert sich in seiner Formgebung bei den Figuren stärker an der Tafel in Baltimore, auch wenn es zugleich das Motiv des Griffs in den Umhang von der New Yorker Fassung übernommen hat. Die an giorgioneske Vorbilder erinnernde Landschaftsgestaltung der Frankfurter Version weist dieser aber eine Entstehung wohl erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu.

8 Steer (1982), S. 166, Kat. Nr. 39, Abb. 24 (Vicenza), S. 150, Kat. Nr. 26, Abb. 26 (Urbino).
9 Vgl. Notable works of art now on the market; in: Supplement to The Burlington Magazine, June 1978, o. S., Tafel VII.
10 Zeri (wie Anm. 4), S. 247, Kat. Nr. 166.
11 Vgl. hierzu ausführlich Steer (1982), S. 4f.

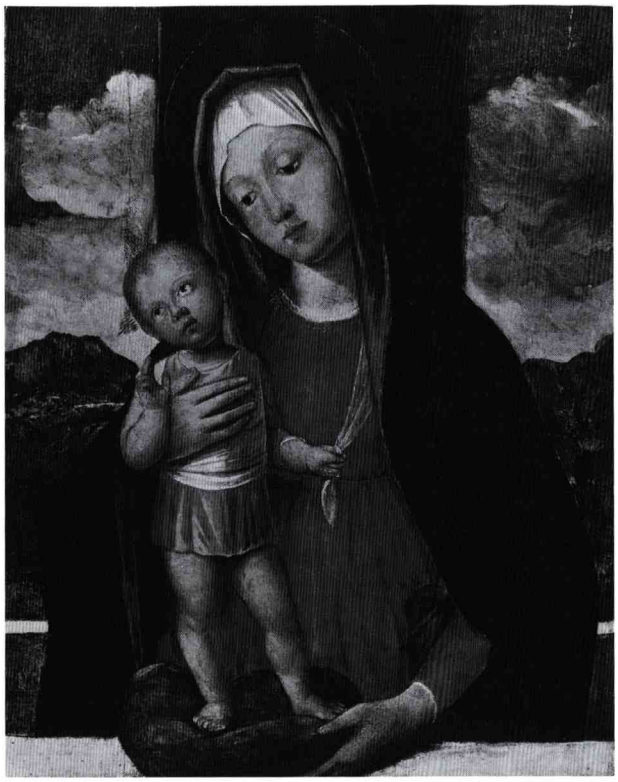


Abb. 143: Alvise Vivarini, Madonna mit Kind, Verbleib unbekannt

Angesichts der Vertrautheit des Malers des Städel-Bildes mit unterschiedlichen Varianten von Alvise Vivarinis Madonnenbild dürfte er in dessen engerem Umfeld, vielleicht zeitweilig sogar in dessen Werkstatt, tätig gewesen sein. Offenkundig versuchte er Vivarini zu imitieren, um sein sicherlich für den freien Markt und nicht auf Bestellung angefertigtes Werk erfolgreich absetzen zu können. Die bescheidene Qualität seiner Arbeit, vor allem aber der schlechte Erhaltungszustand machen indes eine nähere Bestimmung des Malers schwierig; der von Heinemann vorgeschlagene Antonio Solario, gen. il Zingaro, scheint uns als Schöpfer des Bildes angesichts seines ganz anderen Stils nicht in Frage zu kommen.[12] Auch die jüngst vorgetragene Attribution an Jacopo da Valenza durch M. Casagrande kann nicht überzeugen, stützt sie sich doch primär auf einen Vergleich der Hintergrundslandschaften, wobei die Autorin zugleich betont, daß die Landschaft des Städel-Bildes fortschrittlicher wirkt als sonst bei Jacopo üblich.

12 Gleiches gilt auch für den allein von A. Venturi gemachten Vorschlag, das Städel-Bild Francesco de'Bianchi Ferrari zuzuweisen; siehe S. 152.

LITERATUR

VERZ. (1873), S. 73, Nr. 16 a; (1879), S. 78, Nr. 37; (1883), S. 80, Nr. 37; (1888), S. 87, Nr. 37; (1892), S. 13, Nr. 37; (1900), S. 356f, Nr. 37; (1907), S. 7, Nr. 37; (1910), S. 10, Nr. 37; (1914), S. 11, Nr. 37; (1915), S. 55, Nr. 37; (1919), S. 141, Inv. Nr. 1079; (1924), S. 239; (1997), S. 49

1898 Adolfo VENTURI, Il maestro del Correggio; in: L'Arte 1 (1898), S. 286

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 356f, Kat. Nr. 37

1982 John STEER, Alvise Vivarini. His art and influence, Cambridge u. a. O. 1982, S. 128

1995/96 Marta CASAGRANDE, Jacopo da Valenza, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi, Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno Accademico 1995/96, S. 139f, Kat. Nr. 13 (maschinenschriftlich)

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 49

AMICO ASPERTINI

Bologna 1474 oder 1475 – 11. oder 19. November 1552 Bologna

Der Bologneser Künstler Amico Aspertini war nicht nur als Tafel-, Fresko- und Miniaturmaler tätig, sondern auch als Bildhauer, Zeichner und Stecher. Aus einer Malerfamilie stammend, dürfte er seine erste Ausbildung in der väterlichen Werkstatt, anschließend im Atelier Francesco Francias erhalten haben. 1505/06 gehörte er zu der Bologneser Werkstattgemeinschaft, die Francia zusammen mit Lorenzo Costa betrieb. 1529 war er an der Erstellung der Festdekoration anläßlich des Treffens Karls V. mit Papst Clemens VII. beteiligt, von spätestens 1529 bis 1546 diente er als „Massaro delle quattro arti". In Bologna war Aspertini für die führenden Familien der Stadt tätig; 1504 ist Anton Galeazzo Bentivoglio Taufpate seines ersten Sohnes. Zugleich war er, ähnlich wie Marcantonio Raimondi oder Ripanda, eng in die Humanistenkreise der Universitätsstadt Bologna eingebunden. Zahlreiche Aufträge in Bologna und Umgebung belegen seinen künstlerischen Erfolg. Mehrere Reisen und auswärtige Aufträge sind verbürgt: u. a. 1496 bis vermutlich 1503, möglicherweise 1526/27 und erneut 1531/32 und 1534 in Rom, 1507/08 in Lucca, 1535/40 in Minerbio.

In den frühen Quellen wurde Aspertini wegen seines jähen Wesens und seines eigenwilligen Charakters als „bizarro" bezeichnet. Seine Kunst ist von einem Hang zum Eklektischen geprägt; nicht nur seine frühen Werke zeigen die Kompilation unterschiedlichster Stilelemente, auch später noch bediente sich Aspertini in immer neuer Anverwandlung unterschiedlichster Vorbildkreise, seien sie oberitalienischer, römischer oder auch nordalpiner Herkunft. Sein reiches Zeichnungswerk dokumentiert sein Interesse an der Antike wie an zeitgenössischer Kunst und diente immer wieder als Fundus für eigene Schöpfungen.

LITERATUR: Helga Kropfinger-von Kügelgen, Amico Aspertinis malerisches Werk. Ein Beitrag zur Bologneser Malerei in der ersten Hälfte des Cinquecento, Dissertation Bonn 1967, Bonn 1973; Helga von Kügelgen, Art. „Aspertini, Amico"; in: AKL 5 (1992), S. 441–444; Marzia Faietti, Daniela Scaglietti Kelescian, Manuela Iodice, Amico Aspertini, Modena 1995



Abb. 144: Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes, Frankfurt a. M., Städel

BILDNIS EINES MANNES

Inv. Nr. 840

Tafel 16 und Abb. 144

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Linde (Tilia sp.), 53,5 (± 0,1) x 43,6 (± 0,1) x 0,9 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Bildträger auf 0,9 cm gedünnt und parkettiert
linke und obere Tafelkante wohl original, rechte und untere Tafelkante sekundär beschnitten; an der unteren Tafelkante wohl infolge der Beschneidung zahlreiche kleiner ausgekittete und retuschierte Ausbrüche
infolge der Parkettierung zahlreiche Einläufer von der oberen und unteren Tafelkante aus sowie einzelne Binnenrisse (am gravierendsten knapp neben dem Kopf des Dargestellten über seiner linken Schulter)

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
zahlreiche Ausfluglöcher infolge intensiven Holzwurmbefalls; tiefer, fast erbsengroßer Ausbruch in 3,5 cm Entfernung von der linken und in 7,5 cm Entfernung von der unteren Tafelkante; Malerei vor allem in den Inkarnatpartien massiv verputzt und bis zur jüngsten Restaurierung großflächig übermalt; bei der jüngsten Restaurierung 1993/94 durch Peter Waldeis Abnahme eines jüngeren, stark vergilbten Firnis und aller Übermalungen, anschließend integrierende Retusche

Rückseite des Bildträgers ohne Befund

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Bildnis zeigt vor einer fernen, dunstigen Flachlandschaft die Halbfigur eines jungen Mannes, der den Betrachter nachdenklich anblickt. Er ist mit einem weißen Hemd mit gesticktem Zierkragen, einem schwarzen Wams und einem Schultermantel aus gleichfalls schwarzem, dünnem Stoff angetan; die welligen hellbraunen Haare bedeckt ein schwarzes Barett mit hochgeklappten Ohrenklappen. Die linke Hand greift vor dem Körper in den Mantel; am Zeigefinger steckt ein Goldring, dessen Dekor rein ornamental gestaltet ist. Die rechte Hand ist nicht mit ins Bild genommen worden.

Der Landschaftshorizont verläuft auf Schulterhöhe des Dargestellten. Die in Luftperspektive gegebene Landschaft entwickelt sich in streifigen Farbzonen von Grünbraun über Gelbbraun zu Blau. Die Büste des Mannes wird im Mittelgrund durch je ein locker belaubtes, hochstämmiges Bäumchen flankiert, das nahe an die Bildkante herangerückt ist. Die ferne Flachlandschaft im Hintergrund schließlich geht zu den Bildrändern hin in niedrige Hügel über, an die sich Siedlungen schmiegen.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bildnis des unbekannten jungen Mannes wurde von J. D. Passavant in die kunstgeschichtliche Forschung eingeführt.[2] Seinen Angaben zufolge befand es sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Italien. Es soll zu diesem Zeitpunkt von einem „französischen Commissair" nach Frankreich mitgenommen und angeblich vorübergehend dem Louvre zur Aufbewahrung anvertraut worden sein, bevor sein Besitzer es nach England verkaufte.[3] Dort ist das Bild zumindest vor 1832 nachweisbar, als Passavant es erwarb, um es noch im selben Jahr als Jugendarbeit Raffaels (1483–1520) für 845,20 Gulden an das Städelsche Kunstinstitut weiterzuverkaufen. Bereits zu diesem Zeitpunkt wurde auf die nachhaltigen Beeinträchtigungen der Malerei vor allem in den Inkarnatpartien hingewiesen. Das Bild wurde daher wiederholt Restaurierungsmaßnahmen unterzogen, so zuletzt 1993/94 einer Reinigung und anschließenden integrierenden Retusche durch P. Waldeis.

Unter der auf Passavant zurückgehenden Zuschreibung an Raffael selbst bzw. als Werk „aus der Zeit und in der Art Raphaels" wurde das Bild im Städel zunächst auch nachfolgend geführt.[4] Passavant selbst korrigierte die Zuschreibung 1844 auf Francesco Francia (um 1450/53–1517),

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 50r: „trocken u. verputzt, rest. v. Goebel & Janz d. 23. März 1878".

2 Passavant (1833), S. 116.

3 Passavant (1833), S. 116.
Passavants Angabe, das Bild habe sich vor dem Weiterverkauf zeitweilig im Louvre befunden, läßt sich nicht verifizieren (freundliche Mitteilung von Philippe Lorentz, Paris, vom 26. August 1994; vgl. auch Marie-Louise Blumer, Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814; in: Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français [1936], S. 244–348).

4 Im Städel-Inventar wurde das Bild als Werk in „Raphaels Manier" eingetragen; in den Gemäldeverzeichnissen von 1833 und 1835 hieß es „Aus der Zeit und in der Art Raphaels".



Abb. 145: Amico Aspertini, Martyrium der Heiligen Valerian und Tiburtius, Fresko, Bologna, Oratorio di Sta. Cecilia



Abb. 146: Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes, Bologna, Museo Davia Bargellini

die für das gesamte 19. Jahrhundert Bestand haben sollte.[5] Seit Weizsäckers „Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts" von 1900[6] gilt das Bildnis – einer mündlich vorgetragenen Meinung Giovanni Morellis folgend –[7] als Werk des Bologneser Künstlers Amico Aspertini. Auch über die Datierung des Gemäldes war sich die Forschung nach der Zuschreibung an Aspertini rasch einig: Die Analogien in Stil und Typik mit den von Aspertini um 1505/06 ausgeführten Fresken im Oratorio di Sta. Cecilia in Bologna *(Abb. 145)*[8] sprachen für eine Entstehung des Städel-Bildes im zeitlichen Kontext dieser Werke.[9]

C. Volpe wies erstmals auf ein weiteres, Aspertini zugeschriebenes Männerbildnis im Museo Davia Bargellini in Bologna *(Abb. 146)*[10] hin, das in seinem „senso protoraffaellesco" aufs engste mit dem Frankfurter Bild verwandt sei.[11] Doch auch Bezüge zur transalpinen Malerei, besonders zu Dürer, wurden in der psychologisierenden Interpretation des Dargestellten erkannt.[12]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte nur einen minimalen Befund zur Unterzeichnung *(Abb. 147–148)*. So ist zum einen die vom Betrachter aus gesehen linke Ohrenklappe des Baretts geringfügig größer unterzeichnet als in Farbe ausgeführt. Zum anderen ist der Mittelfinger der Linken in der Unterzeichnung stärker nach unten abgespreizt, als dies in der Malerei der Fall ist. Eine geringfügige Veränderung scheint während der Farbausführung am Halsausschnitt des Wamses über der linken Schulter des Dargestellten stattgefunden zu haben: Der Wamssaum dürfte in der ersten Farbanlage um die Breite des heute sichtbaren weißen Hemdes höher verlaufen sein.

Zusätzlich zur Unterzeichnung nutzte der Maler im Gesicht des Porträtierten aber auch in die Grundierung eingeritzte Konturlinien zur Fixierung seiner Darstellung, wie – neben dem Augenschein – auch die Röntgenaufnahme *(Abb. 149)* zeigt. Wohl infolge besonders starker

5 So in den Gemäldeverzeichnissen des Städel von 1844 bis 1892 sowie bei Blake (1858), S. 20; Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 571, Anm. 2; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1873), S. 609, Anm. 46, und Lübke (1878), S. 452f.

6 Weizsäcker (1900), S. 18, Kat. Nr. 23.

7 Im Städel-Inventar (1880) findet sich unter Inv. Nr. 840 der handschriftliche Vermerk „Ist von Amico Aspertini (Morelli)".

8 Faietti, Scaglietti Kelescian, Iodice (1995), S. 36–39, 131–136, Kat. Nr. 19, Farbtafeln auf S. 132f. Vgl. auch Daniela Scaglietti, La Cappella di Santa Cecilia; in: Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte. Regesto documentario, Bologna 1967, S. 133–146; Steffi Röttgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2: Die Blütezeit 1470–1510, München 1997, S. 422–439, Farbtafeln S. 234f.

9 A. Venturi (1914), S. 1015, und Kropfinger-von Kügelgen (1967/73), S. 248–250, Kat. Nr. 11, datierten in Analogie zu den Bologneser Fresken um 1506, während Volpe (1960), S. 167, die Entstehung unmittelbar nach Aspertinis Rückkehr aus Rom in seine Vaterstadt um 1504 vermutete. Seiner Datierung schlossen sich auch Ghidiglia Quintavalle (1962), S. 412; Tazartes (1982), S. 40; Benati (1985), S. 159; Ballarin, Pattanaro, Romani (1995), Abb. 359, und Faietti, Scaglietti Kelescian, Iodice (1995), S. 113f, Kat. Nr. 8, an.

10 Benati (1985), S. 159; Bernardini (1987), S. 87; Faietti, Scaglietti Kelescian, Iodice (1995), S. 112f, Kat. Nr. 7.

11 Volpe (1960), S. 167; ebenso Ghidiglia Quintavalle (1962), S. 412.

12 Volpe (1960), S. 167; Ghidiglia Quintavalle (1962), S. 412; Faietti, Scaglietti Kelescian, Iodice (1995), S. 113f, Kat. Nr. 8.



Abb. 147: Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes, Infrarot-Reflektographie: Kopf, Frankfurt a. M., Städel

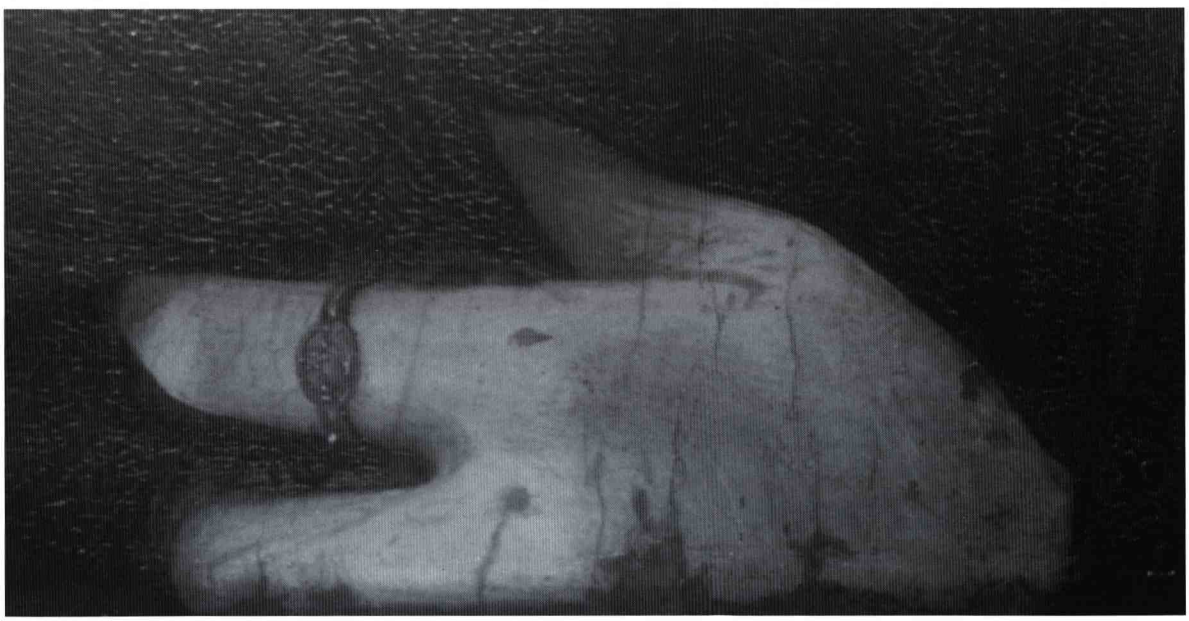


Abb. 148: Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes, Infrarot-Reflektographie: Linke, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 149: Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 151: Amico Aspertini, Bildnis eines Klerikers, europäische Privatsammlung

Verputzung ist diese Unterritzung an Nase und rechtem Auge des Mannes am deutlichsten zu erkennen, während die noch geschlossenen Farbflächen am Unterlid des rechten und am linken Auge, um die Lippen und am Grübchen im Kinn die Ritzlinien stärker kaschieren.[13] Der Röntgenbefund läßt weiterhin erkennen, daß die Gestaltung des Halsausschnitts den Maler wiederholt beschäftigt hat: So war der weiße Hemdkragen ursprünglich wesentlich breiter als heute, denn sein unterer Abschnitt liegt heute unter dem Schwarz des Wamses. Die sparsame Verwendung von Bleiweiß im Inkarnat macht ferner deutlich, daß für dessen luminaristische und koloristische Gestaltung vor allem die weiße Grundierung genutzt wird: Diese dient transparenten und opaken Lasuren bzw. Farbschichten als Reflexgrund, der die Farben von innen aufleuchten läßt. Durch die extreme Verputzung des Bildes fehlen heute die abschließenden Lasurschichten, so daß nun die rosafarbenen Farbpartien, die vor allem die stärker vom Licht getroffenen Abschnitte wie Nase, Stirn oder Wangenknochen kennzeichnen, isoliert und unverbunden neben verschatteten Inkarnatpartien stehen, wo nur eine dünne Lasur die Grundierung bedeckt.

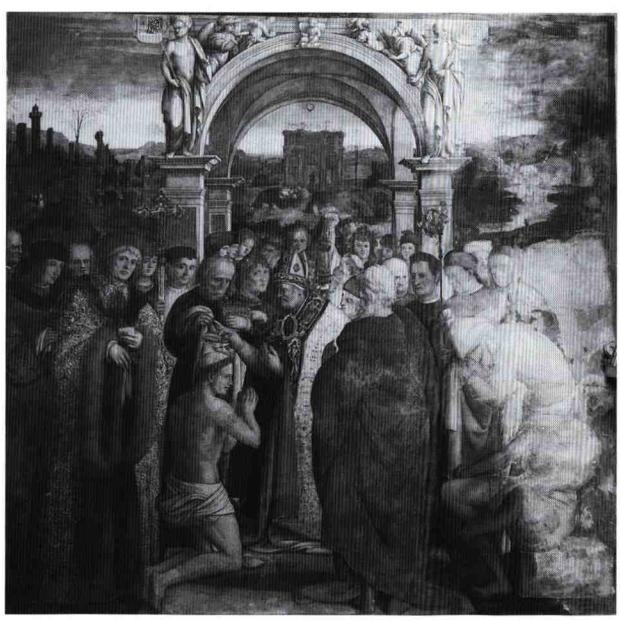


Abb. 150: Amico Aspertini, Taufe des Heiligen Augustinus, Ausschnitt, Fresko, Lucca, San Frediano, Capella di Sant' Agostino

DISKUSSION

So schlicht die Pose auf den ersten Blick auch wirkt, so subtil erweist sie sich bei näherer Betrachtung in der Durchführung. Weder fixiert der junge Mann den Betrachter geradeheraus, noch wendet er sich ihm frontal zu; mit dem rechten Auge mag er sein Gegenüber unmittelbar anschauen, der Blick seines linken Auges schweift indes an uns vorbei. Der Kopf ist nicht nur leicht nach links gedreht und damit von uns abgewandt, er ist zugleich kaum merklich geneigt, so daß von ferne der Eindruck des scheuen und zurückhaltenden, gleichzeitig prüfenden



Abb. 152: Amico Aspertini, „Pala del Tirocinio", Bologna, Pinacoteca Nazionale

„Blicks aus dem Augenwinkeln" entsteht. Distanz zum Betrachter schafft auch die Körperhaltung. Die linke Schulter ist leicht nach vorn geschoben, der vor den Leib erhobene Arm wirkt zugleich wie eine Betonung der Bildebene, wie eine Barriere zum imaginären Gegenüber.

Beim Vergleich mit einigen der auf Aspertinis Fresken im Oratorio di Sta. Cecilia in Bologna *(Abb. 145)* sowie in der um 1507/09 ausgemalten Cappella di Sant'Agostino in San Frediano in Lucca *(Abb. 150)*[14] porträthaft dargestellten Figuren vermittelt die Verbindung von leicht nach vorn gedrehter Schulter und zur Seite gewendetem, zurückgeneigtem Kopf bei gleichzeitiger Fixierung des Betrachters in Fresko und Porträt das gleiche Distanzempfinden zum Dargestellten; man betrachte etwa den Schildträger in der Martyriumsszene der Heiligen Valerian und Tiburtius in Bologna oder den Träger des Prozessionskreuzes in der Taufe des Heiligen Augustinus in Lucca.[15] Letzterer wiederum weist beachtliche Ähnlichkeit mit dem Bildnis eines Klerikers *(Abb. 151)* in einer Londoner Privatsammlung auf,[16] dessen duftige Hintergrundslandschaft an das Porträt im Städel erinnert.

Eine Entstehung des Frankfurter Bildes um 1505/06, in der Zeit der Fresken im Caecilia-Oratorium, erscheint am wahrscheinlichsten. Hierfür spricht auch der Umstand, daß die Gesichtsbildung zwar noch an die Jünglingsdarstellungen in der wohl um 1504/05 entstandenen „Pala del Tirocinio" *(Abb. 152)*, einer Anbetung des Kindes durch sechs Heilige und zwei Stifter, heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna,[17] erinnert (man betrachte das rund-

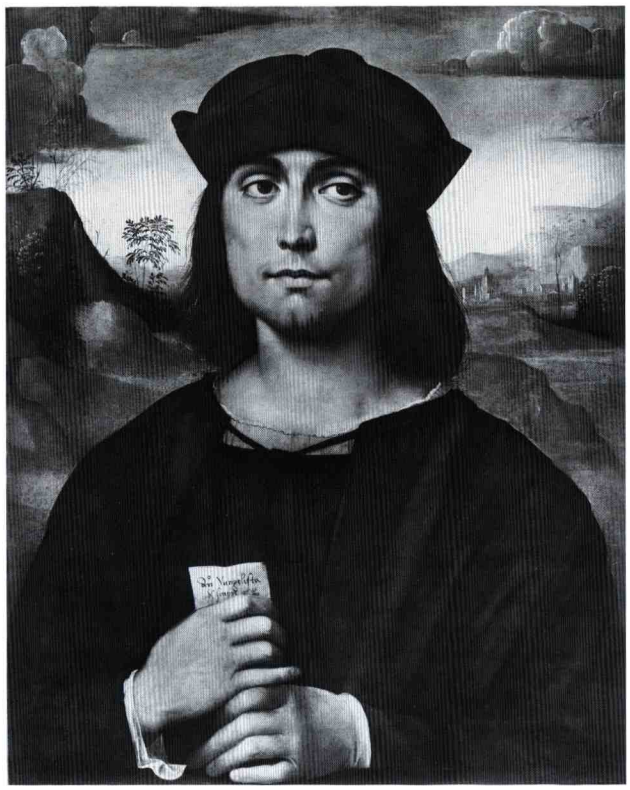


Abb. 153: Francesco Francia, Bildnis des Evangelista Scappi, Florenz, Uffizien

13 Ihres gerade an Nase und rechtem Auge vergleichsweise groben Charakters ungeachtet, handelt es sich bei den Ritzlinien eindeutig nicht um nachträgliche Verletzungen der Farbschicht. Sie gehören also ohne Frage zur ursprünglichen Bildgenese, auch wenn sie sicherlich nicht von Anfang an so stark hervorgetreten sind. Sie sind in ihrer Wirkung allerdings bei der letzten Restaurierung irrtümlich durch Nachziehen mit brauner Farbe noch betont worden.

14 Zu den Fresken in der Cappella di Sant'Agostino in San Frediano in Lucca vgl. Maurizia Tazartes, Michele Luzzati, S. Frediano di Lucca ai primi del Cinquecento. Committenze legate ad una contesa per il Priorato? in: Ricerche di storia dell'arte 15 (1981), S. 61–68; Tazartes (1982), S. 29–48; Maurizia Tazartes, Artisti e committenti ai primi del Cinquecento in San Frediano di Lucca; in: Ricerche di storia dell'arte 21 (1983), S. 5–20; Faietti, Scaglietti Kelescian, Iodice (1995), S. 39–43, 141–153, Kat. Nr. 24, Farbtafeln auf S. 141–147.

15 Das Caecilia-Fresko des Martyriums hat offensichtlich auch die Legenden-Darstellung eines unbekannten Heiligen beeinflußt, die zuletzt 1967 auf einer Auktion in Paris auftauchte (vgl. Verst. Kat. Succession D ... Dessins et tableaux anciens ..., Paris, Palais Galliéra, 12. Juni 1967, o. S., Los-Nr. 163). Aspertini zugeschrieben, orientiert sich die rechte Hälfte der Darstellung mit der Gerichtsszene unverkennbar an der entsprechenden Szene im Fresko; hier ist es nun der Gerüstete ganz links, dessen Darstellung mit leicht geneigtem Kopf stark an das Bildnis im Städel erinnert.
Die Figur des Gerüsteten, der sich auf seinen Schild stützt, dürfte letztlich auf Perugino zurückgehen, wie ein Blick auf dessen Lucius Sicinus im Freskobild des Collegio del Cambio in Perugia oder auf dessen Erzengel-Michael-Darstellungen auf der Pala di Vallombrosa, heute in der Galleria dell'Accademia in Florenz, bzw. auf dem Polyptychon aus der Kartause in Pavia, heute in der Londoner National Gallery, verdeutlicht; vgl. Hiller von Gaertringen, Raffaels Lernerfahrung (1999), S. 195–207.

16 Faietti, Scaglietti Kelescian, Iodice (1995), S. 160f, Kat. Nr. 31, Farbtafel auf S. 161.

17 Faietti, Scaglietti Kelescian, Iodice (1995), S. 123–126, Kat. Nr. 14, Farbtafel auf S. 125.

liche Kinn mit dem kleinen, etwas mokanten Mund, die mit einer Augenbraue verschliffene Nase, die großen, weit auseinanderstehenden Augen), wohingegen das „Kindchenschema" des früher entstandenen Werkes beim Frankfurter Bildnis zugunsten einer ausgeglicheneren Proportionierung aufgegeben worden ist.

Um die Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts gehörte Aspertini zu der Werkstattgemeinschaft, die Francesco Francia zusammen mit Lorenzo Costa betrieb. Daher lassen sich in der Gestaltung des Frankfurter Bildnisses deutliche Anklänge an Gemälde sowohl von Francia als auch von Costa finden. In Francias Œuvre begegnet mit dem um 1505 entstandenen Bildnis des Evangelista Scappi, heute in den Uffizien in Florenz *(Abb. 153)*,[18] ein Porträt, das in seiner Bildauffassung selbst Perugino und Raffael voraussetzt, zugleich aber zum Ausgangspunkt auch von Aspertinis Frankfurter Tafel geworden ist.[19] Von hier stammen das Bildformat, die etwas befangen wirkende Haltung der Hände, welche bei Francia beide den Brief mit dem Namen des Dargestellten festhalten, aber auch die Plazierung der Halbfigur vor einem weiten Landschaftsausblick. In Werken des Lorenzo Costa wiederum finden sich die nächsten Analogien für die Detailgestaltung des Hintergrundes: Die atmosphärisch gegebene, dunstige Flachlandschaft, die sich von kräftigem Grün über helles Braun in blassem, kühlem Blau am Horizont verliert und die seitlich von hochstämmigen, dünn belaubten Bäumen flankiert wird, findet sich ganz entsprechend in Costas 1504 datierter Beweinung Christi in der Berliner Gemäldegalerie oder in seiner 1505 entstandenen Marienvermählung in der Pinacoteca Nazionale zu Bologna.[20]

LITERATUR

VERZ. (1833), Tafel 11; (1835), S. 71, Nr. 191; (1844), S. 57, Nr. 27; (1855), S. 9; (1858), S. 60, Nr. 41; (1866), S. 61, Nr. 41; (1870), S. 80, Nr. 41; (1873), S. 81, Nr. 41; (1879), S. 75, Nr. 25; (1883), S. 76, Nr. 25; (1888), S. 83, Nr. 23; (1892), S. 11, Nr. 23; (1900), S. 18, Nr. 23; (1907), S. 6, Nr. 23; (1910), S. 8, Nr. 23; (1914), S. 9, Nr. 23; (1915), S. 62, Nr. 23; (1919), S. 2, Inv. Nr. 840; (1924), S. 15; (1966), S. 12; (1971), S. 11; (1987), S. 27; (1997), S. 19

1833 Johann David PASSAVANT, Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1833, S. 116

1858 Thomas William Jex BLAKE, A long vacation in continental picture galleries, London 1858, S. 20

1871 CROWE, CAVALCASELLE, A history of painting in North Italy (1871), S. 571, Anm. 2

1873 CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN, Geschichte der italienischen Malerei (1873), S. 609, Anm. 46

1878 Wilhelm LÜBKE, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 1, Stuttgart 1878, S. 452f

1900 Adolfo VENTURI, La Galleria Crespi in Milano. Nota e raffronti, Mailand 1900, S. XII

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 18, Kat. Nr. 23

1905 Salomon REINACH, Répertoires de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 1, Paris 1905, S. 74

1907 BERENSON, North Italian painters (1907), S. 164

1908 Lisetta CIACCIO, Art. „Aspertini, Amico"; in: ThB 2 (1908), S. 189

1911 Emmanuel BÉNÉZIT, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, Bd. 1, Paris 1911 (Reprint Paris 1976), S. 293

1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 2, S. 283, Anm. 1

1913 Giuseppe LIPPARINI, Francesco Francia, Bergamo 1913, S. 128

1914 VENTURI, Storia dell'arte italiana, VII, 3 (1914), S. 952, Anm. 1, S. 1015

1915 Corrado RICCI, Gli Aspertini; in: L'Arte 18 (1915), S. 111

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 34

1960 Carlo VOLPE, Alcune schede per l'Aspertini; in: Arte antica e moderna 10 (1960), S. 167

1962 Augusta GHIDIGLIA QUINTAVALLE, Art. „Aspertini, Amico"; in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 4, Rom 1962, S. 412

1967/73 Helga KROPFINGER-VON KÜGELGEN, Amico Aspertinis malerisches Werk. Ein Beitrag zur Bologneser Malerei in der ersten Hälfte des Cinquecento, Dissertation Bonn 1967, Bonn 1973, S. 248–250, Kat. Nr. 11

1968 BERENSON, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 21

1982 Maurizia TAZARTES, Aspertini da Bologna a Lucca: Gli affreschi della cappella di Sant'Agostino in San Frediano; in: Ricerche di storia dell'arte 17 (1982), S. 40

1985 Daniele BENATI, Amico Aspertini, Ritratto di magistrato, Bologna, Museo Civico Davia-Bargellini; in: Ausst. Kat. Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola. Arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento, Katalog herausgegeben von Carlo Pedretti, Bologna, Palazzo del Podestà, 1985, S. 159

1987 Carla BERNARDINI, Artista bolognese (inizi del sec. XVI), Ritratto d'uomo, inv. 191; in: Renzo Grandi (Hg.), Museo civico d'arte industriale e galleria Davia Bargellini, Bologna 1987, S. 87

1992 Helga VON KÜGELGEN, Art. „Aspertini, Amico"; in: AKL 5 (1992), S. 442

1995 Alessandro BALLARIN, Alessandra PATTANARO, Vittoria ROMANI, Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 1), Bd. 2, Cittadella 1995, Abb. 359

1995 Marzia FAIETTI, Daniela SCAGLIETTI KELESCIAN, Manuela IODICE, Amico Aspertini, Modena 1995, S. 43, 113f, Kat. Nr. 8

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 19

18 Emilio NEGRO, Nicosetta ROIO, Francesco Francia e la sua scuola. Appendice documentaria Carlo Giovannini, Modena 1998, S. 180f, Kat. Nr. 56, Abb. S. 181.

19 Angesichts seines eigenen Romaufenthalts um die Jahrhundertwende, der ihn auf Hin- oder Rückreise durch Umbrien geführt haben wird, dürfte Aspertini Werke Raffaels und Peruginos auch aus eigener Anschauung gekannt haben. So überrascht es nicht, daß das Frankfurter Bildnis auch formale Übereinstimmungen mit Peruginos um 1494 geschaffenem Porträt des Francesco delle Opere, heute in den Uffizien, aufweist (vgl. Pietro SCARPELLINI, Perugino, Mailand [2] 1991, S. 88, Kat. Nr. 60, Abb. 101).

20 Vgl. Emilio NEGRO, Nicosetta ROIO, Lorenzo Costa, 1460–1535, Modena 2001, S. 113f, Kat. Nr. 41, Farbtafel XIX (Berlin), S. 116, Kat. Nr. 45, Farbtafel XXI (Bologna). Gleiches gilt auch für die Hintergrundslandschaft in Costas um 1505 entstandener thronender Madonna mit Engeln in der Londoner National Gallery (ebd., S. 115f, Kat. Nr. 43, Farbtafel XX).

TIZIAN

(EIGENTLICH TIZIANO VECELLIO)

Pieve di Cadore um 1485/90 – 27. August 1576 Venedig

Der aus einer Künstlerfamilie stammende Tizian kam bereits als Kind nach Venedig, wo er zunächst in der Bellini-Werkstatt, dann mit Giorgione arbeitete. Tizians frühes malerisches Œuvre ist nur bedingt zu sichern; seine Zusammenarbeit mit dem 1510 verstorbenen Giorgione verunklärt die Situation zusätzlich. Sein frühestes dokumentarisch gesichertes, erhaltenes Werk sind die Fresken in der Scuola di San Antonio in Padua aus dem Jahre 1511. Wohl um 1515 entstand mit der „Himmlischen und irdischen Liebe", heute in der Galleria Borghese in Rom, eines seiner ersten Meisterwerke als Tafelmaler. Nach dem Tod Giorgiones konnte sich Tizian neben dem alternden Giovanni Bellini als der führende Künstler Venedigs etablieren; seine Zulassung zur Mitarbeit an der Ausschmückung des Dogenpalastes 1513 demonstriert diesen Status nachdrücklich, auch wenn seine aktive Mitarbeit an diesem Projekt erst in den 1520er Jahren begann.

Von der Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts an läßt sich Tizians Karriere als Maler lückenlos verfolgen; neben zahlreichen religiösen und mythologischen Gemälden sowie Porträts für venezianische Auftraggeber wurde er auch seit 1516 für die Este in Ferrara und seit 1519 für die Gonzaga in Mantua tätig, von den frühen 1530er Jahren an arbeitete der Künstler außerdem für den Hof der Della Rovere in Urbino.

Um die Mitte der 1540er Jahre wandelt sich Tizians Stil; das nunmehr einsetzende Spätwerk des Künstlers ist durch gesteigerte Dramatik der Erzählung, ein dunkleres Kolorit und eine summarischere Farbbehandlung gekennzeichnet. Seit 1547 wurde Tizian immer wieder für die Habsburger Karl V. und Philipp II. tätig; so reiste er 1547/48 auf Geheiß des Kaisers zum Reichstag nach Augsburg, wo er für Karl V. und seine Familie religiöse und mythologische Gemälde ausführte, daneben auch eine Reihe von Porträts. Auf dem Reichstag 1550, erneut in Augsburg, beauftragte diesmal vor allem Philipp II. den Künstler mit einer Reihe von mythologischen Darstellungen, die ebenso wie zahlreiche religiöse Gemälde nach Spanien an den Hof des Königs gesandt wurden; Philipp sollte bis zum Tode des Künstlers dessen bedeutendster Auftraggeber bleiben.

Dank seines langen Lebens umfaßt Tizians künstlerische Karriere mehr als 65 Jahre. Bereits zu Lebzeiten hochberühmt, gilt er seither als der bedeutendste Vertreter der venezianischen Malerei, der die künstlerische Entwicklung weit über die Grenzen Italiens hinaus tief beeinflußt hat; man denke nur an Rubens oder Velázquez. Sein Schaffen umspannt die Hochrenaissance ebenso wie den Manierismus, wobei das Spätwerk mit seinem „non finito" singulär in seiner Zeit dasteht.

LITERATUR: Francesco Valcanover, Tutta la pittura di Tiziano, 2 Bde., Mailand 1960; Rodolfo Pallucchini, Tiziano, 2 Bde., Florenz 1969; Harold E. Wethey, The paintings of Titian. Complete edition, 2 Bde., London 1971; Joseph Manca (Hg.), Titian 500 (Studies in the history of art, 45), Washington 1993; Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000; Paul Joannides, Titian to 1518. The assumption of genius, New Haven-London 2001



Abb. 154: Tizian, Bildnis eines jungen Mannes, Frankfurt a. M., Städel

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

Inv. Nr. 1133

Tafel 17 und Abb. 154

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 20,0 x 17,0 x 0,4 cm
Einzelbrett mit horizontal verlaufender Maserung
rückseitig sind auf beiden Seiten etwa 2,5 cm breite Holzstücke von dreiecksförmigem Zuschnitt dem originalen Bildträger unterfüttert (letzterer war zuvor rückseitig zu den seitlichen Tafelkanten hin abgeschrägt worden); die Anstückungen ragen seitlich minimal über die Originaltafel hinaus
auf der Originaltafel rückseitig oben und unten und zu den seitlichen Anstückungen hin Kittungen

Malfläche:
19,1 (± 0,1) x 15,7 (± 0,1) cm
Malfläche oben und beidseits scharf begrenzt, unten ungleichmäßig auslaufend

Zustand der Malerei:
grundsätzlich befriedigender bis guter Erhaltungszustand; punktuelle, bis auf den Bildträger reichende Farbausbrüche und Retuschen (parallel zur Maserung) über die gesamte Tafel verteilt; besonders auffällig im Inkarnat unterhalb des rechten Auges des Dargestellten; Verputzung der gelben Zierbänder des Baretts; etwa 2 x 2 cm große Retusche über einer gekitteten Fehlstelle an der rechten Tafelkante, etwa 5 cm unterhalb der oberen Kante; ausgedehnte Retusche im unteren Abschnitt des weißen Hemdes

Rückseite des Bildträgers *(Abb. 155)*:
in schwarzer Schrift: „71"; „Kost 15 vngerisch duc(aten) Anno 1516" (die Jahreszahl in einer anderen, deutlich helleren Farbe als die übrige Inschrift)
Abdruck eines unidentifizierten Wappens in rotem Siegellack[1]

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Die kleinformatige Tafel zeigt vor dunklem Hintergrund das als Schulterstück gegebene Bildnis eines jungen Mannes, der den Kopf über seine etwas nach vorne geschobene rechte Schulter hinweg zur Seite gewandt hat. Die schmalen Züge des bartlosen Jünglings sind zu beiden Seiten von dunkelbraunen, fast schulterlangen Haaren eingerahmt, die unter einem roten Barett hervorquellen. Er trägt über einem weißen, feinplissierten Hemd ein violettes, mit schmalen goldfarbenen Borten besetztes Wams, das vor der Brust offensteht. Zwei goldfarbene, an Kränze erinnernde Ornamente verzieren auch den eingeschnittenen Rand des Baretts. Durch den gewählten, äußerst engen Bildausschnitt – das Barett wird oben, die rechte Schulter links angeschnitten, die linke Schulter massiv beschnitten – rückt der Dargestellte dem Betrachter sehr nahe.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bildnis eines jungen Mannes wurde im Jahre 1881 vom Frankfurter Kunstverein zum Preis von 10 500 Reichsmark aus dem Pariser Kunsthandel für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Es wurde als Werk Tizians inventarisiert und unter dieser Bezeichnung auch in den Gemäldeverzeichnissen von 1879 bis 1892, 1907 bis 1915 und erneut 1966 geführt; 1900 sowie von 1919 bis 1936 war diese Zuschreibung mit einem Fragezeichen versehen worden. Seit 1971 wurde das Bildnis im Tizian-Umkreis angesiedelt.[2]

Die Provenienz läßt sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, als sich das Täfelchen in einer nicht näher bekannten Sammlung in Wien befand.[3] Bis 1871 war es im Besitz von Erasmus Ritter von Engert (1796–1871), dem Direktor des Belvedere in Wien. Mit dessen Sammlung wurde es am 5. Juni 1871 für 7031 Gulden bei Miethke & Wawra in Wien versteigert.[4] Vermittelt durch

1 Unter einer fünfzackigen Krone in einer Rocailleform ein Doppelwappen; heraldisch rechts – stark beschädigt – ein turmartiges Motiv; heraldisch links ein geviertelteltes Wappen: darin heraldisch oben rechts eine Lilie über einer halbmondartig nach oben weisenden Form, heraldisch oben links und unten rechts je ein nach heraldisch links steigender Balken, mit drei Sternen belegt, heraldisch unten links ein nach heraldisch rechts gewandter Vogel mit gespreizten Flügeln über einer halbmondartig nach oben weisenden Form.
Es handelt sich weder um das Wappen von Engert noch um das von Herbeck; freundliche Auskunft von Roman Gröger, Österreichisches Staatsarchiv, Wien, vom 4. Februar 2004. Es dürfte sich aber um das Wappen eines weiteren, unidentifizierten Vorbesitzers handeln.

2 So auch bei Sander, Brinkmann (1997), S. 44.

3 Von Lützow (1871), S. 279.

4 Versteigerung von Kunstwerken der Collection Erasmus von Engert (1871), S. 21, Los-Nr. 82 (das Städelsche Kunstinstitut, vermutlich vertreten durch den Direktor des Frankfurter Kunstvereins, Kohlbacher, scheint schon auf dieser Auktion versucht zu haben, das Bildnis zu ersteigern, denn im annotierten Exemplar des Auktionskataloges in der Städel-Bibliothek findet sich die handschriftliche Notiz „7031.– Fürst Hohenlohe für Director Herbeck/7030 mein Gebot").



Abb. 155: Tizian, Bildnis eines jungen Mannes, Inschrift und Siegelabdruck auf der Tafelrückseite, Frankfurt a. M., Städel

den Fürsten Hohenlohe, ging das Bildnis an den Wiener Musikdirektor Johann Ritter von Herbeck (1831–1877). Mit dessen Sammlung am 18.–20. Februar 1878 durch das Wiener Auktionshaus Plach und Löscher versteigert,[5] kam das Bild in den Kunsthandel in Paris, wo es schließlich 1881 der Frankfurter Kunstverein erwarb. Einen möglichen Hinweis auf einen frühen Besitzer liefert die – authentische? – Inschrift auf der Tafelrückseite: Ihr zufolge scheint das Bildnis – im Jahre 1516 (?) – von einem deutschen Käufer für „15 vngerisch duc[aten]" erworben worden zu sein.

Bei seinem Auftauchen in Wien galt das Bild als Arbeit Tizians. C. von Lützow führte es als bald vor 1516 entstandenes Frühwerk des Meisters in die kunsthistorische Literatur ein, die ihm in dieser Einschätzung indes nicht immer gefolgt ist;[6] mitunter wird das Frankfurter Täfelchen in der Tizian-Literatur auch gänzlich mit Stillschweigen übergangen. Vor allem zwei Werke sind immer wieder zum Vergleich herangezogen worden: das im Jahre 1511 von Tizian vollendete Fresko mit dem Wunder des Neugeborenen in der Scuola del Santo in Padua *(Abb. 156)*, wo der Kopf eines Zuschauers in einer dem Frankfurter Bildnis entsprechenden Haltung und Farbgebung erscheint,[7] sowie das Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett in der Frick Collection in New York *(Abb. 157)*, das in Haltung und Ausdruck dem Bild im Städel gleichfalls eng verwandt, doch weder signiert noch datiert ist.[8]

5 Verlassenschafts-Auction (1878), S. 34, Los-Nr. 48.

6 von Lützow (1871), S. 278f.
An der eigenhändigen Ausführung des Bildnisses im Städel hielten auch fest Ricketts (1910), S. 46, 180 (um 1510); Chiovenda (1929), S. 10; Berenson (1932), S. 570; ders. (1957), S. 186 (um 1516); Suida (1933), S. 34 (um 1516); Mayer (1937), S. 306 (um 1516); dell'Acqua (1956), S. 112; Pallucchini (1961), S. 290 (1516); ders. (1969), S. 42, 252, Kat. Nr. 121 (1516); ders. (1977), S. 28 (1516); Cagli, Valcanover (1969), S. 99, Kat. Nr. 73 (1516); dies. (1978), S. 99, Kat. Nr. 73 (1516); Wethey (1971), S. 14, 150, Kat. Nr. 117 (1516); Costamagna, Fabre de Chefdebien (1986), S. 700 (1516); Pedrocco (2000), 109, Kat. Nr. 45 (1516); Joannides (2001), 210, 235 (um 1509).

7 Hierauf machte erstmals Weizsäcker (1900), S. 342f, Kat. Nr. 43 a, aufmerksam.
Zu Tizians Freskenzyklus vgl. Antonio Morassi, Tiziano. Gli affreschi della Scuola del Santo a Padova, Mailand 1956, Tafel I, III, V, VI; Toru Ikeda, Tiziano no Sei Antonio no kiseki rensaku (Padova, Sukuora deru Santo) ni tsuite; in: Bijutsushigaku 13 (1991), S. 55–76: Wendy Stedman Sheard, Titian's Paduan frescoes and the issue of decorum; in: Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek (Hg.), Decorum in Renaissance narrative art: Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991, London 1992, S. 89–102; Sergio Rossetti Morosini, New findings in Titian's fresco technique at the scuola del Santo in Padua; in: Art Bulletin 81 (1999), S. 163f; Joannides (2001), S. 107–127.

8 Auf dieses Gemälde wies im Zusammenhang mit dem Bildnis im Städel erstmals Ricketts (1910), S. 46, 180, hin. Mit Blick auf den stilistischen und motivischen Zusammenhang mit dem Paduaner Fresko datierte er das Städel-Porträt um 1510. Obwohl Ricketts das Städel-Bild nach eigener Aussage nicht im Original kannte, äußerte er die Vermutung, es handle sich um ein Fragment einer größeren Komposition Tizians. Diese Annahme wurde als Tatsache übernommen von Suida (1933), S. 34; The



Abb. 156: Tizian, Das Wunder des Neugeborenen, Fresko, Padua, Scuola del Santo

H. Weizsäcker äußerte wegen „... einer so ausführlichen, vorwiegend in Giorgiones Sinn gehaltenen Detailbehandlung ...", wie sie das Städel-Bildnis aufweise, Zweifel an der Eigenhändigkeit der Ausführung, die von einem Teil der Forschung geteilt wurden.[9] F. Heinemann hielt das Bildnis für „stark übermalt" und daher nur schwer zu beurteilen. Auch er sah die Verwandtschaft mit dem Porträt bei Frick, das er allerdings dem „Meister der Benson-Madonna" (von Heinemann nach dem heute allgemein Antonello da Messina zugeschriebenen Madonnenbild in der National Gallery of Art in Washington *[Abb. 158]* benannt)[10] zuweisen wollte, sofern das Frick-Bildnis nicht doch vom jungen Tizian selbst stammen sollte. Das Städel-Bild war seines Erachtens eine Kopie, vermutlich nach dem Kopf des jungen Mannes im Paduaner Fresko.[11]

Über die Identität des Dargestellten ist nichts be-

Frick Collection. An illustrated catalogue (1968), S. 252, Anm. 22; Wethey (1971), S. 150, Kat. Nr. 117.
Zum Bildnis in der Frick Collection vgl. The Frick Collection (1949), S. 257–259, Kat. Nr. 128; The Frick Collection. An illustrated catalogue (1968), S. 251–255.

9 Weizsäckers Zweifel an der Eigenhändigkeit des Städel-Bildnisses teilten in der Folge auch Fischel (1907), S. 211, 243, 252; The Frick Collection (1949), S. 257–259; Valcanover (1960), S. 94; The Frick Collection. An illustrated catalogue (1968), S. 252, Anm. 22.

10 Zu dem Madonnenbild des Antonello da Messina vgl. Ausst. Kat. Antonello da Messina, Messina, Museo Regionale, 1981/82, S. 158–160, Kat. Nr. 35, Abb. auf S. 159.

11 Heinemann (1928), S. 73f.

kannt;[12] sofern das Frankfurter Bild in der Tizian-Literatur des 20. Jahrhunderts Erwähnung gefunden hat, ist wegen der rückseitigen Inschrift zumeist stillschweigend von einer Entstehung um oder bald vor 1516 ausgegangen worden.[13] Jüngst haben sich F. Pedrocco und P. Joannides erneut nachdrücklich für die Eigenhändigkeit des Gemäldes eingesetzt. Für Pedrocco sprachen „... die vorzügliche technische Qualität, die präzise Wiedergabe jeder Einzelheit in den Zügen des Jünglings, die Farbpalette mit lebhaften Tönen und eine – trotz des kleinen, nahezu miniaturhaften Formats – großartige Bildanlage" nachdrücklich für Tizians Autorschaft. Die Entstehung im Jahre 1516 schien ihm durch die Inschrift „gesichert".[14]

Demgegenüber setzte Joannides das Bild bereits um 1509 an, hielt er – wie zuvor schon Ricketts –[15] die rückseitige Jahreszahl doch nur für die Datumsangabe eines späteren Besitzerwechsels, als sich das Bild vielleicht schon in Ungarn befunden habe, zumindest aber für 15 „ungarische Ducaten" verkauft worden sei. Auch Joannides sah enge Bezüge zu den Paduaner Fresken und dem Jünglingsbildnis in der Frick Collection, doch hielt er das Frankfurter Täfelchen für „... a little less advanced than those".[16] Er verglich ferner die Erscheinung des in kühnem Bildausschnitt wiedergegebenen Frankfurter Jünglings mit der einer Miniatur und vermutete darin nordalpinen Einfluß.[17] Seiner Meinung zufolge dürfte das Gemälde ursprünglich durch einen Schiebedeckel geschützt gewesen sein, was die hervorragende Erhaltung der Malerei erklären würde.[18]



Abb. 157: Tizian, Bildnis eines jungen Mannes, New York, Frick Collection

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

In der Infrarot-Reflektographie ließ sich eine Unterzeichnung nicht sichtbar machen; minimale Selbstkorrekturen wie an der rechten Wangenkontur oder an der Begrenzung des Gewandes zum Hintergrund hin bleiben im Rahmen des zu dieser Zeit Üblichen und sind auch mit bloßem Auge unschwer auszumachen. Die Haarmasse blieb bei der



Abb. 158: Antonello da Messina, „Benson-Madonna", Washington, National Gallery of Art

12 Der Bearbeiter von The Frick Collection (1949), S. 257–259, Kat. Nr. 128, erwog die Identifikation des auf dem Frick-Bildnis Dargestellten mit Charles, Herzog von Bourbon, Konnetabel von Frankreich (1490–1527), in dem er auch den Frankfurter jungen Mann wiedererkennen wollte. Joannides (2001), S. 210, 235, mutmaßte, bei dem jungen Mann könne es sich um einen jener Deutschen gehandelt haben, die Vasari zufolge im Jahre 1507 bei Tizian wohnten.

13 Siehe Anm. 6.
Die unpublizierte Dissertation von Hilliard T. Goldfarb, The early stilistic development of Titian in the artistic milieu of Venice: 1500–1518, Ph. D., Harvard University, 1982, war mir nicht zugänglich.

14 Pedrocco (2000), S. 109, Kat. Nr. 45.

15 Ricketts (1910), S. 46, 180.

16 Joannides (2001), S. 210, 235.

17 Vgl. in diesem Zusammenhang auch jüngst Rona Goffen, Crossing the Alps: Portraiture in Renaissance Venice; in: Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer, and Titian, Katalog von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown, Venedig, Palazzo Grassi, 1999, S. 115–131.

18 Vgl. zu diesem in der frühen Neuzeit vor allem nördlich der Alpen weitverbreiteten Bildnistyp Angelica Dülberg, Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990, S. 31–98.



Abb. 159: Tizian, Bildnis eines jungen Mannes, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Farbanlage aus dem dunklen Hintergrund ausgespart; feinmalerisch sind einzelne, heute teilweise transparent gewordene Haarsträhnen über die Hintergrundsfarbe gelegt worden.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 159)* wird vor allem durch die intensive Abbildung der Struktur des offenbar schräg aus dem Stamm geschnittenen Holzes bestimmt, ferner durch die Auffüllung der Mikrostruktur des Bildträgers durch ein stark strahlenabsorbierendes Material. Außerdem lassen die Kittungen an den seitlichen Anstückungen und am unteren Bildrand – allesamt auf der Tafelrückseite – die Röntgenstrahlung nicht oder nur in sehr geringem Umfang passieren. Die Malerei wird in der Röntgenaufnahme deutlich abgebildet; geringfügige Selbstkorrekturen lassen sich allein am weißen Hemdkragen ausmachen.

DISKUSSION

Das kleinformatige, intime Frankfurter Jünglingsbildnis ist von der Tizian-Forschung zu Unrecht vernachlässigt worden. Der Grund hierfür dürfte nicht zuletzt in der Fehldatierung in die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu suchen sein, die der Inschrift auf der Tafelrückseite möglicherweise mehr Gewicht beigemessen hatte, als ihr zukommt. Joannides hat kürzlich vorgeschlagen, in der Jahreszahl 1516 nicht mehr als einen höchst vagen terminus ante quem für die Entstehung des Täfelchens zu sehen, das vermutlich eine ganze Reihe von Jahren früher gemalt wurde. Im Jahre 1516 mag das Bild lediglich seinen Besitzer gewechselt haben; ob es sich zu diesem Zeitpunkt noch an seinem Entstehungsort befand, ist höchst ungewiß.[19] Tatsächlich wirkt das Bildnis des Jünglings weniger wie eine Wiederholung der Figur eines der Zuschauer in Tizians 1511 entstandenem Fresko mit dem Wunder des Neugeborenen in der Scuola del Santo in Padua *(Abb. 156)*, sondern eher wie ein selbständiges Porträt; ob die Unmittelbarkeit der Darstellung, die sich vor allem dem kühnen Bildausschnitt verdankt, auf eine nähere freundschaftliche Beziehung zwischen Dargestelltem und Porträtisten hindeutet, wie Joannides vermutet, ist indes fraglich.

Die genaue zeitliche Einordung – Joannides schlug die Zeit um 1509 vor – ist in Ermangelung von weiteren Vergleichswerken schwierig. Das in Ausdruck und Haltung verwandte Porträt eines jungen Mannes mit rotem Barett in der Frick Collection in New York *(Abb. 157)* ist seinerseits nicht datiert. Es ist üblicherweise unter Hinweis auf das angeblich um 1516 datierte Frankfurter Bild zeitlich ähnlich angesetzt worden; dementsprechend rückte auch Joannides seine Datierung nun zurück und vermutete eine Entstehung um 1511.[20]

Joannides hat dem Jünglingsporträt im Städel die bisher ausführlichste Untersuchung gewidmet und mit seinem Hinweis auf die ästhetische Verwandtschaft zur Miniaturmalerei sicherlich ein wichtiges Charakteristikum des Bildes erfaßt. Zudem scheint das Frankfurter Bild wie ein durch einen Schiebedeckel verschließbares Porträt (oder wie das im Norden gleichfalls höchst beliebte „Kapselbildnis") mit nahsichtiger Betrachtung zu rechnen. „The novelty of the image's cropping is doubled by its handling. The execution of miniatures does not usually call attention to itself: surfaces are smooth and impersonal, brush strokes fused to an enamel consistency... But the paint of the Frankfurt Young Man is fat, and varied in its textures, and the strokes with which it is applied comparatively broad... To the viewer accustomed to the usual practice of miniature, such execution would have seemed coarse and, no doubt, vulgar. But, given time, even a viewer with the most conventional expectations would surely have come to respond to the interplay of textures: the soft red hat... set above the pale, thin-skinned face, the creamy chemise, the play of the gold chain against the

19 Die Jahreszahl „1516" ist zwar in einer anderen, deutlich helleren Farbe als die übrige Inschrift ausgeführt, doch setzt das davor erscheinende Wort, sofern es zutreffend als „Anno" gelesen wird, die anschließende Jahreszahl zwingend voraus.

20 Joannides (2001), S. 210–212.
Eine interessante Parallele zum Frankfurter Bildnis in seinem Verhältnis zu den Paduaner Fresken ist das Porträt eines Mannes in Laienbrudertracht im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen, vgl. Wethey (1971), Bd. 2, S. 105, Kat. Nr. 43, Tafel 24. Der in Kopenhagen dargestellte Mann taucht, wie Johannes Wilde, Venetian art from Bellini to Titian, Oxford 1982 (Erstausgabe Oxford 1974), S. 213–216, meinte, als Stifter im Fresko der Heilung des undankbaren Sohnes in der Scuola del Santo am linken Bildrand wieder auf (vgl. Morassi [wie Anm. 7], Tafel xvii, xviii, xxiv.

blue-turning-towards-purple of the jerkin. The luxury of the garments and the energy of their interrelation contrast memorably with the somewhat tentative character of the sitter – perhaps afflicted with melancholia at the prospect of leaving Venice."[21]

Letztere Deutung kann nicht überzeugen, zeigt der junge Mann in der Frick Collection, der unserem Bild besonders nahesteht, doch einen sehr verwandten Ausdruck. Hier vermutete Joannides wegen des betonten Griffs der Linken ans Schwert, er sei über die bevorstehende Abreise zu einer kriegerischen Auseinandersetzung und die damit verbundene Trennung von seiner Geliebten bekümmert.[22] Verhaltene Nachdenklichkeit eines fast androgyn wirkenden Jünglings begegnet in der venezianischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts jedoch des öfteren – man denke nur an Altobello Melonis Darstellung des Narziß am Brunnen in der Städel-Sammlung.[23]

LITERATUR

VERZ. (1879), S. 81, Nr. 43; (1883), S. 82, Nr. 43 a; (1888), S. 89, Nr. 43 a; (1892), S. 15, Nr. 43 a; (1900), S. 342f, Nr. 43 a; (1907), S. 9, Nr. 43 a; (1910), S. 12, Nr. 43 a; (1914), S. 13, Nr. 43 a; (1915), S. 60, Nr. 43 a; (1919), S. 134, Inv. Nr. 1133; (1924), S. 226; (1936), S. 12; (1966), S. 120; (1971), S. 59; (1987), S. 100; (1997), S. 44

1871 Carl VON LÜTZOW, Die Versteigerung von Er. Engert's Nachlaß; in: Zeitschrift für bildende Kunst 6 (1871), S. 278f

1871 VERSTEIGERUNG VON KUNSTWERKEN DER COLLECTION ERASMUS VON ENGERT. Montag den 5. Juni und die folgenden Tage von 2–5 Uhr nachmittags, Heugasse Nr. 3, Belvedere, Nebengebäude der Kais. Kön. Gemälde-Gallerie im Oberen Belvedere durch Miethke & Wawra. Ausstellung Donnerstag den 1. Juni bis inclusive Sonntag den 4. Juni von 11–4 Uhr, Wien 1871, S. 21, Los-Nr. 82 (als Frontispiz des Katalogs eine Radierung des Bildes von W. Unger)

1878 VERLASSENSCHAFTS-AUCTION nach Johann Ritter von Herbeck, K. K. Hof-Kapellmeister, emer. Director des K. K. Hof-Operntheaters, Artist, Director der Gesellschaft der Musikfreunde &c. &c. &c. Sammlung von Antiquitäten in Porzellan, Majolika, Fayence, Stein, Metall, Möbeln, Oelgemälden alter und moderner Meister, Aquarellen, Zeichnungen, Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, illustrirten Werken etc. etc. welche durch die Gefertigten am 18., 19. und 20. Februar 1878 von 12 bis 4 Uhr öffentlich versteigert werden... Ausstellung und Auction in Wien, I. Graben 29 (Trattnerhof), 1. Stiege, 4. Stock, Georg Plach, Mathias Löscher, Wien 1878, S. 34, Los-Nr. 48

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 342f, Kat. Nr. 43 a

um 1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main. Sechzig Lichtdrucke mit erläuterndem Text, München o. J. (um 1900), S. 6f, Tafel 7

1907 Oskar FISCHEL, Tizian. Des Meisters Gemälde, Stuttgart–Leipzig 1907, S. 211, 243, 252

1910 Charles RICKETTS, Titian, London 1910, S. 46, 180

1928 Fritz HEINEMANN, Tizian. Die zwei ersten Jahrzehnte seiner künstlerischen Entwicklung, Inaugural-Dissertation, München 1928, München 1928, S. 73f

1929 Lucia CHIOVENDA, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 10

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 570

1933 Wilhelm SUIDA, Tizian, Zürich–Leipzig 1933, S. 34

1937 August L. MAYER, A propos d'un nouveau livre sur le Titien; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. pér., 18 (1937), S. 306

1949 THE FRICK COLLECTION. An illustrated catalogue of the works of art in the collection of Henry Clay Frick. With an introduction by Sir Osbert Sitwell, Bd. 1, Pittsburgh 1949, S. 257–259, Kat. Nr. 128

1956 Gian Alberto DELL'ACQUA, Titien, Mailand 1956, S. 112

1957 BERENSON, Venetian school (1957), S. 186

1960 Francesco VALCANOVER, Tutta la pittura di Tiziano, Bd. 1, Mailand 1960, S. 94

1961 Rodolfo PALLUCCHINI, Studi tizianeschi; in: Arte veneta 15 (1961), S. 290

1968 THE FRICK COLLECTION. AN ILLUSTRATED CATALOGUE, Volume II: Paintings, French, Italian and Spanish, New York 1968, S. 252, Anm. 22

1969 Corrado CAGLI, Francesco VALCANOVER, L'opera completa di Tiziano, Mailand 1969 (Classici dell'arte, 32), S. 99, Kat. Nr. 73

1969 Rodolfo PALLUCCHINI, Tiziano, Bd. 1, Florenz 1969, S. 42, S. 252, Kat. Nr. 121

1971 Harold E. WETHEY, The paintings of Titian. Complete edition, Bd. 2. The portraits, London 1971, S. 14, S. 150, Kat. Nr. 117

1977 Rodolfo PALLUCCHINI, Profilo di Tiziano, Florenz 1977, S. 28

1978 Corrado CAGLI, Francesco VALCANOVER, L'opera completa di Tiziano, Mailand [2] 1978, S. 99, Kat. Nr. 73

1986 Philippe COSTAMAGNA, Anne FABRE DE CHEFDEBIEN, Les Portraits Florentins du début du XVIe Siècle à l'Avènement de Cosimo I. Catalogue raisonné d'Albertinelli à Pontormo (Mémoire de l'Ecole du Louvre 1986), Paris 1986, S. 700

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 44

2000 Filippo PEDROCCO, Tizian, München 2000, S. 109, Kat. Nr. 45

2001 Paul JOANNIDES, Titian to 1518. The assumption of genius, New Haven–London 2001, S. 210, 235

21 JOANNIDES (2001), S. 210.
22 JOANNIDES (2001), S. 210.

23 Siehe S. 172–186.

ALTOBELLO MELONI

Cremona um 1490 – nach 1523 bzw. vor dem 3. Mai 1543 Cremona (?)

Nur wenige biographische Informationen zu Altobello Meloni sind bekannt; weder sein Geburts- noch sein Todesdatum sind sicher überliefert, und entsprechend problematisch ist auch die Rekonstruktion seines Œuvre.

Urkundlich gesichert sind allein zwei Gruppen von Fresken, die der Künstler in den Jahren 1517 und 1518 im Dom zu Cremona ausgeführt hat: Im Dezember 1516 erhielt er den Auftrag zur Darstellung der Flucht nach Ägypten und des Bethlehemitischen Kindermordes. Beide Gemälde waren vor dem 15. August 1517 vollendet. Der Auftrag für die zweite Freskokampagne erging am 13. März 1518 und umfaßte mit Fußwaschung, Abendmahl, Gebet am Ölberg, Gefangennahme und Christus vor Kaiphas eine Reihe von Passionsszenen. Vor allem in den beiden zuvor entstandenen Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi zeigt sich die Verbindung von Einflüssen venezianischer und deutscher Kunst, außerdem die Einwirkung von Werken Romaninos. Als dessen Schüler bezeichnete übrigens der venezianische Sammler und Humanist Marcantonio Michiel unseren Künstler, als er in seinen zwischen 1521 und 1543 zusammengetragenen Notizen eine – verschollene – ganzfigurige Darstellung der Lukrezia beschrieb, die sich seinerzeit im Besitz des Priors von S. Antonio in Padua befand.

Altobellos ausdrucksstarke Kunst scheint eine Reaktion auf die von den Idealen der Hochrenaissance geprägten Werke der älteren lokalen Künstlergeneration um Boccaccio Boccaccino und Tommaso Aleni gewesen zu sein. Der venezianische Maler Marco Marziale, der von 1500 bis 1507 in Cremona lebte, dürfte vor allem für die anfängliche Vermittlung der Kenntnis venezianischer wie deutscher Kunst verantwortlich gewesen sein: Giorgione und Tizian sowie Dürer sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

Der Einfluß des mutmaßlichen Lehrers Romanino wird die Wirkung der Kunst Tizians im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts noch gesteigert haben. Schon Altobellos Cremoneser Fresken zeigen seinen expressiven Einsatz von Licht und Schatten, der sich in den zwanziger Jahren noch steigerte und der den Proto-Caravaggismus der Künstlerfamilie Campi vorwegzunehmen scheint. Doch angesichts der Ungewißheit über Altobello Melonis Lebensumstände und -dauer ist insbesondere die Zuschreibung von Werken, die in den späten 1520er, den 1530er oder in den frühen 1540er Jahren entstanden sein sollen, nicht unproblematisch. Bei diesen Arbeiten soll der Einfluß Romaninos dem des Giulio Romano gewichen sein, der seit 1524 in Mantua arbeitete.

LITERATUR: Mina Gregori, Altobello e G. Francesco Bembo; in: Paragone 93 (1957), S. 16–40; Marco Tanzi, Novità e revisioni per Altobello Melone e Gianfranco Bembo; in: Ricerche di storia dell'arte 17 (1982), S. 49–56; Francesco Frangi, Sulle tracce di Altobello giovane; in: Arte cristiana, n. s., 76, Nr. 729 (1988), S. 389–404; Franco Moro, Per Altobello giovane; in: Arte cristiana, n. s., 82, Nr. 760 (1994), S. 13–20; Marco Tanzi, Art. „Melone, Altobello (da)"; in: DicArt 21 (1996), S. 93f



Abb. 160: Altobello Meloni, Narziß am Brunnen, Frankfurt a. M., Städel

NARZISS AM BRUNNEN

Inv. Nr. 879

Tafel 18 und Abb. 160

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 39,7 (± 0,1) x 35,3 x 2,0 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Tafelkante oben original; beidseits und unten beschnitten
Verwerfung des Bildträgers entlang einer Wachstumsunregelmäßigkeit mit Rißbildung von der oberen Tafelkante ausgehend (ca. 7 cm lang, von der linken Tafelkante 9,0 bis 9,5 cm entfernt verlaufend)
in den beiden oberen Bildecken je ein handgeschmiedeter Eisennagel senkrecht zur Bildfläche eingeschlagen; der Nagelkopf liegt unter der Grundierung und Malschicht, das Nagelende ist an der Tafelrückseite abgekniffen (bei rückseitiger Betrachtung 4,1 bzw. 30,9 cm vom linken Tafelrand und 3,0 bzw. 2,4 cm vom oberen Tafelrand entfernt)
Rückseite mit originalen Bearbeitungsspuren, parallel zu den beiden seitlichen Tafelkanten leicht abgehobelt

Malfläche entspricht Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
lumineszierender älterer Firnis nur über dem stark verputzten Buschwerk links; Landschaftsausblick und Himmel vergleichsweise am besten erhalten; die Schatten angebenden Lasuren des Inkarnats ebenso partiell verputzt und – teilweise das Craquelé verdeckend – überlasierend retuschiert wie das grüne Gewand; dort vor allem an den Ärmeln Reste älterer lasierender Retuschen; über die gesamte Bildfläche verteilt zahlreiche punktuelle, retuschierte Farbverluste; auf Stirn und Wange der Maserung folgende retuschierte Risse

Rückseite des Bildträgers:
skizzenhafte Zeichnung einer Frau *(Abb. 161)*
Klebezettel „G. 879.", in roter Kreide „3828"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt Narziß, der sich leicht über den Rand einer gemauerten Quelleneinfassung beugt, um sein Spiegelbild zu betrachten.[2] Als Büste gegeben, leicht nach links gewandt, hat der androgyne Jüngling seine Hände auf das Mauerrund gelegt. Auf den strohblonden, leicht gewellten Haaren sitzt ein Kranz aus Ruscus (Mäusedorn). Narziß trägt über einem weißen, am Kragen gefältelten Hemd ein flaschengrünes Wams mit weiten Ärmeln, das vor der Brust von drei graublauen Stoffschleifen geschlossen wird. Während links ein Lorbeerbaum den Blick mit seinem dichten Laubwerk verstellt, geht der Blick rechts in eine weite, gebirgige Küstenlandschaft. In Dunst und Gegenlicht sind ferne Häuser und Burgen zu erkennen, auf dem Meer zieht ein Segelschiff seine Bahn.

Auf der nur grob geglätteten Tafelrückseite befindet sich die skizzenhafte Pinselzeichnung einer leicht nach rechts gewandten Frau mit langen Haaren und Turban *(Abb. 161)*.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde im März 1840 bei dem römischen Maler und Kunsthändler Filippo Benucci (1779–1848) zu einem Preis von 1405 Gulden vom Städelschen Kunstinstitut erworben *(Abb. 162)*.[3] Im Städel-Inventar und in den Gemäldeverzeichnissen von 1844 bis 1892 wurde es als Werk des Cesare da Sesto (1477–1523) geführt,[4] von 1900 bis 1915 als „Lombardischer Meister um 1520", 1919 als „Lombardischer Meister um 1520, dem Bartolomeo Veneto zugeschrieben", seit 1924 als Bartolomeo Veneto.

Benucci seinerseits hatte das Bild am 16. März 1840 dem Brescianer Grafen Teodoro Lechi für 1270 Lire (milanesi) abgekauft.[5] Bereits 1835 hatte Lechi den Versuch unternommen, seine Sammlung zu verkaufen. Johann David Passavant, damals schon dem Städel als Kunstagent verbunden und auf einem längeren Italienaufenthalt, berichtete davon nach Frankfurt. Ganz besonders empfahl er der Administration den Erwerb des „Cesare da Sesto. Die H. Katharina von Alexandrien, halbe Figur von großer Lieblichkeit und köstlich gemalt, auch vollkommen er-

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 58r: „Blasen, trocken. rest. v. Goebel u. Janss d. 19. Nov. 1877".
Das Gemälde ist zuletzt im Jahre 1990 von Peter Waldeis restauriert worden. Bei dieser Gelegenheit sind die Übermalungen des frühen 19. Jahrhunderts, die aus Narziß eine Heilige Katharina gemacht hatten, entfernt worden, nicht jedoch Retuschen im Gesicht und an den Ärmeln; vgl. den Restaurierungsbericht in der Gemälderestaurierungswerkstatt des Städelschen Kunstinstituts.

2 Seine klassische Textgestalt hat der Narziß-Mythos in den Metamorphosen des Ovid erhalten; vgl. Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch, München 1964, S. 108–113, III, 407–510. Zur weiteren Mythentradition und ihrer bildlichen Überlieferung siehe S. 181–185.

3 Siehe S. xv bzw. xvii.

4 Vgl. auch Blake (1858), S. 20.

5 I Quadri delle Collezioni Lechi in Brescia (1968), S. 209, Kat. Nr. 348.

halten".[6] Das Städel ließ diese Gelegenheit aber ungenutzt verstreichen. Lechi selbst hatte das Gemälde am 17. März 1830 dem Maler De Bonis abgekauft.[7]

Ivan Lermolieff alias Giovanni Morelli führte das Bild in die kunsthistorische Literatur ein. Er widersprach der traditionellen Zuschreibung an Cesare da Sesto und schrieb das Gemälde Bartolomeo Veneto (nachweisbar 1502–30 in Veneto und Lombardei) zu.[8] Morelli wies en passant darauf hin, daß es sich um ein „Frauenbild (in eine Heilige verwandelt)" handele.[9] Seine Beobachtung fand indes keine Beachtung; das Bild wurde auch weiterhin als Darstellung der Heiligen Katharina betrachtet. Morellis Bestimmung als Werk Bartolomeo Venetos hingegen sollte zunächst weite, wenn auch nicht uneingeschränkte Anerkennung finden.[10] Unterschiedlich fielen allerdings die Vorschläge zur zeitlichen Ansetzung innerhalb des Œuvre des Künstlers aus: Sie variieren von etwa 1505[11] über das zweite[12] bis zum Beginn des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts.[13] Für E. Michalski, der eine Datierung um 1512 favorisierte, verband sich im Städel-Bild „... ein Nachklang venezianischer Weise mit dem Aufklingen eines leonardesken Tons. Dieses Werk leitet die lange Reihe der Halbfigurenbilder ein, die Bartolomeo, den man sich ungefähr vom Jahre 1510 an in Mailand denken muß, unter dem Einfluß des leonardesken Kreises und besonders Boltraffios geschaffen hat."[14]

Dennoch gab es schon früh Gegenstimmen: H. Weizsäcker beobachtete Bezüge zur „Schule von Bergamo" im allgemeinen und zum Werk Lorenzo Lottos (um 1480–1556/57) während dessen Aufenthalts dort im besonderen. Dennoch belegte er den Schöpfer des Bildes nur mit der eher vagen Bezeichnung „Lombardischer Meister um 1520".[15] A. Venturi wiederum machte – aufgrund gewisser Ähnlichkeiten der weiblichen Kopftypik – den Vorschlag, die Tafel dem Parmeser Maler Alessandro Araldi (um 1460–1528/29) zuzuschreiben.[16] W. Suida wollte in



Abb. 161: Altobello Meloni, Narziß am Brunnen, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel

dem „... jugendschönen leonardesken Phantasiekopf ... eine besonders reizvolle Schöpfung" des Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca (1494–1557), sehen,[17] A. Ballarin schließlich ein Werk des Girolamo Romanino (1484/87–1562/66).[18]

M. Gregori führte erstmals Altobello Meloni als Schöpfer des Städel-Gemäldes in die Diskussion ein. Zu Anfang des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstanden, zeige die „Heilige Katharina" den gleichzeitigen Einfluß der Werke Giorgiones wie Romaninos auf den jungen Cremonesen.[19] Während das Städel-Bild Gregori zufolge die erste Schaf-

6 Siehe S. XVII. Zu Cesare da Sesto vgl. M. CARMINATI, Art. „Cesare da Sesto"; in: AKL 17 (1997), S. 634–636.

7 I QUADRI DELLE COLLEZIONI LECHI IN BRESCIA (1968), S. 209, Kat. Nr. 348.
Bei dem Maler De Bonis handelt es sich vermutlich um den Maler und Kupferstecher Giovanni Martino de Bonis (1753 – nach 1831), vgl. S.-W. S., Art. „Boni (de Bonis), Giovanni Martino (dei)"; in: AKL 12 (1996), S. 545.

8 LERMOLIEFF (1891), S. 120, Anm. 1, S. 223.

9 LERMOLIEFF (1891), S. 223. Ebenso A. VENTURI (1914), S. 1128, Anm. 1.

10 FRIZZONI (1891 a), S. 171; DERS. (1891 b), S. 65; BERENSON (1894), S. 81; DERS. (1932), S. 51; DERS. (1957), S. 11; FFOULKES (1895), S. 78; LOESER (1897), S. 334; A. VENTURI (1899), S. 445; DERS. (1900), S. 104f; D'ACHIARDI (1908), S. 578; CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS (1912), S. 299, Anm. 4; MICHALSKI (1927/28), S. 285f, 288; DERS. (1931/32), S. 179–181. A. Natale in MUSEO POLDI PEZZOLI. DIPINTI (1982), S. 121, hielt das Städel-Gemälde für eine Wiederholung oder Ableitung von Bartolomeo Venetos Heiliger Katharina in Glasgow Art Gallery and Museum (vgl. PAGNOTTA [1997], S. 228–231, Kat. Nr. 30).

11 A. VENTURI (1900), S. 104f.

12 D'ACHIARDI (1908), S. 578 (stilistische Verwandtschaft mit Werken des Girolamo da S. Croce); MICHALSKI (1927/28), S. 285f, 288; ART. „BARTOLOMEO VENETO" (1972), S. 385.

13 NIKOLENKO (1966), S. 76; MÜTHERIG (1996), S. 20, Anm. 89, S. 21, 83.

14 MICHALSKI (1927/28), S. 285f [hier das Zitat], 288; DERS. (1931/32), S. 179–181.
Michalskis Kronzeuge für die Zuschreibung des Städel-Gemäldes an Bartolomeo Veneto war die doppelseitig bemalte Tafel in der Berliner Gemäldegalerie, die auf der einen Seite das Bildnis eines Mannes, auf der Gegenseite die allegorische Darstellung eines nackten Liebespaares in einem Innenraum zeigt: „Ihr zartes, stilles, ovales Gesicht [das der Frau des Liebespaares; JS], das von gewelltem Blondhaar gerahmt wird, erinnert mit dem niedergeschlagenen Blick und der leisen Neigung des Hauptes so stark an die Frankfurter Katharina, daß Bartolomeos Urheberschaft nochmals erhärtet wird ..." (MICHALSKI [1927/28], S. 288). Das Berliner Gemälde ist in seiner Zuschreibung indes bis heute umstritten geblieben, wobei nicht einmal Einvernehmen über die geographische Herkunft zu erzielen war; vgl. jüngst PAGNOTTA (1997), S. 280–282, Kat. Nr. A.7, die das Bild als Arbeit des Bartolomeo Veneto ablehnte, sowie B. Aikema in Ausst. Kat. RENAISSANCE VENICE AND THE NORTH. CROSSCURRENTS IN THE TIME OF BELLINI, DÜRER AND TITIAN, Katalog von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown, Venedig, Palazzo Grassi, 1999, S. 234f, Kat. Nr. 26, der die Tafel einem unbekannten deutschen Maler um 1500 zuwies.

15 WEIZSÄCKER (1900), S. 187f, Kat. Nr. 20; ebenso SCHULZE (1912), S. 246.

16 A. VENTURI (1914), S. 1128, Anm. 1. Zu Araldi vgl. M. C. CHIUSA, Art. „Araldi, Alessandro"; in: AKL 4 (1992), S. 620–622.

17 SUIDA (1929), S. 109, 245. Zu Bacchiacca vgl. Charles COLBERT, Art. „Bacchiacca"; in: DicArt 3 (1996), S. 13f.

18 BALLARIN (1970/71), S. 13, 15. Zu Romanino vgl. NOVA (1994).

19 GREGORI (1957), S. 17f; DIES. (1985), S. 86 (hier die Zitate).

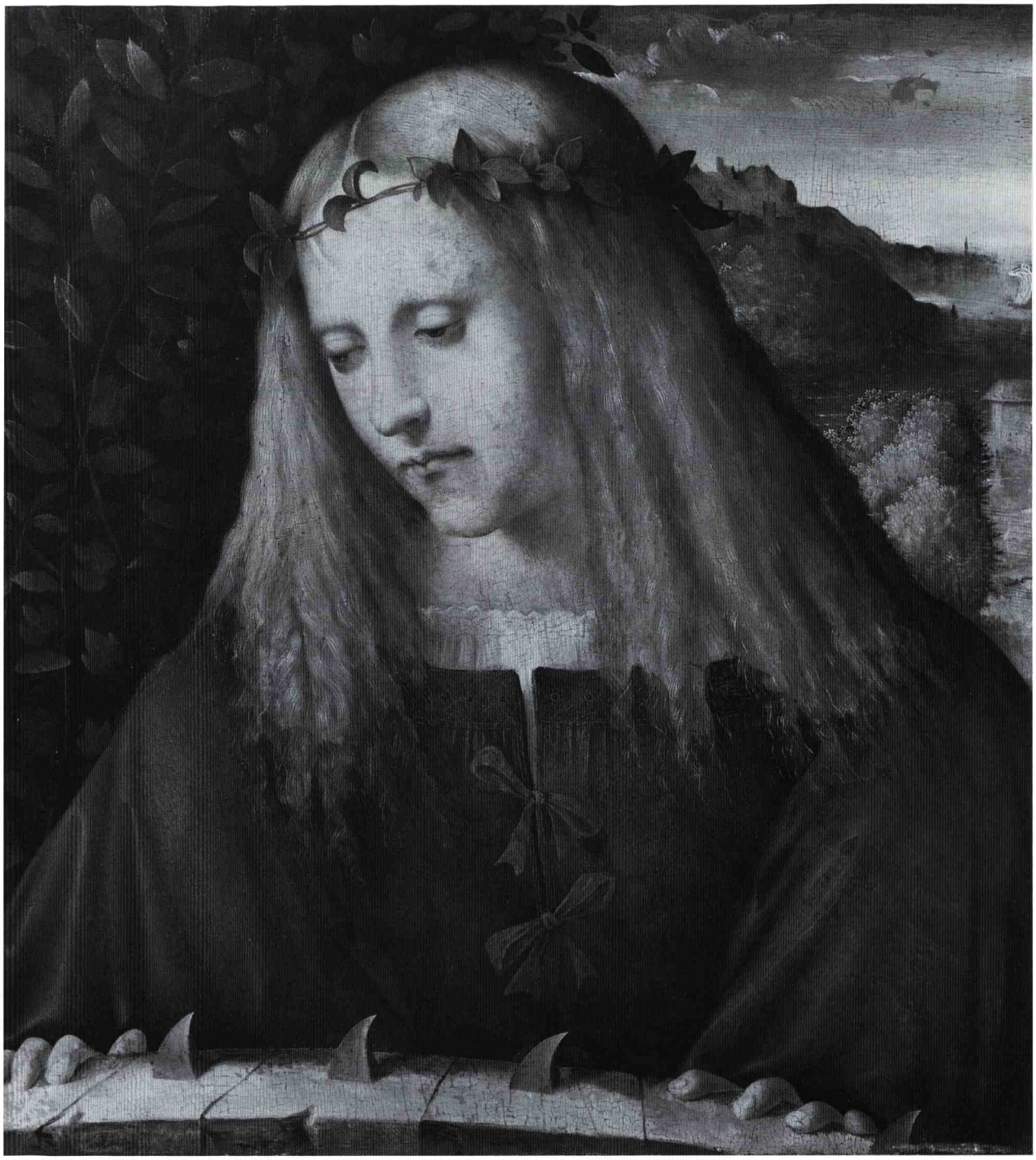


Abb. 162: Altobello Meloni, „Die Heilige Katharina mit dem Rad", Zustand vor der Restaurierung von 1990, Frankfurt a. M., Städel

fensphase des Künstlers beendete, „... che nel concentrato meditativo giorgionismo conferma una precoce esperienza veneziana di Altobello compiuta entro il 1510–1511", sah sie in der Heiligen Katharina im Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. *(Abb. 163)*,[20] „... un'altra redazione di questo soggetto", die Altobello ihrer Meinung nach um 1512–13 hergestellt haben sollte.

Der Zuschreibung an Altobello Meloni schlossen sich in der Folge zahlreiche Autoren an,[21] auch wenn es weiterhin vereinzelt Anhänger der traditionellen Attribution

20 Edgar Peters Bowron, European paintings before 1900 in the Fogg Art Museum. A summary catalogue including paintings in the Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Mass., 1990, S. 120, Abb. 649. Das Gemälde wurde indes von Tanzi (1982), S. 53, Altobellos Cremoneser Künstlerkollegen Gian Francesco Bembo zugeschrieben. Zu Bembo vgl. Monika Dachs, Art. „Bembo, Gian Francesco"; in: AKL 8 (1994), S. 576f.

21 Ausst. Kat. Mostra di Girolamo Romanino (1965), S. 148; Pirovano (1973), S. 118; Tanzi (1982), S. 53; Frangi (1986), S. 169; ders. (1988), S. 398f; Guazzoni (1986), S. 169; S. Bandera Bistoletti in Pirovano (1988), S. 59; Carminati (1994), S. 20, Anm. 72; Nova (1994), S. 361, Kat. Nr. 141; Pagnotta (1997), S. 292f, Kat. Nr. A. 23; Sander, Brinkmann (1997), S. 36.

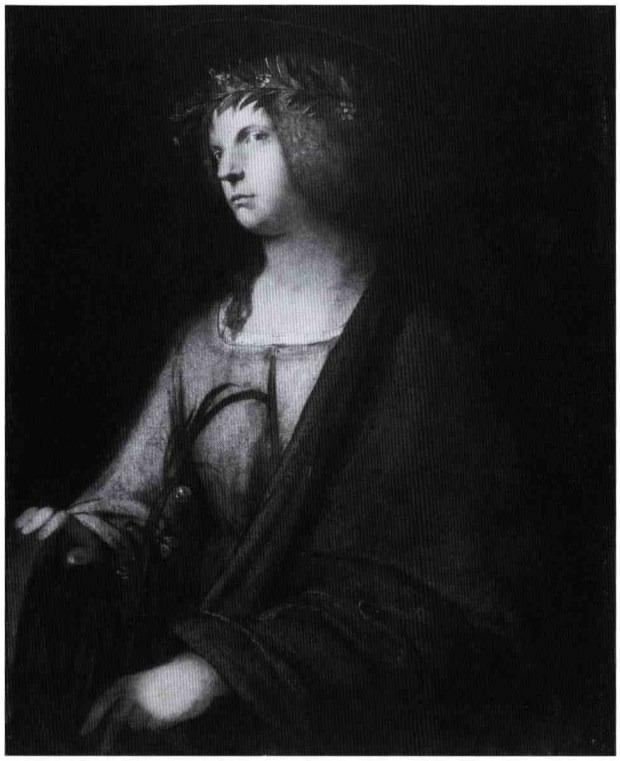


Abb. 163: Altobello Meloni, Die Heilige Katharina, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum

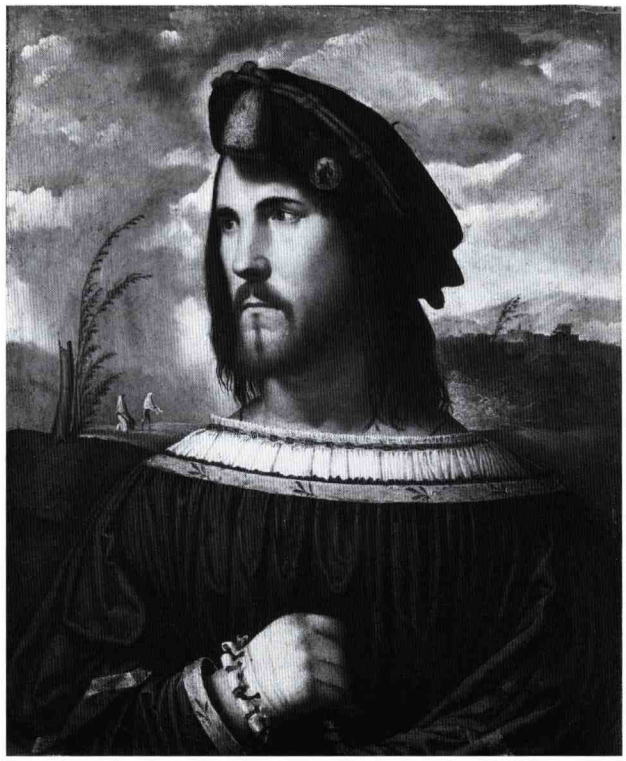


Abb. 164: Altobello Meloni, Bildnis eines Mannes (der sogenannte „Cesare Borgia"), Bergamo, Accademia Carrara

an Bartolomeo Veneto gab.[22] L. Pagnotta faßte kürzlich die Argumente für die Zuschreibung des Frankfurter Narziß als ein um 1510/11 entstandenes Werk des Altobello Meloni prägnant zusammen: „Gli elementi stilistici e compositivi del dipinto, e in particolare la tecnica del paesaggio (confrontabile con quello che compare nella 'Pietà' di Altobello Melone dell'Arcivescovado di Milano), la stesura pittorica fluida e a larghe pennellate con cui viene resa la massa della capigliatura, ridefinita poi con sottili lumeggiature eseguite in punta di pennello, il nitido segno grafico con cui vengono disegnati i lineamenti, e il sottile gioco chiaroscurale che anima il volto del personaggio, rimandano decisamente ad opere della prima maturità di Altobello come il cosidetto 'Cesare Borgia' dell'Accademia Carrara di Bergamo *[Abb. 164]* e il 'Compianto sul Cristo morto' di Brera *[Abb. 165]*, in cui confluiscono elementi veneziano-giorgioneschi e nordici congiunti ad una spiccata influenza del Romanino."[23]

Vereinzelt sind konkrete Vorlagen für die Gestaltung bestimmter Elemente des Städel-Gemäldes in die Diskussion gebracht worden. So setzten F. Frangi zufolge die Gesichtszüge in Frankfurt den Christus in Leonardo da Vincis berühmtem Abendmahl in S. Maria delle Grazie in Mailand voraus,[24] während G. Mütherig die Hintergrundslandschaft des Städel-Bildes von Albrecht Dürers um 1498 entstandenem Kupferstich des „Meerwunders" ableiten wollte.[25]

Hatte die Tafel – abgesehen von Morellis nachfolgend ignoriertem Hinweis –[26] bis dahin unangefochten als Darstellung der Heiligen Katharina mit dem Rad gegolten, so wurde der Verfasser anläßlich einer routinemäßigen Oberflächenreinigung des Gemäldes durch P. Waldeis im Jahre 1990 darauf aufmerksam, daß das „Rad" der angeblichen Heiligen nicht etwa aus metallbeschlagenem Holz gefertigt war. Es ist vielmehr aus sorgsam behauenen Steinen zusammengesetzt, deren materielle Beschaffenheit der Maler noch dadurch betont hat, daß er an verschiedenen Stellen abgesplitterte Partien dargestellt hat, die in dieser Form bei Holz nie auftreten könnten. Die nähere Untersuchung durch die Restauratoren erbrachte den eindeutigen Befund, daß die Metallzacken des „Rades" ebenso nachträglich auf der Originalmalerei aufgetragen worden waren wie

22 Bassi (1964), S. 783; Nikolenko (1966), S. 76; Art. „Bartolomeo Veneto" (1972), S. 385; Museo Poldi Pezzoli. Dipinti (1982), S. 121 (A. Natale); Costamagna, Fabre de Chefdebien (1986), S. 559f, Kat. Nr. A48; Mütherig (1996), S. 20, Anm. 89, S. 21, 83.

23 Pagnotta (1997), S. 292.
Zu dem Gemälde im Erzbischöflichen Palast in Mailand vgl. Marco Tanzi, Riflessioni sull'attività di Altobello Melone dopo il 1520; in: Studi e bibliografie, 3, Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona 37, Nr. 1 (1986), Cremona 1987, S. 100f, Abb. 7; zum Bildnis des sogenannten Cesare Borgia in Bergamo vgl. Francesco Rossi, Accademia Carrara, Bd. 1: Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI, Bergamo 1988, S. 211, Farbtafel XXV; zur Beweinung in der Brera vgl. Pirovano (1988), S. 57–60, Kat. Nr. 63, Abb. auf S. 58 (S. Bandera Bistoletti).

24 Frangi (1988), S. 399, Anm. 26.

25 Mütherig (1996), S. 20, Anm. 89, S. 21, 83. Zu Dürers Stich vgl. Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. Bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München u. a. O. 2001, S. 73–75, Kat. Nr. 21.

26 Siehe oben S. 175.

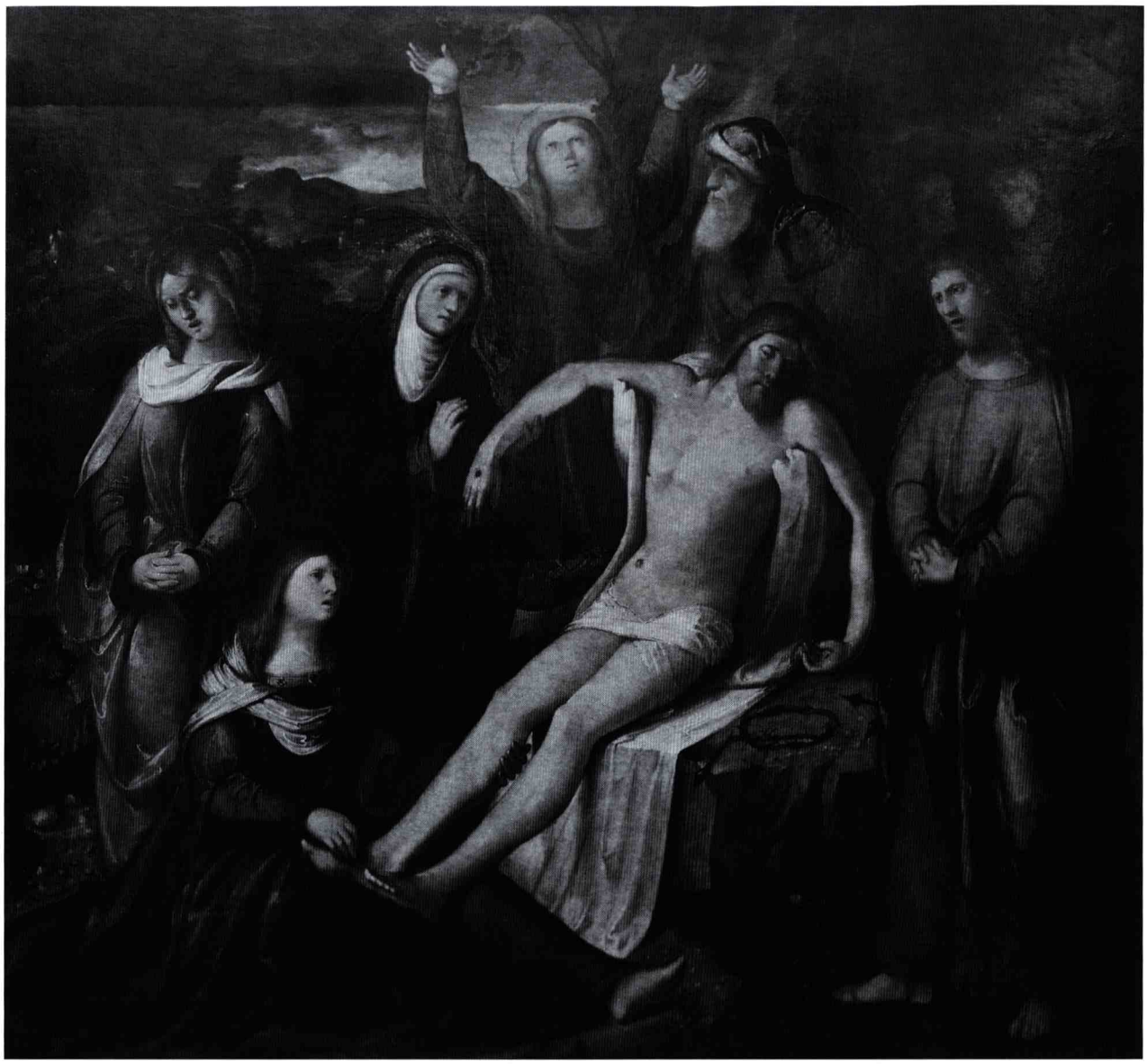


Abb. 165: Altobello Meloni, Beweinung Christi, Mailand, Pinacoteca di Brera

die Zierstickerei an den Säumen des Kleides der „Heiligen". Da diese Ergänzungen erst ausgeführt worden waren, als die Originalmalschicht bereits ein alterungsbedingtes Craquelé ausgebildet hatte, konnte diese Manipulation des Gemäldes erst mit erheblichem zeitlichen Abstand zu dessen ursprünglicher Ausführung vorgenommen worden sein. Angesichts der Beschneidung des Bildes an beiden Seiten sowie an der Unterkante erschien es wahrscheinlich, daß die Übermalungen (mutmaßlich im frühen 19. Jahrhundert) vorgenommen worden waren, als infolge der Beschneidung der Komposition die ursprüngliche Ikonographie – Narziß betrachtet sein Spiegelbild im Wasser einer gefaßten Quelle – nicht mehr ablesbar gewesen war. Durch die nachträgliche Hinzufügung der Metallzacken auf der gemauerten Quelleinfassung und die Ausschmückung des Gewandes des androgynen Jünglings hatte sich die Tafel so erfolgreich in eine Darstellung der „Heiligen Katharina" verwandelt.[27] Angesichts der offenkundigen Inkongruenz dieser Zutaten mit der ursprünglichen Darstellung wurde daher die Entscheidung getroffen, nach gründlicher Dokumentation des Vorzustandes die Übermalungen zu entfernen. Seither zeigt die Städel-Tafel wieder ihren ursprünglichen ikonographischen Sinnzusammenhang *(Abb. 160)*.

27 Im Zuge dieser Manipulation des Gemäldes, die vermutlich im Interesse einer besseren Verkäuflichkeit auf dem Kunstmarkt erfolgte, wurden auch die transparent gewordenen Farbpartien der blonden Haarspitzen über dem grünen Kleid sowie das Blattwerk links hinter der Figur übermalt.



Abb. 166: Altobello Meloni, Narziß am Brunnen, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Bereits mit bloßem Auge erkennt man in den Locken rechts des Gesichts des Narziß die wohl mit einem Pinsel ausgeführte, summarische Unterzeichnung. Dieser Befund, der sich dem altersbedingten Deckkraftverlust der Farbschicht verdankt, ist auch mit der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 166)* nicht weiter zu präzisieren, da die Farbausführung des Bildes weitgehend den Vorgaben der Unterzeichnung folgt. Vom mutmaßlichen Charakter dieser sehr lockeren, rasch hingesetzten Unterzeichnung kann aber die auf der nur grob geglätteten Tafelrückseite ausgeführte Skizze einer Frau mit langen Haaren und Turban *(Abb. 161)* eine Vorstellung vermitteln: In braunschwarzer Farbe – wohl mit einem Pinsel – aufgetragen, begnügt auch sie sich mit einer rein linearen Formfixierung ohne



Abb. 167: Altobello Meloni, Narziß am Brunnen, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

jede schraffierende Binnenzeichnung zur Verdeutlichung von Lichtführung oder Körpervolumen.

Äußerst ökonomisch verfuhr der Maler bei den Händen und den Haaren des Narziß: Die Hände sind über die bereits ausgeführte Farbschicht der Quelleinfassung bzw. des Wamses gemalt, so daß die über dem Grün liegenden Abschnitte heute deutlich die darunterliegende Farbe durchscheinen lassen. Die Haare sind im wesentlichen über der hellen Grundierung ausgeführt. Sie nutzen wie das Inkarnat die helle Grundierung zur farbigen wie optischen Gestaltung. Demgegenüber liegen die zarten Lockenenden bereits über dem Grün des Wamses oder des Lorbeerbuschs. Die äußere Haarsträhne über der Farbe des Lorbeers ist allerdings ein eigentliches Pentiment, das der Künstler erst nachträglich, aus ästhetischen Gründen zur Verbesserung der Figurenproportion, ins Bild setzte.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 167)* bezeugt erneut die Ökonomie, mit der der Maler bei der Farbausführung des Bildes vorgegangen ist. Die bleiweißhaltige Untermalung von Landschaftsausblick und Himmel ist großzügig bis an den Kopf des Narziß herangestrichen; erst der abschließende Farbauftrag der Haarkalotte beschnitt diese Untermalung präzise zum heutigen Oberflächenbild. Während die Rechte grob aus dem Grün des Gewandes bzw. dem Hellgrau des Brunnenrandes ausgespart ist und die Inkarnatfarbe hier erneut die angrenzenden Farbpartien beschneidet, sitzen die Finger der linken Hand insgesamt auf dem vollständig ausgeführten Farbhintergrund auf. Die Helligkeit des Inkarnats des Gesichts und der blonden Haare verdankt sich zum Teil der durch die dünnen Lasuren durchscheinenden weißen Grundierung; nur an den Stellen besonders starker Ausleuchtung wie auf Stirn, Nasenrücken oder Wangenknochen ist der Farbe zu-



Abb. 168: Girolamo Mocetto (?), Narziß am Brunnen, Paris, Musée Jacquemart-André

sätzlich ein Quantum Bleiweiß beigemischt. Interessanterweise begegnen stark bleiweißhaltige Linien auch an den Konturen der Wangen- und Kinnpartie, obgleich diese im verschatteten Bereich liegt. An der Öffnung des Wamses läßt die Röntgenaufnahme ein eigentliches Pentiment erkennen, war hier doch anfangs offenbar ein größerer Abschnitt des weißen Hemdes zu sehen.

DISKUSSION

Die Zuschreibung des Städel-Narziß an einen bestimmten Künstler ist bis heute nicht mit letzter Gewißheit gelungen. Die Problematik der traditionellen Benennung als Werk des Bartolomeo Veneto zeigt sich bereits daran, daß sich nicht einmal die Anhänger dieser Vorstellung in der Frage der Datierung haben einigen können – die Vorschläge decken den Zeitraum von der Mitte des ersten bis zum Beginn des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts ab.[28] Das Frankfurter Gemälde zeigt insbesondere nach seiner jüngsten Reinigung eine derart weiche, malerische Farbbehandlung, daß seine Einfügung ins Œuvre des Bartolomeo Veneto, an welcher Stelle auch immer, nicht überzeugen kann: Bartolomeos Figuren treten – wie am Idealbildnis einer Kurtisane als Flora im Städel *(Tafel 32)* exemplarisch zu beobachten ist – als klar vom Bildlicht erfaßte Körper plastisch modelliert vor den Betrachter; die markante Verwendung von Bleiweiß zur Markierung von gelegentlich fast ein wenig speckig wirkenden Höhungen der Inkarnate ist hierfür besonders kennzeichnend. Dementsprechend finden sich bei Bartolomeo auch keine Werke, die einen ähnlich dünnen Farbauftrag aufweisen wie etwa die Haarsträhnen oder die Hände des Narziß, durch die die darunterliegende Farbschicht im Laufe der Alterung hindurchgewachsen ist.

Die erstmals von M. Gregori im Jahre 1957 vorgeschlagene (und heute weitgehend akzeptierte) Zuschreibung an Altobello Meloni steht ihrerseits vor der Schwierigkeit, daß nur wenig über den Künstler bekannt ist und daß seine einzig urkundlich gesicherten Werke die beiden Freskenzyklen im Cremoneser Dom sind. Diese sind nicht nur in einer anderen Technik ausgeführt als das Städel-Bild, sondern stammen darüber hinaus erst aus den Jahren 1517 und 1518, während der Narziß bereits um 1510/11 entstanden sein soll. So sind auch die drei immer wieder als engste Vergleichswerke angeführten Gemälde, die Katharina im Fogg Art Museum in Cambridge *(Abb. 163)*, das sogenannte Bildnis des Cesare Borgia in der Accademia Carrara in Bergamo *(Abb. 164)* und die Beweinung Christi in der Mailänder Brera *(Abb. 165)*, weder in ihrer Zuschreibung an Altobello noch in ihrer Datierung letztlich gesichert. Was dennoch für eine Attribution auch des Städel-Narziß an diesen Künstler spricht, ist der verwandte, leicht melancholisch-verhangene Ausdruck der Gesichter, der Hang zu einer gewissen Extravaganz in der Wiedergabe der Kleidung, die Unbefangenheit, mit der



Abb. 169: „Paris-Meister" (tätig um die Mitte des 15. Jahrhunderts), Narziß am Brunnen, London, Victoria & Albert Museum



Abb. 170: Giovanni Antonio Boltraffio, Narziß am Brunnen, London, National Gallery

die Regeln der Anatomie in der Wiedergabe der Körper vernachlässigt werden, das häufig blasse, ja fahle Kolorit und schließlich der raffinierte, dünnflüssige Farbauftrag. So wird man auch weiterhin im Gemälde des Städel ein jugendliches Meisterwerk Altobello Melonis sehen dürfen.

Die Darstellung des selbstverliebt sein Spiegelbild betrachtenden Narziß geht auf den antiken Mythos zurück, der in den „Metamorphosen" des römischen Dichters Ovid (43 v. – 17 n. Chr.) seinen bekanntesten Ausdruck ge-

28 Siehe S. 175.



Abb. 171: Giovanni Antonio Boltraffio, Narziß am Brunnen (Fragment), Florenz, Uffizien

funden hat.[29] Ovid berichtet zunächst über die Schönheit des Jünglings und die zahlreichen Avancen, die ihm von beiden Geschlechtern erfolglos gemacht worden waren:

„Denn schon hatte der Sohn des Cephisus zum fünfzehnten Jahre
eines gefügt und konnte so Jüngling erscheinen wie Knabe.
Jünglinge haben ihn viele begehrt und viele der Mädchen.
Doch solch harter Stolz war gesellt seiner lieblichen Schönheit:
Keiner der Jünglinge hat ihn gerührt und keines der Mädchen...
(...) So hatte er sie [die von ihm zurückgewiesene Nymphe Echo; JS] gekränkt,
so andre aus Wasser und Bergen stammende Nymphen
und so zuvor die Kreise der Männer."

Sodann schildert Ovid die tragischen Folgen der Entdeckung seines eigenen Spiegelbildes im Wasser einer Quelle durch Narziß:

„Müde vom Eifer der Jagd und der Hitze legte der Knabe
hier sich nieder, vom Anblick des Ortes gelockt und der Quelle.
Während den Durst er will löschen, erwuchs ein anderer Durst ihm.
Während des Trinkens liebt er, berückt von dem Reiz des erschauten
Bilds, einen leiblosen Wahn, was Welle ist, hält er für Körper,
staunt sich selber an; und reglos bleibt mit gebanntem
Blick wie ein Standbild er starr, das aus parischem Marmor gehauen.
Liegend am Boden schaut er das Sternenpaar, seine Augen,
schaut das Haar, das würdig des Bacchus, würdig Apollons,
schaut die Wangen, die glatten, den Elfenbeinhals, des Gesichtes
Anmut, das Rot auf ihm, gepaart mit schneeiger Weiße,
und bewundert alles, worum er selbst zu bewundern.
Arglos begehrt er sich selbst, erregt und findet Gefallen,
wird verlangend verlangt, entbrennt zugleich und entzündet."[30]

Die unerfüllbare Liebe zu seinem eigenen, ihm unerreichbaren Abbild wird Narziß zum Verhängnis; nach seinem Tod wird er von den Göttern in eine Blume, die Narzisse, verwandelt, die im sich stets wiederholenden Vegetationszyklus an den unglücklich Liebenden erinnert.

Narziß an der Quelle ist ein im 15. und frühen 16. Jahrhundert in der italienischen Malerei häufig anzutreffendes Bildthema, allerdings nicht als selbständiges Tafelbild wie im Falle der Städel-Tafel, sondern im Kontext größerer, dekorativer Ensembles. So stammen die meisten erhaltenen Beispiele von den Fronten oder den Seitenteilen von

29 Zum antiken Mythos, seiner Wiedergabe bei Ovid und seinem späteren Nachleben vgl. Greve, Art. „Narkissos"; in: W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 3,1, Hildesheim 1965, Sp. 10–21; Louise Vinge, The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century, Lund 1967; Art. „Narkissos"; in: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hg.), Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, Bd. 8, Stuttgart–Weimar 2000, Sp. 712–714.
Zu den antiken bzw. nachantiken Darstellungen vgl. den ikonographischen Index mit dem Nachweis von 220 Narziß-Darstellungen in Ursula Orlowsky, Rebekka Orlowsky, Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München 1992, S. 418–447.

30 Ovidius Naso (wie Anm. 2), S. 104f, III, 351–355, S. 108f, III, 402f, 108f, III, 413–426. Vgl. auch Orlowsky, Orlowsky (wie Anm. 29), S. 67–76.

„cassoni", d. h. von Truhen bzw. von Brauttruhen, die häufig Teil der Aussteuer waren. In einigen weiteren Fällen handelt es sich um bemalte Deckenpaneele, die ursprünglich wiederum Teil eines größeren Zyklus gewesen sind.[31] Nicht nur das Format der vielfach ausgesägten Bildfelder, sondern auch die häufig vergleichsweise bescheidene malerische Ausführung dieser heute als eigenständige „Bilder" daherkommenden Fragmente erinnert noch an ihre ursprüngliche Funktion. Meist zeigen sie Narziß in ganzer Figur in einer Landschaft am Rande einer gefaßten Quelle bzw. eines Quellteiches sitzend oder auch vorbeischreitend, während er überrascht sein Spiegelbild wahrnimmt *(Abb. 168–169)*.

Um derartige Einsatzbilder, mutmaßlich für die Schmalseite einer Brauttruhe, dürfte es sich bei zwei querformatigen Bildern des Narziß an der Quelle handeln, die Giovanni Antonio Boltraffio (um 1467–1516) oder einem Künstler seines Umkreises zugeschrieben werden und sich in der National Gallery in London *(Abb. 170)* bzw. in den Uffizien in Florenz *(Abb. 171)* befinden.[32] Mit Blick auf die malerische Qualität und die für Cassone-Tafeln ungewöhnliche halbfigurige Darstellung des am Quellenrand stehenden Narziß kommen sie der Frankfurter Tafel am nächsten, doch damit erschöpfen sich auch bereits die Beziehungen; schon der dargestellte Moment der Narziß-Geschichte dürfte jeweils ein anderer sein. Während die beiden Boltraffio zugewiesenen Tafeln wohl den Moment des ersten Sich-im-Wasser-Erblickens festhalten,[33] scheint der Narziß im Städel bereits liebeskrank sein unerreichbares Spiegelbild zu betrachten.

Neben der überragenden malerischen Qualität zeigt auch die auf nahsichtige Betrachtung setzende Intimität der Darstellung, daß es sich bei dem Frankfurter Gemälde von Anfang an um ein selbständiges Tafelbild gehandelt haben muß, das für einen kultivierten Kunstkenner und -sammler bestimmt war. Zwar ist nur an der oberen Tafelkante der Malgrat erhalten geblieben, doch die nachträgliche Beschneidung des Bildes kann nach Aussage der Komposition an den übrigen Kanten nur unwesentlich gewesen sein; das Gemälde hatte also – im Gegensatz zu den Cassone-Seitentafeln in London und Florenz –



Abb. 172: Narziß am Brunnen sowie Echo, Buchmalerei in Guillaume de Lorris, „Roman de la Rose", Oxford, Bodleian Library, Ms. e Musæo 65, fol. 12

sicherlich immer ein typisches Gemäldeformat. In dieser Beziehung zumindest im erhaltenen Denkmälerbestand ohne Vorläufer, konnte sich der Künstler bei seiner Formulierung dennoch auf eine reiche Bildtradition stützen, die sich vor allem in der spätmittelalterlichen Buchmalerei entwickelt hatte.

Zwar hatte bereits die Antike den Narziß-Mythos wiederholt dargestellt,[34] doch er sollte vor allem durch seine Aufnahme in den nach 1309 entstandenen „Ovide moralisé" weite Verbreitung und vielfache Darstellung finden.[35] Der Nacherzählung von Ovid läßt der unbekannte Verfasser des „moralisierten Ovid" seine an christlich-mittelalterlichen Wertvorstellungen orientierte Ausdeutung folgen.[36] Ähnlich wichtig für die Verbreitung der Episode des sich im Wasser bespiegelnden Narziß sollte auch der um

31 Vgl. etwa die Beispiele bei Paul Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, Leipzig [2] 1923; Orlowsky, Orlowsky (wie Anm. 29), sowie Cristelle L. Baskins, Echoing Narcissus in Alberti's Della Pittura; in: Oxford Art Journal 16, Nr. 1 (1993), S. 25–33.
Zu späteren Beispielen vgl. Andreas Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Bd. 2, Budapest 1956, S. 175–178; Claudia Nordhoff, Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster–Hamburg 1992, sowie Christiane Kruse, Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 99–116.

32 Maria Teresa Fiorio, Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo, Mailand–Rom 2000, S. 166f, Kat. Nr. C4 (London; 23 x 26,6 cm) bzw. S. 164, Kat. Nr. C2 (Florenz, 19 x 31 cm, vermutlich unten beschnitten), unter den Gemälden „... d'incerta attribuzione".

33 So treffend Nordhoff (wie Anm. 31), S. 46–53.

34 Zur bildlichen Überlieferung vgl. Birgitte Rafn, Art. „Narkissos"; in: Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), Bd. 6,1, Zürich–München 1992, S. 703–711.

35 Zur nachantiken Bildtradition vgl. Stephan Bann, The true vine. On visual representation and the Western tradition, Cambridge u. a. O. 1989, S. 105–156; Orlowsky, Orlowsky (wie Anm. 29), S. 86–93. Zum „Ovide moralisé" vgl. M.-R. Jung, Art. „Ovid"; in: LexMA 6 (1992), Sp. 1595f.

36 So heißt es hier u. a.: „Wer aus dieser Fabel etwas lernen will, möge unter Narziß verstehen die törichten Müßiggänger mit leerem Sinn, die Hochmütigen, die Behexten, die die irdischen Güter mißbrauchen, die sich spiegeln und amüsieren in den falschen Spiegeln dieser Welt ... Und derjenige, welcher sich an ihr mehr und mehr erfreut und sich in ihr spiegelt, ist sich immer weniger im klaren, daß die Spiegel, die ihn betrügen, die gefährlichen Spiegel sind, denen sich die Hochmütigen zuwenden, die nach weltlichen Genüssen trachten und die immer mehr dem Nichtstun frönen und immer weniger schaffen und immer mehr ihre Gedanken daran hängen ... Für verrückt ist der zu halten und für verloren, der die ewige Seligkeit verliert für diesen vergänglichen Schatten, der nur schwache Eitelkeit kennt und falsche Heuchelei, die Körper und Herz peinigen und die Seele zu Qualen führen, zur ewigen Verdammnis oder

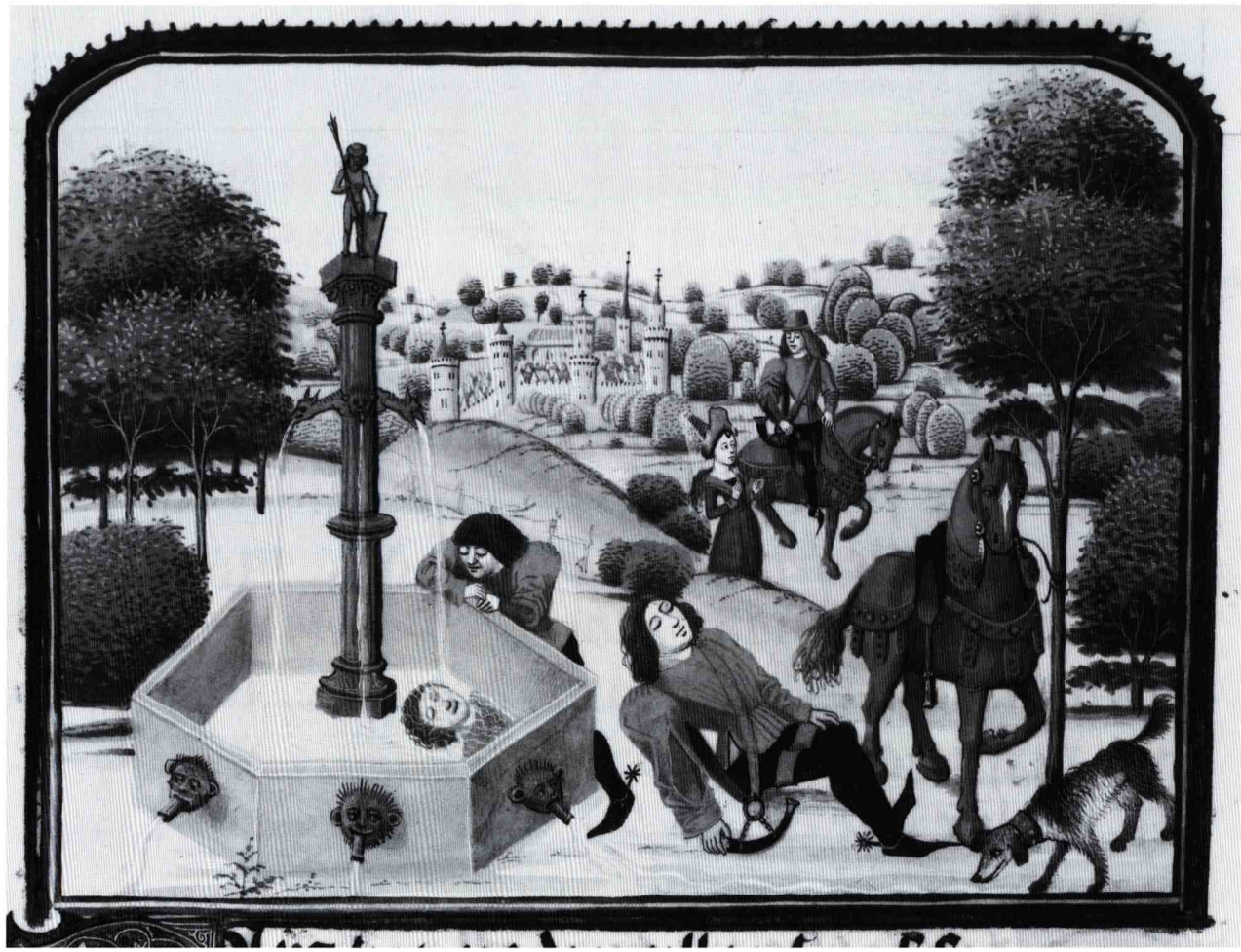


Abb. 173: Narziß am Brunnen sowie Echo, Buchmalerei in Christine de Pisan, „L'Epistre d'Othéa", Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9392, fol. 19v

1225/30 von Guillaume de Lorris sowie gegen 1270/80 von Jean de Meun verfaßte „Roman de la Rose" werden.[37] Hier wird nunmehr eine eher weltliche Ausdeutung von Narziß' Schicksal geliefert, die sich zugleich von der Erzählung bei Ovid weit entfernt hat: Geradezu in Verkehrung des antiken Mythos, demzufolge Narziß die in ihn verliebte Nymphe Echo zurückweist, wird hier das traurige Ende des Narziß als Folge seiner Verschmähung der Liebe Echos gedeutet. Nachdem er sich in sein eigenes, unerreichbares Spiegelbild verliebt hatte, „... da verlor er vor Kummer ganz den Verstand und starb in kurzer Zeit. So erhielt das Mädchen, das er früher zurückgewiesen hatte, seine Vergeltung und seinen Lohn. Lernt von diesem Beispiel, Ihr Frauen, die Ihr Eure Freunde schlecht behandelt; denn wenn Ihr sie sterben laßt, wird Gott Euch das wohl zu vergelten wissen."[38]

Das Thema des sich selbst im Wasserspiegel erblickenden Narziß sollte schließlich auch in der Kunsttheorie der italienischen Renaissance besondere Bedeutung erlangen, denn Leon Battista Alberti (1404–1472) bezeichnete im zweiten Buch seines Werkes „Della Pittura" (Über die Malerei) Narziß als den „eigentlichen Erfinder der Malerei": „... denn fasst man die Malkunst als Blüte aller Künste auf, so wirkt die ganze Sage von Narziss genau wie auf eben diesen Gegenstand zugeschnitten: Geht es schließlich beim Malen um etwas anderes als darum, mit Kunst jene Oberfläche des Quellteichs zu umarmen?"[39]

Vor allem der Rosenroman ist vielfach illustriert wor-

schließlich in die Tiefen der Hölle." Vgl. Orlowsky, Orlowsky (wie Anm. 29), S. 91–93; Marc-René Jung, Aspects de l'Ovide moralisé; in: Michelangelo Picone, Bernhard Zimmermann (Hg.), Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante, Stuttgart 1994, S. 149–172.

37 Gleiches gilt auch für die um 1400 entstandene „Epistre d'Othéa" der Christine de Pisan; vgl. Sandra L. Hindman, Christine de Pizan's „Epistre Othéa". Painting and politics at the court of Charles VI, Toronto 1986. Zum Rosenroman vgl. Art. „Roman de la Rose"; in: LexMA 7 (1995), Sp. 991–995; zu „Epistre d'Othéa" vgl. D. Briesemeister, Art. „Christine de Pisan"; in: LexMA 2 (1983), Sp. 1918.

38 Zitiert nach Orlowsky, Orlowsky (wie Anm. 29), S. 133.

39 Leon Battista Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 236f. Vgl. hierzu auch Orlowsky, Orlowsky (wie Anm. 29), S. 77f, 108; Baskins (wie Anm. 31), S. 25–33, Kruse (wie Anm. 31), Giuseppe Barbieri, L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso (Sgresénde, 2), Vicenza 2000; Ulrich Pfisterer, Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64 (2001),

den.[40] Meist zeigen die ganzfigurigen Miniaturen den sein Spiegelbild betrachtenden Narziß in einer Landschaft an einem Quellteich, seltener an einer gefaßten Quelle oder einem Brunnen, lagernd oder kniend. Gelegentlich wird der Jüngling aber – wie im Städel-Gemälde – gezeigt, wie er sich über den Brunnenrand vorbeugt, um sich in der Wasseroberfläche zu betrachten, die Hände auf die Brunneneinfassung abgestützt *(Abb. 172–173)*. Darstellungen dieser Art dürften Altobello Meloni bei der Konzeption seines Gemäldes eher vor Augen gestanden haben als die meist ganzfigurigen Cassone-Tafeln, die üblicherweise Narziß am Rande eines Teiches zeigen.[41]

Angesichts der unverkennbar leonardesken Gestaltung sowohl von Melonis als auch von Boltraffios Narziß-Bildern – sie betrifft sowohl die Figurentypen, die Malweise, das Kolorit oder die Hintergrundslandschaft – kann man die Möglichkeit der Existenz einer verlorenen Vorlage erwägen, die auf Leonardo da Vinci (1452–1519) selbst zurückgeht.[42] Ähnlich wie zuvor schon Alberti, spielte auch Leonardo in seinem „Trattato della Pittura" auf das Beispiel des Narziß an.[43] Doch anders als bei Alberti galt ihm Narziß nicht als „Erfinder der Malerei". Statt dessen umschrieb Leonardo seine Vorstellungen sowohl vom Paragone, dem Wettstreit der Künste, als auch von der Idealität von Kunst just mit Metaphern aus dem Narziß-Mythos (ohne diesen allerdings ausdrücklich zu nennen): Anders als der Dichter vermöge der Maler den Betrachter dazu zu bringen, das Bild anzusprechen, es zu küssen, ja es zu lieben.

Melonis Entscheidung, seine Narziß-Darstellung – vielleicht in Anlehnung an ein verlorenes Leonardo-Gemälde – aus der traditionellen Bilderzählung der „Cassoni"-Malerei zugunsten eines halbfigurigen Idealporträts herauszulösen, könnte zusammen mit der betont androgynen Darstellung des schönen Jünglings auf einen homoerotischen Hintergrund bei der Auftragserteilung dieses Bildes hindeuten:[44] Der Künstler verführt den (männlichen) Betrachter dazu, sich – Narziß gleich – in den hier Dargestellten zu verlieben; das Kunstwerk, das nur mit dem Gesichtssinn zu erfassen ist, dient zugleich der Sublimierung des Begehrens. Tatsächlich konnte die Geschichte des Narziß, der die Avancen des anderen Geschlechts, vertreten durch die schöne Nymphe Echo, zurückweist, bereits in der Antike, doch auch im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit ebensosehr als Hinweis auf die Eigenliebe[45] als auch auf die gleichgeschlechtliche Liebe verstanden werden.[46]

Daß die Gestaltung des Narziß im Städel späteren Betrachtern offenkundig Schwierigkeiten bereitete, ist an der jüngeren Geschichte des Bildes abzulesen: Sei es, weil man Bildthema und Bildkontext durch die Beschneidung am unteren Tafelrand nicht mehr verstand, sei es, weil man an der (homo-)erotischen Ausstrahlung Anstoß nahm – der schöne Jüngling Narziß wurde durch ein reicher dekoriertes Kleid in eine Katharina, der Brunnenrand durch die Aufmalung von Metallzacken in ein Rad verwandelt. Dabei ging der unbekannte Künstler, der diese Manipulationen vornahm, so geschickt vor, daß sein Eingriff bis in die jüngste Zeit hinein nicht erkannt worden ist.

LITERATUR

VERZ. (1844), S. 61, Nr. 42; (1855), S. 10; (1858), S. 60, Nr. 43; (1866), S. 62, Nr. 43; (1870), S. 79, Nr. 36; (1873), S. 80, Nr. 36; (1879), S. 74, Nr. 20; (1883), S. 75, Nr. 20; (1888), S. 82, Nr. 20; (1892), S. 10, Nr. 20; (1900), S. 187f, Nr. 20; (1907), S. 5, Nr. 20; (1910), S. 7, Nr. 20; (1914), S. 8, Nr. 20; (1915), S. 64, Nr. 20; (1919), S. 68, Inv. Nr. 879; (1924), S. 21; (1966), S. 14; (1971), S. 12; (1987), S. 29; (1997), S. 36

1858 Thomas William Jex BLAKE, A long vacation in continental picture galleries, London 1858, S. 20

1891 a Gustavo FRIZZONI, I progressi della critica artistica in proposito di due quadri del Museo Borromeo; in: Archivio storico dell'arte 4 (1891), S. 171

1891 b Gustavo FRIZZONI, Rezension von Ivan Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu

S. 305–330; Gerhard WOLF, „Arte superficiem illam fontis amplecti". Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei; in: Christine Göttler u. a. (Hg.), Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock (Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag), Emsdetten 1998, S. 11–39.

40 Vgl. Alessandra UGUCCIONI, L'iconografia di Narciso nel „Roman de la rose", esempio di amore cortese; in: Ranieri Varese (Hg.), Studi per Pietro Zampetti, Ancona 1993, S. 71–77; Herman BRAET, Aux Sources du Roman de la Rose; in: Peter Rolfe Monks, D. D. R. Owen (Hg.), Medieval codicology, iconography, literature, and translation. Studies for Keith Val Sinclair, Leiden u. a. O. 1994, S. 110–116.

41 Die spätmittelalterlichen Illuminationen beeinflußten auch die Ovid-Illustrationen des frühen 16. Jahrhunderts; stellvertretend sei auf die reich mit Holzschnitten bebilderten Metamorphosen des Ovid verwiesen, die 1517 bzw. 1533 in Venedig bei Giorgio de'Rusconi bzw. Niccoláo degli Agostini verlegt wurden und die auf fol. 34 recto bzw. auf fol. 29 recto Narziß am Teich zeigen (benutzt wurden die Exemplare in der Research Library des Getty Center, Los Angeles).

42 Für diesen Hinweis bin ich Marianne Koos, Basel, dankbar.
James M. SASLOW, Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in art and society, New Haven–London 1986, S. 86, 152, vermutete im Anschluß an Emil MÖLLER, Salai und Leonardo da Vinci; in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 2 (1928), S. 149, daß der Londoner Narziß die Züge von Leonardos Gehilfen, Vertrauten und Erben Salai trage. Dies würde die Annahme der Herkunft des Prototyps des Narziß aus dem engsten Leonardo-Kreis zusätzlich unterstützen.

43 Ettore CAMESASCA (Hg.), Leonardo, Trattato della pittura, Vicenza 2000, S. 21f (§21: „Disputa del poeta col pittore, e che differenza è da poesia a pittura").

44 Diesen Hinweis verdanke ich Marianne Koos, Basel, auf deren im Druck befindliche Studie zu Identität und Innerlichkeit. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts (Giorgione – Tizian), Emsdetten/Berlin 2004, in diesem Zusammenhang hingewiesen sei.
Zum Thema der Homosexualität in der italienischen Renaissancekultur allgemein vgl. SASLOW (wie Anm. 42); zur spezifischen Situation in Venedig vgl. Guido RUGGIERO, The boundaries of Eros. Sex crime and sexuality in Renaissance Venice, New York–Oxford 1985, S. 109–145; N. S. DAVIDSON, Sodomy in early modern Venice; in: Tom Betteridge (Hg.), Sodomy in early modern Europe, Manchester–New York 2002, S. 65–81.

45 So verwandte etwa Alciati den Narziß als Exemplum der Eigenliebe; vgl. Peter M. DALY u. a. (Hg.), Andreas Alciatus, Index Emblematicus, Toronto u. a. O. 1985, Bd. 1, o. S., Emblem 69, Bd. 2, o. S., Emblem 69.

46 Vgl. etwa Art. „NARKISSOS" (wie Anm. 29), Sp. 712f; BASKINS (wie Anm. 31), S. 29.

München und Dresden; in: Archivio storico dell'arte 4 (1891), S. 65
1891 Lermolieff, Kunsthistorische Studien (1891), S. 120, Anm. 1, S. 223
1894 Berenson, Venetian painters (1894), S. 81
1895 Costanza Jocelyn Ffoulkes, L'esposizione dell'arte veneta a Londra; in: Archivio storico d'arte, 2. ser., 1 (1895), S. 78
1897 Charles Loeser, Rezension von Karl Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 20 (1897), S. 334
1899 Adolfo Venturi, Bartolomeo Veneto; in: L'Arte 2 (1899), S. 445
1900 Adolfo Venturi, La Galleria Crespi, Mailand 1900, S. 104f
1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 187f, Kat. Nr. 20
1905 Salomon Reinach, Répertoires de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 1, Paris 1905, S. 94
1908 Pietro d'Achiardi, Art. „Bartolomeo Veneto"; in: ThB 2 (1908), S. 578
1912 Crowe, Cavalcaselle, Borenius, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 1, S. 299, Anm. 4
1912 Hanns Schulze, Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei, Jena 1912, S. 246
1914 Venturi, Storia dell'arte italiana, VII, 3 (1914), S. 1128, Anm. 1
1927/28 Ernst Michalski, Zur Problematik des Bartolomeo Veneto; in: Zeitschrift für bildende Kunst 61 (1927/28), S. 285f, 288
1929 Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis, München 1929, S. 109, 245
1931/32 Ernst Michalski, Zur Stilkritik des Bartolomeo Veneto; in: Zeitschrift für bildende Kunst 65 (1931/32), S. 179–181
1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 51
1957 Berenson, Venetian school (1957), S. 11
1957 Mina Gregori, Altobello e G. Francesco Bembo; in: Paragone 93 (1957), S. 17f
1964 Elena Bassi, Art. „Bartolomeo Veneto"; in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 6, Rom 1964, S. 783
1965 Ausst. Kat. Mostra di Girolamo Romanino, Katalog von Gaetano Panazza, Brescia 1965, S. 148
1966 Lada Nikolenko, Francesco Ubertini called Il Bacchiacca, New York 1966, S. 76
1968 I Quadri delle Collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti a cura di Fausto Lechi con una lettera di Roberto Longhi, Florenz 1968, S. 209, Kat. Nr. 348
1970–71 Alessandro Ballarin, La Salomè del Romanino. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano tenuto nell'anno accademico 1970–1971, Università di Ferrara, Facoltà di Magistero, Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, S. 13, 15
1972 Art. „Bartolomeo Veneto", in: Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall' XI al XX secolo, Bd. 1, Turin 1972, S. 385
1973 Carlo Pirovano, La pittura in Lombardia, Mailand 1973, S. 118
1982 Marco Tanzi, Novità e revisioni per Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo; in: Ricerche di storia dell'arte 17 (1982), S. 53
1982 Museo Poldi Pezzoli. Dipinti, Mailand 1982, S. 121 (A. Natale)
1985 Mina Gregori, Altobello Melone; in: Carlo Pirovano (Hg.), I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento, Mailand 1985, S. 86
1986 Philippe Costamagna, Anne Fabre de Chefdebien, Les Portraits Florentins du début du XVIe Siècle à l'avènement de Cosimo I. Catalogue raisonné d'Albertinelli à Pontormo (Mémoire de l'école du Louvre 1986), Paris 1986, S. 559f, Kat. Nr. A48
1986 Francesco Frangi, Schede, in: Alberto Mauri (Hg.), Pittura del Cinquecento a Brescia, Cinisello Balsamo 1986, S. 169
1986 Valerio Guazzoni, Temi religiosi e contenuti devozionali; in: Mina Gregori u. a., Pittura del Cinquecento a Brescia, Cinisello Balsamo 1986, S. 169
1988 Francesco Frangi, Sulle tracce di Altobello giovane; in: Arte cristiana, n. s., 76 (1988), S. 398f
1988 Carlo Pirovano (Hg.), Pinacoteca di Brera. Scuole lombardia e piemontese 1300–1535 (Musei e Gallerie di Milano), Mailand 1988, S. 59 (Sandrina Bandera Bistoletti)
1994 Marco Carminati, Cesare da Sesto 1477–1523, Rom 1994, S. 20, Anm. 72
1994 Alessandro Nova, Girolamo Romanino, Turin 1994, S. 361, Kat. Nr. 141
1996 Gerold Mütherig, Das Frauenbildnis von Bartolomeo Veneto. Untersuchung zur Stilphase um 1512 anhand eines Vergleichs mit dem „Porträt eines Edelmanns" in Rom, Magisterarbeit, Stuttgart 1996 (maschinenschriftlich), S. 20, Anm. 89, S. 21, 83
1997 Laura Pagnotta, Bartolomeo Veneto. L'opera completa, Florenz 1997, S. 292f, Kat. Nr. A. 23
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 36
1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 36

GAUDENZIO FERRARI

Valduggia bei Vercelli um 1475/80 – 3. Januar 1546 Mailand

Gaudenzio Ferrari stammte aus einer Künstlerfamilie, zu der auch der etwas ältere Eusebio und der jüngere Defendente Ferrari zählten. Gaudenzio dürfte in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre in Valduggia im Piemont geboren worden sein. Über seine künstlerischen Anfänge ist wenig bekannt; seine angebliche Ausbildung bei Gian Stefano Scotto ist nicht näher zu belegen, fehlen doch von letzterem jegliche sicher identifizierbare Werke. Die mutmaßlich frühesten Werke, die Gaudenzio auf stilkritischer Grundlage zugeschrieben werden, lassen den Einfluß der Malerei der Lombarden Bramantino und Zenale erkennen. Erstmals historisch sicher faßbar wird der Maler im Jahre 1508 in Vercelli, als er den Auftrag für das Polyptychon der dortigen Annen-Bruderschaft erhielt, wobei Eusebio Ferrari als Bürge für ihn einstand. Von dem großen Altarwerk sind vier Tafeln mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Anna, der Darstellung Gottvaters sowie der Verkündigung an Maria in der Galleria Sabauda in Turin bzw. in der National Gallery in London erhalten geblieben. In Vercelli schlug Gaudenzio für die nächsten drei Jahrzehnte seine Werkstatt auf.

1511 schuf er ein Polyptychon für die Collegiata S. Maria in Arona, zwischen 1514 und 1521 ein Polyptychon für S. Gaudenzio in Novara. Bereits im Jahre 1513 hatte er einen Passionszyklus in S. Maria delle Grazie in Varallo freskiert, dessen Darstellungen höchst ausdrucksstark und in besonderem Maße detailrealistisch auftrumpfen. Dies gilt in noch stärkerem Umfang für Gaudenzios Arbeiten für den Sacro Monte in Varallo, wo er seit 1517 tätig war und um 1522 und 1536 die Kapellen mit der Kreuzigung bzw. mit der Königsanbetung gestaltete. Hier kombinierte er Freskomalerei und farbig gefaßte Tonskulptur, um so überaus expressive Figurentableaus zu erzielen. Zur selben Zeit, zwischen 1520 und 1526, arbeitete Gaudenzio auch an der Farbfassung und der Vergoldung eines großen hölzernen Altarwerks, das Giovanni Angelo del Mayno für das Marienheiligtum in Morbegno geliefert hatte. Zwischen 1529 und 1532 war der Künstler in S. Cristoforo in Vercelli tätig, wo er nicht nur ein Altarbild, sondern auch Fresken mit Szenen des Marienlebens, der Geschichte der Maria Magdalena sowie eine monumentale Kreuzigung ausführte. Bereits diese Werke setzen die Mitarbeit einer größeren Anzahl von Gehilfen voraus, was teilweise zu Problemen in Zuschreibungs-, aber auch in Datierungsfragen geführt hat.

Seit den frühen 1530er Jahren arbeitete Gaudenzio Ferrari wiederholt auch für lombardische Auftraggeber. 1534–36 entstand der Freskoschmuck der Kuppel von S. Maria delle Grazie in Saronno bei Mailand, deren musizierende Engel zu den bekanntesten Werken des Künstlers zählen. Spätestens im Jahre 1539 siedelte er nach Mailand über, wo er bis zu seinem Tod weiterhin einen großen Werkstattbetrieb führte. Von dessen Produktivität zeugen nicht zuletzt eine große Anzahl erhaltener Kartons, die zugleich der Weiterverbreitung seiner Bilderfindungen dienten. 1545 entstanden die Fresken mit Darstellungen aus der Marien- und Annen-Vita, ehemals in der Mailänder Kirche S. Maria della Pace, heute in der Brera. Gerade das Mailänder Spätwerk zeigt zunehmend manieristische Züge.

LITERATUR: Siegfried Weber, Gaudenzio Ferrari und seine Schule, Straßburg 1927; Giovanni Testori, Gaudenzio alle porte di Varallo, Varallo Sesia 1960; ders., Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari, Mailand 1965; Piero Bianconi, Gaudenzio Ferrari, Mailand 1966; Vittorio Viale, Gaudenzio Ferrari, Turin 1969; Luigi Mallé, Incontri con Gaudenzio. Raccolta di studi e note su problemi gaudenziani, Turin 1969; Gabriele Ferrari, Luigi Lazzaroni, Il concerto degli angeli. Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saronno, Mailand [2] 1994

DIE ANBETUNG DES KINDES

Inv. Nr. 1790

Tafel 19 und Abb. 174

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Holz, 101,6 (± 0,1) x 67,9 cm[1]
originaler Bildträger (Pappel ?) allseits beschnitten (an der Unterkante finden sich Hobelspuren in der Malschicht), auf 0,2–0,3 cm gedünnt und auf einen modernen, seinerseits parkettierten Bildträger aufgezogen; mit der Malerei bündig abschließend waren allseits schmale Holzleisten aus Tropenholz[2] angesetzt und auf den modernen Bildträger aufgeleimt (davon nur noch die beiden seitlichen Leisten vorhanden)
originaler Bildträger aus zwei ungleich breiten, vertikal angeordneten Brettern mit vertikal verlaufender Maserung zusammengesetzt; Fugenverlauf in 7,9 cm Entfernung von der linken Kante des originalen Bildträgers (bei bildseitiger Betrachtung); Anstückungen an beiden unteren Tafelecken (links 8,5/5,5 x 3,9 cm, rechts 3,6 x 6,1 cm), eine weitere kleinere, dreiecksförmige Anstückung an der rechten oberen Tafelecke

Malfläche:
99,6 [links]–100,9 [rechts] x 64,1 (± 0,1) cm

Zustand der Malerei:
Restaurierung 1988/89 durch Bettina Lenz und 1992 durch Stephan Knobloch (Abnahme eines jüngeren stark verfärbten Firnisses und flächiger jüngerer Retuschen)[3]
schlechter Erhaltungszustand durch zahllose winzige Farbverluste auf den Höhen der Holzstruktur und parallel zur Maserung, die den Gesamteindruck auch nach der jüngsten Restaurierung erheblich beeinträchtigen, da sie keine in sich geschlossene Oberfläche der Malerei mehr wahrnehmen lassen; am oberen Bildrand ein etwa 2 cm breiter Streifen modern übermalt

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel mit handschriftlichem Eintrag „Gaudenzio Ferrari. Hier gekauft, stammt aus einem ungarischen Schlosse." und „1790"; in blauem Buntstift auf den Parkettstreben je zweifach „758" und „No 14"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

In einer offenen, sonnenbeschienenen parkartigen Landschaft ist die Heilige Familie in Anbetung des Christuskindes mit zwei musizierenden Engeln dargestellt.[4] Im Mittelpunkt der Komposition liegt das nackte Kind mit überkreuzten Beinen auf dem weißen Stoff des albenartigen Kleides des links knienden Engels. Es hat sich auf den rechten Arm gestützt und lehnt den Kopf an den von Joseph gehaltenen hölzernen Kreuzstamm, den es zugleich mit seiner Linken berührt. Der Nährvater Christi hockt unmittelbar hinter dem Kind, das Kreuz im linken Arm, vornüber gebeugt und auf den Knaben herabblickend. Er ist als jüngerer Mann dargestellt, mit langen braunen, mittig gescheitelten Haaren und Vollbart. Er trägt einen flaschengrünen Rock und einen dunkelroten Umhang. Zu seiner Linken kniet im Dreiviertelprofil nach links gedreht Maria. Auch sie ist dem Kind zugewandt und hat die Hände im Gebet vor den Körper erhoben. Die Gottesmutter trägt über einem blaßrosafarbenen Kleid einen blauen Umhang, über den offenen hellbraunen Haaren und über dem Oberkörper liegt ein transparenter Schleier. Die beiden Laute und Rebec spielenden Engel sind mit einem weißen, an eine Albe erinnernden Kleid und einem rosafarbenen bzw. roten Umhang angetan. Die langen, offen getragenen Haare sind hellblond bzw. rotblond, die Flügel hellgrau.

Die besonnte Parklandschaft ist mit Felsabsätzen durchzogen, im Vordergrund sind einzelne Pflanzen detailliert dargestellt. Im Hintergrund wird zwischen den Bäumen ein Gebäude sichtbar.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Tafelbild wurde 1925 dem Städelschen Kunstinstitut zum Andenken an das Ehepaar Ferdinand (1834–1916) und Anna Hirsch, geb. Mayer (1850–1925), von deren Kindern gestiftet.[5] Es befand sich zuvor in der Sammlung Dr. Adolf Schaeffer (1845–1928) in Frankfurt a. M.[6] Als Arbeit des

1 Maße des modernen Bildträgers; die Maße des allseits beschnittenen originalen Bildträgers entsprechen der Malfläche.
2 Mündliche Mitteilung von Peter Klein, Hamburg.
3 Restaurierungsbericht im Archiv der Gemälde-Restaurierungswerkstatt des Städelschen Kunstinstituts.
4 Vgl. H. Sachs, Art. „Familie, Heilige"; in: LCI 2 (1970), Sp. 3–7.
5 Zur Frankfurter Familie Hirsch vgl. Wolfgang Klötzer (Hg.), Frankfurter Biographie, Bd. 1, Frankfurt am Main 1994, S. 334f.
6 Ob das heute im Städel befindliche Bild mit einer vor 1907 im Besitz des Conte Lorenzo Sormani in Mailand (vgl. Berenson, North Italian painters [1907], S. 230) befindlichen Anbetung des Kindes identisch ist, wie Bernath (1925), S. 216, erwog, muß nach heutigem Kenntnisstand offenbleiben. Gänzlich apokryph bleibt der Klebezettel auf der Tafelrückseite mit dem Hinweis (siehe oben), das Bild sei „hier" gekauft, stamme aber aus einem Schloß in Ungarn.



Abb. 174: Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes, Frankfurt a. M., Städel

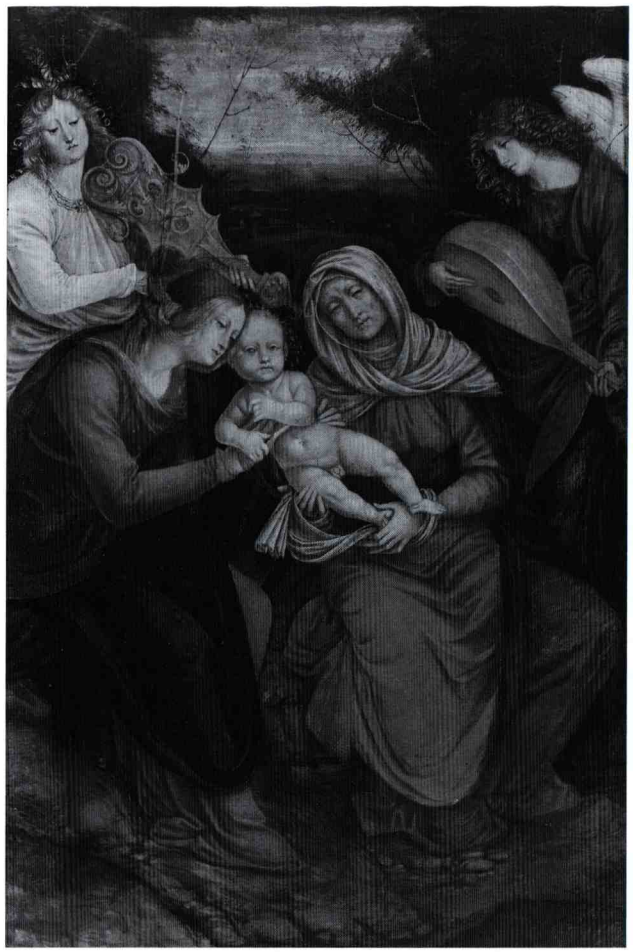


Abb. 175: Gaudenzio Ferrari, Maria mit Kind, der Heiligen Anna und Engeln, Turin, Galleria Sabauda



Abb. 176: Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes, Arona, S. Maria Nascente

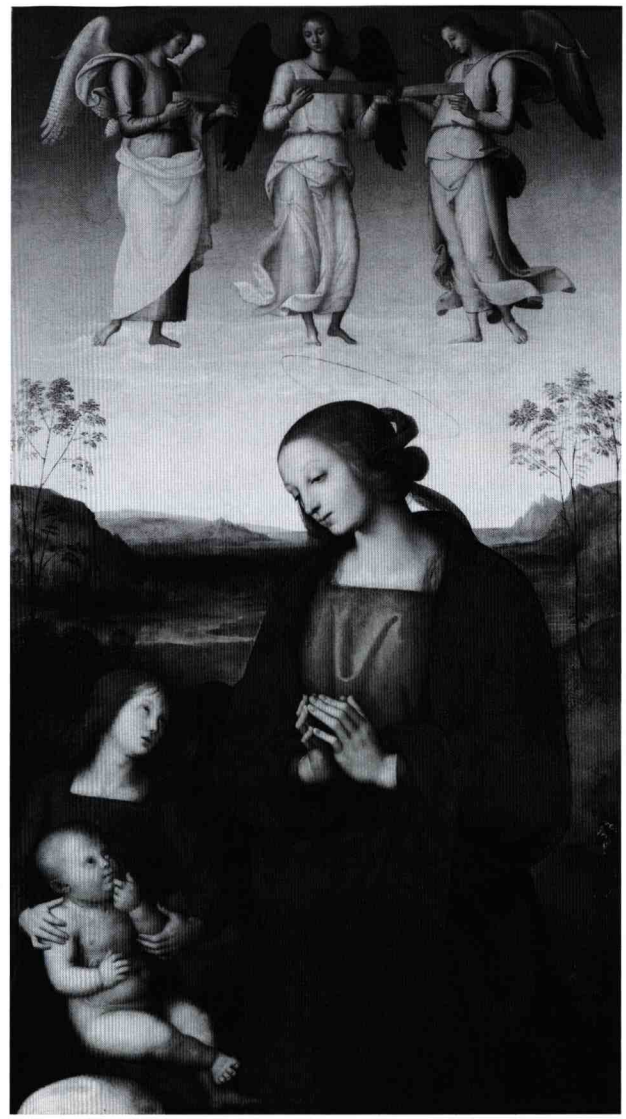


Abb. 177: Pietro Perugino, Die Anbetung des Kindes, Mitteltafel des Polyptychons aus der Certosa di Pavia, London, National Gallery

Gaudenzio Ferrari inventarisiert, wurde es unter gleicher Zuschreibung seit 1966 auch in den Gemäldeverzeichnissen geführt.

Unmittelbar vor dem Verkauf hatte Schaeffer das Gemälde noch als Leihgabe auf der „Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei" im Städel gezeigt.[7] Es wurde schon zu diesem Zeitpunkt Gaudenzio Ferrari zugeschrieben. M. H. Bernath wies es erstmals der frühen Schaffensphase des Künstlers zu und verglich es mit Gaudenzios um 1508 entstandenem Gemälde der Jungfrau Maria mit der Heiligen Anna in der Galleria Sabauda in

7 Ausst. Kat. Vorläufiges Verzeichnis der Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei (1925), S. 16, Kat. Nr. 65; Ausst. Kat. Ausstellung von Meisterwerken Alter Malerei (1926), S. 22f, Kat. Nr. 66.



Abb. 178: Gerolamo Giovenone, Die Heilige Familie mit dem Kreuz und verehrenden Heiligen, Pavia, Pinacoteca Malaspina

Turin *(Abb. 175)*.[8] Diese Einschätzung sollte allgemeine Zustimmung finden; allein A. Griseri wollte das Gemälde einem unbekannten Künstler aus dem Umkreis des jungen Sodoma (1477–1549) zuweisen.[9]

Unter den Anhängern der Attribution an Gaudenzio Ferrari blieb indes die Feindatierung umstritten. So sah F. Antal, anders als Bernath,[10] die engsten Bezüge des Frankfurter Gemäldes zu Gaudenzios ins Jahr 1511 datiertem Altarbild in S. Maria Nascente in Arona *(Abb. 176)*, „. . . vor allem mit dessen Mittelbild, welches ebenfalls die Anbetung des Kindes darstellt: die Komposition, die Typen sind außerordentlich verwandt, der lautenspielende Engel in Arona ist völlig ähnlich demjenigen des Städelbildes. Es ist nun nicht unwichtig, daß das Mittelbild des Arona-Altars die Mitteltafel des damals in der Certosa von Pavia befindlichen, 1499 entstandenen Altarwerks von Pietro Perugino, heute in der Londoner National Gallery *(Abb. 177)*, zum Vorbild hat; die Madonna und das Kind lehnen sich beinahe völlig daran an. Diese Nachahmung Peruginos kann als ein Zeichen dafür gelten, daß auch Gaudenzio, wie die meisten italienischen Künstler seiner Zeit, um 1500 etwa einen Moment in seiner Entwicklung hatte, in welchem er den formal-klassischen Bestrebungen Mittelitaliens nicht ferne stand." Doch neben dem Vorbild Peruginos (um 1450–1523/24) betonte Antal zugleich die Orientierung an Leonardo da Vinci (1452–1519) und Bernardino Luini (1480/85–1532), die sich in der spezifischen Modellierung ebenso zeige wie in der Anlehnung an Leonardos Felsgrottenmadonna oder an dem an Luini anschließenden Gesichtstyp des Joseph.[11]

8 Bernath (1925), S. 216.
Zum Gemälde in der Galleria Sabauda vgl. Noemi Gabrielli, Carlo Caramellino, Galleria Sabauda. Maestri italiani, Turin 1971, S. 121f, Kat. Nr. 47.

9 Griseri (1964 a), S. 19; dies. (1964 b), S. 58.

10 Bernaths Datierung um 1508 folgte auch Mallé (1969), S. 61, 152, 173, 239.

11 Antal (1926), S. 43–48 (das Zitat auf S. 45). Neben dem Altarbild in Arona schienen Antal die im Jahre 1513 vollendeten Passionsfresken in der Franziskanerkirche S. Maria delle Grazie in Varallo dem Bild im Städel am nächsten zu kommen. Zu Peruginos Altartafel für die Certosa vgl. Pietro Scarpellini, Perugino, Mailand 1984, S. 100f, Kat. Nr. 102–105; zu den beiden Fassungen der „Felsgrottenmadonna" vgl. Frank Zöllner, Leonardo da Vinci. 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, Köln u. a. O. 2003, S. 223f, Kat. Nr. XI, Farbtafel auf S. 65 (Paris), S. 229, Kat. Nr. XVI, Farbtafel auf S. 66 (London); zu Luini vgl. Angela Ottino Della Chiesa, Bernardino Luini, Novara 1956.
Antals Datierungsvorschlag „um 1511" schlossen sich auch an: Chio-



Abb. 179: Gaudenzio Ferrari, Fragment mit einem ein Kreuz haltenden Engel, Turin, Musei Civici

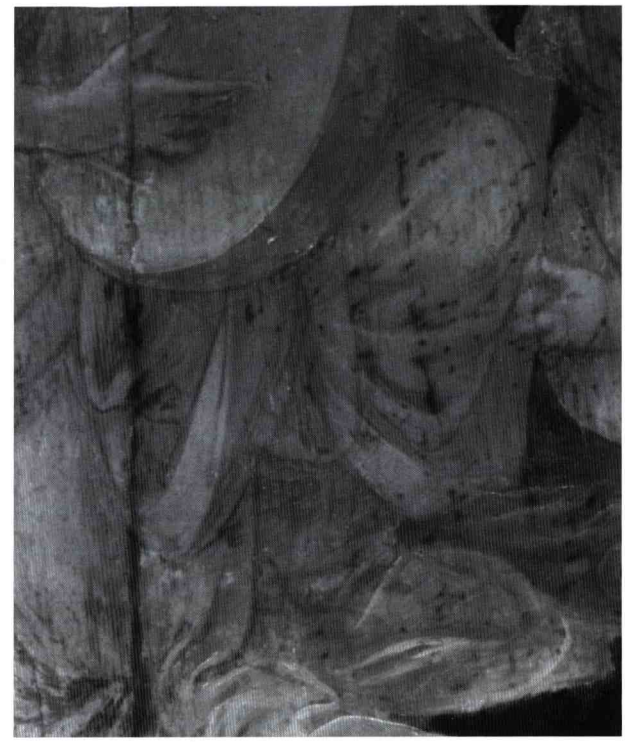


Abb. 180: Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes, Infrarot-Reflektographie: Gewand des Engels links, Frankfurt a. M., Städel

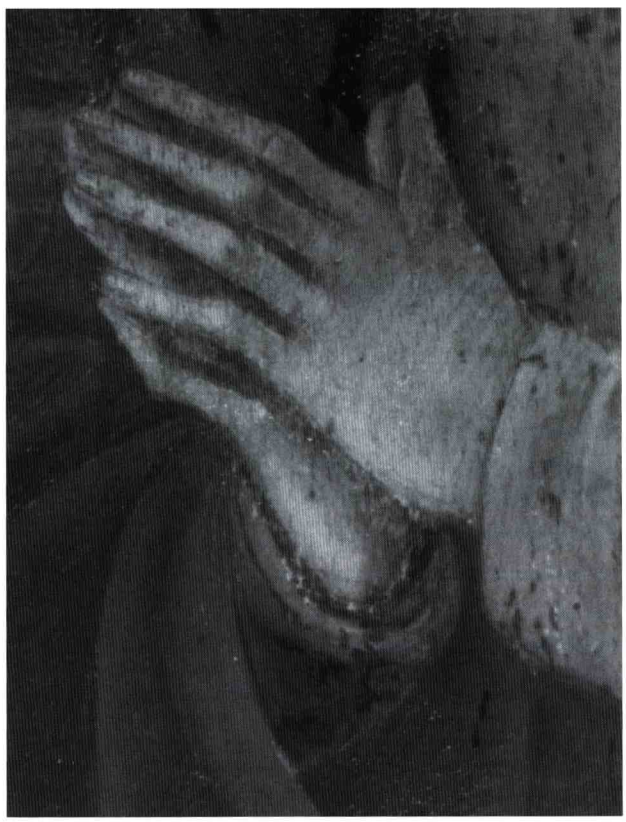


Abb. 181: Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes, Infrarot-Reflektographie: Hände Mariens, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 182: Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Antal wies erstmals auf die „. . . genrehaft-subjektiv aufgefaßte Darstellung der Ruhe auf der Flucht" hin, an der sich Gaudenzios spezifische Neuerung zeige: „Nur im engsten Zusammenhang mit dem lebendigen Volksglauben konnte eine solche Anbetungsszene erdacht werden; auch das Mysterium des Kreuzesstammes . . . wurde hineinbezogen."[12] Wie stark gerade das Motiv der Kreuzverehrung bei dem Städel-Gemälde ursprünglich ausgeprägt war, war Antal indes noch nicht bewußt. Denn erst G. Fusi Sacchetti machte im Bestandskatalog der Gemälde der Pinacoteca Malaspina in Pavia auf den ikonographischen Zusammenhang mit dem dort Gerolamo Giovenone (1487/90–1555) zugeschriebenen Gemälde der Heiligen Familie mit dem Kreuz und verehrenden Heiligen *(Abb. 178)* aufmerksam und wies beide Werke demselben „ambito culturale e geografico" zu.[13] Dieser Zusammenhang wurde schließlich durch G. Romanos Entdeckung, daß die fragmentierte Darstellung eines Engels in den Musei Civici in Turin *(Abb. 179)*[14] ursprünglich Teil von Gaudenzios Frankfurter Tafel gewesen ist, nochmals nachdrücklich bestätigt.[15]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Tafel ist flächig in einem hellen Gelbgrünton untermalt, der vor allem in den Inkarnaten zur Modellierung mitverwendet worden ist.

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 180–181)* erbrachte einen nur sehr ausschnitthaften Befund zur Unterzeichnung. Durch den schlechten Erhaltungszustand der Malerei, die durch ausgedehnte Farbverluste, Kittungen und Retuschen beeinträchtigt ist, wird die sparsame Unterzeichnung, die vermutlich mit einem Pinsel ausgeführt ist, nur dort sicher faßbar, wo sie von der ausgeführten Malerei deutlich abweicht. Dies gilt für das Faltengeschiebe in dem albenartigen Gewand des Engels rechts, vor allem aber für die von der Malerei ganz verschiedene Unterzeichnung der Gewandorganisation von „Albe" und Umhang unterhalb der Laute des Engels links. Schwach erkennbare Parallelschraffuren am Ansatz der Linken Mariens machen überdies deutlich, daß die Unterzeichnung gelegentlich auch die Verteilung von Licht und Schatten markiert.

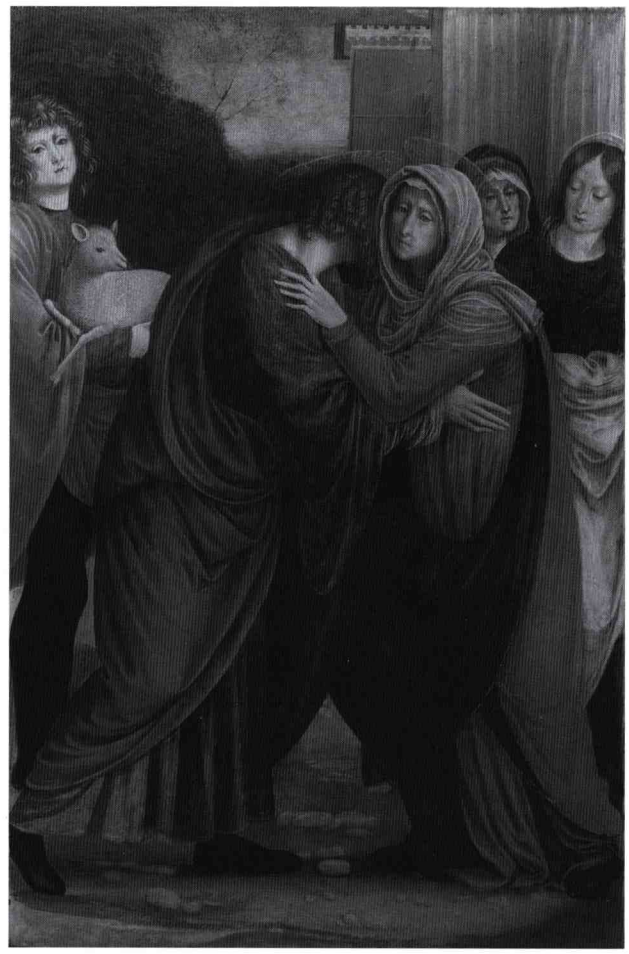


Abb. 183: Gaudenzio Ferrari, Die Begegnung an der Goldenen Pforte, Turin, Galleria Sabauda

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 182)* dokumentiert vor allem den schlechten Erhaltungszustand der Malerei, zugleich die Holzstruktur des Bildträgers, der aus zwei sehr ungleich breiten Brettern zusammengesetzt ist und offenbar bedingt durch den Holzzuschnitt sehr ungleichmäßig von Holzwurmbefall geschädigt ist. Der Röntgenbefund verdeutlicht darüber hinaus, daß Bleiweiß nur sparsam für Lichter und Höhungen Verwendung gefunden hat, nicht aber zur Modellierung – etwa der Gesichter – benutzt wor-

venda (1929), S. 3, 14f; Romano (1990), S. 71; Sacchi (1996), S. 547. Demgegenüber vertrat Mallé (1954/57), S. 59; ders. (1971), S. 118, 152, 176, eine Mittelposition zwischen Bernaths und Antals Datierungsvorschlag.

12 Antal (1926), S. 43. Wenig später wies Chiovenda (1929), S. 3, 14f, ergänzend auf die auffällige Christusähnlichkeit des Nährvaters Joseph hin. Antal (1926), S. 43, sah in Gaudenzios genrehafter Gestaltung der Szene auch eine „. . . geistige Annäherung an die gleichzeitige deutsche Kunst", ohne dies indes näher zu erläutern. Für die Herkunft des Motivs der musizierenden Engel verwies er exemplarisch auf Bramantinos frühe Anbetung in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand (vgl. Antonia Falchetti [Hg.], The Ambrosiana Gallery, Vicenza 1986, S. 236f, Kat. Nr. 158, Abb. 163f), in der die Engel bereits stärker in die Handlung einbezogen sind, als dies in traditionell-zeremoniellen Madonnenbildern sonst der Fall ist.
Andererseits wollte Antal (1926), S. 48, den geigespielenden Engel in Caravaggios früher Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, heute in der Galleria Doria Pamphilj in Rom, als direkten Nachfolger von Gaudenzios entsprechendem Engel betrachten; vgl. Mia Cinotti, Caravaggio. La vita e l'opera, Bergamo 1991, S. 200, Kat. Nr. 15, Farbtafel auf S. 42.

13 Pavia, Pinacoteca Malaspina (1981), S. 195f. Romano (1990), S. 71, wollte in diesem Gemälde eine um 1510 entstandene Kopie eines wohl in Vercelli tätigen Künstlers sehen, der seiner Meinung nach zwischen Gaudenzio und Eusebio Ferrari (vor 1470–1526/33) anzusiedeln sei.

14 Das 24 x 25,5 cm messende Fragment befindet sich als Legat des Eugenio Sismonda seit 1895 in den Musei Civici in Turin; vgl. Luigi Mallé, Museo Civico di Torino. I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo, Turin 1963, S. 85 (als „Gaudenziano, cerchia di Gaudenzio").

15 Romano (1990), S. 71.
Berenson (1968), S. 159, hatte erstmals ausdrücklich auf den schlechten Erhaltungszustand des Frankfurter Gemäldes hingewiesen („ruined, restored, repainted"), doch war auch ihm infolge der Übertragung auf einen modernen Bildträger entgangen, daß es zu einem früheren Zeitpunkt zumindest oben bereits nachhaltig beschnitten worden war.



Abb. 184: Gaudenzio Ferrari, Der Verkündigungsengel, London, National Gallery

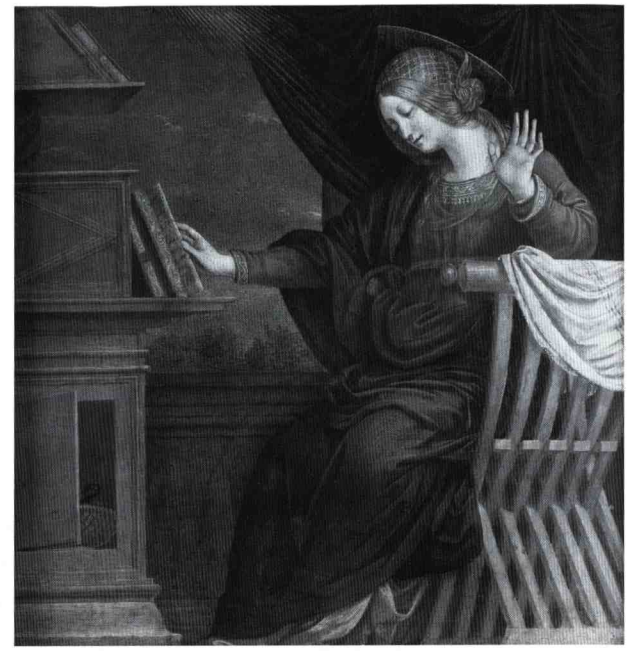


Abb. 185: Gaudenzio Ferrari, Maria Annunziata, London, National Gallery



Abb. 186: Bernardino Luini, Die Geburt des Kindes, Paris, Musée du Louvre

den ist. Anders als der breite Farbauftrag der Gewänder zeichnet sich die Vegetation weder im Vorder- noch im Hintergrund ab.

DISKUSSION

Bei der Anbetung des Kindes im Städelschen Kunstinstitut dürfte es sich um eines der frühesten erhaltenen Tafelbilder Gaudenzio Ferraris handeln. Wie bereits von Bernath erkannt, finden sich die nächsten Parallelen zum Stil des Frankfurter Bildes unter den Tafeln jenes Polyptychons, das der Maler im Jahre 1508 für die Annen-Bruderschaft in Vercelli ausführte.[16] Die heute zwischen der Galleria Sabauda in Turin und der National Gallery in London aufgeteilten Bildtafeln zeigten ehemals im unteren Register des Altarwerks die Heilige Anna Selbdritt mit musizierenden Engeln *(Abb. 175)* zwischen der Vertreibung Joachims aus dem Tempel und dem Treffen an der Goldenen Pforte *(Abb. 183)*, darüber den segnenden Gottvater zwischen dem Verkündigungsengel und der Annunziata *(Abb. 184–185)*.

Bei jedem Vergleich gilt es sich allerdings klarzumachen, daß die Städel-Tafel nur verstümmelt – es fehlt der obere Bildabschluß mit dem den Kreuzquerbalken stützenden Engel, von dem zumindest das Fragment in Turin erhalten geblieben ist – und in stark beeinträchtigtem Erhal-

16 Siehe S. 190f mit Anm. 8. Zu den Tafeln in Turin vgl. Gabrielli, Caramellino (wie Anm. 8), S. 120–122, Kat. Nr. 43–48, Abb. 225–229, 235; zu den Tafeln mit der Verkündigung in London vgl. Viale (1969), S. 11–14, Abb. 9–11, Tafel III; Cecil Gould, National Gallery Catalogues. The sixteenth-century schools, London 1975, S. 97.



Abb. 187: Gaudenzio Ferrari, Lünette mit der Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und zwei musizierende Engel, Fresko, Roccapietra, Cappella della Madonna di Loreto

tungszustand auf uns gekommen ist. Trotz der jüngsten Bemühungen der Restauratoren sind die umfänglichen Farbverluste des Gemäldes nicht wettzumachen gewesen. Dennoch besticht das Bild noch immer durch sein ausdrucksstarkes Kolorit und die raffinierte Hintergrundslandschaft, die ebenso wie das nur noch in Resten erkennbare Sfumato auf leonardeske Vorbilder verweist.[17] Am problematischsten stellen sich nach Abschluß der jüngsten Restaurierung fraglos die Gesichter des Christuskindes und des lautespielenden Engels dar, bei denen die Retusche eher einer partiellen Übermalung gleichgekommen ist.

Anders als bei dem von F. Antal als nächstes Vergleichsstück in die Diskussion eingeführten Mittelbild des 1511 entstandenen Polyptychons in S. Maria Nascente in Arona *(Abb. 176)* verbindet die Tafeln des Annen-Altars und das Städel-Bild eine überaus charakteristische Faltenbildung, die nur bedingt mit den vom Gewand bedeckten Körperformen in Übereinstimmung zu bringen ist und die vielfach ein flächengebundenes, höchst dekoratives Eigenleben zu führen scheint. Man vergleiche die expressiven Großformen der Gewand- und Mantelbahnen bei Joachim und Anna in der Begegnung an der Goldenen Pforte, bei Mutter und Großmutter der Anna Selbdritt oder beim Verkündigungsengel mit den ganz entsprechenden Gewandbildungen bei Joseph und Maria des Frankfurter Gemäldes. Eng verwandt sind auch die wulstartig geführten Falten, die sich im Staubereich des Mariengewandes der Anna Selbdritt bzw. der „Albe" des musizierenden Engels links in der Städel-Tafel auf dem Boden ausbreiten.[18] Ähnlich sind schließlich auch die im Vergleich zum Gemälde in Arona hagereren Gesichter oder die graphischer und härter gestalteten Haarlocken. Diese Gestaltungsmerkmale finden sich übrigens bereits bei dem Fresko des Zwölfjährigen Jesus im Tempel, das Gaudenzio 1507 in S. Maria delle Grazie in Varallo Sesia ausführte.[19] Bei der gleichfalls zu diesem Freskenzyklus gehörigen Darstellung Christi im Tempel begegnet uns ein

17 Man vergleiche etwa das Bildnis der Ginevra de' Benci in der National Gallery of Art in Washington oder die beiden Fassungen der „Felsgrottenmadonna" in Paris und London; vgl. Zöllner (wie Anm. 11), S. 218f, Kat. Nr. VII, Farbtafel auf S. 39 (Washington), S. 223f, Kat. Nr. XI, Farbtafel auf S. 65 (Paris), S. 229, Kat. Nr. XVI, Farbtafel auf S. 66 (London).

18 Es verdient indes Beachtung, daß die ins Abstrakte spielende, höchst expressive Faltenbildung auch noch in der umfänglichen Freskenfolge des Lebens und der Passion Christi auftaucht, die Gaudenzio Ferrari 1513 in S. Maria delle Grazie in Varallo Sesia ausführte; vgl. Viale (1969), S. 19–27, Abb. 19–23, Tafel VIII–XIII.

19 Viale (1969), S. 11, Tafel II.



Abb. 188: Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph, Hirten und zwei musizierende Engel sowie Verkündigung und Heimsuchung, Fresko, Vercelli, S. Cristoforo

dem Frankfurter Christuskind mit seinem großen, etwas eckigen Kopf nah verwandtes Pendant; ferner stimmt die Gesichtsbildung der beiden Madonnen und die des Zuschauers am rechten Bildrand des Freskos mit der des rechten der beiden musizierenden Engel in Frankfurt überein.[20]

Das Motiv des Engels, der das Kreuz, gelegentlich auch weitere Passionswerkzeuge, dem Christuskind vorweist – ebendies zeigte die Frankfurter Tafel vor ihrer Beschneidung –, kann auf eine lange ikonographische Tradition zurückblicken, deren Anfänge bis zu Ikonen der mittelbyzantinischen Zeit zurückverfolgt werden können. In Italien wohl zunächst durch italo-kretische Ikonen bekannt geworden, genoß die Darstellung als „Mater de perpetuo succursu" auch im Westen seit dem 15. Jahrhundert weite Verbreitung und Verehrung.[21] Wohl in Kenntnis von Gaudenzios Darstellung, zumindest aber in Kenntnis der Bildtradition, auf der das Städel-Bild gründet, führte Bernardino Luini seine in den frühen 1520er Jahren entstandene Geburt Christi *(Abb. 186)* aus.[22] Das ursprünglich zu einem Freskenzyklus im Oratorium in Greco Milanese gehörige Bild befindet sich heute im Louvre in Paris. Hier hält allerdings ein Engel dem Christusknaben ein den kindlichen Körperformen maßstäblich angepaßtes Kreuz hin, während Maria und Joseph die Szene anbetend betrachten. Insbesondere die Physiognomie des Nährvaters Christi gleicht der entsprechenden Gestalt bei Gaudenzio.

Die Frankfurter Tafel verbindet die Bildtradition der Kreuzespräsentation vor dem Christuskind durch Engel mit einer zweiten, nämlich der Kreuzverehrung durch den Heiligen Joseph. Diese hat allerdings durch Josephs bewußte physiognomische Angleichung an den Christus der Passion eine Überblendung mit der altehrwürdigen Darstellung der Kreuztragung Christi erfahren und konnte auf diese Weise an den zeitgenössischen Betrachter zugleich die Erwartung vermitteln, auch er möge in der Nachfolge Christi sein Kreuz auf sich nehmen. Derselben Situation begegnen wir übrigens auch bei der bereits erwähnten Tafel in Pavia *(Abb. 178)*, bei der die Kerngruppe der Heiligen Familie mit Kreuz und Engeln beidseits um je drei Heilige erweitert worden ist.[23]

Die Besonderheit der Joseph-Christus-Analogie wird noch deutlicher, nimmt man weitere Geburtsdarstellungen Gaudenzio Ferraris in den Blick, die ihrerseits der etablierten Ikonographie der Szene folgen.[24] Hier trifft man nicht nur durchwegs auf einen greisen Nährvater, der zur Stütze seines altersschwachen Körpers eines Stocks bedürftig ist, hier wird auch die formale Herkunft der Kreuzdarstellung im Frankfurter Bild deutlich, das Joseph dort in den Arm gelegt, doch von einem Engel gehalten wird. So stützt sich Joseph in der freskierten Anbetung des Kindes *(Abb. 187)* von etwa 1515/16 in der Cappella della Madonna di Loreto in Roccapietra bei Varallo Sesia auf seinen Stock, der sich knapp hinter dem Kopf des Christuskindes in den Boden drückt.[25] In der Geburtsszene *(Abb. 188)* in Gaudenzios 1529–32 entstandenem Freskenzyklus in S. Cristoforo in Vercelli wiederum stützt sich nicht nur Joseph auf seine Krücke, sondern ein unmittelbar hinter dem Neugeborenen kniender Hirt hält seinen Stab gleichfalls diagonal ins Bild.[26]

20 Viale (1969), S. 11, Abb. 7.

21 Horst Hallensleben, Art. „Maria, Marienbild"; in: LCI 3 (1971), Sp. 173f; Géza Jászai, Der Besuch der Engel – Zur Ikonographie eines Bildes in Meister Bertrams Buxtehuder Altar; in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 55 (1977), S. 53–58; Pietro Zampetti, Carlo Crivelli, Florenz 1986, S. 252f, Kat. Nr. 3, Tafel 3 (Madonna mit Kind und Engeln mit den Passionswerkzeugen sowie der Kreuzigung Christi, 1450/60, Verona, Museo Civico di Castelvecchio).

22 Angela Ottino Della Chiesa, Bernardino Luini, Novara 1956, S. 126, Kat. Nr. 200.

23 Leicht modifiziert – das Kreuz ist fortgelassen, Joseph statt dessen im Gebet dargestellt – begegnet die Komposition von Gaudenzios Frankfurter Gemälde auch auf der Mitteltafel eines dreiteiligen Altarbildes von Eusebio Ferrari, das sich heute im Landesmuseum in Mainz befindet (vgl. Ausst. Kat. Mostra di Gaudenzio Ferrari, Katalog von Anna Maria Brizio u. a., Vercelli, Museo Borgogna, 1956, S. 121, Kat. Nr. 57).

24 Als beliebig herausgegriffene Beispiele mögen hierfür Gaudenzios Anbetung des Kindes von 1513 in S. Maria delle Grazie in Varallo Sesia (vgl. Viale [1969], S. 19–27, Abb. 19f) oder die bereits um 1499 entstandene Geburt von Lorenzo Costa, heute in der National Gallery in London (vgl. Ranieri Varese, Lorenzo Costa, Mailand 1967, S. 71, Kat. Nr. 51, Abb. 37), dienen.

25 Viale (1969), S. 30–33, Tafel xviii.

26 Viale (1969), S. 61–64, Abb. 80, Tafel xxxv.
Eine ähnliche Umformung der traditionellen Ikonographie des auf seinen Stock gestützten greisen Joseph zur Figur des das Kreuz haltenden Nährvaters begegnet übrigens auch bei Gerolamo Giovenones 1514 entstandener Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und zwei Heilige,

Die Herkunft des Frankfurter Bildes läßt sich nicht mit Sicherheit über das Jahr 1925, die des zugehörigen Engelsfragments in Turin nicht über 1895 hinaus zurückverfolgen.[27] So läßt sich auch der ursprüngliche Bestimmungsort des Gemäldes und damit die näheren Auftragsumstände nicht mehr ermitteln.

LITERATUR

VERZ. (1966), S. 43; (1971), S. 24; (1987), S. 48; (1997), S. 29

1925 Morton H. BERNATH, An exhibition of Old Masters in Frankfurt; in: Burlington Magazine 47 (1925), S. 216

1925 Ausst. Kat. VORLÄUFIGES VERZEICHNIS DER AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN ALTER MALEREI AUS PRIVATBESITZ IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT, Frankfurt a. M. 1925, S. 16, Kat. Nr. 65

1926 Friedrich ANTAL, Beiträge zu Gaudenzio Ferrari; in: Städel-Jahrbuch 5 (1926), S. 43–48

1926 Ausst. Kat. AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN ALTER MALEREI AUS PRIVATBESITZ, SOMMER MCMXXV, Beschreibendes Verzeichnis bearbeitet von O. Götz, G. Swarzenski, A. Wolters (= Zweite Veröffentlichung des Staedelschen Kunstinstituts), Frankfurt a. M. 1926, S. 22f, Kat. Nr. 66

1929 Lucia CHIOVENDA, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 3, 14f

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 190

1942 Anna Maria BRIZIO, La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento, Turin u. a. O. 1942, S. 207

1954/57 Luigi MALLÉ, Fucina piemontese: Sodoma Giovane, Gaudenzio, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone; in: Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, n. s., 8–11 (1954/57), S. 59

1964 a Andreina GRISERI, Un poeta della controriforma; in: Paragone 15, Nr. 173 (1964), S. 19

1964 b Andreina GRISERI, Una proposta per il Sodoma giovane a Varallo; in: Paragone 15, Nr. 171 (1964), S. 58

1968 BERENSON, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 159

1969 Luigi MALLÉ, Incontri con Gaudenzio. Raccolta di studi e note su problemi gaudenziani, Turin 1969, S. 61, 152, 173, 239

1969 Vittorio VIALE, Gaudenzio Ferrari, Turin 1969, S. 181

1971 Luigi MALLÉ, Spanzotti, Defendente, Giovenone. Nuovi studi, Turin 1971, S. 118, 152, 176

1981 PAVIA. PINACOTECA MALASPINA, Pavia 1981, S. 195 (G. Fusi Sacchetti)

1990 Giovanni ROMANO, Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli; in: Marco Bona Castellotti u. a. (Hg.), Scritti in onore di Giuliano Briganti (I marmi, 152), Mailand 1990, S. 71

1996 R. SACCHI, Art. „Ferrari, Gaudenzio"; in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 46, Rom 1996, S. 574

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 29

heute im Museo Borgogna in Vercelli (vgl. ROMANO [1990], S. 79, Abb. 9): Hier ist an die Stelle des stabbewehrten Joseph ein heiliger Bischof mit seinem Bischofsstab getreten, vermehrt um eine weitere Figur eines heiligen Mönchs, der ein Kreuz hält. Der auf seinen Stock gestützte Nährvater Christi ist nun nach rechts in den Mittelgrund verdrängt.

27 Siehe Anm. 6.

VERONESER MEISTER UM 1510

MADONNA MIT KIND/APOSTELABSCHIED (?)

Inv. Nr. 1105

Tafel 20–21 und Abb. 189–190

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 45,6 (± 0,1) x 40,0 x 0,9 (± 0,1) cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Bildträger beidseits beschnitten (angeschnittene Wurmfraßgänge), an der oberen und unteren Tafelkante ist der Befund nicht eindeutig[1]

Malfläche:
Madonna: 44,0 x 40,0 cm
Apostelabschied (?): vollkommen unregelmäßig durch ausgedehnte Grundierungsverluste, vor allem links vom Rundbogen, in der rechten Himmelshälfte unter dem Bogen und rechts vom Rundbogen

Zustand der Malerei:
Madonna: Malerei stark verputzt (besonders in den Inkarnaten); zahlreiche, über die gesamte Bildfläche verteilte, durch Alterung stark verfärbte punktuelle Retuschen (besonders markant an der rechten Wange und den Händen Mariens und den Beinen des Kindes); vor allem in den Mariengewändern und im Himmel ausgedehnte, halb lasierende, halb deckende Übermalungen, die das originale Craquelé partiell verschmieren bzw. verdecken; die Nimben sind modern übervergoldet und retuschiert

Apostelabschied (?): soweit erhalten, meist guter Zustand der farbigen Zeichnung unter einem firnisartigen Überzug; Grundierung allerdings in weiten Teilen bis auf den hölzernen Bildträger abgesprungen

Beschriftungen auf Tafelrückseite (Apostelabschied [?]): in roter Kreide „3488"; in weißer Kreide und dreifach in Bleistift „1105"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Madonnenbild zeigt die auf dem Boden sitzende Gottesmutter in Halbfigur, die sich weit vorgebeugt hat, um mit beiden Händen das auf ihren Knien liegende Christuskind zu umfassen. Zugleich schmiegt sie ihre linke Wange an das Gesicht des Knaben. Maria trägt ein weißes Hemd, ein dunkelblaues, langärmeliges, an den Manschetten geknöpftes Kleid und einen blaßrosafarbenen, blau gefütterten Umhang, der ebenso wie ein transparenter Schleier über die gescheitelten, blonden Haare gelegt ist. Das Kind ist in eine weiße Windel gewickelt. Die Köpfe beider Figuren hinterfangen einfache, blattvergoldete Scheibennimben mit einer doppelten Konturlinie in Schwarz und Weiß.

Rechts hinter der Madonna erhebt sich die Ruine eines antiken Gebäudes mit Säulenstümpfen und einem daran anschließenden Rundbau, links öffnet sich der Blick auf eine ferne Landschaft. Diese wird am linken Bildrand von einer steilen Felswand begrenzt, an deren Fuß sich ein Weg hinzieht, auf dem zwei Wanderer zu sehen sind.

Auf der Tafelrückseite befindet sich eine auf der weißlichen Grundierung in Braun-, Grün- und Rottönen ausgeführte Pinselzeichnung, die vermutlich den nur apokryph überlieferten Abschied der Apostel voneinander nach der Himmelfahrt Christi darstellen soll.[2]

Die Mehrzahl der Apostel ist, teils sitzend, teils stehend, noch im Gespräch begriffen, während rechts im Bildmittelgrund bereits zwei Apostel einander umarmen, um endgültigen Abschied zu nehmen. Die Szene spielt in einer Art Loggia; durch einen weiten, von Säulen getragenen Arkadenbogen geht der Blick in eine bergige Landschaft mit einer Burganlage hinaus.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Tafel mit Madonna und Apostelabschied wurde 1876 vom Frankfurter Kunstverein zum Preis von 450 Reichsmark für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Sie wurde als „Sieneser Schule des 15. Jahrhunderts" inventarisiert und unter gleicher Zuschreibung in den Gemäldeverzeichnissen von 1879 bis 1892 geführt. Seit 1900 galt das Bild als Werk der „Veroneser Schule, 1. Viertel 16. Jahrhundert".

H. Weizsäcker, auf den die letztgenannte Einordnung zurückgeht, wies bereits darauf hin, daß „... das eigentümlich bewegte Motiv der Madonna ... dem Stich des Mantegna B. 8 *[Abb. 191]* entlehnt (ist), jedoch mit Hinweglassung der unteren Hälfte der Figur und mit Hinzu-

1 Die Darstellung von Madonna und Kind endet etwa 1,5 cm oberhalb der Tafelunterkante; die Unterzeichnung des Apostelabschieds (?) wird hingegen von der heutigen Unterkante leicht beschnitten.

2 J. Myslivec, Art. „Apostel"; in: LCI 1 (1968), Sp. 168f.



Abb. 189: Veroneser Meister um 1510, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel

fügung der Landschaft. Als analoger Fall verdient die Benutzung desselben Stiches in einem zweiten, umfänglicheren Gemälde der Veroneser Schule Erwähnung, das sich in der Sammlung Layard in Venedig befindet und dort mit Recht dem Francesco Buonsignori [um 1460–1519; JS] zugeschrieben wird [heute in der National Gallery in London; JS; *Abb. 192*]. Auch hier ist nur die obere Hälfte der Madonnenfigur des Stiches wiedergegeben, jedoch sind seitlich je zwei Brustbilder von Heiligen hinzugefügt."[3]

Auf eine Reihe weiterer gemalter Wiederholungen des

3 Weizsäcker (1900), S. 362f, Kat. Nr. 6. Ebenso Kristeller (1902), S. 466; Davies (1986), S. 95f.
Zu dem Mantegna-Stich siehe Anm. 7; zu dem Gemälde Buonsignoris vgl. Davies (1986), S. 95f, und Franco Moro, Un Bonsignori ritrovato; in: Paragone 46, Nr. 539 (1995), S. 60, Tafel 60; zu diesem Künstler allgemein vgl. Hans Aurenhammer, Art. „Bonsignori (Buonsignori), Francesco"; in: AKL 12 (1996), S. 613–615.



Abb. 190: Veroneser Meister um 1510, Apostelabschied (?), Frankfurt a. M., Städel

Mantegna-Stichs wies bereits P. Kristeller hin:[4] ein damals versuchsweise Francesco Morone (1471–1529), später Domenico Morone (um 1442 – um 1518),[5] heute Girolamo dai Libri (1474/75–1555) zugeschriebenes Bild im Museo di Castelvecchio in Verona *(Abb. 193)*, ein weiteres, damals Mantegna selbst zugeschriebenes Gemälde im Londoner

4 Kristeller (1902), S. 448, 450, 466.
Eine Kopie des Londoner Gemäldes befand sich seinerzeit in der Sammlung Otto Beit (vgl. Catalogue of pictures by Old Masters the property of Mrs. Arthur Bull removed from Tewin Water, Welwyn, Herts., formerly part of the collection of the late Sir Otto Beit, Bart., K. C. M. G., ... and from other sources, London, Christie, Manson & Woods, 25. Oktober 1946, S. 6, Lot-Nr. 24 [131], als „School of Lorenzo Lotto"). Crowe, Cavalcaselle, A history of painting in North Italy (1871), Bd. 1, S. 478, Anm. 3, erwähnten eine weitere Kopie mit einer veränderten Heiligenauswahl in der Sammlung Graf Colloredo in Görz.

5 Vgl. Rudolf Wittkower, Studien zur Geschichte der Malerei in Verona, I u. II: Domenico Morone; in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1924/25), S. 284f, 287, Kat. Nr. 7.



Abb. 191: Andrea Mantegna, Madonna mit Kind, Kupferstich (B. 8)

Kunsthandel (Durlacher Brothers), eine Miniaturkopie im Veroneser Museo di Castelvecchio, Nr. 310, sowie eine weitere, um vier Heilige erweiterte Miniaturkopie, die sich seinerzeit im Besitz des Marchese Marcello Durazzo-Adorno in Genua befand.[6]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Bei den Figuren der Madonnendarstellung macht die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 194)* eine summarische, rein lineare Unterzeichnung sichtbar, die vermutlich mit einem Pinsel ausgeführt worden ist. Eindeutig erkennbar ist sie nur bei deutlichen Abweichungen der Unterzeichnung von der nachfolgenden Farbfassung (so etwa bei den unterzeichneten, aber nicht gemalten – oder vollständig verputzten? – Zehennägeln des linken Fußes des Christkindes bzw. den Fingernägeln der Madonna, ebenso beim Schattenschlag auf dem Spann des Fußes des Kindes), da zahlreiche dunkle Konturlinien vom ausführenden Maler zur Präzisierung der Figurenzeichnung noch zum Abschluß des Malprozesses aufgetragen worden sind. Erst nach Fertigstellung der Unterzeichnung der Figuren wurde die gesamte Hintergrundsarchitektur – bis in Details wie Fugenverlauf oder Gesimsprofile – unter Zuhilfenahme eines Lineals unterritzt.

Einige Pentimenti sind zu verzeichnen: Das rötlich-violette Gewand in der linken unteren Bildecke liegt über dem Blau des Marienkleides. Der durchsichtige Schleier der Madonna wich ursprünglich wie die Haare in Stirnmitte nach oben zurück und wurde erst nachträglich zur jetzigen Fassung korrigiert. Der Kontur des rotviolettfarbenen Umhangs auf Mariens linkem Oberarm schließlich ist nachträglich über die bereits farbig angelegte Hintergrundsarchitektur gelegt. Die über rotem Bolus polimentvergoldeten Nimben schließlich sind über der durchgehenden Unterritzung der Architektur ausgeführt.

6 Eine weitere, ganzfigurige Wiederholung des Mantegna-Stichs durch einen lombardischen Maler des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts, heute in der Accademia Albertina zu Turin, machte Giovanni Agosti, Su Mantegna, 6 (Lombardia); in: Prospettiva 85 (1997), S. 74, Abb. 27, sowie ders., Su Mantegna, 5 (Intorno a Vasari); in: Prospettiva 80 (1995), S. 76, bekannt.
Wohl an Giovanni Maria da Brescias Stich mit der Madonna mit Kind in der Glorie und fünf Heiligen, der Maria und Kind seitenverkehrt nach dem Mantegna-Stich wiederholt, orientierte sich Moretto da Brescia in seinem Altarbild mit Madonna und Kind in der Glorie und den Heiligen Hippolyt und Katharina von Alexandrien, heute in der National Gallery in London (vgl. Giovanni Agosti, Su Mantegna, 1 [All'ingresso della mostra del 1992, a Londra]; in: Prospettiva 71 [1993], S. 45, Abb. 5 [da Brescia], Abb. 6 [Moretto]).
Auf dieselbe (seitenverkehrte) Vorlage geht wohl auch eine venezianische Glasmalerei des 16. Jahrhunderts im Metropolitan Museum of Art in New York zurück; vgl. Keith Christiansen, A case for Mantegna as print maker; in: Burlington Magazine 135 (1993), S. 606, Abb. 3.



Abb. 192: Francesco Bonsignori, Madonna mit Kind und vier Heiligen, London, National Gallery



Abb. 193: Girolamo dai Libri, Madonna mit Kind (nach dem Mantegna-Stich B. 8), Verona, Museo di Castelvecchio



Abb. 194: Veroneser Meister um 1510, Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 195: Veroneser Meister um 1510, Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Bei der Darstellung des Apostelabschieds erbrachte die Infrarot-Reflektographie keinen Befund. Die Rundbogenprofile und der Bogenunterzug der die Szene einfassenden Architektur sind, vermutlich unter Zuhilfenahme eines Zirkels, unterritzt. Die Zeichnung der Figuren und der Landschaft ist außerordentlich fein und erinnert eher an eine im Detail ausgeführte eigenständige Zeichnung als an eine „technische" Zeichnung in Vorbereitung des Farbauftrags. Die Landschaft und die Säulenkapitelle der Bogenstellung sind in graubraunen Tönen ausgeführt, die Vordergrundsfiguren hingegen in einer überaus reich differenzierten Palette von Rot-, Grün-, Braun-, Rötel- und Grautönen. Eine bräunlich lavierte Schattenangabe findet sich im Bogenunterzug der Architektur.

Die Ablesbarkeit der Röntgenaufnahme *(Abb. 195)* ist durch die Überlagerung der Befunde beider Tafelseiten etwas verunklärt, doch zeichnet sich vor allem die Madonnendarstellung infolge der gleichmäßigen Beimischung von Bleiweiß zu fast allen Farben sehr deutlich ab.

DISKUSSION

Wie bereits von Weizsäcker beobachtet, geht die Madonnendarstellung des Städel-Gemäldes unmittelbar auf Andrea Mantegnas berühmten, um 1480–85 entstandenen Stich der auf dem Boden sitzenden und ihr Kind in den Armen bergenden Gottesmutter zurück *(Abb. 191)*.[7] Dabei schneidet der Kopist mit dem von ihm gewählten Bildausschnitt die Knie Mariens nur an, hinterfängt indes die Köpfe von Mutter und Kind mit einem blattvergoldeten Scheibennimbus. Anstelle des verschatteten Grundes in

7 Vgl. Mark J. Zucker (Hg.), Early Italian Masters (The Illustrated Bartsch, 25. Formerly volume 13 [part 2]), New York 1980, S. 37, Kat. Nr. 8 (232); ders. (Hg.), Early Italian Masters (The Illustrated Bartsch, 25 [Commentary]. Formerly volume 13 [part 2]), New York 1984, S. 88f, Kat. Nr. .003 S1 (B. 8 [232]); Christiansen (wie Anm. 6), S. 604–612; Ausst. Kat. Andrea Mantegna, London, Royal Academy of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, S. 48, 56–66, 219, Kat. Nr. 48, Abb. auf S. 220; Shelley Fletcher, A re-evaluation of two Mantegna prints; in: Print Quarterly 14 (1997), 67–77.
Zum Typus der „Umiltà" vgl. Millard Meiss, Painting in Florence and Siena after the Black Death, Princeton 1951, S. 132–156, sowie Henk W. van Os, Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei, 1300–1450, Den Haag 1969, S. 75–142.

der Graphik tritt im Gemälde eine Landschaftsdarstellung, die von antikischen Ruinen beherrscht wird.[8] Auch wenn der Kopist seiner Vorlage mit Blick auf die Gewandgestaltung und Faltenorganisation relativ genau folgt, so erlaubt er sich doch eine Reihe von Abweichungen: Besonders auffällig ist dies im Hinblick auf die Kopftypik Mariens und des Kindes, die allerdings in anderen Mantegna-Werken ihre Analogien finden.[9] Gegenüber dem Stich verändert ist auch die Haartracht Mariens, ihr Kopftuch und die Gestaltung der Ärmel ihres Kleides.

Mantegnas Stich hat – seiner allgemeinen Verbreitung ungeachtet – merkwürdigerweise vor allem unter Veroneser Malern des frühen 16. Jahrhunderts häufige Nachfolge gefunden.[10] Da auch das Städel-Bild stilistische Affinitäten zu den Werken des in Verona tätigen Domenico Morone aufweist, dürfte es gleichfalls von einem Veroneser Maler geschaffen worden sein. An Morone erinnert etwa die etwas hölzerne Erscheinung der Figuren, ihr starker Flächenbezug (der allerdings durch den schlechten Erhaltungszustand der Malerei noch verstärkt wird) und die Kopfbildung bei Mutter und Kind.[11]

Schon durch seine ungewöhnliche Technik ist die Suche nach Vergleichsbeispielen für den Apostelabschied (?) auf der Tafelrückseite erschwert. Die Figuren- und Landschaftsbildung entspricht noch der Kunst des 15. Jahrhunderts, wie beispielsweise ein Blick auf Giovanni Bellinis (1430/35–1516) um 1480 entstandene Verklärung Christi im Museo Nazionale in Neapel zeigen kann.[12] In seiner Verbindung von Figuren und rahmender Architekturkulisse wiederum erinnert der Apostelabschied (?) etwa an die – stilistisch allerdings sehr viel weiter entwickelte – Pala mit dem Gebet am Ölberg in der Accademia in Venedig, die Marco Basaiti (um 1470–1530) im Jahre 1510 schuf.[13] Eine Entstehung des doppelseitig bemalten Bildes im Städel gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts erscheint am plausibelsten, wobei die ursprüngliche Funktion angesichts der besonderen Maltechnik des Apostelabschieds (?) unklar bleibt.

LITERATUR

VERZ. (1879), S. 68, Nr. 6; (1883), S. 69, Nr. 6; (1888), S. 76, Nr. 6; (1892), S. 6, Nr. 6; (1900), S. 362f, Nr. 6; (1907), S. 3, Nr. 6; (1910), S. 3, Nr. 6; (1914), S. 4, Nr. 6; (1915), S. 51, Nr. 6; (1919), S. 142, Inv. Nr. 1105; (1924), S. 241; (1971), S. 55; (1987), S. 74; (1997), S. 50

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 362f, Kat. Nr. 6
1902 Paul KRISTELLER, Andrea Mantegna, Berlin–Leipzig 1902, S. 466
1986 Martin DAVIES, National Gallery Catalogues. The earlier Italian schools, London 1986, S. 96
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 50

8 In ihrem überdeutlichen Interesse an „korrekter" perspektivischer Wiedergabe (die kennzeichnenderweise nicht überall beherrscht wird) erinnert die Architekturszenerie des Hintergrundes sogar noch an Zeichnungen Jacopo Bellinis, des Schwiegervaters Mantegnas; vgl. Colin EISLER, The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings, New York 1989.

9 Von dem vergleichsweise derben Kopf der Madonna der Graphik weicht das Frankfurter Gemälde deutlich ab; dieses orientiert sich indes zugleich an Mantegna-Madonnen wie etwa jener in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (vgl. Ausst. Kat. ANDREA MANTEGNA, London, Royal Academy of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, S. 205, Kat. Nr. 41, Farbtafel auf S. 206) oder der sogenannten „Trivulzio-Madonna" im Museo Civico d'Arte Antica im Castello Sforzesco in Mailand (EBD., S. 235, Kat. Nr. 55a, Farbtafel auf S. 236).

10 Siehe S. 200 mit Anm. 4.

11 Man vergleiche etwa Domenico Morones Madonnenbilder in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, in der Ca' d'Oro in Venedig, in der Gemäldegalerie der Wiener Akademie der Bildenden Künste, in der Libreria Sagramoso im Veroneser Bernardiner-Konvent oder in der Staatsgalerie in Stuttgart (vgl. Hans-Joachim EBERHARDT, Domenico Morone; in: Pierpaolo Brugnoli [Hg.], Maestri della pittura veronese, Verona 1974, Abb. 60–65).

12 Vgl. HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 55, Kat. Nr. 186, Bd. 2, Abb. 52.

13 Vgl. HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 294, Kat. Nr. MB. 39, Bd. 2, Abb. 447.

JACOPO PALMA IL VECCHIO

(EIGENTLICH JACOPO DE ANTONIO DE NEGRETO)

Serina bei Bergamo um 1479/80 – 30. Juli 1528 Venedig

Der laut Vasari um 1479/80 geborene Künstler ist erstmals – und zu diesem Zeitpunkt bereits als „depentor" (Maler) bezeichnet – im März 1510 in Venedig historisch faßbar. In der Archivüberlieferung der Lagunenstadt erscheint er bis zu seinem Tod im Jahre 1528 auch mehr oder minder kontinuierlich; allein zwischen 1514 und 1520 gibt es eine größere zeitliche Lücke. Der Kontakt zu seinem Heimatdorf Serina bei Bergamo, wo er Verwandte hatte und auch Grundbesitz erwarb, riß offenkundig nie ab; so lieferte er auch mehrere Altarbilder in die Region um Bergamo, darunter im Jahre 1520 ein Polyptychon mit dem Auferstehenden Christus, das sich noch immer an seinem Bestimmungsort, der Pfarrkirche SS. Annunziata von Serina, befindet.

Am 28. Juli 1528 machte der offenbar unverheiratete Palma in Venedig sein Testament, zwei Tage später wurde sein Tod im Mitgliederverzeichnis der dortigen Scuola Grande di San Marco verzeichnet, der er ebenso wie den Scuole von San Pietro Martire und Santo Spirito angehört hatte.

Der junge Künstler war vermutlich bei dem gleichfalls aus Bergamo stammenden Andrea Previtali in die Lehre gegangen, denn sein frühestes erhaltenes und signiertes Werk, die lesende Jungfrau Maria in der Berliner Gemäldegalerie von etwa 1508–10, zeigt Previtalis prägenden Einfluß. Anfang 1514 wurde Palma Vecchio für eine Himmelfahrt Mariens für die venezianische Scuola di S. Maria Maggiore, heute in der Accademia, bezahlt, die wie die ihm gleichfalls zugeschriebenen Frühwerke noch deutlich den Eindruck der venezianischen Kunst des späten 15. Jahrhunderts zeigt. Seit dem Beginn der 1520er Jahre konnte Palma wiederholt Auftraggeber unter venezianischen „cittadini" für monumentale Altarbilder gewinnen, mit denen er entschieden mit seinen belebten und bewegten Figuren die stilistischen Erwartungen der Zeit traf; Tizian ist hier als geläufiges Vorbild zu nennen. Zwischen 1523 und 1526 erhielt Palma Zahlungen für das Altarbild der Valier-Familienkapelle mit den Heiligen Vinzenz, Dominikus und Helena, bis heute in Madonna dell'Orto in Venedig befindlich. 1525/26 entstand die Königsanbetung für den Hochaltar von Sant'Elena in Isola, heute in der Mailänder Brera. Palma variierte derartige ganzfigurige Altarbilder auch vielfach in halbfigurigen Darstellungen der Sacra Conversazione, die offenkundig für den Verkauf auf dem freien Markt bestimmt waren.

Unter Venedigs kunstverständigen Patriziern fand vor allem eine weitere Spezialität von Palmas Kunst besonderes Interesse – halbfigurige, idealisierte Darstellungen junger Frauen mit mehr oder minder stark ausgeprägten erotischen Untertönen. Durch die Notizen, die Marcantonio Michiel schon zu Lebzeiten des Malers über dessen Werke in venezianischen Sammlungen anfertigte, sind wir zumindest über die Bildthemen der damals als Werke Palmas bezeichneten Bilder informiert, darunter Darstellungen Christi mit der Ehebrecherin, einer Nymphe und eines Stammelternpaars im Besitz des Francesco Zio oder das Gemälde dreier Frauen bei Taddeo Contarini oder eines Lautenspielers bei Girolamo Marcello. Keines dieser Bilder ist mit einem erhaltenen Werk mit letzter Sicherheit zu identifizieren, doch belegen Michiels Aufzeichnungen, daß derartige Werke bereits zu Palmas Lebzeiten hohe Wertschätzung genossen haben.

LITERATUR: György Gombosi, Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen, Stuttgart–Berlin 1937; Alessandro Ballarin, Palma il Vecchio, Mailand 1965; Giovanni Mariacher, Palma il Vecchio, Mailand 1968; Philip Rylands, Palma Il Vecchio. L'opera completa, Mailand 1988; ders., Palma Vecchio, Cambridge–New York 1992

ZWEI RUHENDE NYMPHEN (JUPITER IN GESTALT DER DIANA UND KALLISTO?)

Inv. Nr. 1417

Tafel 22 und Abb. 196

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 98,3 x 152,4 x 1,7 (± 0,2) cm
sechs ungleich hohe Bretter, mit horizontal verlaufender Maserung horizontal angeordnet; Bretthöhe an linker und rechter Tafelkante, von oben nach unten (bei bildseitiger Betrachtung):
Brett I: 3,0/3,4 cm
Brett II: 22,0/20,0 cm
Brett III: 18,0/19,0 cm
Brett IV: 19,5/19,5 cm
Brett V: 17,5/16,5 cm
Brett VI: 18,5/19,0 cm
in Brett II schräger Verlauf einer Bruchkante (parallel zur Holzmaserung; markiert sich an der linken Tafelkante in 14,8 cm, an der rechten Tafelkante in 7,1 cm Entfernung von der oberen Tafelkante); da der Bruchverlauf z. T. von der intakten Malschicht bedeckt ist, scheint er vor der Bemalung entstanden und repariert worden zu sein
der Bildträger ist rückseitig mit zwei Nutungen trapezoiden Zuschnitts versehen, wobei nur in der linken noch die originale Einschubleiste steckt; die beiden Nutungen des Bildträgers sind 4,5 cm breit und 0,8 cm tief; die (bei rückseitiger Betrachtung der Tafel) der jeweiligen Seitenkante des Bildträgers zugewandte Nutungskante befindet sich links in 12,5, rechts in 14,0 cm Entfernung von der Seitenkante; die einzig erhaltene Einschubleiste links ist 6,7 cm breit und (ohne die eigentliche Feder) 2,9 cm stark; rechts ist links neben der heute leeren Nutung in gesamter Tafelhöhe eine 10,8 cm breite, 2,8 cm starke Holzleiste nachträglich aufgenagelt
die Tafelrückseite ist grob geglättet im ursprünglichen Zustand erhalten; ein jüngerer Schellacküberzug findet sich flächig auf Brett II und III, teilweise auch auf den übrigen Brettern des Bildträgers

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
aufgrund extremen Schädlingsbefalls des Bildträgers ist die gesamte Malschicht durch Einsinken bzw. Einbrechen punktuell beschädigt; die Lasuren über allen Farbpartien des Bildes sind mehr oder minder stark, z. T. auch großflächig, verputzt

Beschriftungen etc. auf der Tafelrückseite:
Klebezettel „Inv. No. 1417"

Rahmen alt, aber nicht zugehörig

BESCHREIBUNG

An einem Bachufer haben sich im Schutz einer weiß und rot blühenden Rosenhecke zwei nackte, blondgelockte junge Frauen niedergelassen. Die eine hat sich auf dem pflanzenbestandenen Uferstreifen ausgestreckt, den Oberkörper gegen eine tuchverhüllte Bodenerhebung gelehnt und auf den angewinkelten linken Arm gestützt; ihr rechter Arm ist in einer die Brüste verdeckenden Schamgeste zur linken Schulter geführt. Sie hat den Kopf zu ihrer Gefährtin geneigt und sieht sie verliebt an. Diese hockt mit untergeschlagenem linken und angewinkeltem rechten Bein im Profil nach links gewandt, den linken Arm auf das angewinkelte Knie gelegt. Sie blickt über ihre Schulter auf den Betrachter. Beide Frauen sind als Aktfiguren dargestellt, deren Tücher ihre Blöße weniger verhüllen als vielmehr betonen: Die Liegende ruht auf einem silbrigweißen, purpurfarben verschatteten Stoff, den sie sich über die Schulter und den linken Arm gezogen hat. Die Hockende hat ein weißes Tuch über ihr linkes Bein und über ihren Rücken gezogen.

Der Uferrand ist mit zahlreichen Pflanzen bestanden, von denen sich Iris, Lichtnelke, Einbeere und Hopfen botanisch genauer bestimmen lassen. Auf dem graubraunen Wasser des Bachs schwimmt im Vordergrund ein Erpel, links geht der Blick im Hintergrund auf eine Landschaft mit einem Gehöft, rechts verstellt ein vom Bildausschnitt nur angeschnittener Baum den Blick auf Bergeshöhen in der Ferne.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Mit Mitteln der Karl Schaub'schen Stiftung wurde das zuvor in einer unbekannten englischen Privatsammlung be-

1 Das Gemälde wurde zuletzt in den Jahren 1995–99 von Stephan Knobloch restauriert. Dabei wurden vor allem großflächige moderne Übermalungen entfernt und die Fehlstellen behutsam geschlossen. Bis zu dieser Restaurierung war Brett I des Bildträgers am unteren Bildrand angebracht und vollständig übermalt.
Siehe auch Anm. 4.



Abb. 196: Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen (Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto?), Frankfurt a. M., Städel

findliche Bild[2] im Jahre 1907 von dem Londoner Kunsthändler Dowdeswell zum Preis von 60 000 Reichsmark für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Als Werk des Palma Vecchio inventarisiert, wurde es unter gleicher Zuschreibung auch in allen nachfolgenden Verzeichnissen des Museums geführt.

C. Phillips führte das Gemälde als Werk Palma Vecchios in die Forschung ein.[3] Es befand sich zu diesem Zeitpunkt noch bei Dowdeswell, in dessen Auftrag es unmittelbar zuvor gereinigt und – wie sich bei der jüngsten Restaurierung herausstellte – in weiten Teilen übermalt worden war *(Abb. 197)*.[4] Phillips betrachtete das Bild als überaus kennzeichnendes Werk Palmas, als inhaltlich nicht näher zu bestimmende „poesia" oder „painted poem", dessen Beeinflussung durch Giorgione und den jungen Tizian er nachdrücklich betonte.[5] So leitete er die rechte Figur in Modellierung und Pose direkt von der sitzenden Frau in Tizians um 1511 entstandenem „Ländlichen Konzert" im Louvre in Paris *(Abb. 198)* ab,[6] während er die Haltung der Glieder dieser Figur mit der Kauernden in Giorgiones „Tempestà" in den Gallerie dell'Accademia in Venedig *(Abb. 199)*[7] in Zusammenhang bringen wollte.[8]

Mit Blick auf die genannten Werke des jungen Tizian und Giorgiones gelangte bereits Phillips zu einer Datierung von Palmas Gemälde im Städel in die Jahre zwischen 1510 und 1515.[9] Die gesamte nachfolgende Forschung schloß sich dieser Einschätzung grundsätzlich an, wobei die Datierungsvorschläge indes bis 1518 hinaufreichten.[10] Erst in jüngster Zeit schrieb M. Lucco das von ihm um 1515/16 entstanden geglaubte Bild Giovanni Cariani

2 De Fabriczy (1910), S. 73.

3 Phillips (1907), S. 315–317.

4 Phillips (1907), S. 315, berichtete, im Jahre 1907 sei das Gemälde befreit worden „... from the coating of dirt and discoloured varnish which to a great extent obscured its true tonality, its true character". Wahrscheinlich wurde bei dieser Gelegenheit auch das schmale Brett I des Bildträgers von oben nach unten versetzt und mit der Farbe des Gewässers übermalt, was erst bei der jüngsten Restaurierung wieder rückgängig gemacht worden ist.

5 Phillips (1907), S. 315f.

6 Zu diesem bis in jüngste Zeit gelegentlich auch Giorgione zugeschriebenen Gemälde vgl. jüngst Paul Joannides, Titian to 1518. The assumption of genius, New Haven-London 2001, S. 98–105.

7 Vgl. Terisio Pignatti, Giorgione. Werk und Wirkung, Stuttgart 1979, S. 107f, Kat. Nr. 14, Abb. 50.

8 Schrey (1907), Sp. 521, meinte gar, die beiden Frauengestalten des Frankfurter Bildes seien nach denselben Modellen gestaltet wie die beiden Figuren in Tizians um 1515 entstandener „Himmlischer und Irdischer Liebe" in der Galleria Borghese in Rom (vgl. hierzu jüngst Joannides [wie Anm. 6], S. 185–193). Schrey (1914–15), Sp. 570, erwog schließlich die Möglichkeit einer unmittelbaren Konkurrenz zwischen Palma und Tizian bei der Herstellung der beiden nahezu gleich großen Bilder. Phillips (1907), S. 316, sowie Trevisan (1950), S. 403, wollten demgegenüber die beiden Frankfurter Nymphen in Palmas Bildnis dreier Frauen – „cortigiane", wie Phillips vermutete – in der Dresdener Staatlichen Kunstsammlung (vgl. Rylands [1992], S. 19, 101, 185f, Kat. Nr. 44, Abb. auf S. 100) wiedererkennen.

9 Phillips (1907), S. 316.

10 Holmes (1907), S. 188f (bald nach 1510); Schrey (1907), Sp. 521; ders. (1914/15), Sp. 570 (um 1514); ders. (1938), o. S.; Swarzenski (1907), S. 51f; ders. (1908), S. 54–66 (um 1512–15); de Fabriczy (1910), S. 73 (1512–15); Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 369, Anm. 1; Schulze



Abb. 197: Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen, Zustand des Bildes vor Beginn der jüngsten Restaurierung 1995, Frankfurt a. M., Städel

(1485/90 – nach 1547) zu,[11] fand für diese Ansicht aber keine Anhänger.

C. J. Holmes wies erstmals auf ein Gemäldefragment mit zwei Nymphen und einem Schäfer hin, das sich heute in der National Gallery in London befindet *(Abb. 200)*.[12] Er wollte in diesem Werk Palma Vecchios erste, bald nach 1510 entstandene Bildfassung sehen, die dieser anschließend im Städel-Gemälde weiterentwickelt und verfeinert habe. Auch wenn Holmes' Zuschreibung des Londoner Bildes an Palma zunächst einige Anhänger fand (heute gilt es als Werk eines Palma-Nachfolgers, vielleicht des sogenannten „Meisters des Lansdowne-Konzerts"),[13] so wurde es nachfolgend doch einhellig als von Palmas Frankfurter Komposition abhängig betrachtet. P. Rylands schließlich wies auf die enge Verwandtschaft der arkadischen Stimmung des Städel-Bildes mit Giulio Campagnolas Kupferstich einer Ruhenden Venus (vermutlich nach einem verlorenen Giorgione-Gemälde) hin, der zu Ende des ersten bzw. zu Anfang des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts datiert wird, und den er für den Prototyp von Palmas Gemälde hielt.[14]

Das mutmaßliche Bildthema der Städel-Tafel – die Ver-

(1912), S. 19; L. Venturi (1913), S. 173f; Schubring (1915), S. 189f; Gombosi (1928), S. 359; ders. (1932), S. 173f (1512–15); ders. (1937), S. 135 (1512–15); A. Venturi (1928), S. 425f; Chiovenda (1929), S. 24; Berenson (1932), S. 409 („early"); ders. (1957), S. 124 („early"); Spahn (1932), S. 39–43, 124; Wilde (1933), S. 108; Suida (1934/35), S. 91f; Pallucchini (1944), S. XXXVI (1510–15); Trevisan (1950), S. 403; Ballarin (1965), o. S. (um 1510); Mariacher (1968), S. 18, 47, Kat. Nr. 6 (um 1510); ders. (1975), S. 209, Nr. 25 (1510–15); Freedberg (1971), S. 104, Anm. 80 (1512–14); Settis (1982), S. 160–162 (um 1510); Rylands (1988), S. 120, 144f, 212, Kat. Nr. 34, S. 233, 282f (1516–18); ders. (1992), S. 102, 130f, 176, Nr. 34, S. 209, 282f (1516–18); Sander, Brinkmann (1997), S. 38; Rapp (1998), S. 46, Anm. 25.
Als Palma Vecchio auch in den Gemäldeverzeichnissen des Städel seit 1910.

11 Lucco (1994), S. 33, sah sowohl in dem Frankfurter Gemälde als auch in der Tafel mit einem Panflöte spielenden jungen Mann und einem Mädchen in einer englischen Privatsammlung (vgl. Rylands [1992], S. 275, Kat. Nr. A27, als Werk eines „artist in Palma's circle") um 1515–16 entstandene Werke Carianis. An diesen Künstler hatte übrigens bereits Holmes (1907), S. 189, als Schöpfer des Bildes der beiden Nymphen mit einem Schäfer in der National Gallery in London gedacht (siehe Anm. 12), doch diese Überlegung auf Grund stilistischer Vergleiche wieder verworfen.
Zu Cariani vgl. Rodolfo Pallucchini, Francesco Rossi, Giovanni Cariani, Cinisello Balsamo 1983, und jüngst E. M. dal Pozzolo, Art. „Cariani, Giovanni"; in: AKL 16 (1997), S. 387–389.
Bereits Foratti (1912), S. 44, hatte das Frankfurter Bild als Werk Palma Vecchios abgelehnt, jedoch keinen alternativen Zuschreibungsvorschlag gemacht.

12 Rylands (1992), S. 283f, Kat. Nr. A39, mit ausführlicher Bibliographie (als „Master of the Lansdowne Concert, c. 1515–20").

13 Benannt nach dem heute in schottischem Privatbesitz befindlichen Gemälde; vgl. Rylands (1992), S. 274f, Kat. Nr. A26, Abb. auf S. 128.

14 Rylands (1992), S. 176. Zu Campagnolas Kupferstich vgl. Mark J. Zucker (Hg.), Early Italian Masters (=Walter L. Strauss [Hg.], The Illustrated Bartsch 25 [Commentary]. Formerly Volume 13 [Part 2]), New York 1984, S. 473f, Kat. Nr. 2518.008, Abb. auf S. 475.



Abb. 198: Tizian, „Concert Champêtre", Paris, Musée du Louvre

führung der Nymphe Kallisto durch Göttervater Jupiter in der Gestalt Dianas nach Ovids Erzählung in den Metamorphosen (Zweites Buch, 409–440) –[15] glaubte auf der Grundlage ikonographischer Vergleiche erstmals G. Swarzenski ermittelt zu haben,[16] wenngleich in der Forschung der allgemeiner gehaltene Titel „Zwei Nymphen"

15 Ovid, Metamorphosen. Übersetzt von Erich Rösch. Mit einer Einführung von Niklas Holzberg, München [2] 1992, S. 63f: „Hoch am Himmel stand, über Mittag hinaus, schon die Sonne, Jene [Kallisto; JS] betrat einen Hain, der zu keinen Zeiten gefällt ward, Nahm von der Schulter hier den Köcher, löste des Bogens Strang; und gestreckt auf den Boden, den dichtes Gras überwoben, Lag sie, den bunten Köcher dem Nacken untergeschoben. Juppiter sieht sie ermüdet und ohne Bewachung, da spricht er: ‚Diesen Raub hier wird meine Gattin gewiß nicht erfahren. Oder, erfährt sie ihn doch, er lohnt, er lohnt einen Zank schon!' Und er nimmt sogleich Dianas Tracht und Gestalt an, Spricht zu jener: ‚O Jungfrau, ein Glied du meines Gefolges, Sag, in welchem Gewann du gejagt!' Sich vom Rasen erhebend Spricht die Jungfrau: ‚Gegrüßt mir, Gottheit, die meines Erachtens Größer – vernehm er's nur selbst – als Juppiter!' Lächelnd vernimmt er's, Sieht sich vorgezogen sich selbst mit Vergnügen und gibt ihr Küsse – zu wenig gemäßigt und nicht, wie Jungfraun sie geben. Nennen will sie den Wald, in dem sie gejagt – sie umschlingend Läßt er's nicht zu und gibt sich – in Unschuld nicht – zu erkennen . . .".

16 Swarzenski (1908), S. 54–66. Ebenso de Fabriczy (1910), S. 73f; Schubring (1915), S. 189f; Berenson (1932), S. 409; ders. (1957), S. 124; Wilde (1933), S. 108; Freedberg (1971), S. 104, Anm. 80; Rapp (1998), S. 46, Anm. 25.
Die Verlegung der Szene an den Rand eines Gewässers meinte Swarzenski durch den Verweis auf die weiterentfaltete Diana-Kallisto-Ikonographie mit der Entdeckung von Kallistos Schwangerschaft im Bade und ihrer Bestrafung durch Diana plausibel machen zu können. Tatsächlich findet die mangelnde Identifikation der beiden Frauen als bestimmte literarisch-mythische Persönlichkeiten ihre Entsprechung in der reichen Überlieferung des Ovid-Stoffes in volkssprachlichen, mit Holzschnitten illustrierten Buchausgaben, von denen von 1497 bis zu Palmas Todesjahr 1528 allein in Venedig acht Ausgaben erschienen.
Bereits Schrey (1907), Sp. 521, hatte diese Deutung im Zusammenhang mit seiner Erörterung von Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe" in der Villa Borghese in Rom vertreten; ebenso ausführlich ders. (1914/15), Sp. 570, und ders. (1938), o. S.
Zur antiken Bildtradition vgl. Franz, Art. „Kallisto"; in: W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 2,1, Hildesheim 1965, S. 931–935; Ian McPhee, Art. „Kallisto"; in: Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), Bd. 5,1, Zürich–München 1990, S. 940–944. Zur Bildtradition in der italienischen Renaissance vgl. Marica Mercalli, Simonetta Tozzi, Il mito di Callisto; in: Maurizio Calvesi (Hg.), Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica, Rom 1981, S. 155–160; Saverio Pansini, Considerazioni sull'interpretazione del mito di Diana e Callisto in alcune maioliche meridionali; in: Faenza 75 (1989), S. 168–187.



Abb. 199: Giorgione, „Tempestà", Venedig, Gallerie dell'Accademia

weiterhin vorherrschen sollte.[17] Die Ambivalenz der Darstellung, die die eindeutige Identifikation der Figuren verweigert, schien S. Settis allerdings gerade Teil der künstlerischen Intention Palma Vecchios zu sein, bot sie doch dem zeitgenössischen Betrachter die Möglichkeit, in der Diskussion der Darstellung seinen Geschmack und seine Bildung zum Ausdruck zu bringen.[18]

In dieselbe Richtung geht grundsätzlich auch die Deutung des Städel-Bildes als „erotische Satire", die kürzlich J. Rapp vorgeschlagen hat. In Auseinandersetzung mit Rylands Zweifeln an der Jupiter-Kallisto-Interpretation merkte er an: „Wenn Rylands dies ablehnt mit dem Argument, daß der Adler des Zeus als Erkennungszeichen fehlt, so übersieht er den satirischen Charakter des Bildes. Palma ist der Meister der erotischen Satire; dafür hat er den Typus der sich ‚augenzwinkernd' an den Betrachter wendenden Hetäre erfunden, dem auch sein [sic] Kallisto angehört. Es ist kein Zufall, daß links genau auf der Höhe der sehnsuchtsvoll gelagerten üppigen Schönen eine männliche Ente, ein Erpel, mit buntem Gefieder schwimmt. Wer das aggressive Balzverhalten der Erpel kennt, kann den Bezug zu der verlangenden Frau, die in Wirklichkeit der gierige Göttervater ist, ohne weiteres herstellen. Ganz im Sinne des antiken Satirikers Lukian (Göt-

17 Bei dem neutralen Bildtitel der „Nymphen" blieben Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 45, Anm. 1, S. 369, Anm. 1; Forati (1912), S. 44; Schulze (1912), S. 19; Gombosi (1928), S. 359; ders. (1932), S. 174; ders. (1937), S. 135; A. Venturi (1928), S. 425f; Chiovenda (1929), S. 24; Spahn (1932), S. 39–43, 124; Suida (1934/35), S. 91f; Pallucchini (1944), S. XXXVI; Trevisan (1950), S. 403; Ballarin (1965), o. S.; Mariacher (1968), S. 18, 47, Nr. 6; ders. (1975), S. 209, Nr. 25; Rylands (1988), S. 120, 144f, 212, Kat. Nr. 34, S. 233, 282f; ders. (1992), S. 102, 130f, 176, Kat. Nr. 34, S. 209, 282f; Rapp (1998), S. 46 mit Anm. 25.
L. Venturi (1913), S. 173f, 177, 370, bezeichnete die beiden Frauen gar nur als „zwei Badende".

18 Settis (1982), S. 160–162.



Abb. 200: Meister aus dem Umkreis des Palma Vecchio („Master of the Lansdowne Concert" [?]), Zwei Nymphen und ein Schäfer (die Geschichte von Cimon und Efigenia), London, National Gallery



Abb. 201: Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

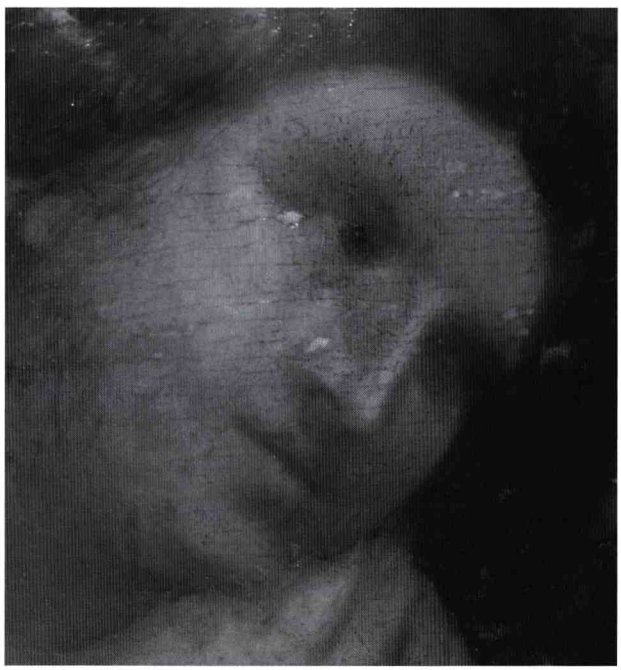




Abb. 203: Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Oberarm der rechten Frau, Frankfurt a. M., Städel

Abb. 202: Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Kopf der linken Frau, Frankfurt a. M., Städel

tergespräche) wird der oberste Gott auf menschliches Maß zurechtgestutzt und folgerichtig aus seinem Göttervogel, dem Adler, ein potenter Erpel gemacht."[19] Hatte schon Swarzenski in Analogie zu anderen mythologischen Darstellungen an eine Plazierung des Bildes als Supraporte in einem venezianischen Palazzo gedacht, so glaubte A. Spahn diese Vermutung mit Hinweis auf die ihrer Meinung nach breit angelegte Malerei, die eher eine Bild-

19 Rapp (1998), S. 46 mit Anm. 25.
Zu den möglichen Symbolbedeutungen der Ente vgl. auch Levi d'Ancona, Lo zoo (2001), S. 45.

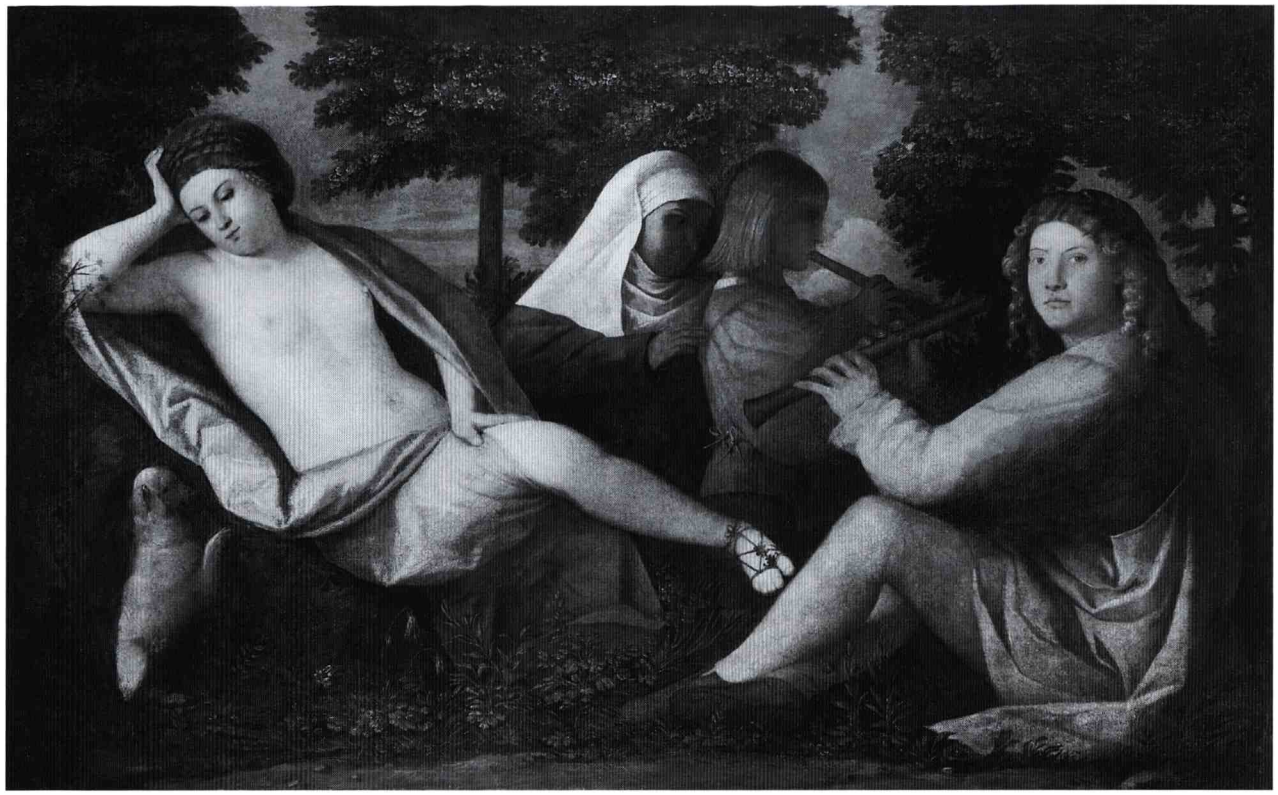


Abb. 204: Giovanni Cariani, Ländliches Konzert, Warschau, Nationalmuseum

betrachtung aus einer gewissen Distanz nahelege, bestätigen zu können.[20]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinen aussagekräftigen Befund zur Unterzeichnung des Gemäldes. Sie zeigt indes, ähnlich wie die Röntgenaufnahme *(Abb. 201)*, den hohen Grad der Beeinträchtigung der Malschicht durch Verputzungen wie durch über die gesamte Bildfläche verteilte gekittete und retuschierte Ausbrüche. Allein im Bereich der nahsichtig gegebenen Vegetation im Bildvordergrund (sowie der Faltenbildung unterhalb der linken Hand der am Boden lagernden Frau) bildet sich im Röntgenbild das Einzelmotiv klar erkennbar ab; die Malschicht der Blätter und Blüten der unmittelbar hinter den Figuren aufragenden Hecke ist demgegenüber so stark verputzt, daß nur noch die allgemeine Untermalung der Einzelformen erkennbar ist. Für die Ausführung der Inkarnatpartien der beiden Frauen hat der Maler mehrere, einander korrigierende Anläufe gebraucht. Zugleich ist den Fleischtönen in solch hohem Maße Bleiweiß beigemischt worden, daß die Körper auf weite Strecken im Röntgenbild nur als stark strahlenabsorbierende Flächen fast ohne differenzierende Binnenzeichnung erscheinen. Bei den Köpfen ist allein das Gesichtsfeld der linken Frau einigermaßen ablesbar, d. h. ohne größere Veränderungen während des Malprozesses geblieben, was sich auch in der Infrarot-Reflektographie zeigt *(Abb. 202)*.

Sowohl die Röntgenaufnahme als auch der Infrarotbefund *(Abb. 203)* zeigen ein umfängliches Pentiment: Die Stellung des linken Arms der rechts Hockenden wurde verändert, denn in der ersten Farbanlage war der Oberarm in einer stärker der Horizontalen angenäherten Position dargestellt.

Die Röntgenaufnahme zeigt ferner in allen Bildpartien deutliche Abdrücke von Handballen und Fingern, die der Maler offenbar zu Hilfe genommen hat, um die Farbe der Untermalung für die Inkarnate wie für die Vegetation zu vertreiben. Der stark strahlenabsorbierende, grobe Farbauftrag oberhalb der linken Frau befindet sich auf der Bildrückseite und hat mit der Malerei des Bildes selbst nichts zu tun.

DISKUSSION

Der ungewöhnlich schlechte Erhaltungszustand des massiv verputzten – und bis vor wenigen Jahren zusätzlich flächig übermalten – Gemäldes erschwert bis heute seine Beurteilung. M. Luccos Meinung, es könne problemlos

20 Swarzenski (1908), S. 56; Spahn (1932), S. 42. Ebenso Schubring (1915), S. 176.

den Werken Carianis aus den Jahren 1515–16 eingereiht werden,[21] überzeugt jedoch nicht: Die beiden von Lucco zum Vergleich herangezogenen Gemälde Giovanni Carianis, Darstellungen ländlicher Konzerte, das eine im Warschauer Nationalmuseum *(Abb. 204)*, das andere in Pariser Privatbesitz,[22] sind in ihrer Figurenbildung so viel unbeholfener, in ihrer Kopftypik so viel hölzerner, daß eine gemeinsame Autorschaft mit der Frankfurter Tafel nicht in Frage kommt. Demgegenüber läßt sich das Frankfurter Bild gut mit Werken Palma Vecchios in Verbindung bringen, die ebenfalls im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Ein wichtiger Ausgangspunkt hierfür ist – neben der vielfach angeführten generellen Stilverwandtschaft mit Spätwerken des 1510 verstorbenen Giorgione bzw. mit datierten Gemälden des jungen Tizian, man denke an die ruhende Venus (?) in Dresden oder die „Himmlische und Irdische Liebe" in der Galleria Borghese in Rom –[23] Palmas eigenes Altarbild mit der Himmelfahrt Mariens für die Scuola di S. Maria Maggiore in Venedig, heute in der dortigen Accademia *(Abb. 205)*, für deren Lieferung der Künstler Anfang des Jahres 1514 bezahlt wurde.[24] Insbesondere die Kopftypik Mariens mit dem flächigen Gesichtsfeld, dem Nase und Kinn wie angesetzt, Augen und Mund hingegen wie eingedrückt erscheinen, ist mit der der beiden Frankfurter Frauengestalten durchaus vergleichbar, ebenso die in den Lichthöhen fast weiß erscheinenden rosafarbenen Stoffe, die detailliert ausgeführte Vegetation im Bildvordergrund oder die warme Abendstimmung des Himmels. Doch selbst ein Detail wie die metallisch schimmernden Haarflechten der beiden Nymphen begegnet bei dem Johannes der Himmelfahrt wieder – wobei allerdings zu bedenken ist, daß, anders als das Frankfurter Bild, die venezianische Altartafel überdurchschnittlich gut erhalten geblieben ist, so daß hier die Härten der freigeputzten Untermalung der Haare des Frankfurter Bildes nicht vorkommen.

Zwar bedeckt weich fließender Stoff in der Himmelfahrt den Körper Mariens, doch zeichnen sich die schwellenden Körperformen an Leib und rechtem Bein deutlich genug ab, um an die ruhende Nackte im Städel-Bild erinnern zu können. Ähnliches gilt für die breit auf dem Boden lagernden Frauenfiguren in Palmas meist um 1512–14 angesetzter Heiliger Familie mit Johannesknaben und der Heiligen Katharina von Alexandrien in der Dresdener Gemäldegalerie.[25] Sich zum Betrachter umwendende Figuren bzw. solche, die intensiv und hingebungsvoll eine andere Gestalt im Bild betrachten, finden sich wiederholt in Palmas Œuvre; in besonders eindrucksvoller Form sicherlich in der Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandrien, Cölestin, Barbara und Johannes d. T. im Wiener Kunsthistorischen Museum.[26] Daß



Abb. 205: Palma Vecchio, Himmelfahrt Mariens, Venedig, Gallerie dell'Accademia

dieses meist in den Anfang der 1520er Jahre datierte Gemälde um einiges nach dem Frankfurter Gemälde entstanden ist, macht schon die deutlich bessere Beherrschung von Anatomie und Perspektive deutlich. In dieser Beziehung dem Städel-Bild näher verwandt sind die sogenannten drei Schwestern in der Dresdener Gemäldegalerie[27] und vor allem die Darstellung einer jungen Frau vor einem Weinstock in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin *(Abb. 206)*.[28] Nicht zuletzt aufgrund seines durch allzu scharfe Reinigung beeinträchtigten Erhaltungszustands weist gerade letzteres – allerdings unerwünschte – zusätzliche Parallelen zu Palmas Gemälde im Städel auf. Doch darüber hinaus sind erneut Kopftypik und Proportion, die Behandlung von Haut und Haaren, die etwas artifizielle Handhaltung und der Fall der Gewandstoffe ebenso eng verwandt wie der träumerische, ja etwas befangen wirkende Ausdruck. Das Frankfurter und das Berliner Gemälde verbindet nicht nur eine engverwandte Stilhaltung, die diese beiden Werke Palmas zu sei-

21 Lucco (1994), S. 33.

22 Pallucchini, Rossi (wie Anm. 11) S. 142f, Kat. Nr. 79, Abb. 11, Farbtafel IV (Warschau), S. 136, Kat. Nr. 65, Abb. 12, Farbtafel V (Paris); Ausst. Kat. Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, Rom, Palazzo delle Esposizione, 1995, S. 256, Kat. Nr. 23, Farbtafel auf S. 194 (Warschau), S. 256f, Kat. Nr. 24, Farbtafel auf S. 195 (Paris).

23 Vgl. zu den beiden Tizian-Bildern jüngst Joannides (wie Anm. 6), S. 179–185 (Dresden, als Schlafende Iphigenie nach Boccaccios Dekameron, siehe S. 214), S. 185–193 (Rom).

24 Rylands (1992), S. 37f, 155f, Kat. Nr. 11, mit Farbtafel.

25 Rylands (1992), S. 72f, 151, Kat. Nr. 6.

26 Rylands (1992), S. 81, 192f, Kat. Nr. 50, mit Farbtafel.

27 Rylands (1992), S. 19, 101, 185f, Kat. Nr. 44 (hier 1518–20 datiert).

28 Rylands (1992), S. 100, 177f, Kat. Nr. 35 (hier 1516–18 datiert).



Abb. 206: Palma Vecchio, Junge Frau vor einem Weinstock, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

nen am stärksten von Giorgiones Spätwerk beeinflußten macht. Sie sind zugleich die frühesten erhaltenen Beispiele für einen nachfolgend in Palmas Œuvre vielfach auftretenden Bildtypus, den der häufig halbfigurigen, idealisierten Darstellung junger Frauen, die nicht zuletzt durch ihre teils nachlässig drapierte Bekleidung, vor allem aber durch Mimik und Gestik unverhohlen erotisch wirken – man denke nur an Palmas Dresdener Nymphe, seine Venus mit Cupido im Fitzwilliam Museum in Cambridge oder seine diversen idealisierten Frauendarstellungen in der Art der „Flora" der Londoner National Gallery *(Abb. 314)*.[29]

Im Zusammenhang mit dieser Werkgruppe ist auch die Frage nach dem im Frankfurter Gemälde dargestellten Bildthema vielfach diskutiert worden. Dabei ist den Anhängern der auf Swarzenski zurückgehenden Deutung auf Jupiter und Kallisto immer wieder die mangelnde Eindeutigkeit der Darstellung vorgehalten worden. Hier kann nun Settis Überlegung, Palma Vecchio habe bewußt die Bildaussage offengelassen, um den zeitgenössischen Betrachtern die Möglichkeit zu bieten, ihre Fähigkeiten als Kunstkenner und ihre Versiertheit in antiker Mythologie unter Beweis zu stellen, weiterhelfen. Denn daß Palmas Bilderfindung schon für dessen Künstlerkollegen von einer bemerkenswerten inhaltlichen Offenheit war, belegt die bereits erwähnte, freie Paraphrase der beiden ruhenden Frauen durch einen Maler aus dem Palma-Umkreis in der Londoner National Gallery *(Abb. 200)*.

So ist die linke der beiden Frauen, die zur Hälfte der nachträglichen Beschneidung der Tafel zum Opfer gefallen ist, nun als Schlafende dargestellt, während die Kopfwendung der rechten Figur hier noch stärker ausgeprägt ist, reagiert sie doch offenkundig auf die Entdeckung des sie beobachtenden Schäfers: Jupiter und Kallisto sind mit diesen beiden Frauengestalten keinesfalls mehr gemeint. Die statt dessen im Londoner Fragment dargestellte Episode ist aller Wahrscheinlichkeit nach Boccaccios Decamerone (Fünfter Tag, Erste Geschichte) entnommen und zeigt den blöden Schäfer Kimon, der die schlafende Iphigenie mit ihren Dienerinnen entdeckt und durch den Anblick der Schönheit Iphigenies zu Verstand kommt.[30] Geringfügig variiert – der Schäfer ist auf die linke Seite gewechselt, nur Iphigenie ist nackt dargestellt, ihre am Boden hockende Dienerin hingegen bekleidet – findet sich das Thema in einem weiteren venezianischen Gemälde aus dem Beginn der 1520er Jahre, das Bonifazio Veronese (1487–1553) zugeschrieben wird und sich ehemals in der Sammlung Baron von Hirsch in Basel befand *(Abb. 207)*.[31] Als eine Art Variation über das Thema kann dieses Bild als weitere Äußerung im künstlerischen und kunstkennerschaftlichen Diskurs im Venedig jener Tage verstanden werden, bei dem die befreiende, dem Betrachter Erkenntnis vermittelnde Wirkung der Schönheit eine besondere Rolle spielte.

Doch liegen die Verhältnisse insbesondere zwischen den Gemälden in Frankfurt und London komplizierter. Denn auch wenn die Abhängigkeit der Londoner von der Städel-Tafel schon wegen des deutlichen Qualitätsgefälles und der offenkundigen Bezugnahme des schwächeren auf das qualitätvollere Werk wohl nicht in Zweifel zu ziehen ist, gibt es mit dem Pentiment am Oberarm der rechten Frankfurter Aktfigur einen irritierenden gemäldetechnologischen Befund: Da die dortige erste Farbanlage der ausgeführten Armstellung der hockenden Frau im Londoner Bild entspricht, muß man entweder folgern, der Maler jenes Bildes habe das noch unfertige Städel-Gemälde während seiner Entstehung in Palma Vecchios Atelier gesehen und für seine eigene Komposition adaptiert, oder das Bild der National Gallery sei eine genaue Kopie eines verlorenen Palma-Gemäldes gleichen Inhalts, das anschließend Palma selbst in seiner Frankfurter Tafel

29 Rylands (1992), S. 89, 102, 184f, Kat. Nr. 43, Abb. S. 103 (Ruhende Nymphe), S. 209f, Kat. Nr. 67, mit Farbtafel (Venus mit Cupido), S. 101f, 208, Kat. Nr. 66, mit Farbtafel („Flora").

30 Die Identifikation der Darstellung geht auf Johannes Wilde zurück; vgl. Gould (1975), S. 309.
Zu dem Decamerone-Text vgl. Giovanni Boccaccio, Das Dekameron, Düsseldorf 2001, S. 393f, zu seinen bildlichen Darstellungen – darunter zwei weitere Fassungen des Themas von Bonifazio Veronese – vgl. Vittore Branca, Interespressività narrativo-figurativa: Efigenia, Venere e il tema della „nuda" fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana del Rinascimento; in: „Il se rendit en Italie". Etudes offertes à André Chastel, Paris 1987, S. 57–65.

31 Der heutige Verbleib ist unbekannt; vgl. Joannides (wie Anm. 6), S. 185. Simonetta Simonetti, Profilo di Bonifacio de'Pitati; in: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 15 (1986), S. 83–134, kannte das ehemals in der Sammlung von Hirsch befindliche Bild nicht, führte aber S. 110f, Kat. Nr. 41/a, Abb. 52, eine weitere, später entstandene Fassung des Themas in Bonifazios Œuvre auf, die sich heute in italienischem Privatbesitz befindet.



Abb. 207: Bonifazio Veronese, Kimon und Iphigenie, ehemals Basel, Sammlung von Hirsch, Verbleib unbekannt

variierte und dabei mit Blick auf die Armhaltung der rechten Frau veränderte. Für die letztere Annahme spricht u. E. die größere Wahrscheinlichkeit, denn während das Motiv von Armhaltung und Kopfwendung in London (wenn auch in der perspektivischen Wiedergabe etwas unbeholfen) durchaus plausibel das Erwachen aus einem kurzen Schlummer suggeriert und sich damit überzeugend der Kimon-Iphigenie-Geschichte Boccaccios einfügt, paßt dies zur Jupiter-Kallisto-Geschichte weniger gut. So sind denn auch Haltung und Blick der entsprechenden Figur in der Endfassung des Frankfurter Gemäldes verändert und nunmehr erotisch-provokant auf den Betrachter vor dem Bild bezogen, dessen Reaktion auf die Schöne ähnlich hingebungsvoll ausfallen mag wie bei der Ruhenden links. Allerdings bereitet bereits die Frage Schwierigkeiten, welche der beiden Nymphen Kallisto und welche der Göttervater Jupiter sei, der sich nur zur Täuschung die Gestalt der keuschen Jagdgöttin Diana gegeben hat. Ist in der schmachtend zu ihrer Gefährtin aufblickenden ruhenden Frau die ahnungslos-verliebte Kallisto oder der Verführer Jupiter dargestellt? Doch auch bei der komplizenhaft Kontakt zum Betrachter aufnehmenden Frau rechts ist die Identität schwankend: Geht Jupiter bereits auf neue erotische Abenteuer aus – diesmal mit dem Betrachter, oder vielmehr der Betrachterin vor dem Bild, oder gibt Kallisto mit ihrer Wendung zum Betrachter zu erkennen, daß sie das Versteckspiel des Göttervaters zwar längst erkannt hat, sich aber dennoch darauf einlassen will? Gerade die relative Offenheit der Bildaussage Palmas dürfte nicht wenig zu seiner bis heute den Betrachter ansprechenden Wirkung beitragen.

Die ursprüngliche Verwendung des Gemäldes ist nicht näher zu bestimmen; Swarzenskis Vermutung, es habe sich um eine Supraporte gehandelt, war wohl der zu seiner Zeit noch bestehenden Manipulation des Bildes geschuldet: Der oberste Abschnitt des Bildträgers, der Himmel und Vegetation zeigt, war bis zur jüngst durchgeführten Restaurierung des Gemäldes an die Tafelunterkante versetzt und vollständig mit einer Fortsetzung des Gewässers zu Füßen der beiden Figuren übermalt worden. Dadurch hatten sich allerdings die Proportionen der Darstellung sehr nachteilig verschoben, was zusammen mit der „breiten"[32] Malweise (de facto aber der flächigen Übermalung des gesamten Bildes) den Eindruck einer nur aus Distanz und Untersicht wahrzunehmenden Darstellung hervorgerufen haben dürfte.

LITERATUR

VERZ. (1910), S. 127, Nr. 668; (1914), S. 130, Nr. 668; (1915), S. 58, Nr. 668; (1919), S. 89, Inv. Nr. 1417; (1922), S. 114f; (1924), S. 152; (1936), S. 12; (1966), S. 93; (1971), S. 47; (1987), S. 82; (1997), S. 38

1907 C. J. H[OLMES], A Shepherd and two Nymphs by Palma Vecchio; in: Burlington Magazine 11 (1907), S. 188f

1907 Claude PHILLIPS, A further note on Palma Vecchio; in: Burlington Magazine 10 (1907), S. 315–317

1907 Rudolf SCHREY, Sammlungen; in: Kunstchronik, N. F. 18 (1906/07), Sp. 521

1907 Georg SWARZENSKI, Palma Vecchios „Ruhende Nymphen" im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. Main; in: Die Rheinlande 14 (1907), S. 51f

1908 Georg SWARZENSKI, Bemerkungen zu Palma Vecchios „Verführung der Calisto" im Städelschen Kunstinstitut; in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 2 (1908), S. 54–66

1910 Cornelius DE FABRICZY, Acquisti recenti di quadri italiani per la galleria di Francoforte; in: Rassegna d'arte 10 (1910), S. 73f

1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 3, S. 45, Anm. 1, S. 369, Anm. 1

1912 Aldo FORATTI, Note su Jacopo Palma il Vecchio, Padua 1912, S. 44

1912 Hanns SCHULZE, Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei, Jena 1912, S. 19

1913 Lionello VENTURI, Giorgione e il Giorgionismo, Mailand 1913, S. 173f, 177, 370

1914/15 Rudolf SCHREY, Tizians Gemälde „Jupiter und Kallisto" bekannt als „Die himmlische und irdische Liebe"; in: Kunstchronik, N. F. 26 (1914/15), Sp. 570

1915 Paul SCHUBRING, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, Leipzig 1915, S. 176, 189f

32 SPAHN (1932), S. 42.

1928 György Gombosi, Palma Vecchio (1480 k. – 1528); in: Magyar Müvészet 5 (1928), S. 359
1928 Venturi, Storia dell'arte italiana, IX, 3 (1928), S. 425f, 435, Anm. 1
1929 Lucia Chiovenda, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 24
1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 409
1932 György Gombosi, Art. „Palma, Jacopo, gen. Palma Vecchio"; in: ThB 26 (1932), S. 173f
1932 Annemarie Spahn, Palma Vecchio (Kunstgeschichtliche Monographien, 20), Leipzig 1932, S. 39–43, 124
1933 Johannes Wilde, Die Probleme um Domenico Mancini; in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 7 (1933), S. 108
1934/35 Wilhelm Suida, Studien zu Palma; in: Belvedere 12 (1934/35), S. 91f
1937 György Gombosi, Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen, Stuttgart–Berlin 1937 (Klassiker der Kunst, 38), S. 135
1938 Rudolf Schrey, Giorgione, Tizian und Palma. Variationen über ein Thema, Privatdruck, Frankfurt 1938, o. S.
1944 Rodolfo Pallucchini, La pittura veneziana del Cinquecento, Bd. 1, Novara 1944, S. XXXVI
1950 Luca Luciano Trevisan, Giorgione, Venedig 1950, S. 403
1957 Berenson, Venetian school (1957), S. 124
1965 Alessandro Ballarin, Palma il Vecchio (I Maestri del Colore, 64), Mailand 1965, o. S.
1968 Giovanni Mariacher, Palma il Vecchio (Antichi pittori italiani), Mailand 1968, S. 18, 47, Kat. Nr. 6
1971 Sidney J. Freedberg, Painting in Italy, 1500 to 1600, Harmondsworth 1971 (Pelican History of Art), S. 104, Anm. 80
1975 Cecil Gould, National Gallery Catalogues. The sixteenth-century Italian schools, London 1975, S. 309
1975 Giovanni Mariacher, Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio; in: Gian Alberto Dell'Acqua (Hg.), I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, Bd. 1, Bergamo 1975, S. 209, Kat. Nr. 25
1982 Salvatore Settis, Giorgiones „Gewitter". Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982, S. 160–162
1988 Philip Rylands, Palma il Vecchio. L'opera completa, Mailand 1988, S. 120, 144, 145, 212, Kat. Nr. 34, S. 233, 282, 283
1992 Philip Rylands, Palma Vecchio, Cambridge–New York 1992 (Cambridge Studies in the History of Art), S. 102, 130f, 176, Kat. Nr. 34, S. 209, 282f
1994 Mauro Lucco, Rezension von Philip Rylands, Palma Vecchio, Cambridge u. a. O. 1992; in: Burlington Magazine 136 (1994), S. 33
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 38
1998 Jürgen Rapp, Die „Favola" in Giorgiones „Gewitter"; in: Pantheon 56 (1998), S. 46 mit Anm. 25

PIEMONTESER MEISTER UM 1515

DIE HEILIGE KATHARINA VON ALEXANDRIEN

Inv. Nr. SG 519

Tafel 23 und Abb. 208



Abb. 208: Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Katharina von Alexandrien, Frankfurt a. M., Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 75,3 (± 0,2) x 39,1 x 2,2 (± 0,2) cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung, leicht verwölbt
Tafelkante rechts im Originalzustand erhalten, links beschnitten, oben und unten vermutlich unbeschnitten
Rückseite wohl im Originalzustand erhalten, Kanten oben, unten und links abgeschrägt (bei rückseitiger Betrachtung)

Malfläche entspricht Bildträger

Zustand der Malerei:
unter modernem Restaurierungsfirnis zahlreiche, über die gesamte Tafel verteilte Farbverluste und Retuschen

Rückseite des Bildträgers:
Abdruck des Siegels der Mailänder Akademie in rotem Siegellack;[1] Klebezettel „Städtische Galerie/Nr. 519/Ital. 16. Jhrdt."; in rotem Bleistift „4353"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Die Heilige Katharina von Alexandrien erscheint als Dreiviertelfigur vor grünlich-blauem Himmelsgrund neben einem belaubten Baum, im Dreiviertelprofil nach links gewandt.[2] Sie hält in der Rechten ein Segment ihres Marterinstruments, des mit Nägeln besetzten Rades, in der Linken einen hellgrünen Palmwedel. Sie trägt über einem weißen Hemd ein bläuliches Brokatkleid mit goldfarbener, perlbesetzter Borte, das mit einem rotbraunen Stoffband gegürtet ist. Ein dunkelrotbrauner, flaschengrün gefütterter Umhang mit goldenem Ziersaum liegt um ihre Schultern. Um den Hals trägt sie eine Goldkette mit einem kreuzförmigen, perlverzierten Anhänger. Am Ringfinger der Linken steckt ein schmaler Goldring mit einem roten Zierstein. Auf ihren langen, kunstvoll am Hinterkopf zusammengesteckten braunen Haaren sitzt eine goldene Krone mit Edelstein- und Perlbesatz sowie lilienförmigen Aufsätzen, außerdem ist ihr Haupt von einem perspektivisch verkürzten scheibenförmigen Strahlennimbus hinterfangen.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Gemälde gelangte im Jahre 1934 als Vermächtnis von Hugo Kessler (1856–1929), Frankfurt a. M., in die Städtische Galerie. Es wurde erst 1997 von J. Sander und B. Brinkmann als Werk eines oberitalienischen Meisters des 1. Viertels des 16. Jahrhunderts publiziert.[3]

G. Romano ist die Erkenntnis zu verdanken, daß die Städel-Tafel das Fragment einer größeren Komposition gewesen ist, die im Zentrum die Heilige Helena mit dem wahren Kreuz, links den Heiligen Thomas mit dem Winkelmaß zeigte.[4] Während die Heilige Helena in einer Turiner Privatsammlung verwahrt wird *(Abb. 210)*,[5] befand sich die Darstellung des Apostels bis vor wenigen Jahren im Metropolitan Museum of Art in New York; ihr Verbleib ist unbekannt *(Abb. 209)*.[6] Romano hat vorgeschlagen, den unbekannten Künstler nach einem auf das Jahr 1535 datierten Polyptychon in S. Giovanni Battista in Ciriè (Provinz Turin) *(Abb. 212)*[7] als „Maestro del polittico di Ciriè" zu bezeichnen.[8] Dieser war seiner Meinung nach in dem Gebiet nördlich von Turin, in Lanzo und Umgebung, tätig und orientierte sich vor allem an den Werken von Giovanni Martino Spanzotti (vor 1456–1526/28) und Defendente Ferrari (um 1490 – nach 1547). O. Santanera hat übrigens im Schöpfer einer ganzen Anzahl jener Werke, die Romano dem „Maestro del polittico di Ciriè" zuschreiben wollte, den Maler Giuseppe Giovenone d. Ä. (nachweisbar zwischen 1519 und 1553) erkennen wollen; in dessen Werkverzeichnis hat er indes weder die Frankfurter

1 Die Umschrift ist zwar unleserlich, doch das Wappenmotiv, ein doppelköpfiger Adler mit Schwert und Reichsapfel in den Fängen, ist zu erkennen. Insgesamt entspricht das Siegel auf der Rückseite der Tafel mit der Heiligen Katharina dem gut lesbaren Siegelabdruck wie auf der Rückseite von Fra Angelicos Madonna mit Kind und Engeln im Städel, Inv. Nr. 838; vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien (2003), S. 215–234.

2 P. Assion, Art. „Katharina (Aikaterinê) von Alexandrien"; in: LCI 7 (1993), Sp. 289–297.

3 Sander, Brinkmann (1997), S. 48.

4 Briefliche Mitteilung vom 12. Juli 2003, für die ich Giovanni Romano sehr zu Dank verpflichtet bin.

5 Mauro Natale, Un repertorio della pittura italiana dal '300 al '500: istruzioni per l'uso; in: ders. (Hg.), Pittura italiana dal '300 al '500, Mailand 1991, S. 12 (als „Pittore attivo in Piemonte, sec. XVI"; Affinität zu den Spätwerken des „Pseudo-Giovenone"). Das Gemälde tauchte erstmals 1989 bei Christie's in New York auf; vgl. Verst. Kat. Old Master Paintings, New York, Christie's, 12. Oktober 1989, S. 130, Lot-Nr. 186 (als „Ligurian school, early 16th Century. St. Catherine [sic]. Oil on panel, 75,5 x 51 cm"). Über die frühere Provenienz ist nichts bekannt.

6 Federico Zeri, Elizabeth E. Gardner, Italian paintings. A catalogue of the collection of The Metropolitan Museum of Art. North Italian school, New York 1986, S. 57, Tafel 47. Die 75,9 x 39,4 cm messende Tafel wurde hier als Fragment eines größeren, um 1520–25 entstandenen Altarbildes bezeichnet und auf Anregung von F. Zeri dem im Jahre 1528 verstorbenen, in Genua tätigen Pier Francesco Sacchi zugeschrieben.

7 Augusto Cavallari Murat, Lungo la stura di Lanzo, Turin 1973, S. 142–150, Abb. III, 8, fig. 7–9 (hier Giuseppe Giovenone zugeschrieben).

8 Diesem Künstler wollte Romano eine Reihe weiterer, bislang nicht näher bestimmter Piemonteser Gemälde zuschreiben, darunter die beiden 1535 datierten Tafeln mit einem Stifter und den Heiligen Hieronymus und Johannes Gualbertus sowie mit einer Stifterin, der Heiligen Elisabeth und dem Johannesknaben im Museo Civico d'Arte Antica in Turin, Inv. Nr. 104f (vgl. Luigi Mallé, I dipinti del Museo d'Arte antica, Turin 1963, S. 151f, Tafel 90f), die gegen 1539 entstandene Predella mit Gläubigen zu seiten der Madonna mit Kind und von Johannes d. T. und Petrus empfohlen in der Pfarrkirche von Villar Bagnolo (vgl. Andreina Griseri, Una predella di Pascale Oddone; in: Studi piemontesi 21, Nr. 1 [1992], S. 131f, Abb. 2), eine Madonna mit Kind, Engeln, den Heiligen Petrus und Nikolaus sowie der Stifterfamilie in der Pfarrkirche S. Nicolao in Coassolo (vgl. Cavallari Murat [wie Anm. 7], S. 140, Abb. III, 8, fig. 4–5 [hier Giuseppe Giovenone zugeschrieben]), sowie eine Schutzmantelmadonna mit den Heiligen Joseph und Anna, die sich zuletzt in einer Londoner Privatsammlung befand (vgl. Ausst. Kat. Gotico e Rinascimento in Piemonte, Katalog von Vittorio Viale, Turin, Palazzo Carignano, 1939, S. 131f, Tafel 123).

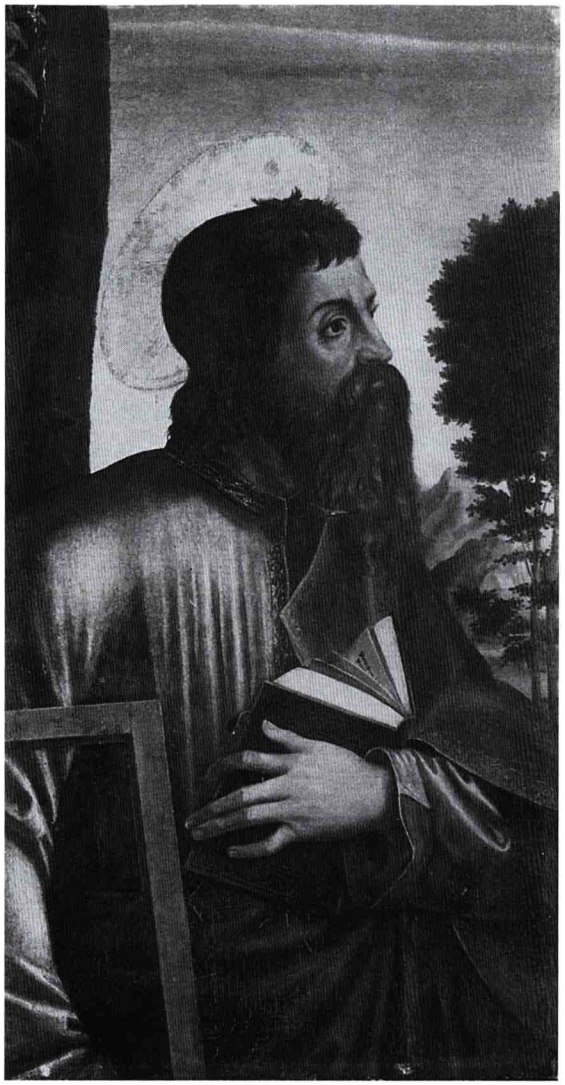


Abb. 209: Piemonteser Meister um 1515, Der Apostel Thomas, ehemals New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 210: Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Helena, Turin, Privatsammlung

Katharina noch die zugehörigen Tafelfragmente mit Helena und Thomas aufgenommen.[9]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Unterzeichnung der Tafel ist im wesentlichen in einem flüssigen Medium, wohl mit einem Pinsel, ausgeführt *(Abb. 211)*. Im Bereich der Gewandfalten ist sie großzügig und summarisch, an den Händen deutlich sorgfältiger und kleinteiliger. Die Gesichtszüge der Heiligen sind demgegenüber zunächst mit einem Stift unterzeichnet, dessen poröser Abrieb auf dem Oberflächenrelief der Grundierung deutlich zu erkennen ist. Kleinteilig-strichelnd, z. T. mehrfach korrigierend, wird der Stift eingesetzt, um die Form zu finden. Der anschließende Einsatz des Pinsels dient im Gesicht der Katharina nur noch der sicheren Fixierung der nunmehr definierten Form: Langausgezogen und ohne weitere Korrekturen werden die Gesichtskonturen und Details wie Nasenrücken, Mund und Augen festgelegt.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 213)* läßt deutlich die Pinselstruktur der Untermalung in Himmel und Inkarnat erkennen. Bleiweiß ist fast allen Farben in mehr oder minder großem Umfang beigemischt, die weiße Grundierung dagegen kaum als Reflexgrund für die Farben verwendet. Das Dunkelblau des Kleides ist ebenso wie das Rot des Umhangs in den Schattenpartien von einem Regenerierungsschaden (?) betroffen, der einem stark ausgeprägten Frühschwundcraquelé ähnelt.

9 Oreste Santanera, Il pittore Giuseppe Giovenone il vecchio; in: Bollettino storico Vercellese 18 (1982), S. 131–176.



Abb. 211: Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Katharina von Alexandrien, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 212: Piemonteser Meister des 1. Viertels des 16. Jahrhunderts, Polyptychon, Ciriè (Provinz Turin), S. Giovanni



Abb. 213: Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Katharina von Alexandrien, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Der Heiligenschein und die Krone sind über rotem Bolus blattvergoldet; die Kontur des Nimbus ist geritzt, die Nimbusfläche strahlenförmig graviert, die Krone aus der Grundiermasse plastisch herausgearbeitet und partiell gelüstert, um auf diese Weise rote und blaue Edelsteine bzw. weiße Perlen zu imitieren. Die Kette und der Kreuzanhänger sind demgegenüber in Muschelgold über der Malerei ausgeführt.

DISKUSSION

Dank G. Romanos Entdeckung der Zusammengehörigkeit der Frankfurter Katharina mit zwei weiteren Gemäldefragmenten, der Heiligen Helena in Turin *(Abb. 209)* und dem Apostel Thomas, ehemals in New York *(Abb. 210)*, kann nun erstmals der Werkzusammenhang des Bildes der Städtischen Galerie näher bestimmt werden. Ursprünglich eine große, quergelagerte Komposition, zeigte das vielleicht als Bild über einem Seitenaltar verwendete Werk die mächtigen, nahsichtig gegebenen Halbfiguren vor einem Landschaftsausblick. Der fast frontal gegebenen Helena sind die beiden anderen Heiligen jeweils im Dreiviertelprofil zugewandt; die Komposition erhält besondere Spannung durch die asymmetrisch angeordneten Bäume, die jeweils links von den auf beiden Seiten der Komposition plazierten Heiligen aufwachsen, sowie durch den Stamm des wahren Kreuzes Christi, den Helena mit beiden Händen umfaßt.

Die stilistische Nähe der Tafel zu Werken aus dem Umkreis des im letzten Viertel des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts im Piemont tätigen Giovanni Martino Spanzotti ist unübersehbar; ob sie allerdings tatsächlich dem „Maestro del polittico di Ciriè" zuzuschreiben ist, wie Romano vorgeschlagen hat, bedarf noch näherer Prüfung, denn dessen 1535 entstandenes, namengebendes Haupt-



Abb. 214: Giovanni Martino Spanzotti und Werkstatt, Die Heiligen Katharina und Sebastian, Mailand, Pinacoteca di Brera



Abb. 215: Giovanni Martino Spanzotti und Werkstatt, Der Heilige Andreas, Mailand, Pinacoteca di Brera

werk *(Abb. 212)* wirkt – insbesondere, was die Landschaftsgestaltung im Mittelbild der Taufe Christi angeht – deutlich fortschrittlicher. Wenn die zerteilte Tafel mit den Heiligen Thomas, Helena und Katharina tatsächlich von diesem Maler stammen sollte, so müßte sie deutlich früher als das namengebende Polyptychon entstanden sein, denn ihre nächsten Parallelen findet ihre Gestaltung in Werken Spanzottis, die im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sind.

Dies betrifft die Kopf- und Gewandbildung, aber auch die Figuren- und Landschaftsauffassung, schließlich den Gebrauch von plastisch aus Grundierungsmasse aufgebauten, blattvergoldeten und teilweise gelüsterten Kronen bzw. Nimben, wie ein Blick auf die Spanzotti und seiner Werkstatt zugeschriebenen Altartafeln mit den Heiligen Katharina und Sebastian bzw. Andreas aus der Kapelle des Collegio della Guastalla in Mailand, heute in der Brera *(Abb. 214–215)*,[10] verdeutlichen kann. Nicht nur der Ge-

10 Federico Zeri (Hg.), Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300–1535, Mailand 1988, S. 24–27, Kat. Nr. 3.

sichtsschnitt und die Kopfbildung der Katharina läßt sich gut mit dem Frankfurter Fragment vergleichen (man beachte die lange Nase, den etwas mokant wirkenden Mund, das kugelige Kinn und die plastisch herausgetriebenen Augen, ferner das lockige Haar, das in einzelnen Strähnen über die Wangen herabfällt), auch die plastische Ausgestaltung der Krone und des Heiligenscheins ist jeweils eng verwandt. Der die Figur etwas brettartig umhüllende Umhang, das enganliegende Wams, ja selbst die mehrfach um den Hals geschlungene Kette mit Anhänger ähneln einander in auffälliger Weise. Verwandt erscheint schließlich auch die nahsichtige Wiedergabe der mächtig aufragenden Figuren, die den Blick auf die Hintergrundslandschaft weitgehend verstellen; hier wiederum finden sich analoge Bergkulissen und fiedrig belaubte, hochstämmige Bäume. Werden Spanzottis Mailänder Tafeln schon um 1502 datiert, so dürfte die zerschnittene Tafel, von der die Städtische Galerie in Frankfurt die Heilige Katharina besitzt, um einiges später, sicher aber noch im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, entstanden sein.[11]

LITERATUR

VERZ. (1997), S. 48

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 48

11 Hierfür sprechen auch weitere Übereinstimmungen mit Werken Spanzottis und seines Kreises, die sich beliebig vermehren ließen: So zeigt Spanzottis 1508 entstandene Taufe Christi in der Turiner Kathedrale eine dem Frankfurter Bild sehr verwandte, ledrige Blattbildung (vgl. Luigi MALLÉ, Spanzotti, Defendente, Giovenone. Nuovi studi, Turin 1971, Abb. 35). Die Heilige Katharina der Spanzotti-Werkstatt im Museo Civico in Turin trägt eine doppelt geschlungene Kette wie die Frankfurter Heilige (vgl. EBD., Abb. 21); Spanzottis Katharina auf der Tafel mit den Heiligen Barbara, Katharina, Maria Magdalena und Margarete, ehemals im Istituto Rosmini zu Stresa, trägt ein Brokatkleid und eine Kette wie in Frankfurt, entsprechend ist auch die Frisur mit Mittelscheitel und gelöster Strähne vor der Schläfe, ferner der Gesichtsschnitt (vgl. EBD., Abb. 14). Letzteres gilt auch für die Madonna auf Spanzottis signierter Tafel mit der Gottesmutter mit dem Kind und den Heiligen Ubald und Sebastian in der Galleria Sabauda in Turin (vgl. EBD., Abb. 1f).

VINCENZO DI BIAGIO CATENA

Istrien (?) um 1470/80 – zwischen dem 10. und 29. September 1531 Venedig

Über die künstlerischen Anfänge des vermutlich aus Istrien stammenden Vincenzo Catena ist nichts Näheres bekannt. Er wird erstmals in einer auf den 1. Juni 1506 datierten Inschrift auf der Rückseite der sogenannten „Laura" Giorgiones im Wiener Kunsthistorischen Museum als dessen „cholega" erwähnt. Unklar ist, ob sich diese Bezeichnung auf den gemeinsamen Beruf oder auf eine engere Zusammenarbeit bezieht. Etwa zur selben Zeit entstand als prestigeträchtiger Auftrag des Dogen Leonardo Loredan die Sacra Conversazione mit dem Heiligen Markus, Johannes d. T. und dem Stifter, heute im Museo Correr in Venedig. Sie markiert den Beginn einer Künstlerkarriere, die Catena nicht nur zu beachtlichem Reichtum kommen ließ, sondern die ihn auch in Kontakt mit führenden Humanisten seiner Zeit brachte. In seinen verschiedenen Testamenten seit 1515 verspach er nicht nur der „Scuola dei pittori" eine größere Geldzuwendung, sondern bestimmte zwei Bilder bzw. ein Möbelstück für die Humanisten Battista Egnazio und Antonio Marsilio. Letzterem wurde von Marcantonio Michiel im April 1520 brieflich vom Tod Raffaels berichtet. Diese Nachricht ist verbunden mit der Aufforderung, „il nostro Catena" vor den Gefahren der Zeit für „excellenti pittori" zu warnen. Marcantonio Michiel beschrieb außerdem in seinen seit etwa 1520 verfaßten „Notizie d'opere del disegno" mehrere, heute verschollene Werke Catenas in venezianischen Sammlungen.

Die frühesten Vincenzo Catena zugeschriebenen Gemälde zeigen den Eindruck, den die Werke Giovanni Bellinis auf den Maler gemacht haben. Seit der Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts tritt indes der ausgeprägte Einfluß Giorgiones in den Vordergrund, der über Catenas gesamte verbleibende Schaffenszeit anhalten sollte. Der „gemäßigte Postgiorgionist" erscheint in seinen in diesen Jahren entstehenden Werken „... ganz einem aufgeklärten katholischen Humanismus verpflichtet" (dal Pozzolo).

Altar- und Andachtsbilder waren die hauptsächlichen Bildaufgaben, denen sich Catena zeit seines Lebens widmete. Besonders erfolgreiche Kompositionen – so etwa die Madonna mit dem Christuskind oder der Heilige Hieronymus in seiner Studierstube – wurden auch mehrfach wiederholt. Daneben steht Vincenzo Catenas bedeutendes Schaffen als Bildnismaler, dessen Einfühlungsgabe schon Giorgio Vasari in seinen Künstlerviten lobend hervorhob.

LITERATUR: Giles Robertson, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954; Terisio Pignatti, Vincenzo Catena; in: Arte veneta 9 (1955), S. 231–233; Fritz Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani, Bd. 1, Venedig 1962, S. 100–103; ders., Giovanni Bellini e i Belliniani. Supplemento e Ampliamenti, Hildesheim u. a. O. 1991, S. 37f, 102–110; E. M. dal Pozzolo, Art. „Catena, Vincenzo"; in: AKL 17 (1997), S. 295–297



Abb. 216: Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Frankfurt a. M., Städel

DER HEILIGE HIERONYMUS IM STUDIERZIMMER

Inv. Nr. 839

Tafel 24 und Abb. 216

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 64,5 x 94,2 x 1,8 cm[1]
Einzelbrett mit horizontal verlaufender Maserung
rückseitig auf 1,8 cm gedünnt; zwei vertikale Einschubleisten (erst nach der Dünnung eingesetzt), 5,5 bzw. 4,5 cm breit, 18 bzw. 70,5 cm von der linken Tafelkante entfernt (bei rückseitiger Betrachtung); allseits modern mit dünnen Holzleisten eingefaßt
Einläufer von der linken Tafelkante aus, 24,5 cm lang, 27,0 cm von der unteren Tafelkante entfernt, der Maserung folgend leicht nach rechts unten verlaufend und rückseitig vom Tafelrand bis zur Einschubleiste mit einer aufgeleimten Holzleiste stabilisiert

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[2]
ein jüngerer Restaurierungsfirnis ist über dem Himmel, über dem Oberkörper des Heiligen und über der Stoffdraperie über der Sitzbank partiell reduziert, die betroffenen Partien sind zugleich stark verputzt; punktuelle retuschierte Fehlstellen über die gesamte Bildfläche verteilt, teils auch flächige, dünn-lasierende Retuschen; größere Retuschen vor allem entlang der Tafelkanten und des Einläufers; bläuliche Lasur über Kardinalshut bis auf geringe Reste verputzt

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „G. 839.", „STAEDELSCHES KUNST-INSTITUT 839" und „97; Siegellack mit Abdruck eines Petschaft „R"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Die Städel-Tafel zeigt den Heiligen Hieronymus in seinem Studierzimmer.[3] Der Kirchenvater sitzt fast ins Profil gewendet an einem großen hölzernen Schreibpult, das in der rechten hinteren Ecke des großen, bildparallel verlaufenden Raumes auf einem steinernen Sockel errichtet ist und an dessen linkem Ende ein Kruzifix befestigt ist. Hieronymus hat auf einer hölzernen Sitzbank Platz genommen, die den Raum an den beiden im Bild sichtbaren Wänden umzieht. Die mit einem flaschengrünen Stoff verhängte Rückwand geht unmittelbar in die hölzerne Wandverkleidung über. Der gelehrte Kirchenvater ist in die Lektüre des vor ihm liegenden Buches vertieft; weitere Bücher liegen griffbereit vor und neben ihm bzw. auf dem kleinen Lesepult, daneben steht ein Tintenfaß. Er hat das Haupt auf die Rechte gestützt, die linke Hand liegt auf dem Buch. Der als graubärtiger Greis geschilderte Hieronymus trägt einen blaß rosafarbenen, gegürteten Rock mit einem blauen Schultermantel. Den Kopf bedeckt eine braune, enganliegende Kappe. Er hat seine Schuhe, an denen etwas Straßenschmutz haftet, links vor dem Podest abgestellt und sitzt nun barfuß an seinem Pult; sein roter Kardinalshut ist vorne rechts nachlässig an die Sitzbank gelehnt. Im linken Bildvordergrund läuft ein Perlhuhn.

Die Rückwand des Studierzimmers ist links oberhalb der Sitzbank durch eine große fensterartige Öffnung durchbrochen, die den Blick auf eine ferne Berglandschaft freigibt. Rechts davon befinden sich einige geöffnete Wandschränke, in denen man weitere Bücher, einen Kerzenleuchter, eine Sanduhr und eine zugestöpselte, umflochtene Flasche erkennen kann. Das Licht, das markante Schatten wirft, kommt von oben links aus einer leicht vor der Bildebene liegenden Position, was dem ansonsten vorherrschenden Eindruck eines geschlossenen Innenraums zuwiderläuft.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Hieronymus-Bild wurde 1832 aus dem Besitz des Berliner Künstlers Maximilian Roch (1793 – nach 1862) zum

1 Die angegebenen Maße sind die des originalen Bildträgers ohne die an allen Tafelkanten abgenagelten modernen Leisten.

2 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 50r: „Blasen, abgeblättert, verwaschen. rest. v. Goebel & Janss d. 19. Nov. 1877".
Zuletzt 1973 von H. Tomaschek restauriert (Stabilisierung des Einläufers, partielle Firnisabnahme über Himmel, dem Oberkörper des Heiligen und über der grünen Stoffdraperie über der Sitzbank).

3 R. Miehe, Art. „Hieronymus"; in: LCI 6 (1974), Sp. 519–529. Zur Hieronymus-Ikonographie, besonders auch zur Darstellung des Heiligen „im Gehäus", vgl. auch Venturi (1924); Strümpell (1925/26), S. 173–244; Millard Meiss, French and Italian variations on an early fifteenth century theme: St. Jerome and his study; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. pér., 62 (1963), S. 147–170; Otto Pächt, Zur Entstehung des „Hieronymus im Gehäuse"; in: Pantheon 21 (1963), S. 131–142; Jungblut (1967); Ridderbos (1984); Daniel Russo, Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIIIe–XVe siècle), Paris–Rom 1987 (Images à l'appui, 2); Laurinda S. Dixon, An occupational hazard. Saint Jerome, melancholia, and the scholarly life; in: In detail. New studies of Northern Renaissance art in honor of Walter S. Gibson, Turnhout 1998, S. 69–82; Aikema 2000.



Abb. 217: Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, London, National Gallery

Preis von 700 Gulden durch das Städelsche Kunstinstitut erworben und als Werk des „Girolamo da Santa Croce" inventarisiert. Roch dürfte das Bild, das im Juli 1826 auf der „Kunstausstellung zum Besten der Griechen" in Berlin noch als „J. Bellini" gezeigt worden war,[4] während seines Italienaufenthalts in den Jahren zwischen 1821 und 1825 erworben haben.[5] Als Werk des Girolamo Santacroce (1480/85–1556) erschien das Bild in den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts von 1833 bis 1835, von 1844 bis 1866 galt es als „Alte Copie nach Giovanni Bellini", von 1870 bis 1892 wurde es als „Schule des Giovanni Bellini", seit 1900 unter Vincenzo Catena geführt.

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle wiesen erstmals auf den Zusammenhang des Städel-Bildes mit einer weiteren Fassung in der National Gallery in London *(Abb. 217)* hin,[6] die am unteren und am linken Bildrand einen etwas weiter gefaßten Bildausschnitt zeigt, der u. a. auch den Löwen des Heiligen mit einschließt. Crowe und Cavalcaselle identifizierten das Londoner Bild als ein Werk Catenas, das dieser in seinem zweiten, 1518 aufgesetzten Testament dem venezianischen Priester und Humanisten Giovanni Battista Egnazio vermacht hatte: „... unum aliud telarium sancti Hieronymi ab heremo".[7] Auch wenn die Verbindung zwischen dem Londoner und dem testamentarisch genannten Bild letztlich unbeweisbar ist, so hat das Gemälde der National Gallery seither in der Forschung doch fast einmütig als ein um 1513–15 entstandenes Werk Catenas Anerkennung gefunden.[8] Allein P. H. Jolly vertrat eine Entstehung bereits um 1500, ohne dies indes näher zu begründen.[9]

Der Frankfurter Hieronymus – ohne eine derartige historische „Beglaubigung" und von Anfang an als Wiederholung der Londoner Tafel betrachtet – schwankt demgegenüber in seiner Beurteilung zwischen einer etwa

4 Von Helwig (1826), S. 350.
5 Vgl. Art. „Roch, Maximilian"; in: ThB 28 (1934), S. 446.
6 Gould (1987), S. 51f.
7 Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1873), S. 268.
Zu Egnatio bzw. zum Wortlaut des Testaments von 1518 vgl. Gustav Ludwig, Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 26 (1905, Beiheft), S. 80 bzw. 83f.
8 Robertson (1954), S. 23–26, 50, Kat. Nr. 20; Gould (1959), S. 31; ders. (1975), S. 52; Ceccato (1995), Kat. Nr. 25.
9 Jolly (1976), S. 185, 231 (für die Londoner und die Frankfurter Fassung).

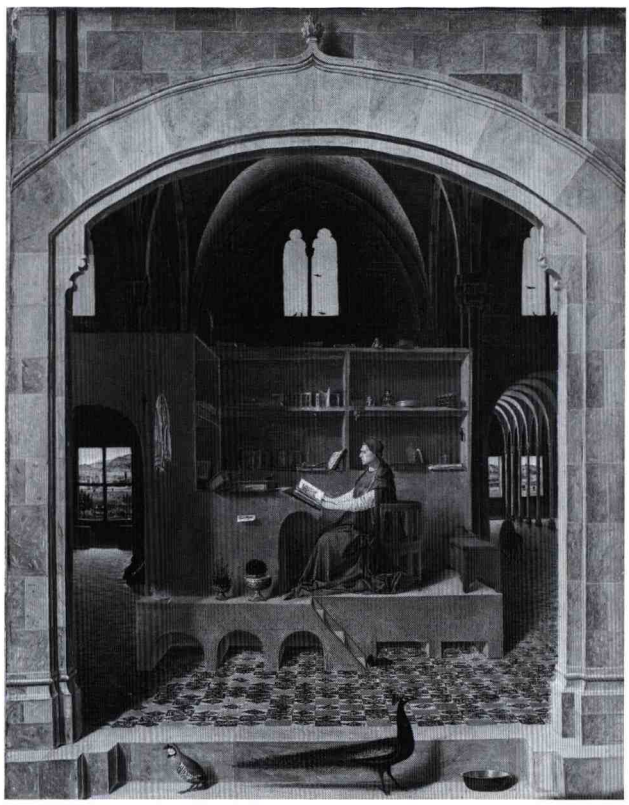


Abb. 218: Antonello da Messina, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, London, National Gallery

gleichzeitigen, eigenhändigen Replik Catenas (diese Position vertritt die Mehrheit der Autoren),[10] einer späteren, aber immer noch autographen Wiederholung[11] und einer Kopie von anderer Hand.[12] Allein A. Venturi schätzte die Frankfurter Fassung höher als die in London ein.[13] Indirekt unterstützte F. Heinemann diese Position. Auch er betrachtete beide Fassungen als Werke Catenas, sah aber im Städel-Gemälde eine größere Nähe zu Giovanni Bellinis (verschollenem) Gemälde des Heiligen Hieronymus von 1464 für die Scuola di S. Gerolamo in Venedig, in dem er den Ausgangspunkt für Catenas Bildentwurf vermutete.[14] R. van Marle schließlich betrachtet das Frankfurter Bild als eine Replik des Londoner Gemäldes, wollte dieses aber Marco Basaiti (um 1470 – nach 1530) zuschreiben.[15]

Die von der üblichen Farbikonographie abweichende Gestaltung der Kardinalsgewandung – Rosa und Blau – auf dem Londoner Bild begegnet auch auf der Städel-Tafel.[16] Mit Blick auf das Londoner Bild hat sie unterschiedlichste Interpretationen erfahren: So wollte G. Robertson im blauen Hieronymus-Gewand einen Hinweis auf den mutmaßlichen Auftraggeber sehen (hierfür brachte er das Bildnis eines blaugekleideten Mannes im Kunsthistorischen Museum in Wien in Vorschlag, in dem er wegen seiner Tracht einen venezianischen Pfarrer sehen wollte).[17] M. Davies wies auf die Verwendung von blauer bzw. violetter Kleidung als Zeichen von Trauer und Buße bei den Kardinälen hin,[18] während C. Gould auf den Brauch aufmerksam machte, demzufolge die neuernannten Kardinäle, sofern sie keine Bischöfe waren, auf ihrem Weg zum Papst bläuliche oder lilafarbene Hüte trugen.[19]

H. Friedmann deutete das im Vordergrund dargestellte Perlhuhn vage als Hinweis auf die geheimnisvolle und in ihrer Bedeutung nur schwer zu erfassende Kultur des alten Ägypten, während C. Schmidt Arcangeli auf den möglichen Symbolgehalt der stillebenhaften Bildelemente hinwies.[20]

Das sich im Londoner Bild spiegelnde Verhältnis Vincenzo Catenas zur venezianischen Bildtradition ist verschiedentlich erörtert worden. Auf F. Heinemanns hypothetische Ableitung von Giovanni Bellinis 1464 entstandenem, aber verlorenem Hieronymus für die Scuola di S. Gerolamo wurde schon hingewiesen.[21] Deutlicher zu fassen ist der Bezug zu zwei erhaltenen Darstellungen von Antonello da Messina (um 1430–1479) – dem „Heiligen Hieronymus im Gehäus" in der National Gallery in London *(Abb. 218)*[22] – bzw. von Vittore Carpaccio (um

10 Lermolieff (1880), S. 179; Weizsäcker (1900), S. 66f; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 261, Anm. 1; Strümpell (1925/26), S. 220f; Spahn (1932), S. 181; Robertson (1954), S. 23–26, 50f, Kat. Nr. 21; Bazin (1955), S. 180; Gould (1959), S. 31; Mariacher (1968), S. 100; Gould (1975), S. 52; Jolly (1976), S. 185, 231; Rosenauer (1980), S. 34, Anm. 8; Ridderbos (1984), S. 29, Anm. 97; Gould (1987), S. 52; Ceccato (1995), Kat. Nr. 26; Sander, Brinkmann (1997), S. 26; dal Pozzolo (1997), S. 296; Aikema in Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999), S. 218; Aikema (2000), S. 32, Anm. 48.

11 Frizzoni (1891), S. 321, Anm. 1; Berenson (1932), S. 138; ders. (1957), S. 62.

12 Lermolieff (1891), S. 268; von Hadeln (1908), S. 1089, Anm. 1; ders. (1912), S. 183; Jungblut (1966), S. 276.

13 A. Venturi (1924), S. 64. Prekärerweise nannte Venturi als Beleg für die künstlerische Überlegenheit und Priorität des Städel-Hieronymus gerade jene Charakteristika – Lichtführung und Kolorit –, die zuvor als Argumente für eine spätere Replik Catenas (Frizzoni [1891], S. 321, Anm. 1) oder gar für eine spätere Kopie von anderer Hand ins Feld geführt worden waren (von Hadeln [1908], S. 1089, Anm. 1).

14 Heinemann (1962), S. 65, Kat. Nr. 220. Später revidierte ders. (1991), S. 105, seine Meinung und wollte nun doch „... per la maggior morbidezza del trattamento delle vesti ..." die Frankfurter Fassung als die spätere betrachten.
Zu möglichen Reflexen auf Bellinis verlorene Bilderfindung vgl. kürzlich B. Aikema in Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999), S. 218, 342.

15 Van Marle (1935), S. 496; ders. (1936), S. 400.

16 Das heutige Rot des Kardinalshuts in Frankfurt ist lediglich die Untermalung; die ursprüngliche bläuliche, ins Purpurne spielende Lasur ist weitestgehend verloren, siehe S. 232.

17 Robertson (1954), S. 50. Diese Ansicht vertrat auch Russo (wie Anm. 3), S. 198f. Zu dem Wiener Bildnis vgl. Robertson (1954), S. 52f, Kat. Nr. 25, Tafel 21.

18 Martin Davies, National Gallery Catalogues. The earlier Italian schools, London 1951, S. 395, Anm. 6; X. Barbier de Montault, Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romaine, Bd. 1, Paris o. J., S. 58.

19 Gould (1959), S. 31; ders. (1975), S. 51f; ders. (1987), S. 51f.

20 Friedmann (1980), S. 29–31, 221f; Schmidt Arcangeli (1996), S. 106, Anm. 74.
Das Rebhuhn auf dem Londoner Gemälde war für Friedmann (1980), S. 30f, 222, 282–284, hingegen „... a symbol of the devil, in Jerome's own words, and later was modified into an emblem of the 'ultimate triumph of truth'". Ebd., S. 221f, vertrat er andererseits die Meinung, das Perlhuhn könne auch die gleiche Bedeutung wie das Rebhuhn haben.

21 Heinemann (1962), S. 65, Kat. Nr. 220; ders. (1991), S. 105.

22 Zu den jüngsten, unterschiedlichen Deutungsvorschlägen von Antonello da Messinas Londoner Hieronymus vgl. Penny Howell Jolly, Antonello da Messina's „St. Jerome in his Study": a disguised portrait? in: Burling-



Abb. 219: Vittore Carpaccio, Die Vision des Heiligen Augustinus, Venedig, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni



Abb. 220: Giovanni Mansueti, Die Vision des Heiligen Augustinus, Maastricht, Bonnefantenmuseum

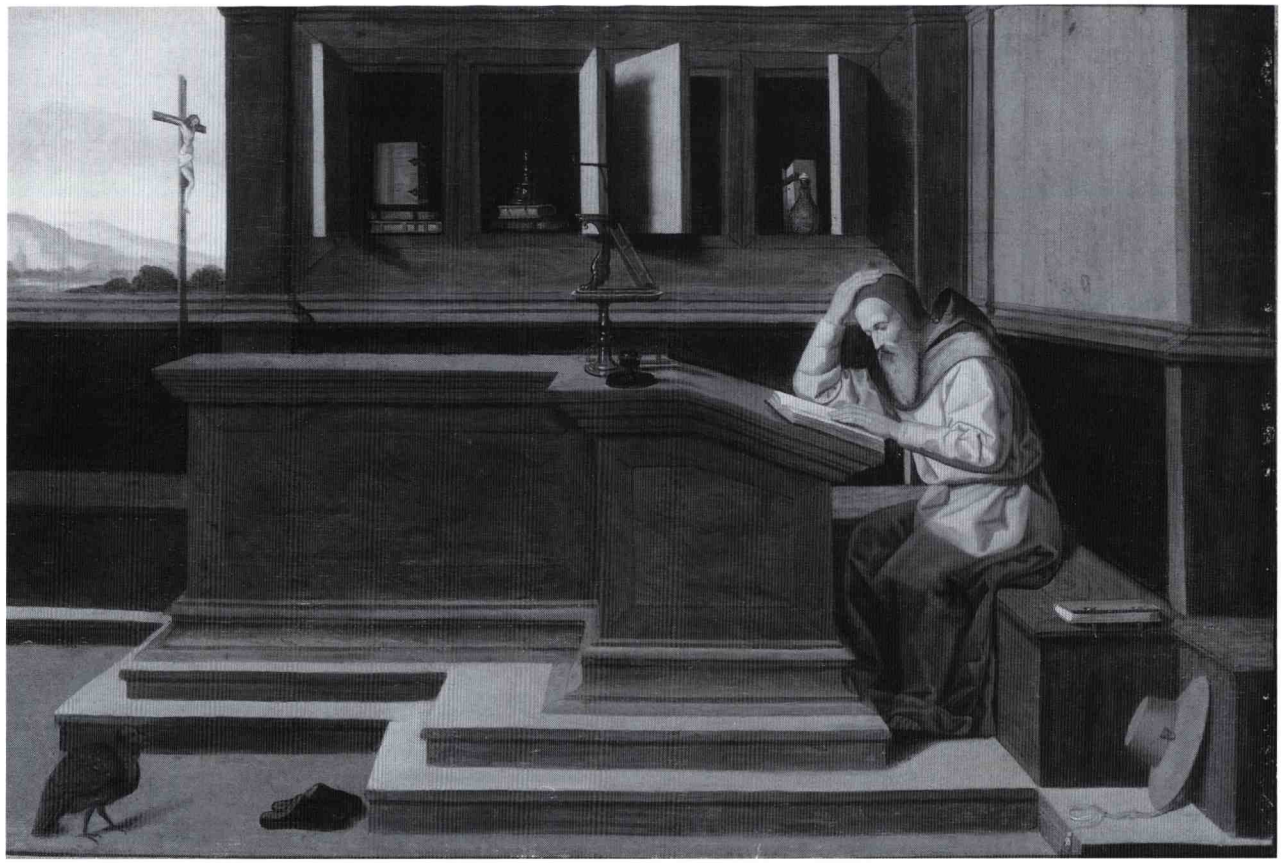


Abb. 221: Kopie nach Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Verbleib unbekannt

1465–1525/26) – der im Jahre 1502 entstandenen Vision des Heiligen Augustinus in der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in Venedig *(Abb. 219)*.[23] So sahen P. H. Jolly und B. Ridderbos in Catenas Londoner und Frankfurter Hieronymus-Darstellungen eine unmittelbare Antwort auf Antonellos Gemälde,[24] während G. Robertson vor allem die „... adaption of the realistic setting to the needs of the formal design and the subordination of detail [bewunderte; JS] by which he avoids the overcrowding into which Carpaccio is sometimes betrayed".[25] B. Aikema schließlich machte auf Giovanni Mansuetis (nachweisbar zwischen 1485 und 1526/27) Tafel mit der Vision des Heiligen Augustinus im Maastrichter Bonnefantenmuseum *(Abb. 220)* von etwa 1505–10 aufmerksam, die große Ähnlichkeit mit Catenas Gemälden aufweise.[26]

Am 3. Juli 1997 kam in London bei Sotheby's eine alte, maßgleiche Kopie des Städel-Bildes *(Abb. 221)* zur Auktion.[27]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Tafel ist mit einem Stift summarisch unterzeichnet *(Abb. 222)*. Am ausführlichsten, aber auch hier rein linear, ist die Unterzeichnung im Bereich der Heiligenfigur. Die Architektur und die Holzeinbauten des Raumes sind in ihren konturierten Details gleichfalls unterzeichnet, zum

ton Magazine 124 (1982), S. 27–29; Bernhard Ridderbos, Antonello's „St. Jerome in his Study" [letter]; in: Burlington Magazine 124 (1982), S. 449; Penny Howell Jolly, Antonello da Messina's St. Jerome in his Study. An iconographical analysis; in: Art Bulletin 65 (1983), S. 238–253; Ridderbos (1984), S. 41–62; Aikema (2000).

23 Strümpell (1925/26), S. 220f; Robertson (1954), S. 23–26; Ridderbos (1984), S. 29, Anm. 97, S. 41, Anm. 129. Zu Carpaccios Vision des Heiligen Augustinus aus dem zwischen etwa 1502 und 1507 entstandenen Gemäldezyklus für die Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venedig, vgl. Stefania Mason, Carpaccio. The major pictorial cycles, Mailand 2000, S. 110–113, Farbtafeln S. 132–139.

24 Jolly (1976), S. 185, 231; Ridderbos (1984), S. 29, Anm. 97.

25 Robertson (1954), S. 23–26. Die Rückwand der beiden Hieronymus-Versionen erschien ihm eng verwandt mit Catenas um 1516/17 entstandener Verkündigungsdarstellung im Museo Civico in Carpi; ebenso Schmidt Arcangeli (1996), S. 106, Anm. 74.

26 Das Gemälde Mansuetis befindet sich als Dauerleihgabe des Instituut Amsterdam, Collectie Nederland, Inv. Nr. NK 2818, im Bonnefantenmuseum; vgl. Aikema in Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999), S. 342, Kat. Nr. 70.

27 Verst. Kat. Old Master Paintings, London, Sotheby's, 3. Juli 1997, S. 208, Los-Nr. 139, Farbabb. auf S. 209.
Am 9. April 1974 wurde eine Kopie des Londoner Catena-Bildes von Alice Boyd (1825–1897) bei Sotheby's Belgravia in London aufgerufen; vgl. Verst. Kat. Fine Victorian paintings, drawings and watercolours, London, Sotheby's Belgravia, 9. April 1974, S. 70, Los-Nr. 77, Abb. auf S. 71 (71 x 99 cm). Eine weitere Kopie, eine Gouache (72,5 x 99 cm), tauchte bereits 1960 in einer Londoner Auktion auf; vgl. Verst. Kat. Prints and Drawings, c. 1850 – c. 1900, the property of the dowager Lady Foley, Mrs. Craig Henderson and others, London, Christie, Manson & Woods, 24. Oktober 1960, S. 17, Los-Nr. 82 (ohne Abbildung).

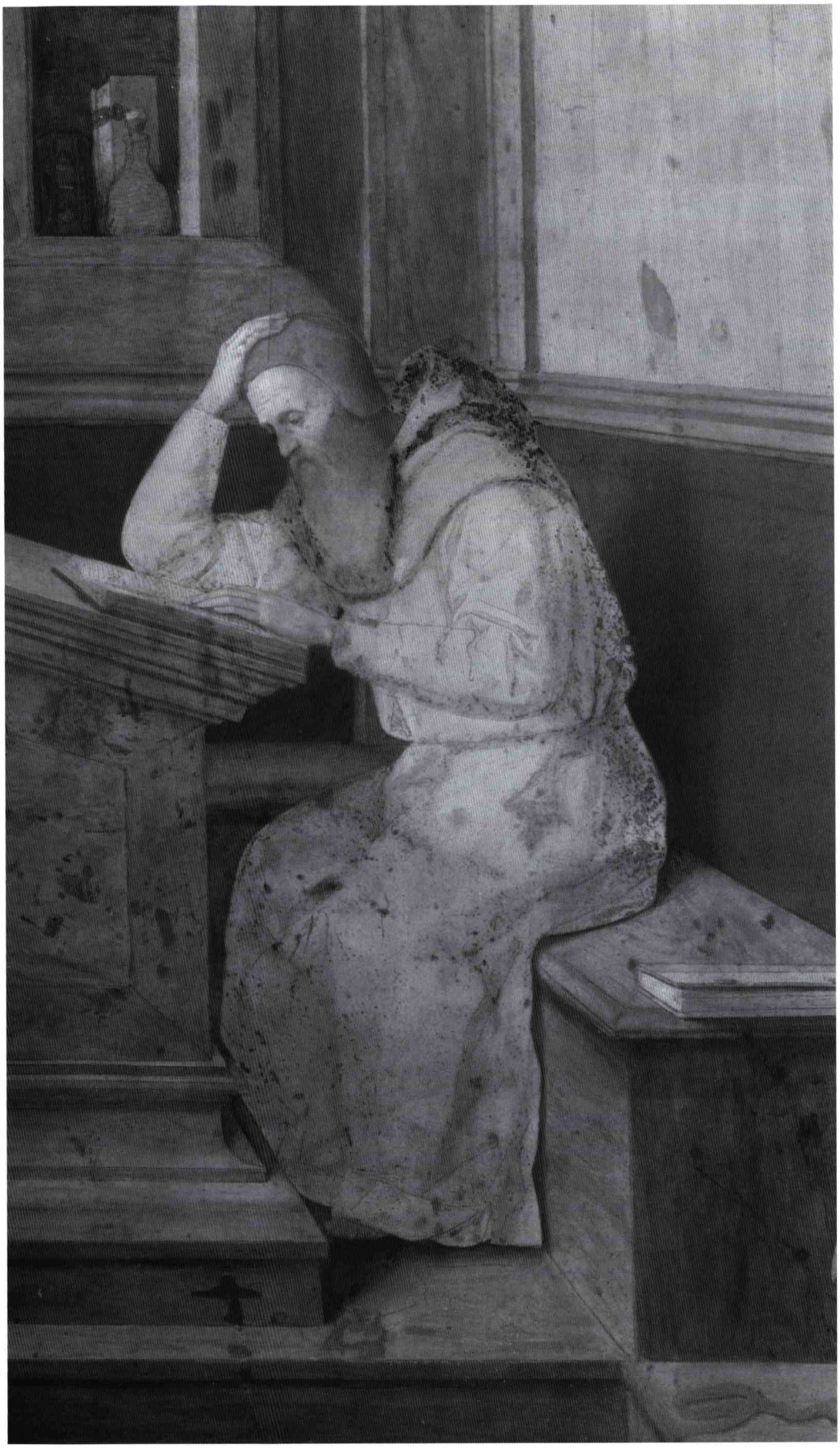


Abb. 222: Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel

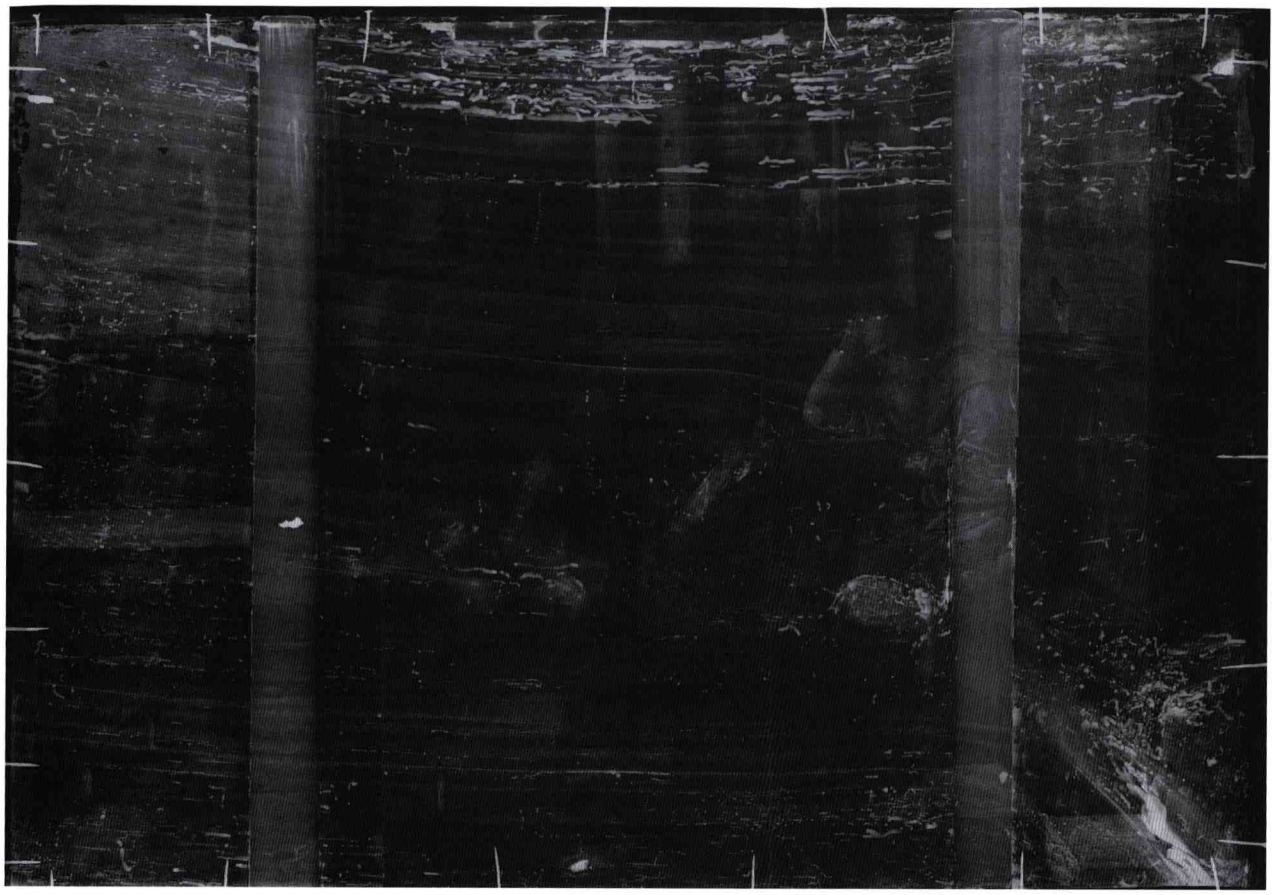


Abb. 223: Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Teil unter Einsatz eines Lineals. Hier gibt es etwa an den überstehenden Trittflächen der Stufen auch minimale Abweichungen der Farbausführung von den Vorgaben der Unterzeichnung. Der Vogel und die Schuhe vorne rechts sind ebenso wie der Kruxifix und das Kreuz ohne vorbereitende Unterzeichnung über dem bereits farbig angelegten Hintergrund ausgeführt.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 223)* zeigt zwar keine Pentimenti oder maltechnische Besonderheiten (wie etwa Vorritzungen für die Architektur), wohl aber einen gezielten Anschlag auf die Augen des Heiligen, die ausgestochen und modern retuschiert sind. Der Einsatz von Bleiweiß bleibt vor allem auf die vom Licht getroffenen Bildpartien beschränkt, was besonders gut am Gewand des Hieronymus abzulesen ist: Für die im Licht liegenden Abschnitte ist der Farbe ein großes Quantum Bleiweiß beigemischt, für die verschatteten Partien hingegen fast gar keins. Hier dient also die weiße Grundierung als Reflexgrund für die opaken bzw. transparenten Farbschichten. Dennoch ist die Darstellung im Röntgenbild überwiegend präzise und in allen Details ablesbar.

Das Rot des Kardinalshutes war ursprünglich von einer verputzten purpurfarbenen, ins Bläuliche spielenden Lasur überzogen, die in Resten noch an den Huttroddeln auszumachen ist.

DISKUSSION

Wie bereits Robertson herausgearbeitet hat, finden die beiden Fassungen des Kirchenvaters in seinem Studierzimmer in Catenas Œuvre ihre nächste Parallele in einer Verkündigung aus S. Maria della Misericordia in Carpi, heute im dortigen Museo Civico *(Abb. 224)*.[28] Die Raumdarstellung stimmt jeweils weitgehend überein, wird doch nicht mehr als Rück- und rechte Seitenwand ins Bild gesetzt, wobei die rückwärtige Wand links zusätzlich noch durch eine große Fensteröffnung den Blick ins Himmelsblau entläßt. Die Wände sind auf halber Höhe durch ein umlaufendes Horizontalgesims unterteilt; während der untere Wandabschnitt durch eine hölzerne Sitzbank verstellt ist, wird die Wandzone durch Pilaster und ein weiteres, schmaleres Gesims unterteilt. In die dergestalt abgegrenzten Abschnitte ist jeweils ein Wandschrank eingelassen, dessen hölzerne Läden geöffnet sind und den Blick auf den Schrankinhalt freigeben. Motivisch mit der Lon-

28 Robertson (1954), S. 23f, 50f, Kat. Nr. 22, Tafel 19.

doner und der Frankfurter Tafel stimmt schließlich auch das Betpult Mariens in Carpi überein, das wie das lediglich um 90 Grad gedrehte Lesepult des Hieronymus wirkt.

Zwar ist die Verkündigung in Carpi nicht datiert, doch hat U. Daniele kürzlich zeigen können, daß sich an Catenas Werken eine deutliche Entwicklung seiner Kenntnis der Zentralperspektive ablesen läßt.[29] So ist etwa sein Gemälde der thronenden Madonna mit Kind, den Heiligen Markus und Johannes d. T. sowie dem Dogen Leonardo Loredan im Museo Correr in Venedig, das um 1505–06 datierbar ist,[30] perspektivisch noch deutlich weniger entwickelt als die beiden Hieronymus-Tafeln und die Verkündigung, deren traditionelle Datierung um 1513/15 bzw. um 1515/17 so eine willkommene Bestätigung erfährt. Zugleich zeigt der Umstand, daß die Perspektive der Frankfurter Tafel eigenständig konstruiert worden ist (der Fluchtpunkt des Lesepultes ist gegenüber dem Londoner Bild geringfügig verschoben, aber von den in die Tiefe fluchtenden Linien nicht weniger genau eingehalten), daß es sich beim Städel-Gemälde um eine selbständige Wiederholung der Komposition durch Catena und nicht etwa um eine lediglich verkleinerte Kopie, gar von anderer Hand, handelt.

In dieselbe Richtung weisen der Unterzeichnungsbefund bzw. die kleinen Adaptionen, die während der Farbausführung vorgenommen worden sind. Beim Vergleich des Oberflächenbildes der Londoner und der Frankfurter Fassung, der mit Hilfe einer Pause durchgeführt werden konnte,[31] zeigte sich, daß die Einzelheiten der Heiligenfigur, des Lesepultes, der Bank und des Buchständers exakt übereinstimmen, daß all diese Bildmotive aber jeweils in unterschiedlicher Entfernung zueinander angeordnet worden sind. Es haben sich zwar bei den gemäldetechnologischen Untersuchungen keine Anhaltspunkte für die Verwendung eines mechanisch übertragenen Kartons bzw. von Teilkartons nachweisen lassen, doch ist deren Einsatz angesichts der Übereinstimmungen wahrscheinlich.[32] Für Catena als Ausführenden des Frankfurter Gemäldes spricht schließlich auch die Freiheit, mit der die Wiedergabe eines Bilddetails wie des Vogels im linken Vordergrund behandelt worden ist: Ist in London ein Rebhuhn dargestellt, so läuft in Frankfurt ein Perlhuhn durchs Bild.

In beiden Gemäldefassungen ist der Kirchenvater Hieronymus in seinem „Studiolo" bei der Arbeit dargestellt.[33] Als „Hieronymus im Gehäus" möchte man die Darstellung indes nur bedingt ansprechen, wird von dem

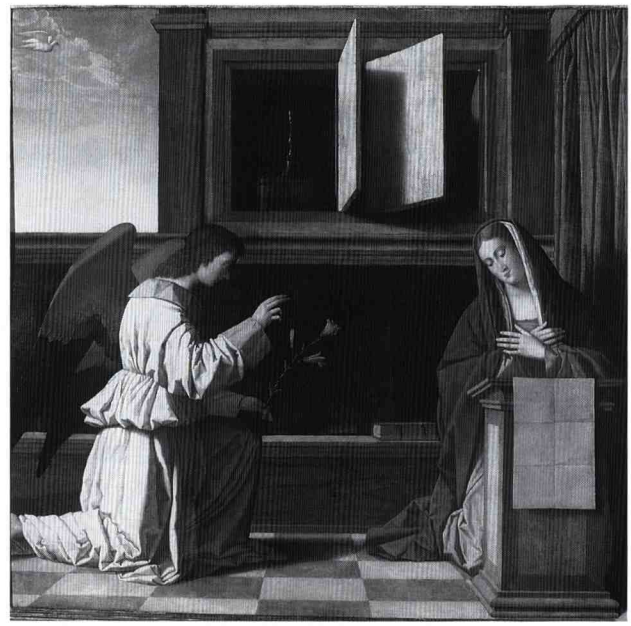


Abb. 224: Vincenzo Catena, Verkündigung an Maria, Carpi, Museo Civico

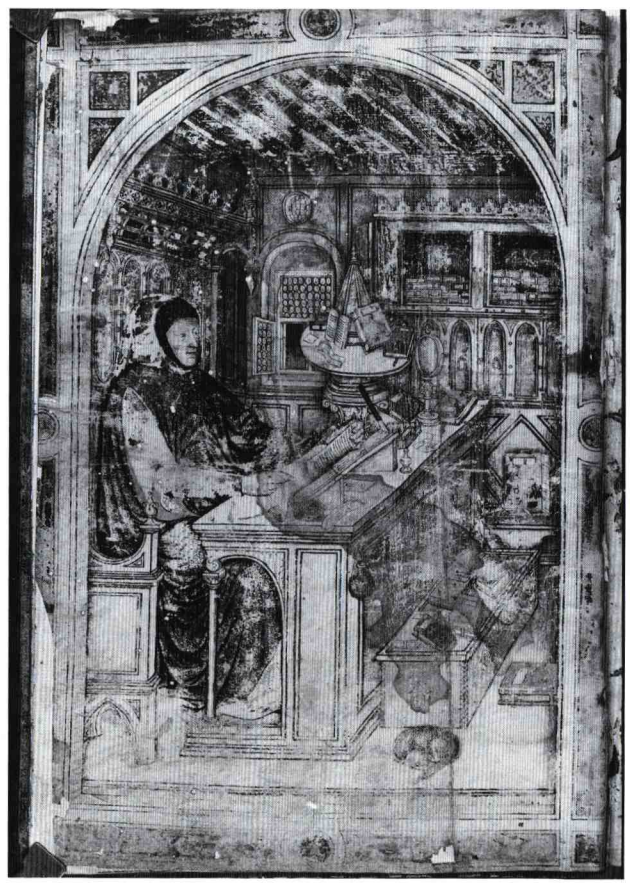


Abb. 225: Nachzeichnung nach Altichieros Fresko des Humanisten Petrarca in seinem Studierzimmer, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek

29 Umberto Daniele, Attorno alla prospettiva di Giorgione; in: Studi giorgioneschi 1 (1997 [= GROMA Quaderni 7]), S. 12.

30 Robertson (1954), S. 43f, Kat. Nr. 7, Tafel 6.

31 Ich bin Nicholas Penny, London, für seine Unterstützung bei dieser Untersuchung zu Dank verpflichtet.

32 Zur mechanischen Gemäldereproduktion unter Einsatz von Gesamt- und Teilkartons in der italienischen Renaissancemalerei vgl. Bambach, Drawing and painting (1999), sowie Hiller von Gaertringen, Raffaels Lernerfahrungen (1999).

33 Zur Geschichte und Ausstattung des „Studiolo" in der italienischen Renaissance vgl. Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 6), Berlin 1977; zu seiner Ausstattung vgl. ferner Dora



Abb. 226: Gelehrter in seinem Studierzimmer, Holzschnittillustration in der sogenannten „Malermi-Bibel", Venedig 1490

Raum, in dem das gewaltige Bibliotheksmöbel des Heiligen aufgestellt ist, doch bloß die Rück- sowie die rechte Seitenwand ins Bild gesetzt. Zugleich läßt die Architektur mit ihrer Gesims- und Pilastergliederung ebenso wie mit den Holzläden der Wandschränke eher an einen Außen- als an einen Innenraum denken. So scheint auch der Landschaftsausblick links eher über eine Balkon- oder Terrassenbrüstung als durch ein Fenster gesehen. In diesem Punkt unterscheidet sich Catenas Hieronymus-Darstellung nachdrücklich von Antonello da Messinas „Hieronymus im Gehäus" in der National Gallery in London *(Abb. 218)*,[34] den sie andererseits mit ihrer detailverliebten Ausgestaltung des Raumes, die letztlich natürlich auf altniederländische Vorbilder rekurriert, voraussetzt.[35] Zwar ist auch bei Antonello ein hölzerner Einbau in eine sehr viel größere gotische Steinarchitektur eingestellt, doch kann kein Zweifel daran aufkommen, daß dieser größere Bau das hölzerne „Studiolo" allseits umschließt. Vor allem aber nimmt in Antonellos Bilderfindung Hieronymus unmißverständlich das Zentrum ein und ist nicht, wie bei Catena, am Bildrand angeordnet.

In dieser Hinsicht scheint sich Catena auf eine weitere, hochberühmte Vorlage, diesmal im nahe gelegenen Padua, bezogen zu haben. Dort hatte Altichiero (tätig zwischen 1369 und 1384) bereits in den 1370er Jahren im Palast der Carrara (heute Teil des „Liviano") wohl in enger Absprache mit dem 1374 gestorbenen Petrarca den Festsaal mit Darstellungen berühmter antiker Helden freskiert. Unter diesen befand sich – als zeitgenössische Ausnahme – auch der in seinem Studierzimmer sitzende Petrarca selbst. Bis auf diese eine Darstellung ist Altichieros Ausmalung der „Sala Virorum Illustrium" zu Anfang des 16. Jahrhunderts einem Brand zum Opfer gefallen. Auf Grund seiner hohen Wertschätzung wurde das Petrarca-Bild indes von der im Jahre 1540 ausgeführten Neuausmalung des nach seinem neuen Bildprogramm nunmehr „Sala dei Giganti" genannten Raums reliquienartig ausgespart.[36] Allein der Hintergrund von Petrarcas „Studiolo" wurde durch eine großzügige Renaissancearchitektur mit Landschaftsausblick übermalt und damit der sonstigen Cinquecento-Dekoration angepaßt, doch gibt eine Nachzeichnung, die sich in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt *(Abb. 225)* erhalten hat, eine gute Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen von Altichieros Fresko. In der ikonographischen Tradition des Autorenbildes hatte dieser Petrarca in seinem Studierzimmer wie-

Thornton, The scholar in his study. Ownership and Experience in Renaissance Italy, New Haven–London 1997.

34 Vgl. Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999), S. 214–217, Kat. Nr. 16.

35 Von niederländischer Malerei des 15. Jahrhunderts dürfte auch der „Diaphragma-Bogen", durch den der Betrachter ins Bild hineinblickt, angeregt sein; vgl. Panofsky, Early Netherlandish painting (1953), S. 58f, 260, 279, 315, 349.

36 Vgl. John Richards, Altichiero. An artist and his patrons in the Italian Trecento, Cambridge 2000, S. 104–134, Abb. 33. Die Ausmalung des 16. Jahrhunderts erfolgte durch Domenico und Gualtiero Campagnola sowie Stefano dall'Arzere.

dergegeben,[37] den thronartigen Sessel an die linke Wand geschoben, vor sich das Schreibmöbel mit aufgesetztem Bücherkarussell, umgeben von Büchern und Schreibutensilien. Bücher liegen auch auf der Kiste, die vor dem Schreibpult aufgestellt ist, ferner in den geöffneten Schränken der holzvertäfelten Rückwand des Raumes, die zusätzlich von einem Fenster gegliedert wird.

Diese Bildelemente, verbunden mit einer seitlichen Anordnung des im Profil gegebenen Heiligen, finden sich nun auch in Giovanni Mansuetis um 1505–10 entstandenem Leinwandbild der Vision des Heiligen Augustinus im Bonnefantenmuseum in Maastricht *(Abb. 220)*, auf das B. Aikema erstmals im Zusammenhang mit Catenas Hieronymus-Bildern hingewiesen hat.[38] Mansueti schilderte in diesem Bild eine apokryphe Episode aus dem Leben des Heiligen Augustinus.[39] Dieser habe in Vorbereitung eines Traktats über die Freuden der Seligen nach ihrem Tode einen Brief an den Heiligen Hieronymus geschrieben, um von diesem nähere Auskunft zu erbitten. Just zu diesem Zeitpunkt habe aber der Briefadressat das Zeitliche gesegnet, woraufhin überirdisches Licht das Zimmer des Augustinus erfüllt habe und die Stimme des Verstorbenen erklungen sei, um Augustinus für seinen Wunsch zu tadeln, derartiges Wissen vor seinem eigenen irdischen Ende erlangen zu wollen. Mansueti bezog sich mit seiner Darstellung zum einen auf die nur kurz zuvor gemalte Darstellung desselben Themas, die sein Lehrer Vittore Carpaccio für die Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni in Venedig geliefert hatte *(Abb. 219)*, ersetzte aber dessen großartige Bilderfindung, Augustinus durch das Fenster in die Helle des Tages (als Symbol der Erscheinung des Hieronymus) hinausblicken zu lassen, durch eine konventionelle Erscheinung des Verstorbenen in der Glorie im Studierzimmer des jüngeren Kirchenvaters. Für diese Gestaltungsvariante konnte Mansueti jedoch Carpaccios Raumdarstellung nicht nutzen. Er bezog sich statt dessen auf eine standardisierte Vorlage, die offensichtlich auch Catena für seine Hieronymus-Bilder heranzog.

Dabei handelt es sich um Buchillustrationen, die in der Tradition der Autorenbilder dem Text der gedruckten Bücher vorangestellt waren und die mit ihrem querrechteckigen Bildfeld dem Seitenlayout der jeweiligen Publikation folgten. Stellvertretend sei auf zwei Beispiele verwiesen, die nicht als Catenas tatsächliche Vorlagen betrachtet werden, sondern die lediglich den Typ dieser Buchillustration vertreten sollen. In der sogenannten „Malermi-Bibel", die 1490 in Venedig publiziert wurde, sitzt ein Gelehrter in seinem Studierzimmer, von dem nur die mit einer Holzbank versehene Rück- und eine Seitenwand zu



Abb. 227: Savonarola in seiner Klosterzelle, Holzschnittillustration in Savonarola, „De simplicitate christianae vitae", Florenz 1496

sehen ist *(Abb. 226)*.[40] Der Autor sitzt an einem langgestreckten Bibliotheksmöbel, auf dem diverse Bücher und Gegenstände zu sehen sind und dessen Front zum Betrachter hin durch große Türen geöffnet ist, so daß weitere Bücher sichtbar werden. In der linken Hälfte der Rückwand befindet sich ein großes Fenster mit Landschaftsausblick. Die Analogien zu Catenas Tafelbildern dürften hinlänglich deutlich sein. In einem Holzschnitt, der den Florentiner Bußprediger Savonarola in seiner zum „Studiolo" ausgebauten Klosterzelle zeigt und dessen „De simplicitate christianae vitae" illustriert (dieser Traktat wurde 1496 in Florenz verlegt), wird der schreibende Savonarola gar an einem Schreibpult dargestellt, auf dem vorn ein Kruzifix aufgestellt ist *(Abb. 227)*.[41]

Geradezu topisch gehört zu einem bestimmten Typ dieser humanistischen Autorenbilder – des sinnenden oder lesenden, nicht jedoch des aktiven, schreibenden Gelehrten – die Geste der nachdenklich an den Kopf geführten Hand.[42] In schöner Variation des sonst meist üblichen Stützens des Kopfes auf die Hand läßt Catena seinen Hieronymus die Rechte gedankenverloren auf das von einer enganliegenden Kappe bedeckte Haupt legen.

Catenas Gemälde in London und Frankfurt bestechen durch ihre kontemplative Stimmung, die sich dem Betrachter unmittelbar mitteilt. Der leere, lichtdurchflutete Bildraum, die stille Gegenwart der Dinge, die durch die Versenkung des Hieronymus in seine gelehrten Studien noch verstärkt wird, die auf helle Brauntöne, auf Grau und Grün beschränkte Palette, die nur im Landschaftsausblick

37 Zum Autoren- bzw. zum engverwandten Evangelistenbild vgl. Dorothee KLEIN, Art. „Autorenbild"; in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1309–1314; Peter BLOCH, Ursula NILGEN, Else FÖRSTER, Art. „Evangelisten"; in: ebd., Bd. 6, München 1973, Sp. 448–527; Peter BLOCH, Art. „Autorenbild"; in: LCI 1 (1968), Sp. 232–234; Ursula NILGEN, Art. „Evangelisten und Evangelistensymbole"; in: LCI 1 (1968), Sp. 696–713; sowie jüngst Hubert LOCHER, Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit, Frankfurt a. M. 1999, S. 44–53.

38 Siehe Anm. 26.

39 Helen I. ROBERTS, St. Augustine in „St. Jerome's Study": Carpaccio's painting and its legendary source; in: Art Bulletin 41 (1959), S. 283–297.

40 Vgl. THORNTON (wie Anm. 33), S. 77, Abb. 49.

41 Vgl. Fritz SAXL, Lectures, Bd. 1, London 1957, S. 283f, Bd. 2, Tafel 198b.

42 Stellvertretend sei auf die Beispiele bei LIEBENWEIN (wie Anm. 33), Abb. 32–35, verwiesen.
Als der Gelehrtenheilige schlechthin wird auch Hieronymus vielfach mit diesem Gestus ausgezeichnet, vgl. LOCHER (wie Anm. 37), S. 54–56.



Abb. 228: Lorenzo da Costa zugeschrieben, Bildnis eines Kardinals, Minneapolis, Institute of Arts

um kühles Blau erweitert ist – all dies trägt zum Eindruck meditativer Ruhe bei. Wohl von Carpaccios Augustinus-Vision in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni *(Abb. 219)* ausgehend, wird (innerhalb des ohnehin hell ausgeleuchteten Bildraums allerdings etwas inkonsequent) der Oberkörper des Hieronymus zusätzlich wie von einem Scheinwerfer erfaßt.

Durch die relative Leere des Bildraumes und das Fehlen jeder Handlung treten die stillebenhaft eingesetzten Bilddetails um so stärker ins Bewußtsein des Betrachters. Der Kardinalshut, in London auch der Löwe, erklären sich zwanglos als klassische Attribute des Heiligen Hieronymus; ebenso verweisen die Utensilien in den Wandschränken auf seine Gelehrsamkeit (die Bücher) bzw. auf die Vergänglichkeit allen irdischen Tuns (die Sanduhr). Die abgelegten Schuhe und das Perlhuhn, in London das Rebhuhn, stellen uns bereits vor größere Interpretationsschwierigkeiten. Grundsätzlich können auch diese Motive Bildsinn transportieren, doch ist der konkrete Nachweis, daß sie es auch hier tun sollen, letztlich nicht zu erbringen. Perl- und Rebhuhn, die zumindest motivisch auf den beiden Gemäldefassungen wie austauschbar wirken, können diese Schwierigkeit verdeutlichen, läßt sich an ihnen doch exemplarisch zeigen, daß die jeweils mögliche Bedeutung alles andere als eindeutig ist. So kann das Rebhuhn allein nach den jüngst von M. Levi d'Ancona zusammengestellten Belegen symbolisch verweisen auf Diebstahl, Betrug, List und Eitelkeit, auf Homosexualität, ja den Teufel, doch auch auf die Annunziata sowie die Heiligen allgemein, auf die Passion Christi oder auf diverse Formen der Buße.[43] Doch selbst im Kontext einer Hieronymus-Darstellung bleibt noch ein hohes Maß an Mehrdeutigkeit: So berichtet der Kirchenvater selbst, der Teufel nehme gelegentlich die Gestalt eines Rebhuhns an. Andererseits konnte Hieronymus zufolge das Rebhuhn auch Sinnbild der auf wunderbare Weise vom Heiligen Geist schwanger gewordenen Jungfrau Maria sein, denn ein Rebhuhnweibchen sollte bereits durch einen Luftzug (oder einen Laut), der vom Männchen ausging, befruchtet werden können.[44] Anders als das Rebhuhn taucht das im Frankfurter Bild dargestellte Perlhuhn sehr viel seltener in Gemälden auf, entsprechend schwieriger ist die Ausgangslage beim Versuch der Bestimmung seiner möglichen Bedeutung.

Etwas konkreter ist die Ableitung von Motiven wie den abgelegten Schuhen oder des leeren Kerzenständers, lassen sie sich doch unschwer auf altniederländische Vorbilder zurückführen. Ob allerdings mit dem Bildmotiv auch die mögliche Bildbedeutung in den neuen Kontext transportiert worden ist, ist wiederum nicht schlüssig zu beweisen. Die sorgsam abgestellten Schuhe des barfüßig dargestellten Heiligen sind vielleicht eine Anspielung auf dessen den Aposteln ähnliches Wirken als Kirchenvater.[45] Der leere Kerzenständer im Wandschrank hingegen, der kennzeichnenderweise auch in Catenas Verkündigung in Carpi *(Abb. 224)* auftaucht, könnte sich auf die Menschwerdung Christi beziehen.[46]

Als gelehrter Kirchenvater bot sich der Heilige Hieronymus in ganz besonderer Weise als Identifikationsfigur der Humanisten an, und so erklärt sich die große Zahl entsprechender Darstellungen in ganz Europa im 15. und 16. Jahrhundert. Dabei konnte die Identifikation gelegentlich so weit gehen, daß die Darstellung des Heiligen mit dem Humanistenporträt amalgamiert wurde – das wohl berühmteste Beispiel hierfür sind sicherlich die Bildnisse, die Hans Holbein d. J. (1497/98–1543) im Jahre 1523 von Erasmus von Rotterdam anfertigte.[47] Doch bereits Altichieros Petrarca-Bildnis in Padua hatte das Gelehrtenbildnis mit der Ikonographie des „Hieronymus im Gehäus" überblendet: Abgesehen von den Attributen der Gelehrsamkeit, die ihn mit dem Kirchenvater verbinden,

43 Levi d'Ancona, Lo zoo (2001), S. 178f. Vgl. auch Friedmann (1980), S. 282–284.

44 Friedmann (1980), S. 282; Patrik Reuterswärd, Three cats in a Humanistic context. To say nothing of the peacock, the partridge, and a dog; in: Konsthistorisk tidskrift 61 (1992), S. 137–144.

45 Sie sind wohl nicht als Anspielung auf Mose vor dem Brennenden Dornbusch (2. Mose 3, 2–5) zu verstehen, wie Panofsky, Early Netherlandish painting (1953), S. 203, mit Blick auf Werke des Meisters von Flémalle, des Petrus Christus oder des Hugo van der Goes gemeint hat (vgl. die nur in Kopien überlieferte Kreuzabnahme des Flémallers, die Geburt Christi in Washington von Petrus Christus und den Portinari-Altar von Hugo van der Goes in den Uffizien zu Florenz). In den von Panofsky herangezogenen altniederländischen Darstellungen legen die Figuren nur ihre Überschuhe, nicht aber ihre eigentlichen Schuhe ab, während in Schilderungen der Dornbusch-Szene Mose tatsächlich beim Ablegen seiner gesamten Fußbekleidung gezeigt wird. Ich verdanke diesen Hinweis Stephan Kemperdick, Berlin.

46 Panofsky, Early Netherlandish painting (1953), S. 143.

47 John Rowlands, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985, S. 128–130, Kat. Nr. 13, 15f, Abb. 26, 28f.

war ihm im Vordergrund ein schlafender Hund beigegeben, der natürlich unschwer als Substitut für den Löwen des Hieronymus zu erkennen ist. Wohl in der Nachfolge und in Kenntnis von Catenas Hieronymus-Bildern entstand Lorenzo Costas (1460–1535) Bildnis eines Kardinals im Institute of Arts in Minneapolis *(Abb. 228)*.[48] Die Raumecke mit der Wandnische stimmt grundsätzlich mit Catenas Vorbild überein, ebenso das Bücherstilleben, das Drehpult und der Fensterausblick links. Hier nun ist der büßende Hieronymus in einer Landschaft dargestellt, um auf diese Weise die enge Beziehung zwischen Porträtiertem und Kirchenvater zum Ausdruck zu bringen.

LITERATUR

VERZ. (1833), Tafel 10; (1835), S. 68, Nr. 177; (1844), S. 52, Nr. 7; (1855), S. 6; (1858), S. 53, Nr. 18; (1866), S. 54, Nr. 18; (1870), S. 72f, Nr. 18; (1873), S. 73, Nr. 18; (1879), S. 78, Nr. 36; (1883), S. 80, Nr. 36; (1888), S. 80, Nr. 36; (1892), S. 13, Nr. 36; (1900), S. 66f, Nr. 36; (1907), S. 7, Nr. 36; (1910), S. 10, Nr. 36; (1914), S. 11, Nr. 36; (1915), S. 56, Nr. 36; (1919), S. 23, Inv. Nr. 839; (1924), S. 48; (1966), S. 26; (1971), S. 16; (1987), S. 36; (1997), S. 26

1826 Amalie VON HELWIG, Berlin im Juli. Ueber die Kunstausstellung zum Besten der Griechen; in: Kunstblatt (1826), S. 350
1873 CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN, Geschichte der italienischen Malerei (1873), S. 193, 268, Anm. 77
1880 LERMOLIEFF, Die Werke italienischer Meister (1880), S. 179
1891 Gustavo FRIZZONI, Arte italiana del Rinascimento, Mailand 1891, S. 321, Anm. 1
1891 LERMOLIEFF, Kunstkritische Studien (1891), S. 268
1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 66f, Kat. Nr. 36
1908 Detlev Freiherr VON HADELN, Die Werke Vincenzo Catenas; in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1 (1908), S. 1089, Anm. 1
1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), S. 261, Anm. 1
1912 VON HADELN, Art. „Catena, Vincenzo di Biagio"; in: ThB 6 (1912), S. 183
1924 Adolfo VENTURI, L'arte a San Girolamo, Mailand 1924, S. 64
1925/26 Anna STRÜMPELL, „Hieronymus im Gehäuse"; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 2 (1925/26), S. 220f
1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 138
1932 Annemarie SPAHN, Palma Vecchio, Leipzig 1932, S. 181
1935 VAN MARLE, The development, XVII (1935), S. 496
1936 VAN MARLE, The development, XVIII (1936), S. 400
1954 Giles ROBERTSON, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954, S. 23–26, 50f, Kat. Nr. 21
1955 Germain BAZIN, Rezension von Giles Robertson, Vincenzo Catena, Edinburgh 1954; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. sér., 45 (1955), S. 180
1957 BERENSON, Venetian school (1957), S. 62
1959 Cecil GOULD, The Sixteenth-century Venetian School, National Gallery, London 1959, S. 31
1962 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), S. 65, Kat. Nr. 220 a
1967 Renate JUNGBLUT, Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Dissertation, Tübingen 1966, Bamberg 1967, S. 276
1968 Giovanni MARIACHER, Palma il Vecchio, Mailand 1968, S. 100
1975 Cecil GOULD, The Sixteenth-Century Italian Schools, National Gallery Catalogues, London 1975, S. 52
1976 Penny Howell JOLLY, Jan van Eyck and St. Jerome: A study of Eyckian influence on Colantonio and Antonello da Messina in Quattrocento Naples, Ph. D., University of Pennsylvania, 1976, S. 185, 231
1976 Federico ZERI, Italian paintings in the Walters Art Gallery, Bd. 2, Baltimore 1976, 395
1980 FRIEDMANN, A bestiary (1980), S. 29–31, 221f
1980 Artur ROSENAUER, Vincenzo Catena: Eine Musikerdarstellung von 1529; in: Artibus et historiae 1 (1980, Nr. 2), S. 34, Anm. 8
1984 Bernhard RIDDERBOS, Saint and symbol. Images of Saint Jerome in early Italian art, Groningen 1984, S. 29, Anm. 97, S. 41, Anm. 129
1987 Cecil GOULD, National Gallery Catalogue. The Sixteenth Century Italian schools, London 1987, S. 52
1991 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1991), S. 105
1995 Alessandra CECCATO, Vincenzo Catena, Thesis, Università di Padova, 1995 (maschinenschriftlich), o. S., Kat. Nr. 26
1996 Catarina SCHMIDT ARCANGELI, Cima da Conegliano e Vincenzo Catena pittori veneti a Carpi; in: Jadranka Bentini, Sergio Marinelli, Angelo Mazza (Hg.), La pittura veneta negli stati estensi, Modena 1996, S. 106, Anm. 74
1997 Enrico Maria DAL POZZOLO, Art. „Catena, Vincenzo"; in: AKL 17 (1997), S. 296
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 26
1997 Verst. Kat. OLD MASTER PAINTINGS, Sotheby's, London, 3. Juli 1997, S. 208
1999 Ausst. Kat. RENAISSANCE VENICE AND THE NORTH (1999), S. 218, 342
2000 Bernard AIKEMA, De Heilige Hieronymus in het Studeervertrek of: Hoe Vlaams is Antonello da Messina? Nijmegen 2000, S. 32, Anm. 48

48 Vgl. Emilio NEGRO, Nicosetta ROIO, Lorenzo Costa, 1460–1535, Modena 2001, S. 133, Kat. Nr. 67, Farbtafel XXXI.

GAROFALO

(EIGENTLICH BENVENUTO TISI)

Ferrara um 1476 – 6. September 1559 Ferrara

Der vermutlich um 1476 in Ferrara geborene Garofalo wird erstmals im Jahre 1497 urkundlich faßbar, als sein Vater Pietro Tisi dem zu dieser Zeit in Ferrara tätigen Maler Boccaccio Boccaccino Lehrgeld für seinen Sohn entrichtete. Vasari nannte demgegenüber Domenico Panetti als Lehrherrn des jungen Tisi, der nach dem Herkunftsort seiner Familie, dem Dorf Garofalo in der Provinz Rovigo, seinen Zunamen erhielt. 1502 wird Garofalo als volljährig (d. h. wohl als 25jährig), außerdem als „pictore" bezeichnet. Seit 1506 erscheint der Künstler regelmäßig in den Ferrareser Urkunden mit heute z. T. verlorenen Aufträgen; so wurde er 1506 für zwei Leinwandbilder bezahlt, die er für die Räume der Lucrezia Borgia im Palazzo di Schifanoia in Ferrara geliefert hatte. Die frühen, ihm aus stilkritischen Gründen zugeschriebenen Werke deuten auf den Einfluß seines Lehrers Boccaccino, ferner auf Eindrücke der Bologneser Maler Lorenzo Costa und Francesco Francia. Im weiteren Verlauf seiner Entwicklung hat sich, wie es scheint, Garofalo auch von Mantegna und Giorgione beeindrucken lassen.

Sein erstes bekanntes, signiertes Gemälde, eine thronende Madonna mit Kind und Heiligen, heute in der Pinacoteca Civica in Argenta, ist auf 1513 datiert. Bis zum Beginn der 1530er Jahre gibt es nur vereinzelt signierte Werke des Künstlers, doch aus dem vierten und fünften Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sind dann zahlreiche inschriftlich für Garofalo gesicherte Gemälde erhalten; gelegentlich taucht anstelle der ausgeschriebenen auch die „sprechende" Signatur der Nelke („garofano") auf.

Wie ungesichert insbesondere die Entwicklung Garofalos in den 1510er und 20er Jahren ist, verdeutlicht die aktuelle Kontroverse um die Datierung des Costabili-Polyptychons, heute in der Pinacoteca Nazionale in Ferrara. Galt es bis vor kurzem als eine in den frühen 1520er Jahren, wenn nicht erst um 1530 entstandene gemeinschaftliche Arbeit von Garofalo und Dosso Dossi, so erscheint aufgrund kürzlich gemachter Archivfunde zumindest einem Teil der Forschung die Entstehung des Altarbildes bereits in den Jahren 1513/14 (mit anschließender Überarbeitung durch Dossi um 1520) denkbar.

Das spätere Schaffen Garofalos, das durch seine intensive Auseinandersetzung mit Raffael geprägt wird, zeigt den Maler als Schöpfer komplexer, teils ausgesprochen klassizistisch anmutender Kompositionen. In den 1540er Jahren büßte Garofalo zunehmend seine Sehkraft ein; 1550 erblindete er vollständig. Sein letztes datiertes Gemälde, eine Verkündigung an Maria, heute in der Brera in Mailand, stammt aus jenem Jahr.

LITERATUR: Alberto Neppi, Il Garofalo. Benvenuto Tisi, Mailand 1959; Giuseppe Mazzariol, Il Garofalo. Benvenuto Tisi, Venedig 1960; Luigi Napoleone Cittadella, Benvenuto Tisi da Garofalo. Pittore ferrarese del secolo XVI, Bologna 1979; Anna Maria Fioravanti Baraldi, Il Garofalo. Benvenuto Tisi. Pittore (c. 1476–1559). Catalogo generale, Rimini 1993; Adriano Franceschini, Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il polittico Costabili di Ferrara; in: Paragone 46, Nr. 543–545 (1995), S. 110–115; Marco Tanzi, Art. „Garofalo (Tisi, Benvenuto)"; in: DicArt 12 (1996), S. 161f; Luisa Ciammitti (Hg.), Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Garofalo e Dosso. Ricerche sul Polittico Costabili, Venedig 1998

DIE HEILIGE FAMILIE

INV. NR. 976

Tafel 25 und Abb. 229



Abb. 229: Garofalo, Die Heilige Familie, Frankfurt a. M., Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Holz, in Pappelholztafel eingelassen (Maße des modernen Bildträgers, der allseits um etwa 1 cm über den originalen Bildträger hinausgeht),[1] 53,3 (± 0,1) x 81,1 x 2,2 (± 0,2) cm im modernen Bildträger rückseitig – quer zur Maserung in gesamter Tafelhöhe und jeweils etwa 13 cm von den Tafelkanten entfernt – zwei Aushebungen mit trapezförmigem Zuschnitt für verlorene Einschubleisten; je 4,5 bzw. 5,5 cm breit

Malfläche:
Malfläche entspricht modernem Bildträger (dieser allseits etwa 1 cm breit beigemalt)

Zustand der Malerei:[2]
infolge der Übertragung auf den modernen Bildträger sehr beeinträchtigter Erhaltungszustand; auf und unter jüngerem Restaurierungsfirnis überaus zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „No. 976." mit Stempelabdruck „SI"; in roter Kreide „3448"

Rahmen modern

1 Diese Maßnahme scheint schon vor der Erwerbung durch das Städelsche Kunstinstitut 1862 durchgeführt worden zu sein, vermerkt doch bereits das INVENTAR DER GEMÄLDE & CARTONS, ITE AUFSTELLUNG (1817ff), unter Inv. Nr. 976: „Oelgem. auf Holz transponirt".

2 Zuletzt 1997/98 von Stephan Knobloch restauriert, dabei lediglich erneute Retusche der älteren, verfärbten Retuschen.

BESCHREIBUNG

In einem sich parallel zur Bildfläche erstreckenden, farbig gefliesten Innenraum hat die Heilige Familie Platz genommen.[3] Der greise Nährvater Joseph – mit einem langen roten, vorn geknöpften und gegürteten Rock, einem orangeroten Umhang, weißgrauen Beinlingen, dunkelgrauen Lederschuhen und einem dunkelblauen Stoffhut angetan – ist auf bzw. vor einer langen Holzbank sitzend eingenickt. Sein von einem schütteren grauen Bart gerahmter Greisenkopf ist auf die rechte Schulter gesunken. Er hat seinen rechten Arm auf eine mit grünem Tuch bedeckte Truhe gestützt, auf der eine weißglasierte Kanne mit blauem Dekor steht. Mit der Linken hält Joseph einen Stock.

Maria sitzt auf einem dunkelgrünen, mit goldfarbenen Troddeln verzierten Kissen vor der Bank auf dem Fußboden. Sie hält den Christusknaben auf dem Schoß und stützt ihn mit der Linken. Ihre rechte Hand hat sie gegen die Flammen gerichtet, die aus einem links vor ihr stehenden, metallenen Glutwägelchen emporzüngeln. Maria trägt über einem weißen Hemd ein karminrotes, hoch gegürtetes Kleid mit eingesetztem Dekolleté und enganliegenden Unterärmeln aus rotem Goldbrokatstoff, dazu einen grünlich-blauen Umhang, den sie – wie auch ein weißes Kopftuch – ein Stück über ihre offenen, in der Stirn mittig gescheitelten, goldblonden Haare gezogen hat. Ihr Haupt umgibt ein Nimbus aus zwei konzentrischen Goldlinien. Das nackte Christuskind sitzt auf einer weißen Windel, die zugleich über seinen linken Oberarm gezogen ist. Es scheint sich mit angezogenem rechten Bein, auf die Hand der Mutter gelegter Rechter und der Umwendung des Kopfes buchstäblich nach oben zu winden; dieser Eindruck wird durch den gleichfalls aufwärtsgerichteten Weisegestus der Linken noch verstärkt. Den Kopf des Christusknaben hinterfängt ein Kreuznimbus aus Goldstrahlen.

Die graue Rückwand des Raumes wird rechts von einem profilierten Türgewände abgeschlossen. Die offene Tür gibt den Blick auf einen ummauerten Garten frei, in dem sich Rasenflächen und eingehegte Beete mit kleinen Bäumen abwechseln.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde am 4. November 1862 von dem ansonsten unbekannten Vergolder D. A. Haas aus Frankfurt-Bockenheim zu einem Preis von 900 Gulden für das Städelsche Kunstinstitut erworben. Nach Aussage des Gemälde-Inventars „... stammt [es] aus der Familie Eberhardt-Winter von Frankfurt, jetzt in Weinheim".[4] Als Werk des Benvenuto Tisi, genannt Garofalo, inventarisiert, findet es sich in den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts seit 1870 unter gleicher Zuschreibung.

Ausführlicher wurde die Heilige Familie erstmals von H. Weizsäcker gewürdigt.[5] M. J. Friedländer beobachtete die Abhängigkeit der Josephsfigur von Bilderfindungen Rogier van der Weydens (1399/1400–1464) in der Art des „Miraflores-Altars" in den Staatlichen Museen zu Berlin *(Abb. 230)*.[6] Er vermutete, daß sich Garofalos Kenntnis des altniederländischen Vorbildes am plausibelsten durch ein in Ferrara, etwa am Hof der Este, aufbewahrtes Bild erklären ließe.[7] A. M. Fioravanti Baraldi verwies auf die genaue Wirklichkeitswiedergabe des ihres Erachtens ganz alltäglich aufgefaßten, häuslichen Ambientes. Sie sah das um 1515 datierte Frankfurter Bild zugleich mit einer besonderen religiösen Botschaft verknüpft, die es zum „... veicolo di spiritualità popolare e umana" mache.[8]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinerlei Befunde zur Unterzeichnung, zu Pentimenti oder zu nachträglichen Übermalungen. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 231)* zeigt insbesondere das ganze Ausmaß der Schäden, die bei der Übertragung des Bildes auf den heutigen, gegenüber der Malerei etwas größeren Bildträger im 19. Jahrhundert entstanden sind. Sie ist allerdings durch die starke Strahlenabsorption des Klebemittels, das bei dieser Übertragung zum Einsatz kam, in ihrer Ablesbarkeit nachhaltig beeinträchtigt. Am deutlichsten sind noch die Inkarnate der Figuren zu erkennen, die jedoch fast zur Gänze mit Bleiweiß ausgemischt sind, so daß sie in ihrer Binnengestaltung kaum abgelesen werden können.

Der bei der Übertragung (und möglicherweise noch bei späteren Regenerationsbemühungen an der Malerei) ent-

3 Vgl. H. Sachs, Art. „Familie, Heilige"; in: LCI 2 (1970), Sp. 3–7.

4 „Inventar der Gemälde & Cartons [des Städelschen Kunstinstituts], 1te Aufstellung, 1817[ff]", Inv. Nr. 976.
Die Familie Eberhard-Winter war im Kunsthandel tätig. So hatte das Städelsche Kunstinstitut schon 1836 von Christian Franz Eberhard-Winter Allaert van Everdingens Landschaft mit einer Sägemühle, Inv. Nr. 872 (Krempel, Holländische Gemälde [2004], im Druck), und eine schon 1882 wieder verkaufte, Murillo zugeschriebene Himmelfahrt Mariens, Inv. Nr. 871, erworben. Im Jahre 1849 folgte Sandro Botticellis monumentaler Frauenkopf, Inv. Nr. 936 (Hiller von Gaertingen, Toskana und Umbrien [2004], S. 324–344). Aus dem Besitz von Eberhard-Winter stammte auch der gleichzeitig mit dem Garofalo angebotene Roelant Savery, Orpheus unter den Tieren, Inv. Nr. 977 (vgl. Sander, Brinkmann, Niederländische Gemälde [1995], S. 52, Tafel 127). Zu den Erwerbungsumständen siehe S. xxiv.

5 Weizsäcker (1900), S. 129, Kat. Nr. 22

6 Friedländer (1967), S. 13, 60, Kat. Nr. 1a, Tafel 1.

7 Friedländer (1924), S. 137, Kat. Nr. 123a. Zu altniederländischen Bildern, die sich nachweislich seit dem 15. Jahrhundert in Ferrareser Sammlungen befanden vgl. jüngst Lucco (2002), S. 109–117. Siehe auch Anm. 17.

8 Fioravanti Baraldi (1993), S. 119f, Kat. Nr. 46, brachte den „...tono quasi didascalico-pedagogico" der Frankfurter Darstellung mit Vorbildern Ortolanos in der Art der um 1510 entstandenen Geburt Christi in der Walters Art Gallery in Baltimore in Zusammenhang (vgl. Federico Zeri, Italian paintings in the Walters Art Gallery, Bd. 2, Baltimore 1976, S. 368, Kat. Nr. 245, Tafel 172).

standene Schaden könnte bei oberflächlicher Betrachtung an die Verwendung einer sehr feinen Leinwand als ursprünglichem Bildträger denken lassen. Doch der Röntgenbefund im Bereich der Architektur oberhalb der Figuren schließt dies sicher aus, zeigen sich hier doch eindeutig Ritzlinien, die in Vorbereitung der Raumdarstellung in die Grundierung des ursprünglich hölzernen Bildträgers geritzt worden sind. Jeweils rechts oberhalb der Josephs- sowie der Madonnenfigur finden sich in der heute ungegliederten Rückwand Ritzungen, die perspektivisch nach links in die Tiefe fluchten, ohne daß klar erkennbar würde, wie die anfangs hier geplante Raumsituation im einzelnen aussehen sollte.

DISKUSSION

Steht die Zuschreibung der Heiligen Familie im Städel an Garofalo außer Frage, so ist die genauere zeitliche Einfügung in sein Werk nicht unproblematisch. Dies liegt zum einen an der vergleichsweise geringen Anzahl datierter bzw. durch äußere Anhaltspunkte sicher datierbarer Gemälde des Künstlers, zum anderen an der erst in jüngster Zeit entstandenen Unsicherheit über den genauen Entstehungszeitraum eines Hauptwerks der Ferrareser Malerei, des im Auftrag des Antonio Costabili von Garofalo und Dosso Dossi für den Hochaltar von S. Andrea in Ferrara geschaffenen Polyptychons *(Abb. 232)*, das sich heute in der dortigen Pinacoteca Nazionale befindet.[9] Es galt bis vor kurzem als ein in den frühen 1520er Jahren, wenn nicht erst um 1530 entstandenes Werk Dosso Dossis, bei dem der Künstler mit dem etwas älteren Garofalo zusammengearbeitet habe. Neue Archivfunde führten indes A. Franceschini im Jahre 1995 zu der Überzeugung, das Altarbild sei als Gemeinschaftswerk Garofalos und Dossos bereits in den Jahren 1513/14 entstanden.[10] Die Interpretation seines Dokumentenfundes entzweit seither die Dosso-Forschung. Während jüngst P. Humfrey die vorgeschlagene Frühdatierung des Costabili-Triptychons unterstützt hat,[11] vertreten L. Ciammitti und V. Gheroldi auf Grund – diskutabler – gemäldetechnologischer Untersuchungsergebnisse die Auffassung, Dosso habe das zunächst unfertig liegengebliebene Polyptychon erst um 1520 fertiggestellt und dabei weite Teile seiner eigenen, früher entstandenen Malerei ebenso wie die Garofalos übermalt.[12] Auf diese Weise werden exemplarisch die Schwierigkeiten der Datierung selbst bei einem Werk Garofalos deutlich, zu dem es eine umfängliche urkundliche Überlieferung gibt.

Fioravanti Baraldi hat ihre Datierung des Städel-Bildes um 1515 nicht näher begründet; es scheint allerdings, als



Abb. 230: Rogier van der Weyden, „Miraflores-Altar", Geburt Christi, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

ließe sich das Frankfurter Gemälde stilistisch eher mit solchen Bildern Garofalos in Verbindung bringen, die von Fioravanti Baraldi selbst in die zweite Hälfte des Jahrzehnts datiert worden sind. Die größte Verwandtschaft besteht u. E. mit dem Halbfigurenbild der Heiligen Familie, das heute im Benediktinerkloster in Oxford *(Abb. 233)* verwahrt wird;[13] man vergleiche die übereinstimmende Kopfform der Gottesmutter mit den schwellenden Wangen, den mandelförmigen Augen, der langgezogenen Nase und dem kleinen Mund, ferner den vergleichsweise kleinen Kopf des wohlgenährten Christuskindes. Selbst die Gestaltung der Heiligenscheine von Mutter und Kind stimmt in allen Einzelheiten überein. Auch mit ganzfigurigen Kompositionen Garofalos bestehen hinsichtlich der Mutter-Kind-Gruppe enge Übereinstimmungen, nämlich mit der Madonna mit Kind und dem Erzengel Michael sowie Johannes d. T. in der Alten Pinakothek zu München und

9 Vgl. Fioravanti Baraldi (1993), S. 180f, Kat. Nr. III, sowie zuletzt Luisa Ciammitti (Hg.), Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Garofalo e Dosso. Ricerche sul Polittico Costabili, Venedig 1998.

10 Adriano Franceschini, Dosso Dossi, Benvenuto da Garofalo e il polittico Costabili di Ferrara; in: Paragone 46, Nr. 543–545 (1995), S. 110–115.

11 P. Humfrey in Ausst. Kat. Dosso Dossi. Court painter in Renaissance Ferrara, Katalog von Peter Humfrey und Mauro Lucco, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, New York, Metropolitan Museum of Art, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1998/99, S. 98–103, Kat. Nr. 6, sowie ders., Afterthoughts on the Dosso exhibition; in: Paragone 50, Nr. 595 (1999), S. 46–62.

12 L. Ciammitti und V. Gheroldi in Ciammitti (wie Anm. 9).

13 Fioravanti Baraldi (1993), S. 130, Kat. Nr. 59. Eine weitere Fassung des Bildes befindet sich in der Galleria Borghese in Rom (ebd., S. 130, Kat. Nr. 58).

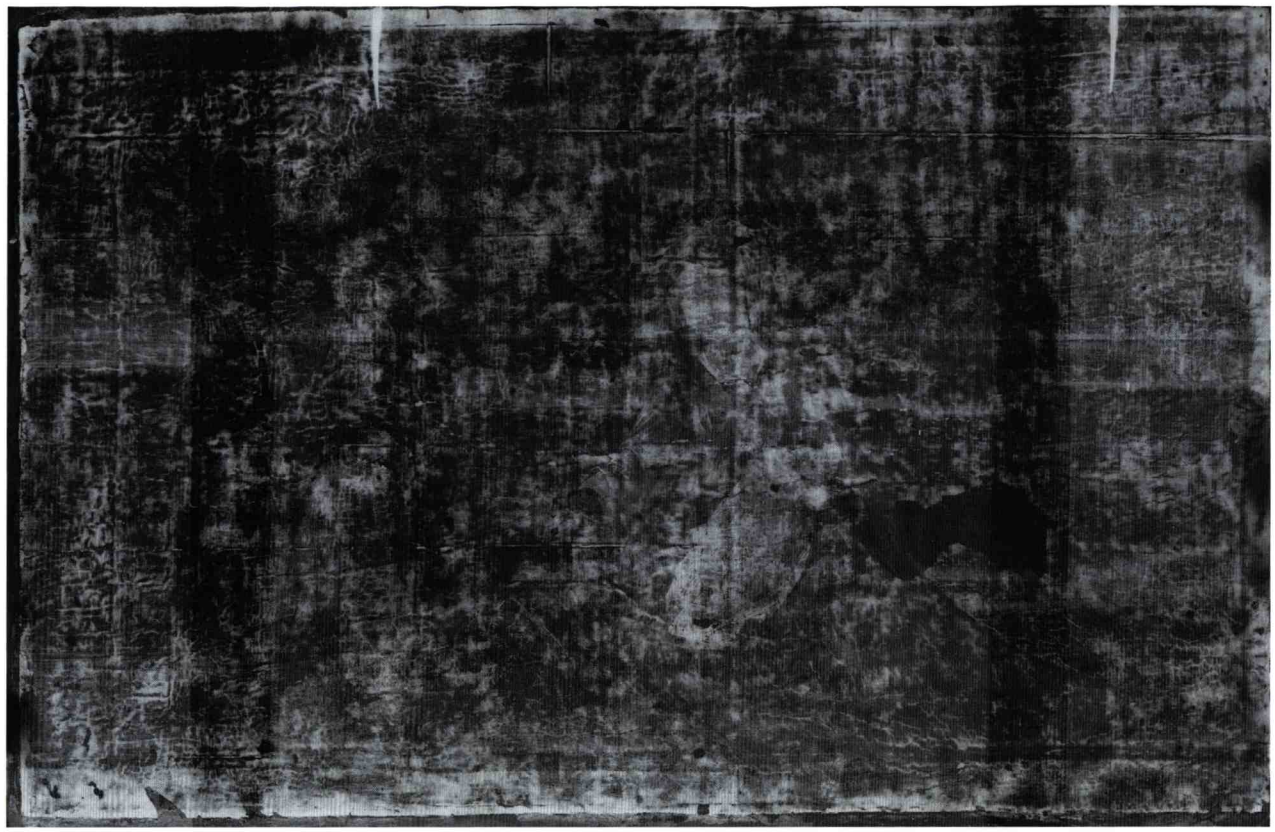


Abb. 231: Garofalo, Die Heilige Familie, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

der thronenden Madonna mit Kind und vier Heiligen in der Londoner National Gallery *(Abb. 234)*.[14] Für die letztgenannte Altartafel, die ursprünglich den Hauptaltar der Ferrareser Kirche S. Guglielmo zierte, wurde Garofalo nachweislich in den Jahren 1517 und 1518 bezahlt. In diesen Jahren mag auch seine Frankfurter Heilige Familie entstanden sein.

Bereits Friedländer hat auf die Abhängigkeit der Josephs-Figur von Vorlagen des Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden hingewiesen.[15] Von geringfügigen Detailveränderungen wie der Stellung des rechten Arms abgesehen, entspricht Garofalos Joseph der Gestalt des gleichfalls schlafenden Nährvaters Christi in der Geburtsszene des Marien-Altars in den Staatlichen Museen in Berlin *(Abb. 230)*.[16] Angesichts der Tatsache, daß der Altar im Jahre 1445 in die spanische Kartause Miraflores gestiftet wurde, kann aber ausgeschlossen werden, daß die Josephs-Figur der Frankfurter Tafel unmittelbar von diesem Hauptwerk Rogiers angeregt worden ist. Da sich aber bereits im 15. Jahrhundert nachweislich Arbeiten Rogiers bzw. seiner Werkstatt in Ferrara am Hof der Este befunden haben,[17] ist die Vermittlung der Vorlage auf diesem Wege unschwer vorstellbar.

Doch Garofalo kopierte nicht nur eine Einzelfigur getreu nach einer älteren niederländischen Vorlage, er übernahm ganze Motivgruppen der transalpinen Malerei des

14 Fioravanti Baraldi (1993), S. 133, Kat. Nr. 63 (München), S. 132f, Kat. Nr. 62 (London).

15 Siehe S. 240.

16 Friedländer (1967), S. 13, 60, Kat. Nr. 1a, Tafel 1; zum Verhältnis der beiden Fassungen in Berlin bzw. in Granada und New York sowie zur Eigenhändigkeit des Berliner Altars vgl. Rainald Grosshans, Rogier van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores; in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 23 (1981), S. 49–112. Die heute zwischen der Capilla Real in Granada und dem Metropolitan Museum of Art in New York aufgeteilte Kopie stammt erst aus dem späten 15. Jahrhundert und ist mit dem Hofmaler Isabellas der Katholischen, Juan de Flandes, in Verbindung gebracht worden.
Eine Detailstudie des Josephskopfes ist auch in einer Zeichnung im Ashmolean Museum in Oxford überliefert, die in engstem Zusammenhang mit Rogier van der Weyden steht (vgl. Micheline Sonkes, Dessins du XVe siècle: Groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style, Brüssel 1969 [Les Primitifs Flamands, III. Contribution à l'étude des Primitifs Flamands, 5], S. 24–26, Nr. A2, Tafel Ib). Gerade im Medium der (Nach-) Zeichnung konnten Motive leicht vermittelt werden.

17 Zu den nur literarisch durch die Frühhumanisten Cyriakus von Ancona und Bartholomeus Fazius überlieferten Bildern Rogier van der Weydens, die sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts im Besitz des Lionello d'Este in Ferrara befanden, vgl. Panofsky, Early Netherlandish painting (1953), S. 2, Anm. 4 und 7; Michael Baxandall, Bartholomaeus Facius on painting. A fifteenth-century manuscript of the De Viris Illustribus; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), S. 90–107; Liana Castelfranchi Vegas, Flandern und Italien. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart 1984, S. 48–74; Ausst. Kat. Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, 2 Bde., Mailand, Museo Poldi-Pezzoli, 1991; Francis Ames-Lewis, Princes, court painters and Netherlandish art; in: Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek (Hg.), Mantegna and 15th-century court culture. Lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts, London 1992, London 1993, S. 103–114.

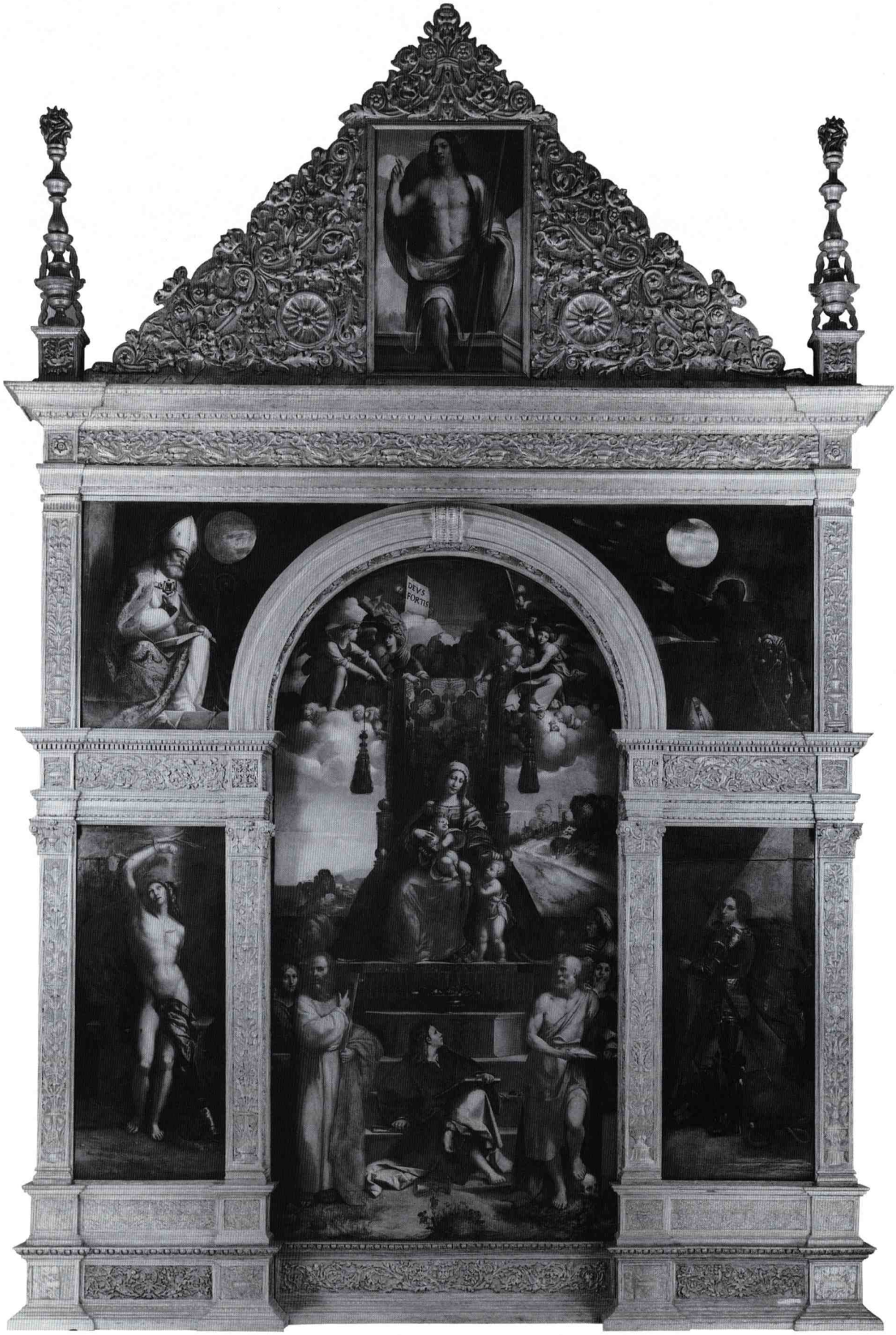


Abb. 232: Garofalo und Dosso Dossi, „Costabili-Polyptychon", Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Abb. 233: Garofalo, Heilige Familie, Oxford, Benediktinerkloster

15. Jahrhunderts, die er nun allerdings seiner eigenen Stilsprache zur Gänze anverwandelte.[18] Ein Teil dieser Motive hat eine altehrwürdige Tradition, die ihrerseits bis ins italienische Spätmittelalter zurückreicht. Sie wurden von dort durch die altniederländischen Maler seit dem Meister von Flémalle (vermutlich identisch mit Robert Campin [1378/79–1445]) und Jan van Eyck (1390/1400–1441) übernommen und weiterentwickelt, um schließlich in dieser verwandelten Form wieder nach Italien zurückzukehren. Hier ist an erster Stelle das Motiv der demutsvoll am Boden sitzenden Gottesmutter, der „Madonna dell'Umiltà", zu nennen, das erstmals im Siena des frühen 14. Jahrhunderts im Kreis von Pietro und Ambrogio Lorenzetti (nachweisbar zwischen 1306 bzw. 1317 und 1348) und Simone Martinis (1280/85–1344) erscheint.[19] In den Niederlanden wurde der Bildtyp vom Meister von Flémalle aufgegriffen, etwa in der in den 1420er Jahren entstandenen Verkündigungsdarstellung des Mérode-Altars in den Cloisters in New York *(Abb. 235)*.[20] Durch die Hinzufügung der Sitzbank, auf deren Bequemlichkeit die Madonna demonstrativ verzichtet, indem sie sich vor der Bank auf dem Fußboden niederläßt, verschärft diese typisch altniederländische Ikonographie den Demutsgehalt der Szene nachhaltig. Ebendieses ursprünglich italienische, dann aber durch die altniederländische Bildtradition hindurch-



Abb. 234: Garofalo, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Klara, Antonius von Padua und Franziskus, London, National Gallery

18 Der ausgeprägt „niederländische" Charakter der Städel-Tafel wird besonders deutlich, wenn man das Bild mit einer weiteren, nun deutlich an Raffael orientierten Arbeit Garofalos zum gleichen Thema vergleicht, der wohl zu Beginn der 1520er Jahre entstandenen Heiligen Familie mit Johannes d. T., Elisabeth, Zacharias und einem weiteren Heiligen in der National Gallery in London (Fioravanti Baraldi [1993], S. 157–159, Kat. Nr. 94, Tafel XX).

19 Millard Meiss, The Madonna of Humility; in: Art Bulletin 18 (1936), S. 434–464; Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,2: Maria, Gütersloh 1980, S. 191f.

20 Friedländer (1967), S. 36–38, 70, Kat. Nr. 54, Tafel 78.



Abb. 235: Meister von Flémalle, „Merode-Altar", New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters

gegangene Motiv der verschmähten Bank übernimmt Garofalo in seiner Frankfurter Darstellung.[21]

Ein weiteres Beispiel für einen solchen Motivtransfer aus den Niederlanden nach Ferrara begegnet bei der Verknüpfung des Glutwägelchens[22] mit der Geste der ausgestreckten Rechten der Madonna und der Körpertorsion des Kindes in ihrem Schoß. Weit mehr als eine bloß genrehafte Schilderung der häuslichen Fürsorge der ihr Kind umsorgenden Mutter, scheint diese Motivkombination einen klassischen typologischen Bezug der neutestamentlichen Heilsgeschichte auf die Prophezeiungen des Alten Testaments zu bieten. Maria hat ihre Rechte demnach nicht zur Glut hin ausgestreckt, um sie zu wärmen,[23] sie macht vielmehr eine abwehrende Geste gegenüber der im Glutbecken versteckten Anspielung auf den Brandopferaltar des Salomonischen Tempels.[24] Das beim Frank-



Abb. 236: Meister von Flémalle, Madonna mit Kind, St. Petersburg, Staatliche Eremitage

21 Altniederländisch beeinflußt mutet auch die Kontrastierung von bürgerlichem Innenraum und Ausblick in den ummauerten Garten an, wie sie in verwandter Form in Werken etwa von Petrus Christus zu finden ist (so in seiner Frankfurter Madonna von 1457; vgl. SANDER, Niederländische Gemälde [1993], S. 155–174, Tafel 10).

22 Selbst für das Detailmotiv dieses Glutwägelchens (das beim Meister von Flémalle durch den offenen Kamin ersetzt ist, s. u.) läßt sich mit Dieric Bouts' Darstellung des Gottesurteils auf seinen ab 1468 entstandenen Gerechtigkeitsbildern für das Löwener Rathaus, heute in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel, eine altniederländische Parallele benennen (Max J. FRIEDLÄNDER, Early Netherlandish painting, Bd. 3: Dieric Bouts and Joos van Gent, Leiden-Brüssel 1968, S. 18f, 63, Kat. Nr. 33, Tafel 49).

23 Das Motiv des Vorwärmens der Windel am Kohlebecken gibt es allerdings im Umkreis Garofalos auch, wie Dosso Dossis Heilige Familie in Privatbesitz belegen kann (FIORAVANTI BARALDI [1993], Abb. auf S. 25).

24 Carra FERGUSON O'MEARA, „In the Hearth of the Virginal Womb": The iconography of the Holocaust in late Medieval art; in: Art Bulletin 63



Abb. 237: Garofalo, Anbetung der Könige aus San Bartolo in Ferrara, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



Abb. 238: Garofalo, Geburt Christi aus San Francesco in Ferrara, Ferrara, Pinacoteca Nazionale

furter Bild noch in der Körperbewegung erkennbare Schutzsuchen des Kindes bei seiner Mutter bezieht sich somit auf die Erkenntnis der bevorstehenden Passion durch den jungen Jesus. Ihre besondere Ausprägung dürfte diese Brandopfer-Typologie in der niederländischen Malerei mit den Darstellungen des Flémallers in der Eremitage in St. Petersburg *(Abb. 236)* und in der Londoner National Gallery erhalten haben;[25] hier findet sich das Schreck- und Fluchtmotiv des Kindes in drastischer Weise.

Doch an genau diesem Punkt weicht Garofalos Interpretation seiner mutmaßlichen niederländischen Vorlage ab – das Kind scheint zwar nach wie vor im Schoß der Mutter Zuflucht und Geborgenheit zu suchen, es weist aber zugleich mit deutlich ausgestrecktem Zeigefinger der linken Hand in Richtung eines imaginären, im Bilde nicht dargestellten Zielpunkts nach oben. Wie verträgt sich diese Tatsache mit der Brandopfer-Typologie? Stehen wir etwa vor einer Kombination von Motiven, die der Maler um formaler oder malerischer Gründe willen übernommen haben mag, ohne ihren ursprünglichen Sinn noch zu verstehen, geschweige denn zu transportieren? Ein Blick auf Bilder Garofalos, die eine verwandte Thematik aufweisen, hilft hier weiter.

Im Jahre 1544 malte Garofalo für die Bartholomäus-Kirche des Ferarreser Klosters San Bartolo eine monumentale Altartafel, deren Thema die Anbetung der Könige ist und die sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Ferrara befindet *(Abb. 237)*.[26] Dieses Hauptmotiv wird durch zwei zusätzliche Bildgegenstände formal wie inhaltlich erweitert. Hinter der Heiligen Familie ist mit dem Heiligen Bartholomäus der Patron jener Kirche ins Bild gesetzt, für die die Tafel bestimmt war. Oberhalb der Anbetungsszene

(1981), S. 75–88. Für die typologische Gegenüberstellung von alttestamentlichem Brandopfer und neutestamentlicher Passion Christi gibt es bereits in der italienischen Kunst des Hochmittelalters eine Reihe von Beispielen. Ihre prägnanteste bildliche Ausprägung erfuhr sie aber erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden.

25 Friedländer (1967), S. 72, Kat. Nr. 64, Tafel 93 (St. Petersburg); Alistair Smith, Martin Wyld, Robert Campin's „Virgin and Child in an interior"; in: Burlington Magazine 130 (1988), S. 570–572, Farbtafel auf S. 572 (London); Stephan Kemperdick, Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden, Turnhout 1997, S. 126–128 (St. Petersburg), 131f (London).

26 Jadranka Bentini, Andrea Emiliani, Federico Zeri, La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale, Bologna 1992, S. 144f, Kat. Nr. 166, Farbtafel auf S. 143; Fioravanti Baraldi (1993), S. 260, Kat. Nr. 189, Tafel xxx.



Abb. 239: Garofalo, Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Hirten, Rom, Galleria Borghese

hat sich der Himmel geöffnet. Auf den Wolken erscheint eine Engelsgruppe, die die Leidenswerkzeuge der noch fernen, aber im göttlichen Heilsplan unaufschiebbaren Selbstopferung Christi emporhalten.[27] Gleichfalls in der Pinakothek in Ferrara befindet sich heute Garofalos bereits im Jahre 1525 entstandene Altartafel aus S. Francesco *(Abb. 238)*.[28] Die Darstellung der Geburt Christi ist um den Stifter des Bildes, Lionello del Pero, erweitert. Von besonderem Interesse in unserem Zusammenhang ist das Christuskind, das sich von seiner Mutter abwendet, den Betrachter anblickt und mit ausgestreckter rechter Hand auf die singenden Engel hinweist, die über der Szene in einer Glorie schweben. Die Frankfurter Tafel erscheint nun wie eine Überblendung beider Motive, genauer wie ein Pasticcio aus mehreren Bilderfindungen, bei dem das Motiv des sich öffnenden Himmels, auf den die weisend ausgestreckte Hand des Kindes ursprünglich hingewiesen haben dürfte, indes weggefallen ist.

In Garofalos Œuvre findet sich für diese Annahme mit der Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Hirten in der Galleria Borghese in Rom *(Abb. 239)* ein entsprechender Beleg:[29] Das Kind zeigt hier mit ausgestrecktem Arm und erhobenem Kopf auf die Engel, die über der Szene schweben. Das meist noch ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datierte Bild zeigt übrigens am linken Bildrand eine – stilistisch allerdings deutlich italianisierte – Variante auf die Josephsfigur nach Rogier van der Weyden.

Den pasticcioartigen Charakter von Garofalos Heiliger Familie im Städel kann abschließend auch der Vergleich mit einer weiteren Darstellung desselben Themas, heute im Benediktinerkloster in Oxford, belegen. Die bereits erwähnte Tafel zeigt nicht nur einen den Städel-Figuren von Mutter und Kind eng verwandten Figurentypus *(Abb. 233)*,[30] sie bietet darüber hinaus eine Darstellung des Christuskindes, die bis auf die spiegelbildlich angeordnete Haltung der Beine wörtlich mit dem Kind der Städel-Tafel übereingeht. In Oxford sitzt das Kind auf dem Schoß seines Nährvaters, wendet sich aber zu Maria um, die von links herantritt und ihm eine Rosenblüte reicht. Angesichts des hier sehr viel plausibleren Haltungsmotivs des Christuskindes könnte man in dieser Komposition einen möglichen Ausgangspunkt für die Gestaltung der Frankfurter Tafel sehen.

Es scheint also, als habe Garofalo bei der Gestaltung seines heute im Städel befindlichen Gemäldes auf unterschiedliche, größtenteils eigene Werke zurückgegriffen, denen er einzelne Motive bzw. Motivgruppen frei entlehnte, ohne dabei eine in allen Teilen vollständig vereinheitlichte, in sich stimmige neue Komposition zu entwickeln. Daß zumindest die Entlehnung des Joseph von Rogier van der Weyden klar erkennbar sein sollte, legt die Übernahme nicht nur des Motivs, sondern auch des Stils der Vorlage nahe; der „italianisierte" Joseph des bereits genannten Gemäldes in der römischen Galleria Borghese *(Abb. 239)* zeigt, daß Garofalo der Unterschied bewußt gewesen sein muß. Zusammen mit den „niederländischen" Motiven der „Demutsmadonna" und des Glutwägelchens könnte diese spezifische Wiedergabe des Nährvaters Jesu möglicherweise darauf hindeuten, daß das Bild im Städel für einen niederländischen Auftraggeber bestimmt war,

27 Garofalo und sein Kreis haben das Thema in verwandter Weise nochmals dargestellt: Garofalos ehemals 1517 datiertes Leinwandbild mit der Anbetung des schlafenden Christuskindes durch Maria und Engel mit den Passionswerkzeugen befindet sich heute in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden (Fioravanti Baraldi [1993], S. 127, Kat. Nr. 55), eine weitere Fassung befindet sich in der Sammlung der Lady Janet Douglas Pennant auf Penrhyn Castle (Fioravanti Baraldi [1993], S. 151, Kat. Nr. 85).
Zur Bildtradition der dem Christuskind die Passionswerkzeuge weisenden Engel siehe auch S. 193 mit Anm. 12f sowie S. 196 mit Anm. 21 sowie S. 275, Anm. 24.

28 Bentini, Emiliani, Zeri (wie Anm. 26), S. 137–139, Kat. Nr. 161, Farbtafel auf S. 139; Fioravanti Baraldi (1993), S. 175–178, Kat. Nr. 108. Auch diese Komposition wurde, reduziert auf die ruhende Mutter mit dem Kind, mehrfach wiederholt, wie zwei Bilder im Kunsthandel zeigen (Fioravanti Baraldi [1993], S. 178, Kat. Nr. 109f).

29 Fioravanti Baraldi (1993), S. 110f, Kat. Nr. 37.

30 Siehe oben Anm. 13.
Garofalo hat das Motiv des sich umwendenden Kindes ein weiteres Mal in seiner Madonna mit Kind, dem Erzengel Michael und weiteren Heiligen, gleichfalls in der Galleria Borghese in Rom, variiert (Fioravanti Baraldi [1993], S. 166, Kat. Nr. 101).

zumindest aber für einen Kenner, der mit der niederländischen Kunst vertraut war.

LITERATUR

VERZ. (1870), S. 81, Nr. 43; (1873), S. 82, Nr. 43; (1879), S. 74, Nr. 22; (1883), S. 76, Nr. 22; (1888), S. 83, Nr. 22; (1892), S. 10, Nr. 22; (1900), S. 129, Nr. 22; (1907), S. 5, Nr. 22; (1910), S. 7, Nr. 22; (1914), S. 8, Nr. 22; (1915), S. 62, Nr. 22; (1919), S. 43f, Inv. Nr. 976; (1924), S. 81; (1966), S. 45; (1997), S. 30

1995/96 Ausst. Kat. „DIE ENTDECKUNG DER KUNST". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Katalog von Jochen Sander, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1995/96, S. 183–188, 205, Kat. Nr. 66

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 129, Kat. Nr. 22
1907 BERENSON, North Italian painters (1907), S. 226
1924 Max J. FRIEDLÄNDER, Die altniederländische Malerei, Bd. 2, Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle, Berlin 1924, S. 137, Kat. Nr. 123a
1929 VENTURI, Storia dell'arte italiana, IX, 4 (1929), S. 317, Anm. 1
1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 218
1959 Alberto NEPPI, Il Garofalo. Benvenuto Tisi, Mailand 1959, S. 55
1967 Max J. FRIEDLÄNDER, Early Netherlandish painting, Bd. 2, Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, Leiden-Brüssel 1967, S. 13, 60, Kat. Nr. 1a, Tafel 1
1968 BERENSON, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 15
1993 Anna Maria FIORAVANTI BARALDI, Il Garofalo. Benvenuto Tisi. Pittore (c. 1476–1559). Catalogo generale, Rimini 1993, S. 119f, Kat. Nr. 46
1995/96 Ausst. Kat. „DIE ENTDECKUNG DER KUNST". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Katalog von Jochen Sander, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1995/96, S. 183–188, 205, Kat. Nr. 66
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 30
1999 Ornella FRANCISCI OSTI (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 40f
2002 Mauro LUCCO, Burgundische Kunst an italienischen Höfen. Mailand, Ferrara, Urbino; in: Ausst. Kat. Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530, Katalog von Till-Holger Borchert, Brügge, Groeningemuseum, 2002, S. 110

PAOLO CAVAZZOLA
(AUCH PAOLO MORANDO)

Verona 1486/88 – 13. August 1522 Verona

Der zwischen 1486 und 1488 in Verona geborene Paolo Cavazzola (auch Morando) wurde in der dortigen Werkstatt des Francesco Morone ausgebildet. Über sein Leben geben nur wenige Urkunden näheren Aufschluß; Vasari wußte in seinen Viten zu berichten, daß er seine Vaterstadt nie verlassen habe.

Im Jahre 1508 entstand mit einer Madonna mit Kind in der Sammlung Cagnola in Gazzada bei Varese das erste bekannte datierte und signierte Werk des Künstlers. Im Jahre 1509/10 arbeitete Cavazzola nachweislich gemeinsam mit Morone an dem Fresko des Pfingstwunders in S. Anastasia in Verona; 1510/11 erhielt er Zahlungen, die sich auf die Ausführung eines Freskos mit der Verkündigung in der Cappella di S. Biagio in der Veroneser Kirche SS. Nazaro e Celso beziehen lassen. Auf Oktober 1514 war eine signierte Madonna mit Christus- und Johannesknaben datiert, die sich ehemals im Schlösserbesitz in Berlin befand. 1517 ist die signierte und auch bei Vasari erwähnte Beweinung Christi im Museo di Castelvecchio in Verona entstanden, bei der – erneut Vasari zufolge – in einer der Nebenfiguren Morone porträtiert sein soll. Aufs Jahr 1518 datiert und signiert ist das Bildnis eines Mannes in den Staatlichen Kunstsammlungen zu Dresden sowie die Madonna mit Kind im Museo Poldi Pezzoli in Mailand. Im Jahre 1519 restaurierte Cavazzola für die Bruderschaft von SS. Siro e Libera, deren Mitglied er wie zahlreiche weitere Veroneser Künstler war, eine Statue der Heiligen Libera. Da er dies im Hause eines nicht näher identifizierten „maestro Vivian" tat, scheint der Künstler zu diesem Zeitpunkt noch unverheiratet gewesen zu sein und keinen eigenen Hausstand besessen zu haben. Gleichfalls aufs Jahr 1519 ist das signierte Damenbildnis in der Mailänder Sammlung Trivulzio datiert. Am 29. April 1522 wird Cavazzola noch als Zeuge in einem Gerichtsprozeß in seiner Heimatstadt genannt, am 13. August 1522 ist er gestorben, wie der Eintrag im Bruderschaftsbuch von SS. Siro e Libera belegt.

Die frühesten Cavazzola auf stilistischer Grundlage zugeschriebenen Werke, die wohl noch aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammen, zeigen deutlich den Einfluß von Francesco Morone, aber auch von Caroto, bei gleichzeitiger Anlehnung an Bilderfindungen Mantegnas und Bellinis. Mit dem zweiten Jahrzehnt zeigen seine Werke zunehmend den Einfluß lombardischer Künstler – zunächst von Vincenzo Foppa und Andrea Solario, später dann von Leonardo da Vinci. Neben seiner Tätigkeit als Freskant und Tafelmaler vorzugsweise religiöser Themen trat Cavazzola auch als Porträtist hervor.

LITERATUR: Christian Hornig, Cavazzola, München 1976; Christian Hornig, Art. „Cavazzola, Paolo"; in: AKL 17 (1997), S. 386f

MADONNA MIT KIND UND EINEM ENGEL

Inv. Nr. 1192

Tafel 26 und Abb. 240

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Leinwand (Köperbindung), doubliert, 71,8 x 59,9 cm
die unbemalten Ränder der Originalleinwand ziehen teilweise auf beiden Seiten um den heutigen Keilrahmen herum; oben und unten schließen sie mit dem Keilrahmen ab

Malfläche:
71,8 x 59,9 cm
Malerei zumindest an den Längsseiten in ihrer ursprünglichen Ausdehnung erhalten

Zustand der Malerei:
ausgedehnte Farbverluste entlang aller Bildkanten schwarz übermalt; auf und unter partiell gedünntem jüngeren Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle und flächige, teils lasierend ausgeführte Retuschen; Lasurpartien des Inkarnats des Kinderkörpers teilweise verputzt

Rückseite des Bildträgers:
auf dem Keilrahmen Klebezettel „1192" und „2.", in roter Kreide „cq [?] 1192" und „2150", in Bleistift „496", in rotem Siegellack Abdruck eines unidentifizierten Wappens ohne Umschrift oder Begleittext *(Abb. 241)*[1]

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt vor schwarzem Hintergrund die Madonna mit dem Christuskind auf dem Schoß. Die Gottesmutter ist als annähernd lebensgroße Kniefigur frontal gegeben. Sie sitzt auf einem dunkelbraunen Stuhl, dessen lyraförmig geschwungene Rücklehne am linken Bildrand sichtbar wird. Maria trägt über einem weißen, reich gefälteltem und mit einer goldgestickten Borte versehenen Hemd ein rotes Kleid mit gräulich-grünem Innenfutter und dunkelblauen Schulterteilen. Über dem Kleid wiederum liegt ein dunkelblauer, rotorangefarben gefütterter Mantel, der ein Stück über ihre vollen, schwarzbraunen Haare gezogen ist. Die Gottesmutter ist durch einen rötlichen, flammenartigen Kreuznimbus ausgezeichnet, der sich allerdings kaum vom dunklen Hintergrund abhebt.

Der Christusknabe sitzt auf dem linken Oberschenkel seiner Mutter und blickt aufmerksam zum Betrachter aus dem Bilde heraus, während er sich gleichzeitig schutzsuchend an den Oberkörper Mariens drängt. Den nackten Leib des kahlköpfigen Kindes umschlingt ein graublaues Tuch. Auf der erhobenen Rechten sitzt ein kleiner Vogel mit grauer Brust und braunen Schwingen. Rechts hinter dem Kind steht der Madonna zugewandt ein Engel, der in der rechten Hand einen Lilienstengel mit weißen Knospen und Blüten hält, während er die Linke bekenntnishaft vor die Brust gelegt hat. Über seine Schulter blickt er zum Christuskind nieder. Der Engel ist mit einem weißen Hemd und einem flaschengrünen Kleid angetan, seine Haare sind mittelbraun, die Schwingen rötlich bis dunkelbraun abgetönt.
Das Bild trägt links unten die zwar beschädigte, aber originale Bezeichnung aus drei untereinander angeordneten römischen Ziffern: „X/V/IIII/". Eine weitere Zeile mit Ziffern oder Buchstaben ist unleserlich.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Madonnenbild wurde am 11. November 1890 als Los-Nummer 71 auf der Versteigerung der Sammlung des Freiherrn von der Ropp (Schloß Schadow in Kurland) bei J. M. Heberle/Lempertz in Köln als Werk des Baccio della Porta, gen. Fra Bartolomeo (1472–1517), aufgerufen und zum Preis von 220 Reichsmark dem Städelschen Kunstinstitut zugeschlagen.[2] Das Gemälde war allerdings bereits vom damaligen Städel-Direktor H. Thode als Werk des Paolo Cavazzola erkannt worden,[3] und als solches wurde es auch im Städel inventarisiert und unter gleicher Zuschreibung in den Städel-Gemäldeverzeichnissen von 1892 bis 1924 geführt. Nach 1924 tauchte das Bild dort nicht mehr auf.[4]

H. Weizsäcker führte das Gemälde – mit Blick auf die römischen Ziffern am linken unteren Bildrand – als ein ins Jahr 1519 datiertes Spätwerk des schon in jungen Jahren verstorbenen Cavazzola in die kunsthistorische Forschung ein,[5] die ihm in der Einschätzung des Bildes ausnahmslos gefolgt ist. R. Wittkower sah sowohl in dem kahlgeschorenen Kopf des Christusknaben als auch in den tiefliegenden und verschatteten Augen mit ihren betonten

1 Im Schild unten ein aufwärts gerichteter Sparren, darüber heraldisch links zwei Straußenfedern (?), sonstiges Wappenmotiv unklar abgedrückt; Helm mit siebenzackiger Krone, Helmzier aus drei Straußenfedern (?)

2 Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Freiherrlich von der Ropp'schen Gamälde-Galerie (1890), S. 18, Los-Nr. 71.

3 Weizsäcker (1900), S. 67, Kat. Nr. 49 b.

4 Es findet sich unter gleicher Zuschreibung bei Sander, Brinkmann (1997), S. 26.

5 Weizsäcker (1900), S. 67, Kat. Nr. 49 b.



Abb. 240: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und einem Engel, Frankfurt a. M., Städel

Lidern den Einfluß Leonardo da Vincis.[6] Der Verfasser des Artikels zu Cavazzola im „Dizionario enciclopedico Bolaffi" glaubte darüber hinaus auch den allerdings nicht näher spezifizierten Einfluß sowohl Raffaels als auch Giorgiones erkennen zu können, der die Frankfurter Tafel ebenso kennzeichne wie Cavazzolas Madonnendarstellungen in der Londoner National Gallery *(Abb. 242)* und im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand *(Abb. 243)*.[7]

Ch. Hornig stellte in seiner Cavazzola-Monographie das Frankfurter Madonnenbild in den größeren Werkzu-

6 Wittkower (1927), S. 196.

7 Art. „Cavazzola, Paolo Morando detto" (1972), S. 217. Zu den beiden genannten Bildern vgl. Hornig (1976), S. 105f, Kat. Nr. A 24, Abb. 24 (London), S. 106f, Kat. Nr. A 26, Abb. 25 (Mailand).



Abb. 241: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und einem Engel, Wappenabdruck auf dem Keilrahmen, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 242: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und zwei Engeln, London, National Gallery

sammenhang des Künstlers.[8] Er verglich es mit zwei nur wenig später entstandenen Gemälden im Museo Civico in Verona, nämlich einer 1522 datierten Madonna in der Glorie mit zahlreichen Heiligen und Tugendpersonifikationen *(Abb. 244)*[9] und einer um 1520–22 entstandenen Madonna mit Kind und Johannesknaben *(Abb. 245)*,[10] die mit ihrer „... Auflösung des festen Konturs und dem braungelben, tonigen Kolorit die in Resten erhaltene Datierung (15)19 bestätigen".[11]

Anders als Hornig, der in der weißen Lilie in der Hand des Engels einen allgemeinen symbolischen Hinweis auf die Reinheit Mariens sehen wollte, glaubte R. Goffen in ihr spezifischer einen Verweis auf die Prophezeiung Jesajas 11,1–2, über den Messias und sein Friedensreich, erkennen zu können: „Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen. Auf ihm wird ruhen der Geist des Herrn, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des Herrn". Wie Goffen ausführte, ist „... this iconographical interpretation ... also an explanation of what otherwise seems an arbitrary composition. The lily is held insistently above the Child's head, and the angel directs his glance at the Infant, thus associating the flower with him. Meanwhile, the Madonna looks downward, with a somber, almost wistful expression, as she holds her son's foot in her hand, a gesture that may be understood as a reference to a future locus of one of Christ's wounds."[12]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

In der Infrarot-Reflektographie *(Abb. 246)* war eine Unterzeichnung nicht nachweisbar. Auch minimale Formveränderungen halten sich im Rahmen des Üblichen. Sie sind am auffälligsten am Kontur des Umhangs an Mariens rechter Kopfseite, am Kinn des Kindes und schließlich an seinem Rücken, der in der ersten Farbanlage etwa 1 cm breiter als heute ausgeführt war.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 247)* offenbart eine spektakuläre Veränderung während des Malprozesses: Anstelle des heutigen schwarzen Hintergrundes war ursprünglich ein Landschaftsausblick unter einem streifigen Wolkenhimmel und mit einigen Bäumen am linken Bildrand dargestellt. Die relativ gleichmäßige Beimischung von Bleiweiß zu fast allen Farben läßt die Komposition in der

8 Hornig (1974), S. 199; ders. (1976), S. 60, 111f, Kat. Nr. A 31.
9 Hornig (1976), S. 64–68, 117f, Kat. Nr. A 37, Abb. 37; Sergio Marinelli (Hg.), Proposte e restauri. I Musei d'Arte negli anni ottanta, Verona 1987, S. 112.
10 Hornig (1976), S. 62–64, 116f, Kat. Nr. A 36, Abb. 36.
11 Hornig (1976), S. 60, 111f, Kat. Nr. A 31.
12 Goffen (1980), S. 325. Eine entsprechende Symbolbedeutung der Lilie hatte dies., A „Madonna" by Lorenzo Lotto; in: MFA. Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston 56 (1978), S. 40 und Anm. 26, für Lottos um 1521 entstandene Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Antonius von Padua im Bostoner Museum of Fine Arts angenommen.



Abb. 243: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind, Mailand, Museo Poldi-Pezzoli



Abb. 244: Paolo Cavazzola, Madonna in der Glorie mit Heiligen und Tugendpersonifikationen, Verona, Museo Civico

Röntgenaufnahme sich vergleichsweise klar abzeichnen. Deutlich erkennbar werden auch am oberen und rechten Bildrand regelmäßige (retuschierte) Beschädigungen der Leinwand, die wohl auf eine sekundäre Befestigung zurückgehen dürften.

DISKUSSION

Wie bereits Hornig betont hat, läßt sich das „[15]19" datierte Frankfurter Gemälde gut in Cavazzolas erhaltenes Œuvre einfügen; vor allem die von Hornig angeführten, zu Anfang der 1520er Jahre entstandenen Madonnen in Verona *(Abb. 244–245)* zeigen eine engverwandte Figurenauffassung und Gestaltung, ferner eine analoge, tonige Farbbehandlung. In seiner größeren Schärfe in der Erfassung der Einzelform und in seinem buntfarbigen Kolorit hebt sich hiervon Cavazzolas gegen 1517 entstandenes Gemälde der Madonna mit Kind, Johannesknaben und Engel in der Londoner National Gallery *(Abb. 242)* noch deutlich ab.

Just dieses Bild ist aber in kompositioneller und motivischer Hinsicht der Ausgangspunkt für das Gemälde im Städel gewesen: An die Stelle des jugendlichen Täufers, der den Betrachter direkt anblickt und ihm – wohl als Hinweis auf die Paradiesfrucht – eine Zitrone präsentiert, auf



Abb. 245: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Verona, Museo Civico



Abb. 246: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und einem Engel, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Rücken des Christuskindes, Frankfurt a. M., Städel

die auch das Christuskind hinweist, ist in Frankfurt der Engel mit der Lilie getreten, während der im Rücken Mariens stehende Engel nun fortgefallen ist. Da die Frankfurter Madonna im Gegensatz zu ihrem Londoner Vorbild frontal gegeben ist, entsteht so eine dynamische Verschiebung der Gewichte im Bild, bleibt die linke obere Ecke doch nun leer.[13] Dadurch erlangt die Engelsfigur rechts mit ihrem ostentativen, über die Schulter zum Christuskind gehenden Blick, mit der bekenntnishaft zur Brust erhobenen Linken, vor allem aber mit der über der Christusfigur aufragenden Lilie besondere Bedeutung. Dies wird um so deutlicher, vergleicht man sie mit dem Londoner Johannes, der infolge seiner symmetrischen Austarierung durch den Engel hinter Maria der Komposition stärker eingeordnet ist. Tatsächlich bedarf es genauen Hinsehens, um den kindlichen Johannes nicht mit einem der Engel zu verwechseln, die häufig als Thronwächter die Madonna mit dem Kind flankieren, man betrachte etwa Giovanni Francesco Carotos (1478/82–1555) Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden *(Abb. 248)*.[14]

Das Dresdener Madonnenbild des gleichfalls in Verona tätigen Caroto dürfte übrigens eine weitere wichtige Inspirationsquelle für das Städel-Gemälde gebildet haben. Die beiden Mutter und Kind flankierenden Engel halten hier je einen Lilienstengel in Händen, dessen weiße Blüten sich wirkungsvoll vom dunklen Hintergrund abheben. Beide Engel nehmen direkten Blickkontakt mit dem Betrachter auf, um ihn auf die Hauptfiguren hinzuweisen, einer hat die Hände anbetend vor der Brust überkreuzt. Im Frankfurter Bild blickt der Engel zwar nicht aus dem Bild heraus, doch steht er im Dienst einer ähnlich konsequent angelegten Bildregie, denn nun folgt die Aufmerksamkeit des Betrachters dem auf das Christuskind gerichteten Blick des Engels.

Aus Carotos Dresdener Gemälde ist also nicht nur einer der Engel, sondern auch der von ihm gehaltene Lilienstengel in Cavazzolas Frankfurter Bild gewandert. Hier wie dort dürfte die Lilie als Sinnbild der Reinheit Mariens zu

13 Bezeichnenderweise hatte die erste Farbanlage des Bildes hier einen von Bäumen belebten Landschaftsausblick vorgesehen, siehe S. 252.

14 Vgl. Maria Teresa Franco Fiorio, Giovan Francesco Caroto, Verona 1971, S. 82, Kat. Nr. 12, Abb. 44.

Für den Hinweis auf dieses Gemälde bin ich Gregor J. M. Weber, Kassel, zu Dank verpflichtet.



Abb. 247: Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und einem Engel, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

verstehen sein – R. Goffens Vorschlag, in diesem klassischen Begleiter der Annunziata bzw. der Gottesmutter eine Anspielung auf Jesaja 11,1–2 zu sehen, kann nicht überzeugen, ist dort doch ausdrücklich von „Reis", „Zweig" und „Frucht" die Rede, was mit einer Lilie keinesfalls in Einklang zu bringen ist.[15] Noch abwegiger er-

15 So ist der Lilienstengel auch in Carotos Gemälde der drei Erzengel im Museo di Castelvecchio in Verona kennzeichnenderweise dem Gabriel beigegeben; vgl. Franco Fiorio (wie Anm. 14), S. 104, Kat. Nr. 56, Abb. 25.

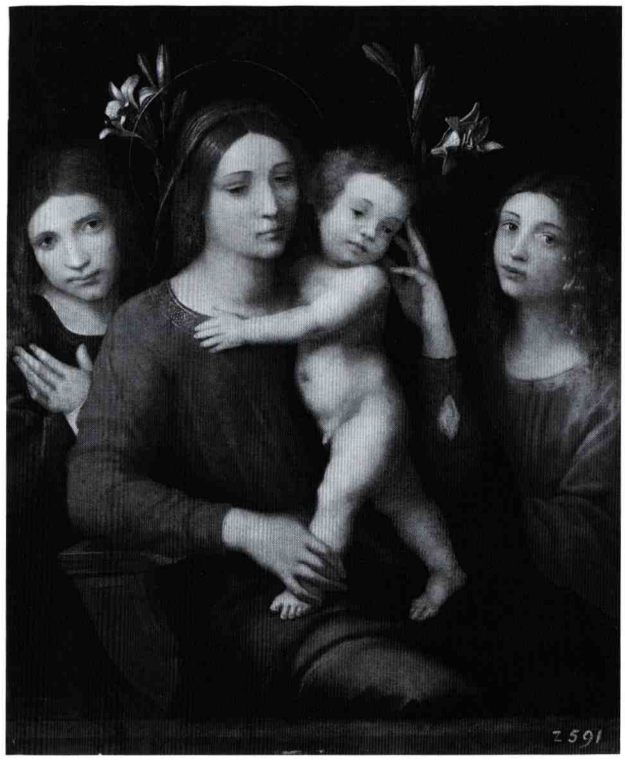


Abb. 248: Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind und zwei Engeln, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

scheint Goffens Vorschlag, der Griff der rechten Hand Mariens um den Fuß Christi sei als Anspielung auf die Passion zu verstehen. Zum einen ist die Passionssymbolik durch den Vogel auf der Hand Christi bereits sehr viel deutlicher zum Ausdruck gebracht,[16] zum anderen ist das Motiv der einen Fuß ihres stehenden Kindes stützenden Hand der Mutter Gottes in Verona seit der Errichtung von Andrea Mantegnas Triptychon in S. Zeno *(Abb. 267)*[17] ein überaus beliebtes und in seiner inhaltlichen Bedeutung nicht näher bestimmbares Zitat gewesen.[18]

16 Zur Passionssymbolik des Stieglitz' bzw. des Distelfinks sowie zur Herkunft des Motivs des Vogels als „Spielzeug" des Christuskindes siehe S. 26.

17 Lightbown, Mantegna (1986), S. 64–76, 406–408, Kat. Nr. 9, Abb. 36f.

18 Eine Paraphrase auf das Kind des Zeno-Altars findet sich auch in Cavazzolas bereits erwähnter Madonna in der Glorie mit Heiligen und Tugendpersonifikationen von 1522 im Museo Civico in Verona (siehe oben Anm. 9).
Siehe in diesem Zusammenhang auch die Diskussion der halbfigurigen Madonnenbilder von Carpaccio und Caroto in der Städel-Sammlung, S. 105–115 bzw. 268–276.

LITERATUR

Verz. (1892), S. 16, Nr. 49 b; (1900), S. 67, Nr. 49 b; (1910), S. 13, Nr. 49 b; (1914), SÏ. 14, Nr. 49 b; (1915), S. 51, Nr. 49 b; (1919), S. 24, Inv. Nr. 1192; (1924), S. 48; (1997), S. 26

1890 Verst. Kat. Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Freiherrlich von der Ropp'schen Gemälde-Galerie auf Schloss Schadow (Kurland) etc. etc. Gemälde der deutschen, vlämischen, niederländischen, italienischen etc. Schulen des xv.–xviii. Jahrh. Versteigerung zu Köln den 11. November 1890, J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), S. 18, Los-Nr. 71

1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 67, Kat. Nr. 49 b

1902 Giorgio Bernardini, La collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona; in: Bollettino Ufficiale del Ministero dell' Istruzione Pubblica. Supplemento 31 (1902), S. 1383

1905 Carlo Gamba, Paolo Morando detto il Cavazzola; in: Rassegna d'arte 5 (1905), S. 35

1907 Berenson, North Italian painters (1907), S. 192

1912 Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), Bd. 2, S. 210, Anm. 1

1915 Venturi, Storia dell'arte italiana, vii, 4 (1915), S. 812

1927 Rudolf Wittkower, Studien zur Geschichte der Malerei in Verona, iii. Die Schüler des Domenico Morone: Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Paolo Morando gen. Cavazzola; in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1927), S. 189, 196, 217, Kat. Nr. 17

1928 Venturi, Storia dell'arte italiana, ix, 3 (1928), S. 907, Anm. 1

1929 Georg Martin Richter, The Portrait of Isabelle d'Este, by Cavazzola; in: Burlington Magazine 54 (1929), S. 90

1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 142

1964 Lionello Puppi, Schedule per la storia della pittura veronese tra la fine del '400 e l'inizio del '500; in: Arte antica e moderna 28 (1964), S. 420

1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 83

1972 Art. „Cavazzola, Paolo Morando detto", in: Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall' xi al xx secolo, Bd. 3, Turin 1972, S. 217

1974 Christian Hornig, Paolo Cavazzola; in: Pierpaolo Brugnoli (Hg.), Maestri della pittura veronese, Verona 1974, S. 199

1976 Christian Hornig, Cavazzola, München 1976, S. 60, iiif, Kat. Nr. A 31

1980 Rona Goffen, Rezension von Christian Hornig, Cavazzola, München 1976; in: Art Bulletin 62 (1980), S. 325

1997 Christian Hornig, Art. „Cavazzola, Paolo"; in: AKL 17 (1997), S. 386f

1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 26

GIORGIONE

Castelfranco Veneto 1477/78 – 25. Oktober 1510 Venedig

Giorgione kann mit Fug und Recht als der Gründervater der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts bezeichnet werden, auch wenn sein Leben und Werk von zahlreichen Rätseln umgeben ist. Der im venezianischen Dialekt Zorzi genannte Künstler dürfte um 1477/78 in Castelfranco Veneto zur Welt gekommen sein. Erstmals urkundlich faßbar wird er zwischen August 1507 und Januar 1508, als er ein Gemälde für die Sala dell'Udienza des Dogenpalastes lieferte, das jedoch bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts untergegangen ist. Im Dezember 1508 wurde Giorgione für seine Außenbemalung des Fondaco de' Tedeschi, der Niederlassung der deutschen Kaufleute in Venedig, bezahlt, von der sich nur ein Fragment in der Ca' d'Oro erhalten hat, ferner Beschreibungen und späte Stiche nach einzelnen Figuren. Im Oktober 1510 forderte Isabella d'Este, die Markgräfin von Mantua, ihren Agenten in Venedig auf, ein Nachtstück Giorgiones („una nocte") für sie zu erwerben. Ihr Vertrauter antwortete ihr, der Künstler sei kürzlich an der Pest gestorben und es seien keine Werke, auch keines der beiden ihm bekannten Nachtstücke, verkäuflich.

Keines der Gemälde, die Giorgione zugeschrieben werden, ist signiert oder datiert, keines ist mit einem der in den Urkunden erwähnten Werke zu identifizieren. Nur zwei tragen rückseitige Datierungen und Inschriften von anderer Hand, die sie als Werk Giorgiones bezeichnen: die sogenannte „Laura" im Wiener Kunsthistorischen Museum (1506) und das Bildnis eines Mannes im San Diego Museum of Art (1506 oder 1510). Die Zuschreibungen erhaltener Bilder an Giorgione stützen sich vor allem auf venezianische Quellen des 16. Jahrhunderts, die indes alle erst nach Giorgiones Tod entstanden sind. Auf diese Weise sind u. a. das „Gewitter" in der Accademia in Venedig, der Junge mit dem Pfeil und die „Drei Philosophen" im Kunsthistorischen Museum in Wien für den Maler gesichert, eine Reihe weiterer, wie die Schlafende Venus in Dresden oder das Braunschweiger Fragment des David mit dem Haupt des Goliath, mit großer Wahrscheinlichkeit für ihn in Anspruch zu nehmen. Dabei zeigt aber bereits der Umstand, daß diese frühen Quellen die „Drei Philosophen" und die Dresdener Venus als unvollendete Werke bezeichnen, die von Sebastiano del Piombo bzw. von Tizian fertiggestellt worden seien, die Schwierigkeiten bei der Erfassung der handschriftlichen Eigenheiten Giorgiones im Vergleich zu seinen jüngeren Zeitgenossen, die z. T. in seiner Werkstatt gearbeitet haben. Der Mangel an datierten oder durch äußere Anhaltspunkte sicher datierbarer Werke des Künstlers macht zudem die chronologische Ordnung seines Œuvres höchst problematisch.

Giorgione revolutionierte in den nur knapp 15 Jahren seiner Tätigkeit die venezianische Malerei. Anders als die ältere Künstlergeneration um Giovanni Bellini verzichtete Giorgione Vasari zufolge auf vorbereitende Zeichnungen, sondern gestaltete seine Bildmotive in Farbe direkt auf dem häufig textilen Bildträger, wobei er eine offene Pinselführung und pastose Höhungen einsetzte. Entsprechend häufig finden sich radikale Veränderungen während des Entstehungsprozesses seiner Bilder. Neben seiner Tätigkeit als Freskant spezialisierte sich Giorgione auf kleinformatige Gemälde, die er für kunstsinnige Sammler schuf, die mit den vielfach mythologischen oder literarischen Vorlagen vertraut gewesen sein dürften. Die inhaltliche Deutung bleibt bis heute gelegentlich unklar, setzte Giorgione offenkundig eher auf eine poetische Stimmung seiner Darstellungen als auf klare Ablesbarkeit des ins Bild gesetzten Geschehens.

LITERATUR: Virgilio Lilli, Pietro Zampetti, L'opera completa di Giorgione, Mailand 1968; Günther Tschmelitsch, Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis, Wien 1975; Terisio Pignatti, Giorgione, Mailand ²1978; Christian Hornig, Giorgiones Spätwerk, München 1987; Annalisa Perissa Torrini, Giorgione. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1993; Mauro Lucco, Giorgione, Mailand 1995; Jaynie Anderson, Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique". Catalogue raisonné, Paris 1996; Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, Giorgione, New York 1999

NACHFOLGER DES GIORGIONE

DIE AUFFINDUNG VON ROMULUS UND REMUS

Inv. Nr. 1930

Tafel 27 und Abb. 249

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Fichte (Picea sp.), 69,0 x 121,1 (± 0,1) x 0,8–1,1 cm
Bildträger aus zwei horizontal verlaufenden Brettern mit horizonal verlaufender Maserung zusammengesetzt (Betthöhe von oben nach unten, gemessen bildseitig an der linken Kante):
Brett I: 26,7 cm
Brett II: 42,3 cm
rückseitig auf 0,8–1,1 cm gedünnt und parkettiert; freigelegte Wurmfraßgänge auf der Tafelrückseite und an beiden Seitenkanten sowie der Unterkante der Tafel; Tafeloberkante wohl unbeschnitten
in Brett II ein von der linken Tafelkante aus einlaufender Riß von ca. 30 cm Länge; am unteren Rand ein etwa 3 cm breiter Streifen entweder abgebrochen, neu verklebt und retuschiert oder von einem über die gesamte Tafelbreite gehenden retuschierten Einläufer betroffen
zahlreiche kleine Einläufer von der rechten Tafelkante aus

Malfläche: 67,4 (± 0,1) x 121,1 (± 0,1) cm
Tafel allseits in der Malerei wohl nur knapp beschnitten

Zustand der Malerei:[1]
Gemälde großflächig bis auf Untermalung bzw. Unterzeichnung verputzt; in allen Bildpartien außer in den in Grüntönen ausgeführten Vegetations- und Landschaftsabschnitten großflächige, retuschierte Ausbrüche aus der Farbschicht

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „1930", in roter Kreide „2177" und „3697", Klebezettel mit Zollstempel: Adler mit umlaufender Inschrift „ZOLLAMT HPTGBHF EILGUT * HAMBURG"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Querformat des nur schlecht erhaltenen Gemäldes wird von einer locker bewaldeten Landschaft mit einzelnen Gebäuden gefüllt, die von einem mäandrierenden Flußlauf gegliedert wird: Vor einer fernen Berglandschaft wird das Gewässer im Hintergrund in Bildmitte erstmals sichtbar; es fließt zunächst nach links, biegt dann scharf nach rechts um und erreicht schließlich den Bildvordergrund in der rechten vorderen Bildecke.

Der Fluß gliedert mit seinen Ufern zugleich den synchron geschilderten Verlauf der mythologischen Geschichte um die Aussetzung und anschließende Auffindung von Romulus und Remus, der Söhne der Vestalin Rea Silvia und des Mars.[2] Im fernen Mittelgrund sind etwa in der Mitte der Tafel zwei Figuren im Gespräch dargestellt, möglicherweise als Anspielung auf den Mordauftrag an den beiden Kleinkindern. Rechts davon stehen ein Mann – der gedungene Mörder – und eine Frau – die Mutter oder Amme – am Ufer des Tibers. Während die Frau eines der Kinder noch an sich preßt, hat ihr der Mann das andere bereits entrissen. Derselbe Mann ist links erneut am Ufer dargestellt. Er ist gerade im Begriff, einen Säugling in das Wasser zu werfen, in dem bereits ein weiteres Kind davontreibt. Im rechten Bildvordergrund sieht man einen anderen Mann – den Hirten Faustulus, dessen Rinder- und Schafherde am vorderen Uferabschnitt ruht – bei der Bergung eines der beiden Säuglinge aus dem Wasser. Etwas stromaufwärts treibt noch das zweite ausgesetzte Kind. Im Vordergrund links kommt das Geschehen vor einem Bauerngehöft schließlich zum Abschluß; der Hirt hat eines der Kinder bereits seiner Frau Acca Larentia – der „Lupa" – zur Pflege übergeben, während er das andere noch im Arm hält.

Die im Bild dargestellten Personen sind in die Tracht der arbeitenden Bevölkerung des 15. und 16. Jahrhunderts gekleidet: Die Männer tragen einen kurzen Rock und ein ärmelloses, gegürtetes Wams, die Frauen einen knielangen Rock über einem bodenlangen Untergewand. Während die Landschaft zum Bildhintergrund in luftperspektivischer Darstellung verblaut, wird die Detailschilderung von Bäumen, Pflanzen und Blumen zum Vordergrund hin ausführlicher; im Bildvordergrund rechts erscheint ein Hühnervogel.

1 Das Bild wurde im Jahre 1937 nach seiner Erwerbung durch das Städel von dem Frankfurter Restaurator Weber-Scheld gereinigt und restauriert; vgl. Swarzenski (1937), S. 5.

2 J. B. Carter, Art. „Romulus und Remus"; in: W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 4, Hildesheim 1965, Sp. 167–209; Jocelyn Penny Small, Art. „Romulus et Remus"; in: Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), Bd. 7,1, Zürich-München 1994, S. 639–644.



Abb. 249: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Frankfurt a. M., Städel

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde 1936/37 mit Mitteln der Karl Schaub'schen Stiftung von dem Kunsthändler Pieter de Boer in Amsterdam als anonymes „italienisches Gemälde" zum Preis von 2500 Reichsmark für das Städelsche Kunstinstitut erworben[3] und 1937 als Arbeit des Giorgione im Inventar verzeichnet. In den Gemäldeverzeichnissen wurde es nicht erwähnt.[4] Unmittelbar nach dem Ankauf durch das Städel wurde das Gemälde von dem Frankfurter Restaurator Weber-Scheld gereinigt *(Abb. 250, 251)*.[5] G. Swarzenski stellte es anschließend als bisher unbekanntes Werk des Giorgione aus der Zeit um 1500 vor. Er wies in diesem Zusammenhang nicht nur auf die ausgedehnten Übermalungen in spätnazarenischem Geschmack hin, die durch Weber-Scheld abgenommen worden waren,[6] sondern ebenso auf den Umstand, daß das Bild ursprünglich unvollendet geblieben war: „Dies zeigt sich an einigen Stellen des Laubwerks, vor allem aber stieß man ... in den Köpfen der Hauptfiguren und den Kindern des Vordergrundes auf die in aller Frische erhaltene Vorzeichnung. Sie hat – zumal bei der Seltenheit venezianischer Zeichnungen der Zeit – einen dokumentarischen Wert sondergleichen. Man entschloß sich, sie im ursprünglichen Zustand stehen zu lassen, obwohl es ein Leichtes wäre, sie von neuem farbig zu ergänzen, und der Betrachter, der alte Bilder zumeist nur in restauriertem Zustand zu sehen gewohnt ist, von ihrem Anblick zuerst befremdet sein wird. (Nur in der Hütte links war die radikale Freilegung untunlich.) Diese Vorzeichnungen haben die Ursprünglichkeit, Frische und Qualität, die man nur bei den Handzeichnungen großer Meister findet ... Stil und Charakter der Zeichnung (bestätigen) die frühe Entstehung des Bildes ..., und die meisterhafte Sicherheit, Leichtigkeit und Originalität dieser ersten Niederschrift (spricht) durchaus gegen die Hand eines Kopisten, Schülers oder Nachahmers ... So dürfte es kein Wagnis sein, das Bild als Frühwerk Giorgiones zum mindesten in dem entscheidenden Sinne anzusprechen, daß der Entwurf, die Komposition, Erfindung und Anlage ihm gehört, das Werk also eine Schöpfung seines Geistes ist. Ueber die ma-

3 Swarzenski (1937), S. 5, teilte weiterhin mit, das Bild sei in Berlin aufgetaucht. Tatsächlich hatte de Boer das Gemälde 1936/37 bei dem auch als Kunsthändler tätigen Kunsthistoriker Eduard Plietzsch in Berlin erworben (vgl. Städel-Archiv, Akte 703). Nach der Zuschreibung an Giorgione unternahm de Boer um die Jahreswende 1937/38 den vergeblichen Versuch, den Verkauf des Bildes anzufechten (vgl. Städel-Archiv, Akte 664). Für diese Hinweise bin ich Nicole Roth, Frankfurt, zu Dank verpflichtet, die derzeit die Provenienzen der ab 1933 erworbenen Gemälde des Städelschen Kunstinstituts überprüft.

4 Sander, Brinkmann (1997), S. 31, sahen in dem Bild ein Werk in der Art Giorgiones.

5 Swarzenski (1938), S. 43, mit Abbildungen des Zustands vor und nach dieser Reinigung.

6 Swarzenski (1937), S. 5: „Als das Bild auftauchte, war der Fluß so übermalt, daß er streckenweise als Rasenfläche wirkte, mit langen Schlagschatten! Bei der Reinigung erschien nicht nur der Fluß in seiner ganzen Ausdehnung, sondern zwei nackte Kinder, die im Wasser dahintreiben."

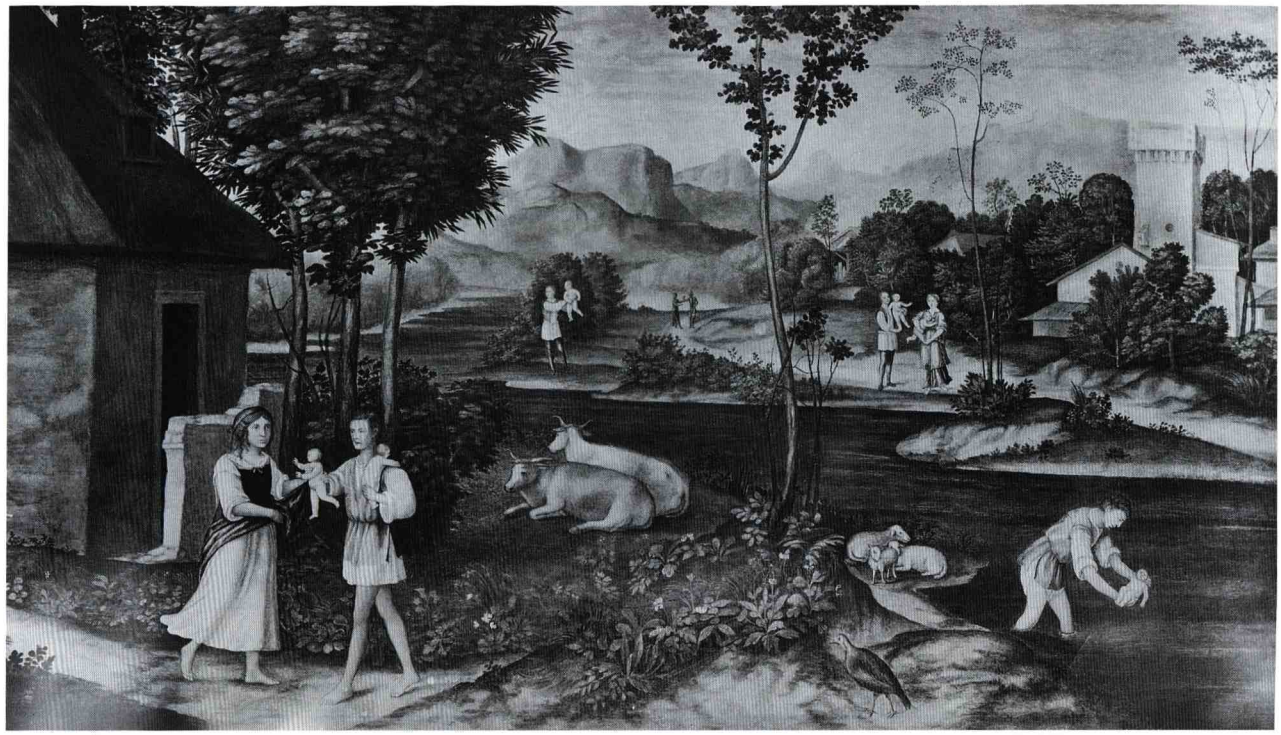


Abb. 250: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Zustand vor der Restaurierung 1937, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 251: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Zustand nach Abnahme der meisten Übermalungen und vor der Retusche im Jahre 1937, Frankfurt a. M., Städel

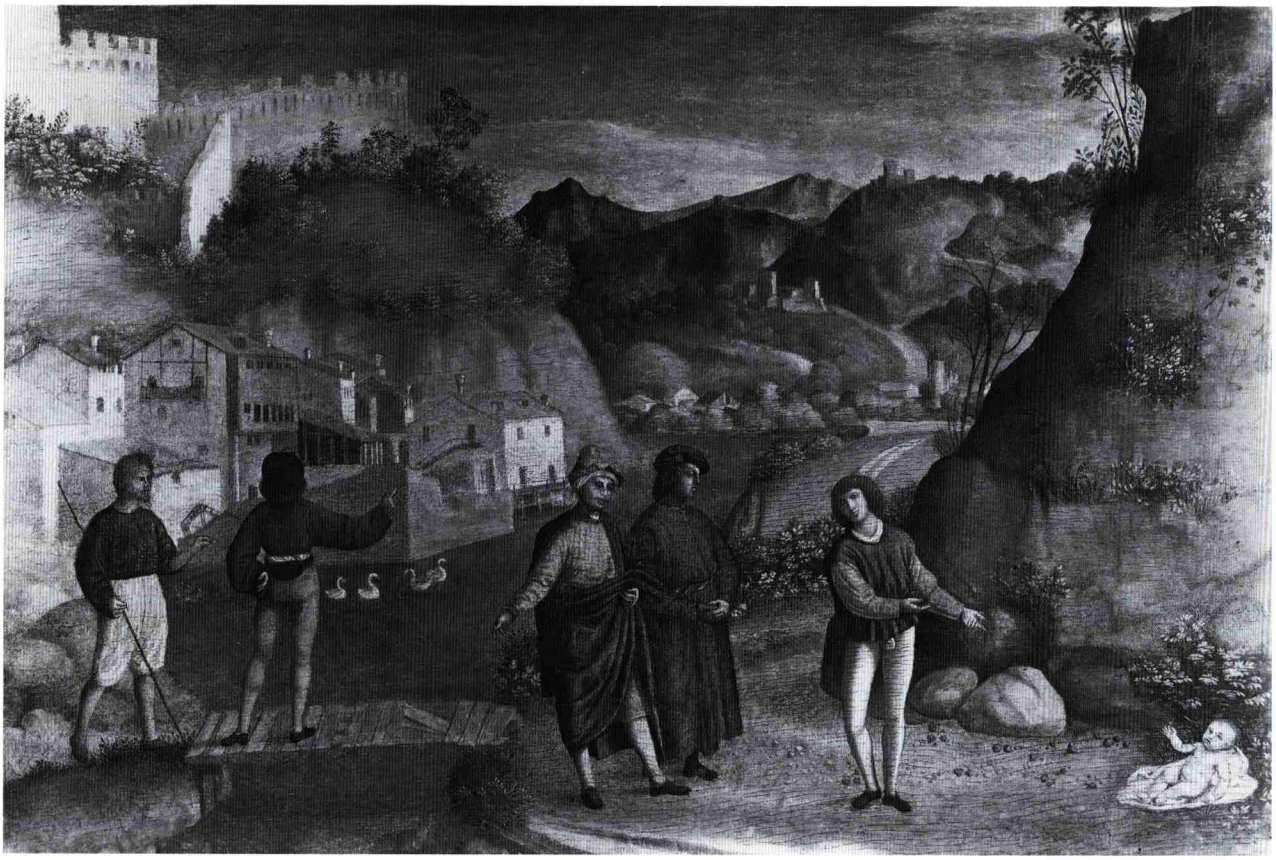


Abb. 252: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung des Paris, Mailand, Sammlung Conte Paolo Gerli

nuelle Ausführung sollte man, streng genommen, nicht ohne Vorbehalt urteilen. Die frühesten seiner bekannten und erhaltenen Bilder sind umstritten und zeigen unter sich beträchtliche Verschiedenheiten in der Ausführung."[7]

K. Schwarzweller folgte Swarzenskis Überlegungen weitgehend. Auch er wollte in der Tafel ein um 1500 entstandenes Werk Giorgiones erkennen, brachte es aber vor allem mit zwei Darstellungen aus der Geschichte des trojanischen Prinzen Paris in Zusammenhang, die sich damals in der Sammlung Martin Conway befanden, heute jedoch Teil der Sammlung des Conte Paolo Gerli in Mailand sind *(Abb. 252, 253)*. Diese Darstellungen sind immer wieder mit der Städel-Tafel in Zusammenhang gebracht worden:[8] „Dennoch sind wichtige Unterschiede, besonders in dem landschaftlichen Gefüge, aufzuzeigen; bei den Paris-Bildern fällt auf, wie stark sich die einzelnen Teile der Landschaft gegeneinander absetzen und – im quattrocentistischen Sinne – mit vielen Einzelheiten ausstaffiert sind, während die Frankfurter Landschaft viel mehr vom Ganzen her erlebt und gestaltet ist; ähnliches wäre über das Verhältnis von Figur und Landschaft zu sagen. Das, was man als die große Tat und Neuerung Giorgiones auf diesem Gebiet bezeichnet hat, ist in dem Frankfurter Bild ungleich reiner und ursprünglicher verwirklicht... Das gilt auch, wie hier nur kurz angemerkt sei, für den Vergleich mit den anderen Bildern mythologischen Inhaltes, die mit Giorgiones Frühzeit verbunden werden (Bergamo, Padua, Venedig-Seminario); allein die Komposition des verschollenen Paris-Bildes (Stich von T. van Kessel) macht hier eine Ausnahme, – also gerade ein gut beglaubigtes und sicher frühes Werk!"[9]

Doch just die Landschaftsgestaltung des Frankfurter Bildes ließ G. M. Richter an die Ausführung des Gemäldes durch zwei unterschiedliche Hände denken. Neben Giorgione selbst (der für die Bildkonzeption und vielleicht die erste, partielle Farbanlage verantwortlich gewesen sein sollte) sah er einen Gehilfen am Werk, den er versuchsweise mit Lorenzo di Bartolommeo Luzzi (1480/85–

7 Swarzenski (1937), S. 5.

8 Vgl. Christian Hornig, Giorgiones Spätwerk, Müchen 1987, S. 167f, Kat. Nr. 1f (von Hornig als um 1495 entstandene eigenhändige Werke Giorgiones betrachtet). Die Zuschreibung der beiden Tafeln ist allerdings alles andere als unumstritten, wie der kommentierten Literaturliste bei Hornig zu entnehmen ist, ja selbst die Tafel mit der Darstellung der Auffindung des Kindes ist kontrovers auch auf das persische Königskind Cyrus gedeutet worden, vgl. Hartlaub (1938 b), S. 7f.

9 Schwarzweller (1938), S. 49 mit Anm. 1 (rechte Spalte). Das Verhältnis des Städel-Bildes zu den beiden Paris-Täfelchen sah in gleicher Weise auch Richter (1938 a), S. 33, Anm. 7; ders. (1938 b), S. 186.
Zu den genannten Werken in Bergamo, Padua und Venedig vgl. Francesco Rossi, Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. xv–xvi, Bergamo 1988, S. 305, Kat. Nr. 179 (Bergamo); Enrico Guidoni, Giorgione. Opere e significati, Rom 1999, S. 229f, Kat. Nr. 22 (Padua); zu dem nur in Kopie überlieferten Paris-Bild vgl. Terisio Pignatti, Giorgione. Werk und Wirkung, Stuttgart 1979, S. 157, Abb. 227f.



Abb. 253: Nachfolger des Giorgione, Die Übergabe des Paris an die Amme (?), Mailand, Sammlung Conte Paolo Gerli

1526/27) identifizierte: „If there is any truth in my suggestion then, of course, we would have to date the Staedel panel about 1509 when Lorenzo Luzzi worked with Giorgione at the Fondaco dei Tedeschi. The general standard of quality of Lorenzo's altarpieces is not very high and would explain the strange deficiencies which are to be seen in the Staedel panel."[10]

Der schlechte Erhaltungszustand des Frankfurter Bildes, doch darüber hinaus vor allem der Mangel an eindeutig zuzuschreibenden Vergleichswerken – seien sie von Giorgione, einem seiner Werkstattmitarbeiter oder anderen Künstlern – sollte bis heute alle Zuschreibungs- und auch Datierungsversuche nachhaltig belasten. So wurde neben der Giorgione-Zuschreibung[11] auch die Zuweisung an seine Werkstatt vertreten,[12] doch auch andere namentlich bekannte Künstler wurden meist ohne ausführlichere Begründung, doch immer im Zusammenhang mit den beiden Paris-Bildern der Sammlung Gerli, vorgeschlagen. So meinten G. Fiocco, F. Heinemann sowie L. Magugliani die Hand des Giulio Campagnola (um 1482–1516) erkennen zu können,[13] während A. Morassi und T. Pignatti Vincenzo Catena (1470/80–1531) ins Gespräch brachten, „... senza escludere la collaborazione del giovanissimo Giorgione", wurde dieser doch im Jahre 1506 als „cholega de maistro vizenzo chaena" bezeichnet.[14]

Es war gleichfalls Swarzenski, der das Thema des Bildes als Aussetzung und Auffindung von Romulus und Remus erkannte. Wie gelegentlich in der Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts dargestellt,[15] wurde auch hier die lateinische Bezeichnung der Ziehmutter der beiden ausgesetzten

10 Richter (1938 b), S. 185–189 (das Zitat auf S. 186); ders. (1938 a), S. 33, Anm. 7. Die Luzzi-Zuschreibung der Städel-Tafel (diesmal gemeinsam mit den beiden Paris-Szenen in der Sammlung Gerli) wurde auch vertreten durch Trevisan (1950), S. 523. Zu Luzzi vgl. Sergio Claut, Art. „Luzzo, Lorenzo"; in: DicArt 19 (1996), S. 834f.

11 Swarzenskis Einschätzung als eigenhändiges Giorgione-Gemälde teilten Beenken (1938), S. 154; Hartlaub (1938 a), S. 252–263; ders. (1938 b), S. 7f; Lilli, Zampetti (1968), S. 96, Kat. Nr. 43.

12 Coletti (1955), S. 64; Berenson (1957), S. 86; Lucco (1995), S. 149; Sander, Brinkmann (1997), S. 31.

13 Fiocco (1941), S. 22f; Heinemann (1962), S. 231; Magugliani (1970), S. 113; Tschmelitsch (1975), S. 75f, 136. Zu Campagnola vgl. Andrew John Martin, Art. „Campagnola, Giulio"; in: AKL 16 (1997), S. 2f.

14 Morassi (1942), S. 154f; Pignatti (1955), S. 123 (hier das Zitat). Zu Catena allgemein siehe S. 224.
Catenas Bezeichnung als „Kollege" Giorgiones befindet sich auf der Rückseite der sogenannten „Laura" im Kunsthistorischen Museum in Wien, vgl. Guidoni (wie Anm. 9), S. 259f, Kat. Nr. 40.

15 Schwarzweller (1938), S. 48, verwies auf eine Illustration in der deutschen Livius-Ausgabe, die 1505 bei Peter Schöffer in Mainz verlegt wurde, deren Begleittext zufolge die Frau des Hirten Faustulus Laurentia geheißen habe; „... die selb frow/was ouch lupa geheissen/das ist zu latin souil gesprochen als ein wölfin/Da her die fabel entsprungen ist/das die kind von einer wölfin gesögt vnnd ernert syen." (vgl. Richard Muther, Die deutsche Buchillustration der Gothik und Frührenaissance (1460–1530), München-Leipzig 1884, Bd. 2, Abb. auf S. 151).



Abb. 254: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Aussetzung der Kinder, Frankfurt a. M., Städel

Kinder, „lupa", mit „Buhlerin" und nicht mit „Wölfin" übersetzt; daher die Darstellung der Übergabe der beiden aus dem Wasser geborgenen Kinder an eine junge Frau.[16] G. F. Hartlaub stellte die Städel-Tafel in den Zusammenhang des von ihm konstruierten „Mythos des erwählten Kindes", den Giorgione seiner Meinung nach deshalb besonders gepflegt habe, weil er selbst möglicherweise unehelicher Geburt gewesen sei.[17]

Die ursprüngliche Funktion des Städel-Bildes wurde seit Swarzenski wahlweise als Cassone- oder als Einzeltafel gesehen, die als Teil eines größeren Bilderzyklus in die Wandvertäfelung eines Studiolo eingelassen gewesen sein könnte.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 254–256)* macht die auf weite Strecken bereits mit bloßem Auge unschwer zu erkennende Unterzeichnung zur Gänze sichtbar. Wohl mit einem Pinsel und wäßriger schwärzlicher Farbe ausgeführt, fixiert sie in großer Ausführlichkeit die Figuren im Bildvordergrund. Die Architekturen und die Hintergrundslandschaft oder die Büsche und Bäume des Mittelgrundes sind nur summarisch angegeben. Die Unterzeichnung beschränkt sich im wesentlichen auf sehr sicher gesetzte, strichzeichnungsartige Angaben, selbst bei den Vordergrundsfiguren gibt es keine die Beleuchtungssituation oder das Oberflächenrelief des jeweiligen Gegenstandes interpretierenden Schraffuren. Minimale Abweichungen zwischen Unterzeichnung und Farbausführung finden sich nur an den Bäumen im Bildmittelgrund; ebenso gibt es keine nennenswerten Pentimenti in der Farbschicht.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 257)* läßt gleichfalls keine Pentimenti erkennen, macht aber den stark beeinträchtigten Zustand der massiv verputzten Malerei überaus deutlich: Über den Farbverlusten der vielfach stark beriebenen Craqueléränder liegen ausgedehnte Retuschen.

16 Swarzenski (1937), S. 5; Hartlaub (1938 a), S. 252; Schwarzweller (1938), S. 48.

17 Hartlaub (1938 a), S. 252–263; ders. (1938 b), S. 7f.



Abb. 255: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Bergung des Kindes, Frankfurt a. M., Städel

Während die modernen Übermalungen in den 1930er Jahren weitgehend entfernt worden sind, ist die Krone der Baumgruppe links noch übermalt: Die weichen, rundgeformten Blätter liegen über dem ursprünglichen Blattwerk mit schmalen, spitz zulaufenden Einzelblättern, die nur am Außenkontur der Vegetation zu erkennen sind.

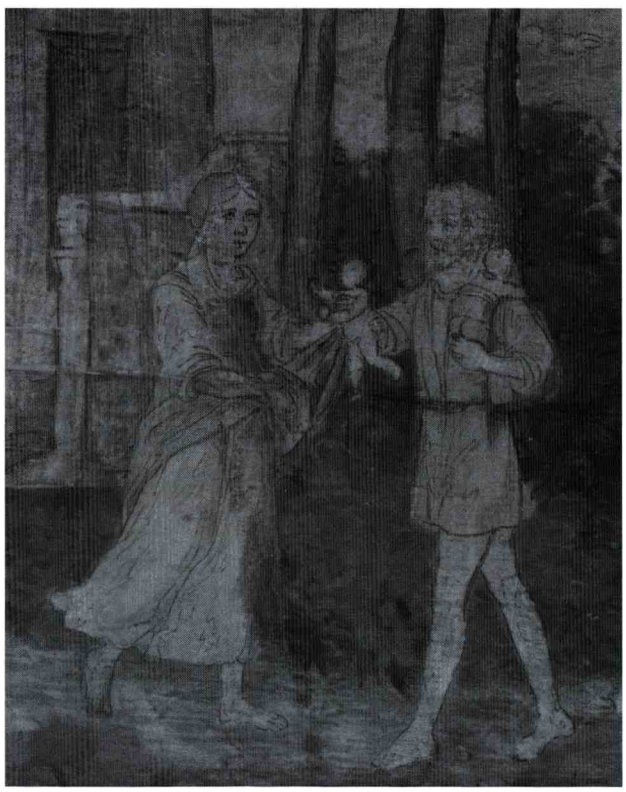


Abb. 256: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Übergabe der Kinder an die Lupa, Frankfurt a. M., Städel

Die dendrochronologische Untersuchung des originalen Fichtenholz-Bildträgers konnte den jüngsten Jahrring ins Jahr 1519 datieren. Da bei Fichte normalerweise der gesamte Querschnitt genutzt und nur die Rinde entfernt wurde, kann von einem frühestmöglichen Fälldatum ab 1519 ausgegangen werden. Bei einer Mindestlagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte das Gemälde somit ab 1521 entstanden sein.[18]

DISKUSSION

Dank der Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung, die in diesem Falle wegen der Verwendung von Fichtenholz als Bildträger möglich war, kann die gelegentlich erwogene Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes an den 1510 gestorbenen Giorgione definitiv ausgeschlossen werden.[19] Selbst ein Mitarbeiter seines Ateliers kommt angesichts der frühestmöglichen Entstehung des Bildes zu Anfang der 1520er Jahre nicht mehr in Frage, da sich zu diesem Zeitpunkt die Giorgione-Werkstatt längst aufgelöst und ehemalige Mitarbeiter selbständig gemacht hatten.

Das nur schlecht erhaltene Bild, das durch massive Verputzungen stellenweise die Unterzeichnung bereits mit bloßem Auge erkennen läßt, zeigt indes, wie populär giorgioneske Kompositionen noch lange nach dem Tode des Künstlers in Venedig waren. Eine nähere Bestimmung des ausführenden Künstlers dürfte mit Blick auf die Beschädigung der Malerei wohl auch in Zukunft kaum möglich sein; anders verhält es sich mit der sehr charakteristischen Unterzeichnung. Hier wird eine systematische Untersuchung weiterer Arbeiten der Giorgione-Nachfolger und -Nachahmer sicher noch neue Zusammenhänge erschließen können.[20]

Die für ein Bild des frühen 16. Jahrhunderts altertümlich anmutende Synchrondarstellung verschiedener Etappen einer Bilderzählung, Malweise und Format dürften darauf hindeuten, daß es sich, wie bereits von Swarzenski vermutet, bei der Städel-Tafel nicht um ein Einzelbild, sondern um ein Stück aus einem umfänglicheren Ensemble gehandelt haben dürfte – ein Cassone-Bild oder ein Gemälde aus einem Bildzyklus. Hierauf verweist auch die Verwandtschaft des Bildes mit weiteren, gelegentlich für

18 Dendrochronologischer Untersuchungsbefund von Peter Klein, Hamburg, vom 11. September 1998.

19 Gleiches gilt natürlich auch für den 1516 verstorbenen Giulio Campagnola, der auch als Autor des Städel-Bildes vorgeschlagen worden ist, siehe S. 262.

20 Vor allem Giorgiones eigene – bzw. die ihm zugeschriebenen – Gemälde sind wiederholt gemäldetechnologisch und/oder infrarot-reflektographisch untersucht worden; vgl. Ausst. Kat. GIORGIONE A VENEZIA, Katalog von Adriana Augusti Ruggeri u. a., Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1978; Christian HORNIG, Unterzeichnungen Giorgiones; in: Pantheon 38 (1980), S. 46–49; DERS., Giorgione-Unterzeichnungen entdeckt; in: Pantheon 42 (1984), S. 94f; DERS., Giorgiones Spätwerk, München 1987; Charles HOPE, J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, Underdrawings by Giorgione and his circle; in: Hélène Verougstraete-Marcq, Roger van Schoute (Hg.), Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VIII: Dessin sous-jacent et copies, Louvain-la-Neuve 1991, S. 127–140.

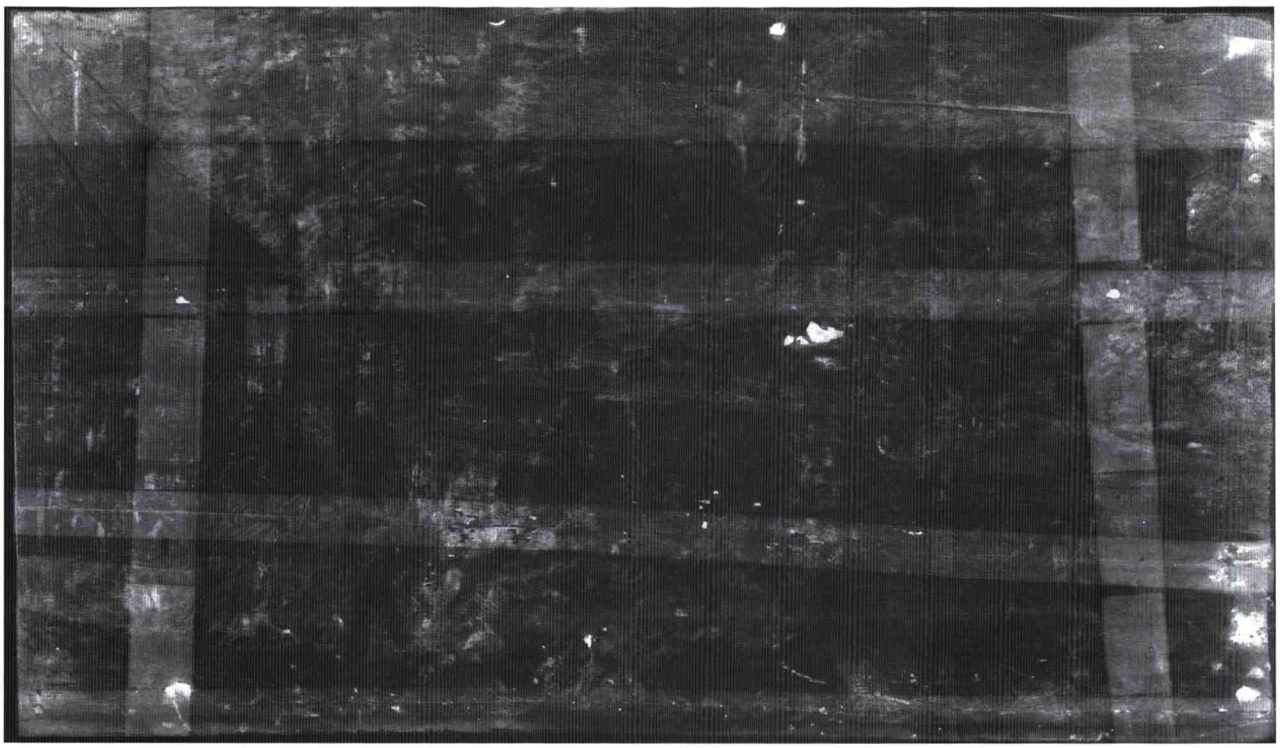


Abb. 257: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Giorgione selbst (zumindest aber für seine Nachfolger, die „Giorgioneschi") in Anspruch genommenen Darstellungen, die häufig gleichfalls antike Mythen zum Thema haben[21] und die ebenso aus einem dekorativen Zusammenhang stammen dürften.

Auf die beiden Täfelchen mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte des Paris in der Mailänder Sammlung Gerli *(Abb. 252, 253)* ist in diesem Zusammenhang schon hingewiesen worden.[22] Tatsächlich bieten diese vergleichsweise gut erhaltenen Bilder in Figuren- und Landschaftsgestaltung die nächsten Parallelen zur Frankfurter Tafel; man vergleiche nur Haltung, Proportion, Gewandbildung und Schrittmotiv, ja selbst das Motiv des strampelnden Kleinkindes, bei der jeweiligen Szene der Übergabe des Kindes an seine zukünftige Ziehmutter; man vergleiche ferner die lagernden Rinder im Mittelgrund, die diagonalen Landschaftskulissen, die den Bildraum erschließen, die Bauten des Bauernhofs und der fernen Burganlage, ja selbst den etwas spärlich-fedrigen Baumschlag.

Die Auffindung des in der Wildnis ausgesetzten Paris durch Hirten ist wiederholt in der Giorgione-Nachfolge aufgegriffen worden, wie die fragmentierten Tafeln im Szépmüvészeti Museum in Budapest *(Abb. 258)* und im Art Museum der Princeton University *(Abb. 259)* zeigen. Doch auch das Romulus-Remus-Thema ist ein weiteres Mal in der Giorgione-Nachfolge belegt: Ein Tondo in einer Mailänder Privatsammlung zeigt die beiden Knaben mit ihrer Mutter, Rea Silva.[23]

In ihrer Gestaltung dem Frankfurter Bild verwandt ist eine weitere, inhaltlich bisher nicht näher gedeutete Landschaft mit Figuren, die sich zuletzt in der Sammlung Robert Lebel in Paris befand *(Abb. 260)*.[24] Das in seiner malerischen Ausführung offenbar etwas gröbere Gemälde zeigt nicht nur eine an die Städel-Tafel erinnernde Auffassung und Erschließung der Landschaft durch einen mäandrierenden Fluß und Figuren, die über die unterschiedlichen Bildebenen verteilt sind. Prominent vergleichbar ist ferner der auf der vorderen Bildebene dargestellte Kranich, der – wie der Hühnervogel im Frankfurter Bild – auf der Unterkante des Bilder- bzw. Cassonerahmens zu stehen scheint und damit die Illusion einer unmittelbaren Verbindung von Bild- und Betrachterraum schafft.[25]

In seiner gleichzeitigen Bezugnahme auf Giorgiones Kunst und Malkultur sowie auf das bukolische Land-

21 Vgl. hierzu etwa Terisio Pignatti, Giorgione's pre-Venetian beginnings: A new proposal; in: David S. Chambers u. a. (Hg.), War, culture and society in Renaissance Venice. Essays in honour of John Hale, London 1993, S. 191–198.

22 Siehe S. 261.

23 Vgl. Ausst. Kat. Giorgione e i Giorgioneschi, Katalog von Pietro Zampetti, Venedig, Palazzo Ducale, 1955, S. 124, Kat. Nr. 55, Abb. auf S. 125.

24 Vgl. Ausst. Kat. Giorgione e i Giorgioneschi, Katalog von Pietro Zampetti, Venedig, Palazzo Ducale, 1955, S. 6, Kat. Nr. 3, Abb. auf S. 7.

25 Siehe auch S. 349.



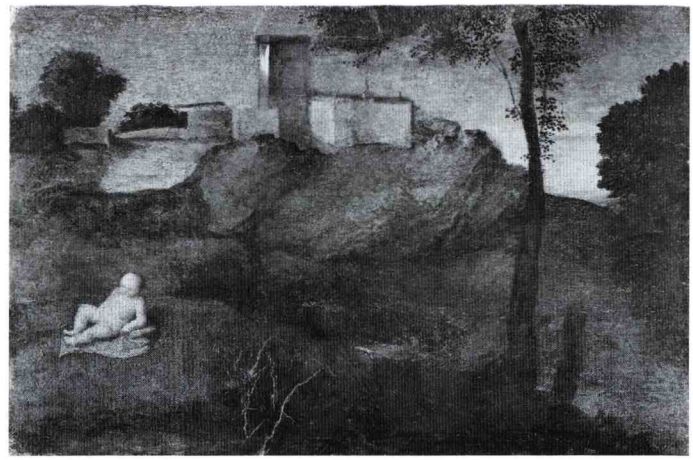


Abb. 259: Nachfolger des Giorgione, Der auf dem Berg Ida ausgesetzte Paris (Fragment), Princeton, Princeton University, Art Museum

Abb. 258: Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus (Fragment), Budapest, Szépmüvészeti Múzeum



Abb. 260: Nachfolger des Giorgione, Landschaft mit Figuren, Paris, Sammlung Robert Lebel

schaftsbild setzte der unbekannte Maler der Geschichte um die Aussetzung und Errettung der legendären Gründer Roms gleich auf zwei in ersten Drittel des 16. Jahrhunderts überaus beliebte Aspekte der Kunstproduktion, was ihm – seiner recht retardierenden Gestaltungsweise ungeachtet – ein Auskommen gesichert haben dürfte.[26]

LITERATUR

VERZ. (1997), S. 31

1937 Adolph MEUER, Sensation für die Kunstwelt. Unter dreifacher Übermalung ein echter Giorgione entdeckt; in: Deutscher Kunstbericht II, Nr. 12 (1937), o. S.

1937 Georg SWARZENSKI, Ein unbekannter Giorgione. Erwerbung für das Städelsche Kunstinstitut; in: Frankfurter Zeitung, 82, Nr. 656/657 (25. Dezember 1937), S. 5

1937 W., Der Kampf um den „Giorgione". Die Echtheit ist so gut wie erwiesen; in: Volksblatt, 31. Dezember 1937, o. S.

1937 BERLINER KUNSTHÄNDLER CONTRA STÄDEL-INSTITUT. NACHSPIEL ZUR ENTDECKUNG EINES GEMÄLDES VON GIORGIONE – BLEIBT DAS BILD IN FRANKFURT? in: Frankfurter Volksblatt, 30. Dezember 1937, o. S.

1937 DER NEUE GIORGIONE IM STÄDEL; in: Frankfurter Zeitung, 31. Dezember 1937, o. S.

1937 UM DEN GIORGIONE IM STÄDEL. DER BERLINER VERKÄUFER REKLAMIERT; in: General-Anzeiger, 30. Dezember 1937, o. S.

1937 UM DEN GIORGIONE IM STÄDEL. DIE ANWÄLTE HABEN DAS WORT; in: General-Anzeiger, 31. Dezember 1937, o. S.

1938 Hermann BEENKEN, Neuentdeckte Jugendwerke des Giorgione? in: Illustrierte Zeitung, Leipzig, 3. Februar 1938, S. 154

1938 Oskar GOETZ, Das neue Giorgione-Bild im Städel; in: Frankfurter Wochenschau (1938), S. 25–29

1938 a Gustav Friedrich HARTLAUB, Der Paris-Mythos bei Giorgione. Eine Vermutung; in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 32 (1938), S. 252–263 (= Gustav Friedrich HARTLAUB, Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von Norbert Miller, Hamburg 1991 [Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 65], S. 188–194)

1938 b Gustav Friedrich HARTLAUB, Der Mythos des erwählten Kindes bei Giorgione; in: Geistige Arbeit. Zeitung aus der wissenschaftlichen Welt 5, Nr. 13 (1938), S. 7f

1938 Adolph MEUER, Ein Giorgione in Frankfurt a. M. entdeckt. Die Auffindung von Romulus und Remus; in: Münchener Neueste Nachrichten, 8. Januar 1938, S. 4

1938 MR., Ein Giorgione entdeckt. Unter dreifacher Uebermalung; in: Düsseldorfer Nachrichten, 20. April 1938, o. S.

1938 a George Martin RICHTER, Letters. „Four Giorgionesque panels"; in: Burlington Magazine 72 (1938), S. 33, Anm. 7

1938 b George Martin RICHTER, A Giorgionesque panel at Frankfort; in: Burlington Magazine 72 (1938), S. 185–189

1938 Kurt SCHWARZWELLER, Ein Frühwerk Giorgiones. Zu der Neuerwerbung des Städelschen Kunstinstituts; in: Pantheon II (1938), S. 46–49

1938 Georg SWARZENSKI, The much-discussed art of Giorgione: a new German discovery; in: The Illustrated London News 192, Nr. 5151 (8. Januar 1938), S. 43

1938 CRITICA D'ARTE 3 (1938), S. XIII

1938 EIN GIORGIONE ENTDECKT. WERTVOLLE BEREICHERUNG DES DEUTSCHEN MUSEUMSBESITZES; in: Berliner Tageblatt, 27. April 1938, o. S.

1938 GIORGIONE MIT FRAGEZEICHEN; in: National-Zeitung, 4. Januar 1938, o. S.

1938 GIORGIONE SOLD FOR £ 125. FRANKFURT MUSEUM'S DISCOVERY; in: Times, 1. Januar 1938, o. S.

1938 PROBLEME UM BILDER; in: Weltkunst 12, Nr. 2, 9. Januar 1938, S. 1

1938 RÄTSEL UM GIORGIONE. NEUE FUNDE – RIESENPREISE – ERREGTE VÖLKER – KEINE KLARHEIT; in: Hamburger Illustrierte, 17. Januar 1938, S. 8

1941 Giuseppe FIOCCO, Giorgione, Hamburg–Rom 1941, S. 22f

1942 Antonio MORASSI, Giorgione, Mailand 1942, S. 154f

1950 Luca Luciano TREVISAN, Giorgione, Venedig 1950, S. 523

1955 Luigi COLETTI, Tutta la pittura di Giorgione, Mailand 1955, S. 64

1955 Terisio PIGNATTI, Giorgione, Mailand 1955, S. 123

1957 BERENSON (1957), S. 86

1962 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), S. 231

1968 Virgilio LILLI, Pietro ZAMPETTI, L'opera completa di Giorgione, Mailand 1968, S. 96, Kat. Nr. 43

1970 Lodovico MAGUGLIANI, Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del Rinascimento, Mailand 1970, S. 113, 144

1975 Günther TSCHMELITSCH, Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis, Wien 1975, S. 75f, 136

1995 Mauro LUCCO, Giorgione, Mailand 1995, S. 149

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 31

26 Vgl. hierzu auch David ROSAND, Giorgione, Venice, and the pastoral vision; in: Ausst. Kat. Places of delight. The pastoral landscape: The legacy of Venice and the modern vision, Katalog von Robert C. Cafritz, Lawrence Gowing und David Rosand, National Gallery of Art, Phillips Collection, Washington, 1988/89, S. 21–81.

GIOVANNI FRANCESCO CAROTO

Verona 1478/82 – kurz nach dem 29. April 1555 Verona

Der zwischen 1478 und 1482 in Verona geborene Giovanni Francesco Caroto wurde wie sein jüngerer Bruder Giovanni Künstler. Vasari zufolge ging er zunächst bei Liberale da Verona, später bei Andrea Mantegna in Mantua in die Lehre. Noch vor seiner um 1502 erfolgten Rückkehr nach Verona entstand 1501 sein frühestes signiertes und datiertes Werk, das Gemälde der nähenden Madonna, heute in der Galleria Estense in Modena.

In Verona ist Caroto seit 1502 als „pictor" dokumentiert; er führte seither vermutlich eine eigene Werkstatt. Im Verlauf des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts wurden die Einflüsse der lombardischen, besonders der Mailänder Malerei des Kreises um Leonardo da Leonardo und Bernardino Luini für Carotos Schaffen immer bedeutungsvoller. Aufenthalte in Mailand, von 1514 bis 1523 dann am Hofe der Grafen von Monferrat in Casale Monferrato, wo Caroto auch als Medailleur tätig war, vermittelten diese Kenntnisse. Von 1523 bis zu seinem Tod 1555 war der Künstler erneut in Verona und Umgebung als Altar-, Andachtsbild- und Bildnismaler, aber auch als Fassadenmaler, tätig.

Seit der Mitte der 1520er Jahre lassen Carotos Werke ein gesteigertes Interesse an Raffael, vermittelt durch druckgraphische Wiedergaben seiner Werke, an Giulio Romano, der seit 1524 im benachbarten Mantua tätig war, und an Correggio erkennen. Seit etwa 1530 entstanden Landschaftsschilderungen, meist noch eingebunden und damit legitimiert in Darstellungen religiöser oder mythologischer Thematik, die Carotos Auseinandersetzung mit flämischer Landschaftsmalerei in der Art des Henri met de Bles („il Civetta") verraten. In einer für Caroto kennzeichnenden Art und Weise verbinden sich hier an nordalpinen „Weltlandschaften" orientierte Landschaftsansichten mit Figurengruppen, die ihrerseits an Werken Giulio Romanos, Michelangelos oder der Raffael-Nachfolge Maß nehmen.

LITERATUR: Maria Teresa Franco Fiorio, Giovan Francesco Caroto, Verona 1971; Paola Marchiori, G. Francesco Caroto; in: Pierpaolo Brugnoli (Hg.), Maestri della pittura veronese, Verona 1974, S. 161–172; Andreas Priever, Art. „Caroto, Giovan Francesco"; in: AKL 16 (1997), S. 524f

MADONNA MIT KIND

Inv. Nr. 857

Tafel 28 und Abb. 261

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 60,3 (± 0,2) x 46,6 (± 0,1) x 0,5 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
rückseitig auf 0,5 cm gedünnt und parkettiert, Kanten beidseits angehobelt

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
großflächige Regenerierungsschäden an gesamter Malerei; dadurch starke Ausbildung eines an Frühschwund erinnernden Craquelés, das stellenweise grob zuretuschiert ist; partielle Verputzungen, die vor allem in den Inkarnaten auffallen

Rückseite des Bildträgers:
auf dem Parkett Klebezettel „G. 857.", in roter Kreide „3503", in Bleistift „Hal 78 Carotus", „Caroto"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt die Madonna mit dem Kind als Dreiviertelfigur vor einem weiten Landschaftsausblick. Maria steht fast frontal hinter einer hüfthohen, an die linke vordere Bildkante herangeschobenen graubraunen Steinbrüstung, auf der das lebhaft bewegte Kind steht und die an der Vorderseite in goldenen, schwarz konturierten Kapitalbuchstaben die Signatur des Künstlers trägt: „F/CHAROTVS". Mit der Rechten hält Maria den Christusknaben an der Hüfte, mit der Linken stützt sie seinen erhobenen linken Fuß. Den Kopf sacht zum Kind geneigt, sind Mariens Augen demütig zu Boden geschlagen.

Die Gottesmutter trägt über einem karminroten, mit einer rötlich-grauen Stoffbinde gegürteten Kleid einen blauen, orangefarben gefütterten Umhang. Ihre langen braunen Haare bedeckt ein hellblaues Kopftuch, das in doppelter Stofflage knittrig auch über ihre Brust gezogen ist. Ihr Haupt hinterfängt ein einfach konturierter Nimbus. Das nackte Christuskind steht fast frontal in ausgeprägtem Kontrapost und hat seinen linken Arm der Mutter um den Hals gelegt, während es mit der Rechten den kleinen Finger ihrer rechten Hand umfaßt hält. Der aufmerksame Blick des stupsnasigen, hellblond gelockten Knaben, dessen Mund leicht geöffnet ist, ist auf Maria gerichtet.

Mutter und Kind werden von einer Hecke hinterfangen, die an Rosen erinnert, doch keine Blüten oder Knospen zeigt. Nach rechts hin steigt dahinter eine locker bewaldete Gebirgslandschaft in Grün- und Brauntönen empor. Im Mittelgrund rechts ist auf einer Wiese die Begegnung zweier Männer dargestellt. Links öffnet sich der Blick auf eine Burganlage an einem See, auf dem ein Kahn mit drei Passagieren seine Bahn zieht. Im Hintergrund erhebt sich schließlich eine ferne Bergkette. Der Luftperspektive entsprechend, ist diese Bildpartie in Blautönen gehalten. Die gesamte Landschaft überspannt ein blauer Himmel, dessen Farbe sich zum Zenit hin intensiviert und der von einigen weißen Wolken belebt ist.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Carotos signiertes Madonnenbild wurde im Jahre 1833 mit weiteren Gemälden aus der Sammlung des aus Wien stammenden Nikolaus Baranowsky († 1855) für das Städelsche Kunstinstitut erworben.[2] Es wurde im Städel-Inventar als Werk des Giovanni Francesco Caroto geführt; ebenso in den Gemäldeverzeichnissen seit 1835.

Die Tafel wurde von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle als ein vor 1508 entstandenes Frühwerk Carotos in die kunsthistorische Forschung eingeführt;[3] seither ist diese Zuschreibung nicht mehr in Zweifel gezogen worden. Crowe und Cavalcaselle verglichen das Frankfurter Bild mit einer Madonnentafel in Berlin *(Abb. 262)*, die damals zwar als Caroto galt, heute indes als Kopie eines venezianischen Meisters um 1500 nach Caroto betrachtet wird.[4] Sie kritisierten zugleich den ihrer Meinung nach deutlichen qualitativen Unterschied dieser Arbeiten Carotos zu den Werken des Andrea Mantegna (1430/31–1506), in dem die beiden Autoren in Anlehnung an Vasari[5] dessen Lehrer erkennen wollten: „Die Behandlung [des Städel-Bildes] ... ist in den Fleischtheilen hart, in den Gewändern, die wirr gefältelt sind, geräuschvoll

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872ff), fol. 54r: „trocken, Sprünge, rest. v. Goebel & Janss d. 29. Dezemb. 1877".
2 Zu den Erwerbungsumständen siehe S. xvii–xxiii. Zu Baranowsky vgl. von Frimmel (1913), S. 83–95.
3 Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 482.
4 Franco Fiorio (1971), S. 116, Kat. Nr. 4.
5 Vgl. Giorgio Vasari, Vite di Fra'Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi; in: Rosanna Bettarini, Paola Barocchi (Hg.), Giorgio Vasari, Le vite de'più eccelenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, Testo, Bd. 4, Florenz 1976, S. 568.

und wenig harmonisch... Die jetzige Stumpfheit der Farbe mag zum Theil von Nachbesserungen herrühren."

H. Weizsäcker verwies auf die Übereinstimmung des Christuskindes mit dem in Carotos Gemälde der nähenden Madonna, die in zwei Fassungen in der Galleria Estense in Modena und in der Akademie in Venedig, erstere auf 1501 datiert *(Abb. 263, 264)*,[6] überliefert ist.[7]

C. del Bravo verwarf die Frühdatierung des Frankfurter Bildes wegen des seines Erachtens deutlichen Einflusses des Bergamasken Andrea Previtali (1470/80–1528) und setzte es daher in die Zeit unmittelbar nach Carotos Rückkehr aus Casale Monferrato 1523.[8] M. T. Franco Fiorio sekundierte del Bravo mit dem Hinweis auf die zusätzliche Einwirkung durch den zu dieser Zeit gleichfalls in Bergamo tätigen Lorenzo Lotto (um 1480–1556/57). Doch auch Mailänder Einflüsse, insbesondere solche des Andrea Solario (1465/73–1524), schienen ihr im Städel-Bild erkennbar zu sein.[9] Konkrete Einzelwerke zum Beleg dieser Überlegungen führten indes weder del Bravo noch Franco Fiorio an.

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 265)* erbrachte einen komplexen Befund zur Unterzeichnung: Zum einen findet sich eine vermutlich mit einem Stift angefertigte vorbereitende Zeichnung, die locker skizzierend und des öfteren auch neu ansetzend die Formen sukzessive definiert. Sie ist sowohl im Gesicht und in den Gewändern Mariens zu erkennen; am deutlichsten dort, wo die Malerei von den unterzeichneten Vorgaben abweicht, wie etwa im Bereich des Mantels unterhalb der Rechten bzw. an dem dekorativ über den Kopf und um den Hals gelegten Tuch. In stark verschatteten Gewandpartien sind zusätzlich Parallelschraffen auszumachen, die überwiegend von rechts oben nach links unten verlaufen.

Bei der Figur des Christusknaben findet sich andererseits eine in der Infrarot-Reflektographie sehr viel kräftiger hervortretende, rein lineare Unterzeichnung, die die Konturen und die elementaren Bestandteile der Binnenzeichnung in kräftigen Strichen fixiert. Der dabei zu beobachtende Schematismus könnte auf die partielle Verwendung einer Schablone bei der Anfertigung der Unterzeichnung hindeuten; allerdings zeigt das Vorhandensein der auch sonst zu beobachtenden, „dünneren" Strichunterzeichnung etwa am Geschlecht des Kindes, seinem rechten Fuß oder an den in ihrer Position leicht verschobenen Fingern der Rechten Mariens, daß Details der Kinderfigur zusätzlich in der zuerst beobachteten Technik ausgearbeitet worden sind.[10]

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 266)* läßt das stellenweise extrem ausgeprägte Craquelé erkennen, das auf einen Regenerierungsschaden zurückgehen dürfte. Bleiweiß ist vor allem zur Modellierung der Figuren verwendet worden und findet sich dementsprechend vor allem für Höhungen der besonders vom Licht erfaßten Bildpartien.

Vergoldungen wie bei der Signatur, am Nimbus und am Rocksaum der Gottesmutter sind in Muschelgold über der Malerei ausgeführt worden.

DISKUSSION

Giovanni Francesco Carotos Frankfurter Madonnentafel findet, wie seit langem beobachtet, innerhalb des Œuvre des Künstlers ihre nächste stilistische Parallele in jener Fassung der nähenden Madonna *(Abb. 264)*, die sich in der Accademia in Venedig befindet. Dieses Gemälde ist handwerklich und stilistisch deutlich entwickelter als Carotos frühestes erhaltenes Bild, die auf 1501 datierte Version desselben Themas in der Galleria Estense in Modena *(Abb. 263)*. Das letztgenannte Werk zeigt noch unübersehbar den Stil von Carotos mutmaßlichem Lehrer Liberale da Verona (1445/51–1526/36), knüpft motivisch aber zugleich an Mantegnas Pala für S. Maria in Organo in Verona an.[11] Demgegenüber hat die Forschung in der venezianischen Version Anklänge an die Kunst des Andrea Solario und der Lombarden gesehen, ohne diese jedoch näher zu präzisieren;[12] die überwiegend akzeptierte Datierung um 1523/24 beruht – wie bei der verwandten Städel-Madonna – im wesentlichen auf einem aus Carotos

6 Franco Fiorio (1971), S. 91, Kat. Nr. 31 (Venedig), S. 85, Kat. Nr. 19 (Modena).

7 Weizsäcker (1900), S. 63, Kat. Nr. 21. Ebenso Bernath (1912), S. 34; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 189 (letztere glaubten in der aus der Casa Maldura in Padua stammenden venezianischen Tafel der nähenden Madonna noch eine vereinfachte Wiederholung des Städel-Bildes erkennen zu können).
Franco Fiorio (1971), S. 49, 83f, Kat. Nr. 14, präzisierte das Verhältnis zwischen den drei genannten Werken Carotos: So geht das Frankfurter Tafelbild ebenso wie die Madonna in der Akademie in Venedig auf die 1501 datierte Madonna in der Galleria Estense in Modena zurück, wobei aber Frankfurt und Venedig deutlich später (Anfang der 1520er Jahre) entstanden sein sollen.

8 Del Bravo (1964), S. 11. Ebenso Franco Fiorio (1971), S. 49, 83f, Kat. Nr. 14. Marchiori (1974), S. 170, führte das Bild ohne Datierungsvorschlag unter den „opere certe" auf, ebenso Sander, Brinkmann (1997), S. 24, und Priever (1997), S. 525.
Zu Previtali vgl. Pietro Zampetti, Andrea Previtali; in: Gian Alberto dell'Acqua (Hg.), I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento, I, Bergamo 1980, S. 85–167.

9 Franco Fiorio (1971), S. 49, 83f, Kat. Nr. 14.
Zu Lotto vgl. Peter Humfrey, Lorenzo Lotto, New Haven-London 1997; zu Solario vgl. David Alan Brown, Andrea Solario. L'opera completa, Mailand 1987.

10 So bleibt es letztlich unentscheidbar, ob die schematischen Linien am Kinderkörper das Ergebnis einer mechanischen Übertragung der Unterzeichnung mittels einer Schablone sind oder ob sie lediglich den letzten Arbeitsschritt im Prozeß der Unterzeichnung darstellen, bei dem der Künstler die zuvor freihändig erarbeiteten Formangaben nochmals fixierte.

11 Franco Fiorio (1971), S. 85, Kat. Nr. 19. Zu Liberale vgl. Hans-Joachim Eberhardt, Liberale da Verona; in: Brugnoli, Pittura veronese (1974), S. 101–112, sowie ders., Art. „Liberale (Bonfanti) da Verona"; in: DicArt 19 (1996), S. 305–308; zu Mantegnas Altarbild, heute im Museo del Castello Sforzesco in Mailand, vgl. Lightbown, Mantegna (1986), S. 439f, Kat. Nr. 37, Abb. 127.

12 Del Bravo (1964), S. 9; Franco Fiorio (1971), S. 83, 91, Kat. Nr. 31.



Abb. 261: Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind, Frankfurt a. M., Städel



Biographie gewonnenen Argument, nämlich der für dieses Jahr belegten Rückkehr aus dem piemontesischen Casale Monferrato nach Verona.[13] Es fragt sich aber, weshalb Caroto die zuvor in der Lombardei empfangenen Eindrücke erst nach der dauerhaften Rückkehr in seine Vaterstadt in seinen Werken umgesetzt haben soll und nicht bereits zur Zeit seiner im Jahre 1514 beginnenden Beschäftigung am Hofe der Grafen von Monferrat in Casale Monferrato. Tatsächlich zeigen Gemälde, die in den Jahren seiner dortigen Tätigkeit entstanden sind, besondere Affinität zu der nähenden Madonna in Venedig; es sei nur an seine Madonna mit Kind und Johannesknaben im Museo Borgogna in Vercelli oder an die Madonna mit der Birne in S. Domenico in Turin erinnert.[14]

Das Städel-Bild gibt sich bei näherem Hinsehen als ebenso raffinierte wie gelungene Kombination von Bild-

13 So zuletzt Franco Fiorio (1971), S. 83, 91, Kat. Nr. 31.

14 Vgl. Francesco Dorello, Giovan Francesco Caroto: Un artista veronese in Piemonte; in: Bollettino della società piemontese di archeologia e belle arti, n. s., 49 (1997), S. 125–139, S. 133f, Abb. 4 (Vercelli), S. 137f, Abb. 7 (Turin). Die genannten Werke wurden in der älteren Forschung allerdings nicht als Arbeiten Carotos anerkannt.

Abb. 262: Venezianischer Meister um 1500, Madonna mit Kind und musizierenden Engeln, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Abb. 263: Giovanni Francesco Caroto, Die nähende Maria, Modena, Galleria Estense



Abb. 264: Giovanni Francesco Caroto, Die nähende Maria, Venedig, Gallerie dell'Accademia



Abb. 265: Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 266: Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

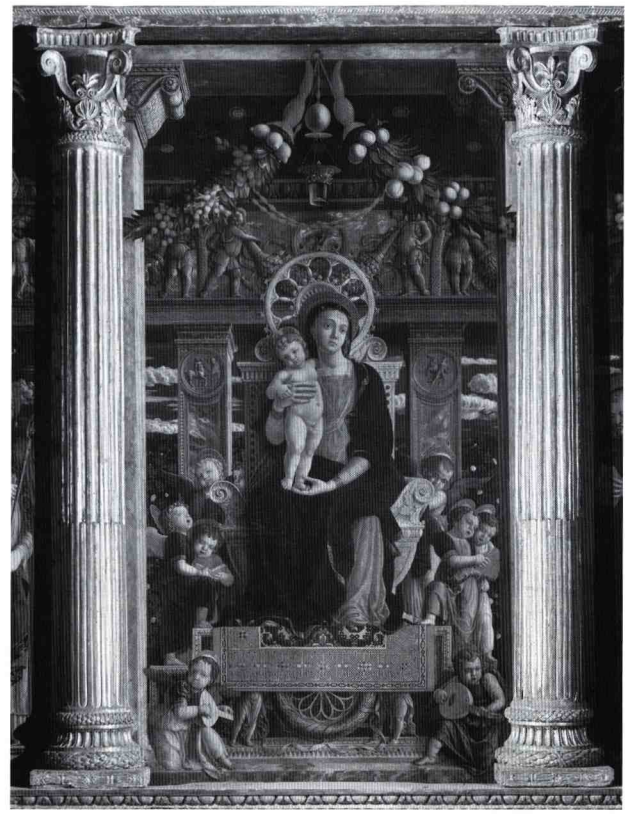


Abb. 267: Andrea Mantegna, Polyptychon für San Zeno, Mitteltafel, Verona, S. Zeno

elementen unterschiedlicher Herkunft zu erkennen. Dabei gilt es, zwischen Motiv und Stil zu unterscheiden. Der Christusknabe ist zwar einerseits eine Variante des Kindes in Carotos nähender Madonna, doch folgt die Frankfurter Darstellung des stehenden, seine Mutter umarmenden Knaben, der seitlich am Körper und unter dem linken Fuß von Maria gestützt wird, andererseits einem in der Veroneser Malerei bis weit ins 16. Jahrhundert hinein vielverwendeten Standard, der auf das große Vorbild von Andrea Mantegnas 1460 aufgestelltem Altarbild für die Abtei von S. Zeno *(Abb. 267)* zurückgeht.[15]

Eindruck müssen aber auch Madonnenbilder Cima da Conegliano (1459/60–1517/18) auf unseren Künstler gemacht haben, ist seine Darstellung doch im wesentlichen eine Neukombination von zwei vergleichbaren Kompositionen des älteren Venezianers. Das Motiv der hinter einer Brüstung – hier in eine Art Postament verwandelt,[16] das nur die linke Hälfte des Bildvordergrundes schließt –

15 Zu Mantegnas Altarbild in S. Zeno vgl. LIGHTBOWN, Mantegna (1986), S. 64–76, 406–408, Kat. Nr. 9. Mantegna selbst hat seine ganzfigurige Madonna mehrfach ins Halbfigurenschema transponiert, man vergleiche seine in den 1480er Jahren entstandene Madonna mit Cherubim in der Brera in Mailand (EBD., S. 477f, Kat. Nr. 166, Abb. 196), die um 1500 geschaffene Sacra Conversazione mit sechs Heiligen in der Galleria Sabauda in Turin (EBD., S. 447, Kat. Nr. 47, Abb. 135) oder seine gleichfalls um die Jahrhundertwende gemalte Heilige Familie mit dem Johannesknaben in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden (EBD., S. 446, Kat. Nr. 44, Abb. 132). Auch in der Druckgraphik nach Mantegna taucht das Motiv auf, vgl. EBD., S. 493, Kat. Nr. 227, Abb. 245.
Mantegna hatte mit seiner Mutter-Kind-Gruppe seinerseits auf Motive der etablierten Madonnen-Ikonographie zurückgegriffen; so findet sich das auf dem Oberschenkel seiner Mutter stehende Kind, dessen einer Fuß von Maria gestützt wird, beispielsweise bereits prominent in Simone Martinis Maestà im Palazzo Pubblico in Siena; für dieses und weitere Beispiele vgl. Dorothy C. SHORR, The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century, New York 1954, S. 29. Das Motiv des seine Mutter umarmenden Kindes geht letztlich bis auf byzantinische Ikonenformulare in der Art der Glykophilusa zurück (vgl. Horst HALLENSLEBEN, Art. „Maria, Marienbild"; in: LCI 3 [1971], Sp. 170–172; Gregor Martin LECHNER, Art. „Maria"; in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 6, Stuttgart 1997, Sp. 71–80).
Zur Rezeption der S. Zeno-Madonna in der Veroneser Malerei vgl. exemplarisch Francesco Bonsignoris Altartafeln in S. Bernardino und SS. Nazaro e Celso in Verona (vgl. Ursula LEHMANN-BROCKHAUS, Francesco Bonsignori; in: Brugnoli, Pittura veronese [1974], S. 113–122, Abb. 77f), Girolamo dai Libris Altarbilder, heute in der Berliner Gemäldegalerie und im Metropolitan Museum of Art in New York (vgl. Hans-Joachim EBERHARDT, Girolamo dai Libri; in: Brugnoli, Pittura veronese [1974], S. 141–152, Abb. 94f), Giovanni Carotos Pala in S. Paolo in Verona (vgl. Paola MARCHIORI, Giovanni Caroto; in: Brugnoli, Pittura veronese [1974], S. 173–182, Abb. 117) oder die ganzfigurige thronende Madonna mit Kind von Girolamo Mocetto aus einem im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen dreiteiligen Altarbild in SS. Nazaro e Celso in Verona (vgl. HEINEMANN, Bellini e i Belliniani [1962], Bd. 1, S. 256, Kat. Nr. V. 251, Bd. 2, Abb. 757).

16 Auch dieses Motiv findet sich übrigens schon bei Cima, wie seine halbfigurigen Madonnen in der National Gallery in London bzw. im National Museum of Wales in Cardiff bezeugen; vgl. HUMFREY, Cima da Conegliano (1983), S. 112, Kat. Nr. 68, Abb. 96 (London, Inv. Nr. 2506, sowie die davon abhängigen Varianten und Wiederholungen, Kat. Nr. 152, 9 und 184, Abb. 97a-c), S. 92, Kat. Nr. 32, Abb. 94 (Cardiff, sowie die davon abhängigen Varianten und Wiederholungen, Kat. Nr. 97 und 24, Abb. 95a-b). Eine analoge Lösung (die letztlich auf Giovanni Bellini zurückgehen mag) begegnet bereits zu Anfang des 16. Jahrhunderts



Abb. 268: Hans Baldung Grien, Heilige Familie mit Engeln im Gemach, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

erscheinenden Gottesmutter mit dem Kind dürfte letztlich auf ein Bild in der Art des in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entstandenen Frankfurter Cima *(Tafel 13)* zurückgehen.[17] Hierher kommt auch das Schreitmotiv des stehenden Kindes sowie das buntfarbene Kolorit der Mariengewänder und die Kopftypik der Gottesmutter, insbesondere aber des Kindes.[18] Doch auch für die Zuwendung des Kindes zur Mutter, den um ihren Hals gelegten linken Arm, gibt es etwa mit der 1504 datierten Madonna im Museo Nazionale Atestino in Este *(Abb. 126)* im Cima-Œuvre eine Entsprechung.[19]

Daneben scheinen auch transalpine Einflüsse in Carotos Frankfurter Gemälde eingegangen zu sein – das breitflächige Madonnengesicht erinnert stark an Frauengestalten in Werken von Hans Baldung Grien (1484/85–1545), die – wie die 1513 datierte Heilige Familie mit Engeln im Gemach im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck *(Abb. 268)* – aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammen.[20] Die Rosenhecke hinter Maria ist ein ikonographisches Motiv, das in Italien zwar alles andere als unbekannt,[21] aber doch lange nicht so verbreitet war wie in Deutschland.[22] Die Landschaft schließlich mit ihren knollenförmigen Bergformationen im rechten Hintergrund dürfte letztlich auf niederländische Landschaftsmotive in der Art Joachim Patiniers (1475/80–1524) zurückgehen, die um die Zeit der Entstehung des Frankfurter Madonnenbildes allerdings in Oberitalien bereits heimisch geworden waren.[23]

Nimmt man abschließend die in Carotos Frankfurter Madonna verarbeiteten Einflüsse nochmals in den Blick, so scheint eine Datierung ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, d. h. in die Jahre seiner Tätigkeit in Casale Monferrato, plausibler als die traditionelle Ansetzung nach seiner Rückkehr nach Verona im Jahre 1523. Angesichts der hohen Wandlungsfähigkeit, die Carotos Stil über die Jahre zeigt, erscheint eine nähere Eingrenzung in Ermangelung äußerer Anhaltspunkte nicht möglich. Ähnlich wie mit der ausgeprägt genrehaft wirkenden Darstellung der nähenden Madonna[24] gelang dem Künstler auch mit dem kompositionell letztlich Mantegnas Zeno-Altar verpflichteten Frankfurter Gemälde eine Bildformulierung, die ein hohes Maß an Lebendigkeit und Unmittelbarkeit im Miteinander von Mutter und Kind vermittelt.

LITERATUR

Verz. (1835), S. 71, Nr. 192; (1844), S. 59, Nr. 34; (1855), S. 10; (1858), S. 61, Nr. 45; (1866), S. 62, Nr. 45; (1870), S. 79, Nr. 38; (1873), S. 80, Nr. 38; (1879), S. 74, Nr. 21; (1883), S. 76, Nr. 21; (1888), S. 83, Nr. 21; (1892), S. 10, Nr. 21; (1900), S. 63, Nr. 21; (1907), S. 5, Nr. 21; (1910), S. 7, Nr. 21; (1914), S. 8, Nr. 21; (1915), S. 51, Nr. 21; (1919), S. 22, Inv.

bei Marco Basaitis Madonnen in der National Gallery in London bzw. in der Fürstlich-Liechtensteinschen Gemäldesammlung in Vaduz; vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 290, Kat. Nr. MB. 7, Bd. 2, Abb. 436 (London), S. 290, Kat. Nr. MB. 8, Bd. 2, Abb. 437 (Vaduz).

17 Siehe S. 130–140.

18 Sowohl mit Blick auf die Kopftypik als auch in koloristischer Hinsicht scheint Carotos Frankfurter Tafel Cima näher als Andrea Solario, dessen Werke traditionell als Anregung für Caroto bezeichnet worden sind, siehe S. 270.

19 Humfrey, Cima da Conegliano (1983), S. 101f, Kat. Nr. 48, Abb. 114.

20 Vgl. etwa Baldungs um 1511–14 entstandene Heilige Familie im Freien im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Gert von der Osten, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 76f, Kat. Nr. 15, Tafel 43), die um 1512/13 geschaffene Anna Selbdritt in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel (ebd., S. 84–86, Kat. Nr. 19, Tafel 52), die 1513 datierte Heilige Familie mit Engeln im Gemach im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck (ebd., S. 88–91, Kat. Nr. 21, Tafel 54; hier findet sich sogar das seine Mutter umarmende, stehende Kind) oder die Tafeln des Hochaltars im Freiburger Münster von 1513–16 (ebd., S. 99–118, Kat. Nr. 26, Tafel 65–87).

21 Vgl. etwa das Gemälde der Madonna mit Kind und Engeln in einer Rosenlaube des Pseudo-Pier Francesco Fiorentino in der Städel-Sammlung (vgl. Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien [2004], S. 265–276).

22 Ewald M. Vetter, Maria im Rosenhag, Düsseldorf 1956; Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,2: Maria, Gütersloh 1980, S. 206–210.

23 Vgl. Reindert L. Falkenburg, Joachim Patinir. Landscape as an image of the pilgrimage of life, Amsterdam 1988.

24 Dabei gilt es sich allerdings bewußt zu machen, daß das allein dem alltäglichen Leben abgeschaut erscheinende Motiv der nähenden Madonna ausgeprägt Symbolbedeutung transportiert, spielt die Handarbeit Mariens doch auf den „ungenähten Rock" Christi und damit auf seine zukünftige Passion an; vgl. Robert L. Wyss, Die Handarbeiten der Maria; in: Michael Stettler, Mechthild Lemberg (Hg.), Artes minores. Dank an Werner Abegg, Bern 1973, S. 113–188; Géza Jászai, Der Besuch der Engel – Zur Ikonographie eines Bildes in Meister Bertrams Buxtehuder Altar; in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 55 (1977), S. 53–58 (insbesondere zur ikonographischen Tradition); Otto F. A. Meinardus, Zur „Strickenden Madonna" oder „Die Darbringung der Leidenswerkzeuge" des Meisters Bertram; in: Idea. Werke. Theorien. Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 7 (1988), S. 15–22.

Nr. 857; (1924), S. 46; (1966), S. 24; (1971), S. 16; (1987), S. 35; (1997), S. 24

1871 Crowe, Cavalcaselle, A history of painting in North Italy (1871), S. 482
1873 Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1873), S. 511
1879 Wilhelm Lübke, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1879, S. 575
1880 Lermolieff, Die Werke italienischer Meister (1880), S. 124, Anm. 1, S. 167, Anm. 1
1891 Lermolieff, Kunsthistorische Studien (1891), S. 235, Anm. 1
1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 63, Kat. Nr. 21
1902 Giorgio Bernardini, La collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona; in: Bollettino Ufficiale del Ministero dell' Istruzione Pubblica. Supplemento 31 (1902), S. 1404
1903/04 G. Biermann, Die beiden Carotos in der Veroneser Malerei; in: Kunstchronik, N. F., 15 (1903/04), Sp. 113, 117
1906 Gustavo Frizzoni, La Pala di G. Francesco Caroto nel Duomo di Trento; in: Archivio trentino 21 (1906), S. 131
1907 Berenson, North Italian painters (1907), S. 189
1912 Morton H. Bernath, Art. „Caroto, Giovanni Francesco"; in: ThB 6 (1912), S. 34
1912 Crowe, Cavalcaselle, Borenius, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 2, S. 189
1913 Theodor von Frimmel, Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, Buchstabe A bis F, München 1913, S. 92
1915 Giuseppe Fiocco (Hg.), Giorgio Vasari, Vita di Fra Giocondo e d'altri Veronesi con una Introduzione, Note e Bibliografia di Giuseppe Fiocco, Florenz 1915, Bd. 2, S. 13, 74
1928 Venturi, Storia dell'arte italiana, IX, 3 (1928), S. 888, Anm. 1
1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 130
1964 Carlo del Bravo, Per Giovan Francesco Caroto; in: Paragone 173 (1964), S. 11
1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 79
1971 Maria Teresa Franco Fiorio, Giovan Francesco Caroto, Verona 1971, S. 49, 83f, Kat. Nr. 14
1972 Raffaello Brenzoni, Dizionario di artisti veneti. Pittori, scultori, architetti, etc. dal XIII al XVIII secolo, Florenz 1972, S. 77f
1974 Paola Marchiori, G. Francesco Caroto; in: Pierpaolo Brugnoli (Hg.), Maestri della pittura veronese, Verona 1974, S. 170
1995 Franco Moro, Un Bonsignori ritrovato; in: Paragone 46, Nr. 539 (1995), S. 61, Anm. 12
1997 Andreas Priever, Art. „Caroto, Giovanni Francesco"; in: AKL 16 (1997), S. 525
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 24
1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 38
2000/01 Filippo Trevisani, La Madonna col Bambino „Madonna Campori"; in: Ausst. Kat. Gli esordi del Correggio. Il tema della Madonna con il Bambino, Modena, Galleria Estense, 2000/01, S. 40f

CORREGGIO

(EIGENTLICH ANTONIO ALLEGRI)

Correggio um 1489 – 5. März 1534 Parma

Der um 1489 in Correggio geborene Antonio Allegri ist besser unter seinem in Anlehnung an seinen Geburtsort geprägten Zunamen Correggio bekannt. Über seine künstlerischen Anfänge ist nichts bekannt. Im Jahre 1511 wird er erstmals urkundlich in Correggio, 1512 im Zusammenhang mit Mantegnas Sohn Francesco in Mantua erwähnt, woraus man auf eine mögliche Zusammenarbeit mit dem 1506 verstorbenen Mantegna bzw. seiner Werkstatt geschlossen hat. Hierauf deutet auch die künstlerische Auseinandersetzung in Correggios frühestem erhaltenen, urkundlich belegten Werk, dem Hochaltarbild für S. Francesco in Correggio von 1514/15, das sich heute in der Gemäldegalerie Dresden befindet. Zugleich weist die weiche Modellierung auf die Kenntnis der Kunst Leonardo da Vincis, das leuchtende Kolorit auf den Einfluß von Francesco Francia und Lorenzo Costa hin. Die schmale Reihe der dokumentierten Werke, die 1514 beginnt, setzt sich bis zum Todesjahr des Künstlers 1534 fort und wird durch die Serie der Nennungen Correggios in der urkundlichen Überlieferung in seiner Vaterstadt und – in den 1520er Jahren – in Parma ergänzt. Gegen 1521, als der gemeinsame Sohn, der später gleichfalls als Maler tätige Pomponio, auf die Welt kam, heiratete Correggio die aus seiner Heimatstadt stammende Hieronima Merlini. Für die Jahre 1524, 1526 und 1527 ist jeweils die Geburt einer Tochter in Parma belegt.

Für Auftraggeber in Parma, wohin Correggio gegen Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts übergesiedelt zu sein scheint, schuf der Künstler vor allem eine Reihe von Freskenzyklen. In den Anfang dieser Zeit dürfte die Ausmalung eines Zimmers im Benediktinerinnenkloster von S. Paolo mit einem dem Diana-Aktäon-Mythos gewidmeten Bildprogramm fallen. Zu diesem Zeitpunkt scheint Correggio einen Rom-Aufenthalt absolviert zu haben, wie Reflexe auf Raffael und Michelangelo nahelegen. Seine Arbeiten in S. Giovanni Evangelista und dem Dom sind zumindest teilweise auch urkundlich dokumentiert, ferner einige große Altarbilder, darunter die berühmte Geburt bei Nacht („La Notte"), gleichfalls in Dresden. Die zum Teil erheblichen Abstände zwischen dokumentierter Auftragserteilung und Ausführung bzw. Ablieferung lassen erkennen, daß Correggio an zahlreichen Werken offenkundig gleichzeitig und über einen längeren Zeitraum gearbeitet haben muß.

Nach 1530 kehrte Correggio in seine Geburtsstadt zurück. Bis zu seinem anscheinend unerwartet eingetretenen Tod im Jahre 1534 war er nun vor allem mit mythologischen Gemälden beschäftigt, die er u. a. für Isabella d'Este und deren Sohn Federico Gonzaga lieferte. Die für letzteren geschaffenen Darstellungen von vier der Geliebten des Göttervaters Jupiter, heute in den Sammlungen in Berlin, Rom und Wien, sind in ihrer Erotik ähnlich beispiellos wie der überwältigende Illusionismus der Kuppelausmalungen in Parma oder die Expressivität der großen Altarbilder, mit denen Correggio bereits auf den Barock vorausweist.

LITERATUR: Cecil Gould, The paintings of Correggio, London 1976; David Alan Brown, The young Correggio and his Leonardesque sources, Ph. D. Yale 1973, New York 1981; Stefano Bottari, Il Correggio, Novara 1990; Mario di Giampaolo, Andrea Muzzi, Correggio. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1993; David Ekserdjian, Correggio, New Haven–London 1997; ders., Art. „Correggio (Allegri, Antonio, gen.)"; in: AKL 21 (1999), S. 312–315

MADONNA MIT KIND UND JOHANNESKNABEN

Inv. Nr. 1176

Tafel 29 und Abb. 269

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Leinwand (Leinenbindung, 9 x 9 Fäden pro Quadratzentimeter), zweifach doubliert, 90,5 (± 0,2) x 72,2 (± 0,1) cm
Originalleinwand mit allseitigen Ansätzen von Spanngirlanden deutlich kleiner als heutiger Keilrahmen; in der linken oberen Ecke ein etwa 30 x 16 cm großer Leinwandeinsatz, dessen Stoffstruktur um etwa 45 Grad gegenüber der der Originalleinwand versetzt ist; L-förmiger Riß links vom Mariengesicht, der teilweise über ihre Mundpartie verläuft (vgl. hierzu jeweils die Röntgenaufnahme *[Abb. 274]*)

Malfläche:
90,5 (± 0,2) x 72,2 (± 0,1) cm
Originalmalerei allseits durch moderne Übermalungen bis zum heutigen Leinwandumschlag über dem Keilrahmen übermalt

Zustand der Malerei:[1]
durchgehend massiv verputzt und großflächig übermalt (vgl. insbesondere die Röntgenaufnahme *[Abb. 274]*); Konturen und Details zusätzlich nachgezogen

Rückseite des Bildträgers:
die Doublierleinwand ist rückseitig verschmutzt, zwei größere Flächen erscheinen bemalt (?), um wohl in Kreide ausgeführte Zahlenangaben zu verdecken
auf der Doublierleinwand teilweise erhaltener Siegelabdruck in rotem Siegellack; im Zentrum zeltartiges Wappenmotiv, umlaufende Inschrift nur teilweise lesbar: „[...]NI[?; ein Buchstabe fehlt]AT:DI:ROMA[...]"
auf dem Keilrahmen in roter Kreide „3650", in Sütterlin-Schrift „Antoni Alegri" sowie Klebezettel: „1176"
Reste einer mehrlagigen Abklebung aus italienischem Zeitungspapier über Bildkanten und Keilrahmenrückseite, z. T. zwischen Original- und Doublierleinwand

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt die Madonna mit dem Christkind und dem Johannesknaben in einer bergigen Landschaft. Maria sitzt auf dem grasbestandenen Boden. Sie trägt einen blauen, grüngefütterten Mantel über einem karminroten Kleid. Die Gottesmutter hält im linken Arm ihr Kind, das sich mit ausgestrecktem linken Arm nach links dem Johannesknaben zuwendet, während es sich mit der Rechten an der Schulter der Mutter festhält. Maria blickt auf Johannes nieder, der sich vertrauensvoll an sie schmiegt. Dieser hält im linken Arm den Kreuzstab und weist mit der Rechten den Betrachter, den er zugleich aus dem Bilde heraus anblickt, auf den Christusknaben hin.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde 1889 durch Vermittlung des Auktionshauses Sambon in Mailand von den Erben einer Mrs. Gray aus Varese zu einem Preis von 10.721,05 Reichsmark vom Städelschen Kunstinstitut erworben.[2] Es wurde im Städel-Inventar – und ebenso in den Gemäldeverzeichnissen von 1892 bis 1966 – als Werk des Antonio Allegri, genannt Correggio, verzeichnet.[3]

W. Bode berichtete über den Ankauf des Bildes „... aus dem Anfange seiner [Correggios] Blüthezeit".[4] Bode hatte das Bild nur in unrestauriertem Zustand gesehen, hielt die Restaurierung durch den Mainzer Bilderrestaurator Ludwig Windschmitt (1848–1920)[5] aber nach Hörensagen für erfolgreich und das Bild für gut erhalten. Nach Aussage des damaligen Städel-Direktors H. Thode beschränkten sich Windschmitts Eingriffe sogar nur auf die Abnahme eines verfärbten Firnisses und ausgedehnter Übermalungen über z. T. nur minimalen originalen Farbverlusten: „... nur die kleinen Sprünge und Löcher wollten ausgefüllt, einige fehlende Teile in der Landschaft links hinten und in der roten Gewandung der Maria, sowie die Schattentöne, welche die ursprüngliche Lasur verloren hatten, ein wenig nachgebessert sein. Ein Winkelriß in der Leinwand, der etwas in die rechte Wange der Jungfrau einschnitt, ist schon in früherer Zeit mit grosser Sorgfalt hergestellt worden."[6] Doch schon H. Weizsäcker wies auf den durch

1 Das Bild wurde nach seiner Erwerbung durch das Städel dem Mainzer Restaurator L. Windschmitt übergeben. Zu dessen Tätigkeit vgl. Thode (1891), S. 108f. Die Thodes Artikel begleitende Abbildung (nach S. 106) zeigt im wesentlichen den heutigen Zustand.

2 Das Gemälde erscheint zwar noch im Verst. Kat. Catalogo della Collezione N. Bianco di Torino. Quadri antichi (1889), S. 28f, Los-Nr. 73, Abb. 15 (anonymer Teil der Auktion), doch wurde es bereits vor der Auktion ans Städel verkauft (vgl. Städel-Inventar, 1880, Inv. Nr. 1176).

3 Das Bild wird bei Sander, Brinkmann (1997), S. 27, als „Antonio Allegri, gen. il Correggio (?)" aufgeführt.

4 Bode (1891), S. 305–307.

5 Art. „Windschmitt, Ludwig"; in: ThB 36 (1947), S. 53.

6 Thode (1891), S. 108f. Ders. (1890), unpaginiert, hatte demgegenüber noch selbst auf starke Verputzungen und neuere Retuschen hingewiesen.



Abb. 269: Correggio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Frankfurt a. M., Städel

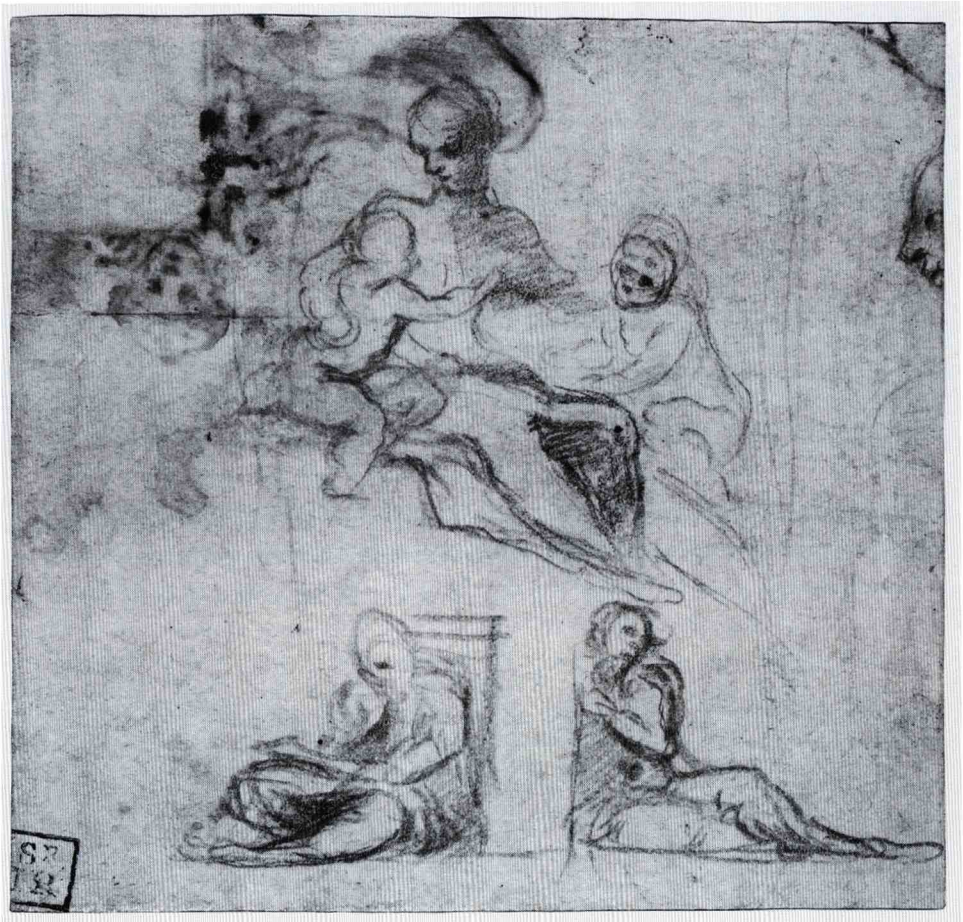


Abb. 270: Correggio, Sitzende Frau mit zwei Kindern sowie ruhende Figuren, Zeichnung, London, British Museum

überscharfe Reinigung verursachten schlechten Erhaltungszustand des Gemäldes hin – eine Feststellung, die in der Folge zum „cantus firmus" der Kritik werden sollte.[7] D. Ekserdjian wollte in dem schlechten Erhaltungszustand der Malerei sogar das Ergebnis einer von ihm vermuteten Übertragung der Malerei von Holz auf Leinwand sehen,[8] für die der gemäldetechnologische Befund allerdings keinerlei Anzeichen liefert.

Thode meinte mit dem Gemälde ein gegen Ende des 18. Jahrhunderts verschollenes Meisterwerk Correggios aus der Gemäldesammlung der Herzöge von Modena wiederentdeckt zu haben, die „Madonna von Casalmaggiore", die er bis ins Jahr 1657 in der Modeneser Sammlung glaubte zurückverfolgen zu können.[9] Doch nicht nur seine Gleichsetzung des Bildes mit der „Madonna di Casalmaggiore" blieb umstritten,[10] selbst die Frage, ob es ein Werk Correggios oder nur eine Kopie von anderer Hand sei, war Gegenstand der kunsthistorischen Debatte.[11]

7 Weizsäcker (1900), S. 73f, Kat. Nr. 22a.

8 Ekserdjian (1997), S. 137.

9 Thode (1890), unpaginiert; ders. (1891), S. 104–115; ders. (1897), S. 317; ders. (1898), S. 54f.
Thode (1890), unpaginiert; ders. (1891), S. 104–106, verwies auf die seiner Meinung nach das Frankfurter Bild beschreibenden Eintragungen in einem vor 1720 entstandenen Inventar der Gallerie in Modena (publiziert von Adolfo Venturi, La R. Galleria Estense in Modena, Modena 1882, S. 312) sowie in den Publikationen von Francesco Scannelli, Il microcosmo della pittura, Ouero Trattato diuiso in due Libri. Nel primo spettante alla Theorica si discorre delle grandezze d'essa Pittura, delle parti principali, de'veri primi, e più degni Maestri, e delle trè maggiori Scuole de'moderni, dandosi parimente a conoscere con autoreuoli ragioni varie mancanze de gli Scritturi della Professione. Nel secondo, che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diuerse più famose, ed eccellenti, le quali hora viuono alla vista de'virtuosi, come ornamento particolare dell'Italia, Cesena 1657 (Mikrofiche-Ausgabe, München 2002) S. 301; Gian Filiberto Pagani, Le Pitture, e Sculture di Modena indicate, e descritte, Modena 1770, S. 170; Conte della Pallude, Descrizione de'quadri del ducale appartamento di Modena, Modena 1784, S. 49, Kat. Nr. 31; Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo, Bd. 4, Bassano ^{3} 1809, S. 69.

10 So äußerten sich zur Identifizierung des Städel-Gemäldes mit der ehemals in der herzoglichen Gemäldesammlung in Modena befindlichen „Madonna di Casalmaggiore" positiv: Coceva (1890), S. 226; Cronaca artistica contemporanea (1890), S. 84; Schmidt (1903), S. 48; Gronau (1930), o. S.; Collobi Ragghianti (1961), S. 55; Popham (1967), S. 6; Ekserdjian (1997), S. 137; ders. (2000/01), S. 26.
Skeptisch oder offen ablehnend votierten: Frizzoni (1890), S. 408f; Ricci (1896), S. 339; ders. (1897), S. 127; ders. (1930), S. 138; A. Venturi (1900), S. 16; ders. (1927), S. 8; Moore (1906), S. 257; ders. (1911), S. 257, Kat. Nr. 23; Gronau (1907), S. XIX, 24, 159, 169; Bianconi (1953), S. 48; Popham (1957), S. 49; Quintavalle, Bevilacqua (1970), S. 96, Kat. Nr. 48; Gould (1976), S. 84f, 279; di Giampaolo, Muzzi (1988), o. S., Kat. Nr. 40; Bottari (1990), S. 17, Anm. 5; di Giampaolo (1993), S. 153, Kat. Nr. 4 A.
Die Streitigkeiten um die Beurteilung des Gemäldes trugen übrigens nicht unwesentlich zum Abgang Thodes als Städel-Direktor bei; vgl. Bode (1891), S. 307.

11 Als eigenhändiges Werk betrachteten das Bild: Coceva (1890), S. 226; Cronaca artistica contemporanea (1890), S. 84; Bode (1891), S. 305–307; Ricci (1896), S. 339; ders. (1897), S. 127; ders. (1930), S. 138; ders. (1931), S. 354; Weizsäcker (1900), S. 73f, Kat. Nr. 22a; Moore (1906), S. 257; ders. (1911), S. 257, Kat. Nr. 23; Berenson (1907), S. 199; ders. (1932), S. 153; ders. (1968), S. 92; Gronau (1907), S. XIX, 24, 159, 169; ders. (1912), S. 461; ders. (1930), o. S.; Suida (1909), S. 304; Col-

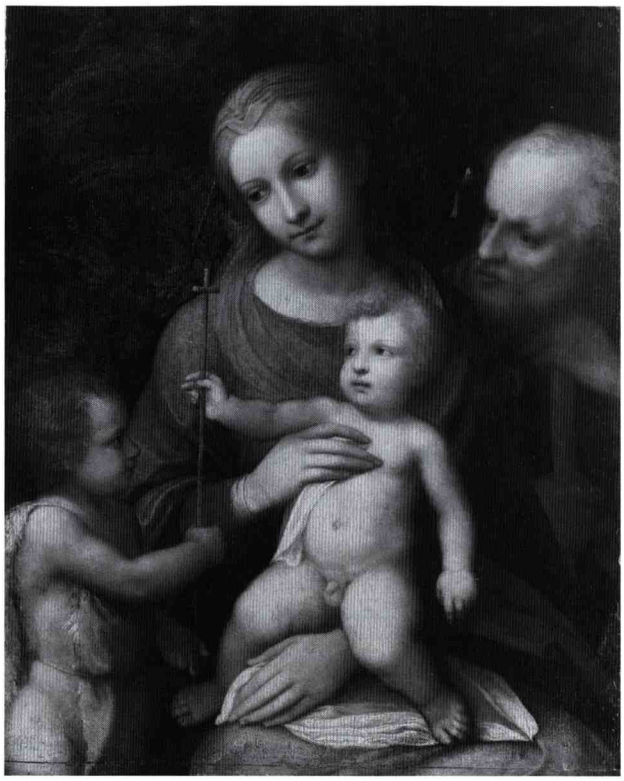


Abb. 271: Correggio, Madonna mit Kind, Johannesknaben und Joseph, Orléans, Musée des Beaux-Arts

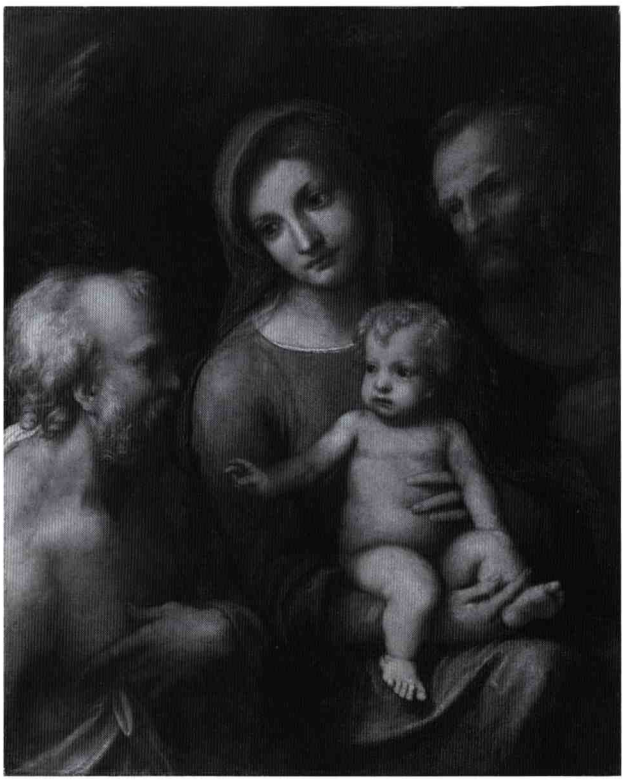


Abb. 272: Correggio, Die Heilige Familie mit dem Heiligen Hieronymus, Hampton Court, Royal Collection

C. von Lützow schließlich sah in dem Bild ein Pasticcio, ja, eine „betrügerische Nachahmung".[12]

Bei seiner kunsthistorischen Erstpublikation hatte Thode das Bild im Städel zunächst mit Blick auf Correggios Fresken in der Camera di S. Paolo in Parma in die Jahre 1517/18 datiert.[13] Nur wenig später vertrat er aber, ohne Angabe weiterer Gründe, eine Entstehung nach 1520.[14] C. Ricci behauptete schließlich ohne jeden Grund zunächst, das Gemälde sei auf das Jahr 1515 datiert, wenig später indes, es trage das Datum 1517.[15] Alle drei konkurrierenden Datierungsvorschläge sollten in der Nachfolge ihre Anhänger finden.[16] Erst durch A. E. Pophams Hinweis auf eine Correggio-Zeichnung im British Museum in London konnte die Datierung auf um 1522 erhärtet werden.[17] Auf dem Verso der Zeichnung befindet sich eine Entwurfsskizze für die Frankfurter Madonna oder ein eng verwandtes Werk *(Abb. 270)*, auf dem Recto hingegen findet man Studien für Correggios nach November 1522 ausgeführten Fries in S. Giovanni Evangelista in Parma.[18]

C. Gould stellte das Frankfurter Bild (oder sein mutmaßliches Vorbild) in engen Zusammenhang mit zwei Werken Correggios im Musée des Beaux-Arts in Orléans

lobi Ragghianti (1961), S. 55; Quintavalle, Bevilacqua (1970), S. 96, Kat. Nr. 48; di Giampaolo, Muzzi (1988), o. S., Kat. Nr. 40; Fornari Schianchi (1995), S. 23.
Als schwache Kopie beurteilten das Frankfurter Bild hingegen: Frizzoni (1890), S. 408f; von Lützow (1890/91), Sp. 17–22; A. Venturi (1900), S. 16; Laskin (1964/83), S. 103; Popham (1967), S. 6; Capriotti (2000/01), S. 82; Ekserdjian (2000/01), S. 26.
Angesichts des Erhaltungszustands des Bildes wollten in der Frage der Eigenhändigkeit kein abschließendes Urteil fällen: Bianconi (1953), S. 48; Popham (1957), S. 49; Gould (1976), S. 84f, 279; Bottari (1990), S. 17, Anm. 5; di Giampaolo (1993), S. 153, Kat. Nr. 4 A; Ekserdjian (1997), S. 137; Sander, Brinkmann (1997), S. 27.
Schmidt (1903), S. 48, wollte in dem Bild ein Werk des Francesco Maria Rondani „aus dessen späterer Zeit" sehen. Fornari Schianchi (1995), S. 23, wiederum wies auf Rondanis Kopie des von ihr Correggio selbst zugeschriebenen Städel-Bildes in einer Privatsammlung in Parma hin.
A. Venturi (1926), S. 699f; ders. (1927), S. 8, brachte in der Zuschreibungsfrage den Sohn Correggios, Pomponio Allegri, ins Spiel. Er verglich das Städel-Bild mit dessen Madonna mit Kind in einer Landschaft, seinerzeit in der Sammlung Crespi in Mailand. Zu Pomponio Allegri vgl. D. Benati, Art. „Allegri, Pomponio"; in: AKL 2 (1992), S. 464f.

12 Von Lützow (1890/91), Sp. 17–22, der sich dabei auf mündliche Aussagen von Molteni, Bertini, Morelli, Frizzoni u. a. berief.

13 Thode (1891), S. 114. Zur „Camera di San Paolo" vgl. Roberto Longhi, Augusta Ghidiglia Quintavalle, Il Correggio nella camera di San Paolo, Mailand 1973, mit guten Farbabbildungen.

14 Thode (1898), S. 54f.

15 Ricci (1896), S. 339 („1515"); ders. (1897), S. 127 („1517").

16 Die Datierung ins Jahr 1515 vertraten: Gronau (1907), S. XIX, 24, 159, 169; ders. (1912), S. 461; ders. (1930), o. S.; Ricci (1930), S. 138.
Thodes anfänglicher zeitlicher Ansetzung um 1517/18 folgten: Coceva (1890), S. 226; Cronaca artistica contemporanea (1890), S. 84; Bode (1891), S. 305–307; Berenson (1907), S. 199; ders. (1932), S. 153; ders. (1968), S. 92; Suida (1909), S. 304.
Thodes Datierungsvorschlag nach 1520 schlossen sich an: Weizsäcker (1900), S. 73f, Kat. Nr. 22a; Moore (1906), S. 257; ders. (1911), S. 257, Kat. Nr. 23; Fornari Schianchi (1995), S. 23.

17 Popham (1957), S. 49, 155, Kat. Nr. 31; ders. (1967), S. 6. Ebenso Collobi Ragghianti (1961), S. 55; Quintavalle, Bevilacqua (1970), S. 96, Kat. Nr. 48; Gould (1976), S. 84; di Giampaolo, Muzzi (1988), o. S., Kat. Nr. 40; Bottari (1990), S. 17, Anm. 5; Ekserdjian (1997), S. 137.

18 Gould (1976), S. 252–257; ders., A Correggio fresco restored and a fresh light on the young Parmigianino; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. sér., 117 (1991), S. 226–232. Gute Abbildungen der einzelnen Friesabschnitte in Giuseppe M. Toscano, Nuovi studi sul Correggio, Parma 1974, S. 104–129.

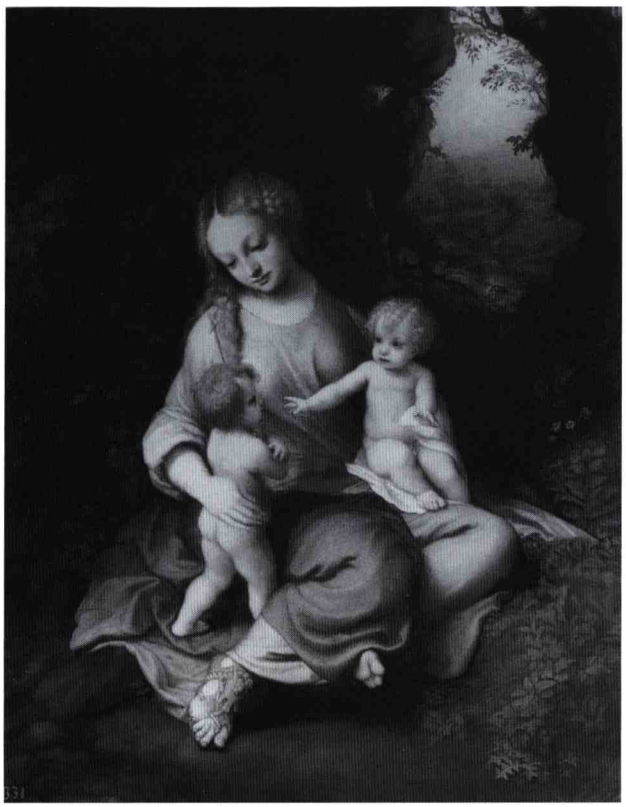


Abb. 273: Correggio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Madrid, Museo del Prado

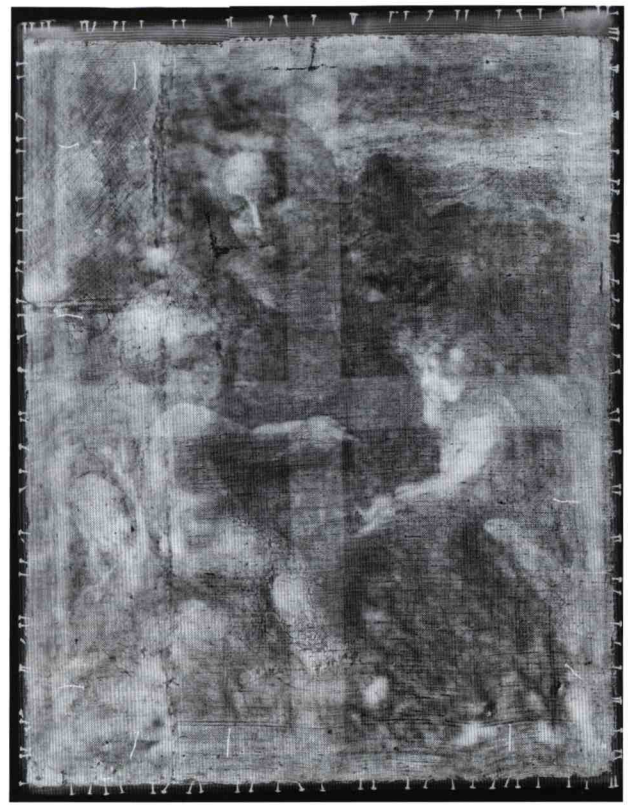


Abb. 274: Correggio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

und in Hampton Court in London.[19] Das erste zeigt die Madonna und Kind mit dem Johannesknaben und Joseph *(Abb. 271)*, das zweite die Madonna und Kind mit Joseph und einem unidentifizierten Heiligen *(Abb. 272)*.[20] In allen drei wohl um 1522 entstandenen Werken sah Gould Einflüsse Leonardos (etwa dessen Felsgrotten-Madonna),[21] vor allem aber Raffaels (etwa dessen „Aldobrandini"- oder „Loreto-Madonna"),[22] die sich Correggio aber bereits in früheren Arbeiten anverwandelt hätte. Ekserdjian wies auf den Umstand hin, daß Correggio mit der Komposition des Frankfurter Gemäldes auf eines seiner eigenen Werke zurückgegriffen habe, nämlich auf die um 1518/19 entstandene „Madonna mit Kind und Johannesknaben" im Museo del Prado in Madrid *(Abb. 273)*.[23] Zugleich hob er die ikonographische Offenheit der vorbereitenden Zeichnung im British Museum hervor, die – in Ermangelung des in der Gemäldefassung vorhandenen Kreuzstabes – die sichere Identifikation von Christus- bzw. Johannesknaben unmöglich macht.

Bereits Thode hatte auf eine verkleinerte Kopie des Frankfurter Gemäldes hingewiesen, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Parma im Besitz des dortigen Hofmalers Biagio Martini (1761–1840) auftauchte, über Zwischenstationen spätestens 1818 nach England in die Sammlung Sir John Murray (1768?–1827) und auf deren Versteigerung durch Christie, Manson and Woods in London am 19. Juni 1852 für 115 Pfund Sterling an den Earl of Normanton gelangte und die sich 1891 im Besitz des Earl of Normanton in Somerley bei Ringwood, Hampshire, befand.[24] Eine weitere (?) Fassung soll A. L. Nicholson in

19 Gould (1976), S. 84f; ebenso Bottari (1990), S. 17, Anm. 5. Gronau (1930), o. S., hatte das Frankfurter Gemälde noch als Jugendwerk Correggios betrachtet und es mit einer Madonna mit Kind und Johannesknaben verglichen, die sich bis 1928 im Kunsthistorischen Museum in Wien, Inv. Nr. 5821, befunden hatte und 1959 als Geschenk von Mrs. William R. Timken in die National Gallery of Art in Washington gelangt ist; vgl. zu diesem Werk aus der Correggio-Nachfolge David Alan Brown, Correggio's Virgin and Child with the infant St. John; in: Museum studies 7 (1972), S. 18 mit Anm. 27, Abb. 13.

20 Gould (1976), S. 235f (Orléans), S. 210 (Hampton Court).

21 Vgl. Pietro C. Marani, Leonardo da Vinci. The complete paintings, New York 1999, S. 124–155. Leonardeske Einflüsse erkannten gleichfalls Thode (1898), S. 55; Popham (1957), S. 49; Quintavalle, Bevilacqua (1970), S. 96, Kat. Nr. 48.

22 Vgl. Pierluigi De Vecchi, Raphael, Paris 2002, S. 256, Abb. 245 („Aldobrandini-Madonna", London, National Gallery), Abb. 246 („Loreto-Madonna", Chantilly, Musée Condé). Auf Einflüsse Raffaels wiesen gleichfalls hin Quintavalle, Bevilacqua (1970), S. 96, Kat. Nr. 48.

23 Ekserdjian (1997), S. 137, bzw. S. 62 (Madrid). Den Zusammenhang des Prado-Bildes mit der „Madonna von Casalmaggiore" betonte auch Andrea Muzzi, Arte e „assimilatio" nei dipinti religiosi del Correggio. Una lettura del „Riposo" degli Uffizi e di altri soggetti (Quaderni della „Fondazione Il Correggio"), Cinisello Balsamo 1999, S. 52, der indes das Städel-Bild nicht erwähnte.

24 Thode (1891), S. 115. Dieses Bild, dessen Verbleib unbekannt ist, wird behandelt in P. Luigi Pungileoni, Memorie istoriche di Antonio Allegri detto Il Correggio, Bd. 1, Parma 1817, S. 25–27, Bd. 2, Parma 1818, o. S. („Indice delle materie che si contengono in questo secondo volume..."), S. 40–42; Pietro Martini, Il Correggio. Studi, Parma ^{2} 1871, S. 72; Julius Meyer, Correggio, Leipzig 1871, S. 86f, 378, Kat. Nr. 12, S. 436, Kat. Nr. 89, S. 496, Kat. Nr. 534; ders., Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 445, Kat. Nr. 12.

London gehört haben.[25] Eine Francesco Maria Rondani (1490–1548/50) zugeschriebene Kopie befindet sich in einer Privatsammlung in Parma.[26]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinerlei Befunde zu einer Unterzeichnung oder zu Pentimenti. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 274)* offenbart hingegen das ganze Ausmaß der Beschädigung des ursprünglichen Bildträgers und der Originalmalerei. Nur mit ihrer Hilfe sind die großflächigen Übermalungen klar nachzuweisen, die die nachträglichen Reparaturen und Ausflickungen des Bildes vollkommen überdecken; mit bloßem Auge lassen sich weder die Risse im ursprünglichen Bildträger noch die Nähte zu der Anstückung in der linken oberen Bildecke erkennen. Vermutlich durch die chemische Zusammensetzung des Doubliermittels erscheint die Röntgenaufnahme flockig und lassen sich die Einzelheiten der Komposition nur mäßig gut erkennen. Der Röntgenbefund offenbart allerdings auch, daß die Originalleinwand an allen Kanten zumindest Ansätze zu Spanngirlanden zeigt, d. h. nicht wesentlich beschnitten worden sein kann. Sie läßt ferner an der Rechten Mariens ein Pentiment erkennen: Der kleine Finger war in der ersten Farbanlage offenbar nicht abgewinkelt, scheint die Konturlinie der Hand doch einheitlich durchzugehen; erst in einer Selbstkorrektur des Malers kam es zu der preziösen Handhaltung der Gottesmutter.

DISKUSSION

Die Identität des Frankfurter Gemäldes mit der in der herzoglichen Sammlung in Modena bezeugten „Madonna del Casalmaggiore" wird sich so lange weder belegen noch widerlegen lassen, wie die Vorbesitzerschaft des Städel-Bildes vor dem Verkauf durch Mrs. Gray ungewiß bleibt. Die Beschreibungen in den Modeneser Inventaren stimmen mit dem Werk überein, auch der schlechte Erhaltungszustand, den bereits der Conte della Pallude in seiner im Jahre 1784 veröffentlichten „Descrizione de'quadri del ducale appartamento di Modena" festgestellt hatte: „Opera semplicemente abbozzata, e che ha sofferto alquanto le ingiurie del tempo; ma che non lascia di piacere."[27]



Abb. 275: Correggio, Madonna mit Kind und Engel, Budapest, Szépmüvészti Múzeum

Bleibt die dornige Frage der Zuschreibung des Frankfurter Gemäldes. Es ist sicherlich keine Arbeit von Correggios Sohn Pomponio Allegri (1522–nach 1593), den A. Venturi erfolglos in die Diskussion zu bringen versucht hat,[28] ist die Qualität selbst des ruinösen Bildes doch den mediokren Hervorbringungen Pomponios immer noch weit überlegen. Für das bisher unlösbar erscheinende Problem, ob es sich um ein fast bis zur Unkenntlichkeit entstelltes Werk von Correggio selbst oder nur von einem zeitgenössischen Kopisten handelt, liefert der Röntgenbefund einen wichtigen Anhaltspunkt. Das Pentiment an der rechten Hand Mariens spricht deutlich gegen die Annahme, hier habe ein Kopist ein verlorenes Originalgemälde Correggios wiederholt und das Detail des abgespreizten kleinen Fingers selbständig hinzugefügt. Vielmehr wird man wohl davon ausgehen können, daß das Gemälde im Städel von Correggio ausgeführt worden ist,

Sir John Murray ließ sich in den 1820er Jahren von Pieter Christoffel Wonder an einem Tisch sitzend porträtieren, vor sich an der Wand seine Kopie des Correggio-Bildes. Das Murray-Bildnis befindet sich heute in der Sammlung Victor Crutchley, Mappercombe Manor, Bridport; vgl. J. W. Niemeijer, P. C. Wonder in Engeland aanvullende gegevens in verband met de compositieschets van Sir John Murray's Kunstgalerij in het Rijksprentenkabinet; in: Bulletin van het Rijksmuseum 13 (1965), S. 116, Abb. 8.
Ekserdjian (1997), S. 137, Anm. 2, wies ferner darauf hin, daß das Bild in Somerley von Gustav Friedrich Waagen, Galleries and cabinets of art in Great Britain: Being an account of more than forty collections of paintings, drawings, sculptures, Mss., &c. &c. visited in 1854 and 1856, and now for the first time described. Forming a supplemental volume to The Treasures of Art in Great Britain, London 1857, S. 365, als „... only a tolerable picture of his school" erwähnt und in einer Gemäldeansicht der Bildergalerie in Somerley von James Digman Wingfield und Joseph Rubens Powell dargestellt wurde.

25 Gould (1976), S. 279, sowie undatierte Teilabschrift eines Briefes von Wilhelm Suida an die Städel-Direktion (in der Bildakte im Städelschen Kunstinstitut): „Sicher nicht von Pomponio Allegri, den man aus einigen beglaubigten und jämmerlich schlechten Arbeiten genügend kennt. Ich stimme Deiner Meinung, dass es sich um ein allerdings schlecht erhaltenes Original des Correggio handelt, durchaus bei. In dieser Meinung bin ich noch bestärkt worden durch ein kompositionell sehr ähnliches etwas kleineres Bild, das ich in London bei Nicholson gesehen habe. Das Frankfurter Exemplar ist bei weitem überlegen."
26 Vgl. Fornari Schianchi (1995), S. 23.
27 Della Pallude (wie Anm. 9), S. 49.
28 A. Venturi (1926), S. 699f; ders. (1927), S. 8.

dann aber durch unsachgemäße Behandlung weitgehend zerstört worden ist.

Wie schon Popham erkannte, hat Correggio sein Madonnenbild in der im British Museum bewahrten Zeichnung *(Abb. 270)* vorbereitet. Da die Blattrückseite Studien für den 1522/23 ausgeführten Fries des Künstlers in S. Giovanni Evangelista in Parma zeigt, dürfte das Frankfurter Bild zur selben Zeit entstanden sein. Dem entspricht auch die stilistische und typenmäßige Nähe zu der in derselben Zeit entstandenen „Madonna del Latte" in Budapest *(Abb. 275)*,[29] die zugleich eine Vorstellung vom ursprünglichen Reiz des heute im Städel befindlichen Bildes vermitteln kann.

LITERATUR

VERZ. (1892), S. 10, Nr. 22 a; (1900), S. 73f, Nr. 22 a; (1907), S. 5, Nr. 22 a; (1910), S. 7, Nr. 22 a; (1914), S. 8, Nr. 22 a; (1915), S. 62, Nr. 22 a; (1919), S. 27, Inv. Nr. 1176; (1924), S. 53; (1966), S. 30; (1997), S. 27

1889 Verst. Kat. CATALOGO DELLA COLLEZIONE N. BIANCO DI TORINO. QUADRI ANTICHI, Giulio Sambon, Mailand, 25./26. November 1889, S. 28f, Los-Nr. 73, Abb. 15
1890 Giuseppe COCEVA, Rezension von H. Thode, Correggio's Madonna von Casalmaggiore; in: Archivio storico dell'arte 3 (1890), S. 226
1890 Gustavo FRIZZONI, Una Pietà di Gaudenzio Ferrari e la supposta Madonna di Casalmaggiore del Correggio; in: Archivio storico dell'arte 3 (1890), S. 408f
1890 Henry THODE, Correggio's Madonna von Casalmaggiore; in: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt 34, Nr. 151 (31. Mai 1890), unpaginiert
1890 CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA; in: Archivio storico dell'arte 3 (1890), S. 84
1890/91 Carl VON LÜTZOW, Der neue „Correggio" des Städelschen Instituts; in: Kunstchronik 2 (1890/91), Sp. 17–22
1891 Wilhelm BODE, Frankfurt a. M. Städel'sches Museum. Der neu angekaufte „Correggio"; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 14 (1891), S. 305–307
1891 Henry THODE, Correggio's Madonna von Casalmaggiore; in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 12 (1891), S. 104–115
1896 Corrado RICCI, La R. Galleria di Parma, Parma 1896, S. 339
1897 Corrado RICCI, Antonio Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit, Berlin 1897, S. 127
1897 Henry THODE, Rezension von Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Sein Leben und seine Zeit, Berlin 1897; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 20 (1897), S. 317
1898 Henry THODE, Correggio, Bielefeld–Leipzig 1898, S. 54f
1900 Adolfo VENTURI, La Galleria Crespi in Milano, Mailand 1900, S. 16
1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 73f, Kat. Nr. 22 a
1903 Wilhelm SCHMIDT, Giorgione und Correggio, II; in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 3 (1903), S. 48
1906 Thomas Sturge MOORE, Correggio, London–New York 1906, S. 257
1907 BERENSON, North Italian painters (1907), S. 199
1907 Georg GRONAU (Hg.), Correggio. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst), Stuttgart–Leipzig 1907, S. XIX, 24, 159, 169
1909 Wilhelm SUIDA, Notes on the early development of Correggio; in: Burlington Magazine 14 (1909), S. 304
1911 Thomas Sturge MOORE, Correggio, London–New York 1911, S. 257, Kat. Nr. 23
1912 Georg GRONAU, Art. „Correggio, Antonio Allegri"; in: ThB 7 (1912), S. 461
1926 VENTURI, Storia dell'arte italiana, Bd. IX, 2 (1926), S. 699f
1927 Adolfo VENTURI, Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa, Mailand 1927, S. 8
1930 Georg GRONAU, Antonio Allegri Correggio (um 1490–1534), Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer; in: Wilhelm R. Valentiner (Hg.), Das unbekannte Meisterwerk in öffentlichen und privaten Sammlungen, Bd. 1, Berlin 1930, o. S., U. M. 21
1930 Corrado RICCI, Correggio, Rom 1930, S. 138
1931 Corrado RICCI, Pomponio Allegri; in: Bollettino d'arte, ser. 2, 10 (1931), S. 354
1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 153
1953 Piero BIANCONI, Tutta la pittura del Correggio, Mailand 1953, S. 48
1957 Arthur E. POPHAM, Correggio's drawings, London 1957, S. 49, 155
1961 Licia COLLOBI RAGGHIANTI, Disegni del Correggio; in: Critica d'arte 8, Nr. 46 (1961), S. 55
1964/83 Myron LASKIN, The early work of Correggio, Ph. D., New York University, 1964, Ann Arbor, Michigan, 1983, S. 103
1967 Arthur E. POPHAM, Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Parma in the sixteenth century. Catalogue, Bd. 1, London 1967, S. 6
1968 BERENSON, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 92
1970 Arturo Carlo QUINTAVALLE, Alberto BEVILACQUA, L'opera completa del Correggio (Classici del arte, 41), Mailand 1970, S. 96, Kat. Nr. 48
1976 Cecil GOULD, The paintings of Correggio, London 1976, S. 84f, 279
1988 Mario DI GIAMPAOLO, Andrea MUZZI, Correggio. I disegni (Archivi di storia dell'arte, I grandi libri), Turin 1988, o. S., Text zu Kat. Nr. 40
1990 Stefano BOTTARI, Il Correggio, Novara 1990, S. 17, Anm. 5
1993 Mario DI GIAMPAOLO, Andrea MUZZI, Correggio. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1993, S. 153, Kat. Nr. 4 A
1995 Lucia FORNARI SCHIANCHI, La scuola di Parma nel Cinquecento e gli apporti esterni; in: Vera Fortunati (Hg.), La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma, Bd. 2, Mailand 1995, S. 23
1997 David EKSERDJIAN, Correggio, New Haven–London 1997, S. 137
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 27
2000/01 Adriana CAPRIOTTI, Madonna col Bambino e San Giovannino „Madonna Bolognini"; in: Ausst. Kat. Gli esordi del Correggio. Il tema della Madonna con il Bambino, Modena, Galleria Estense, 2000/01, S. 82
2000/01 David EKSERDJIAN, Il tema della Madonna con il Bambino in Correggio e i modelli nella pittura dell'Italia settentrionale; in: Ausst. Kat. Gli esordi del Correggio. Il tema della Madonna con il Bambino, Modena, Galleria Estense, 2000/01, S. 26

29 GOULD (1976), S. 90f, 196–198, Abb. 95A.
Auf den Zusammenhang dieses Gemäldes mit der „Madonna von Casalmaggiore" wies bereits MUZZI (wie Anm. 23), S. 52, hin, der indes das Frankfurter Bild nicht erwähnte.
Zur frühen Auseinandersetzung des Malers mit dem Thema der Madonna mit Kind und Johannesknaben vgl. BROWN (wie Anm. 19), S. 7–33.

PARMIGIANINO

(EIGENTLICH GIROLAMO FRANCESCO MAZZOLA)

Parma 11. Januar 1503 – 24. August 1540 Casalmaggiore

Girolamo Francesco Mazzola, besser bekannt unter seinem Zunamen Parmigianino, wurde am 11. Januar 1503 in eine Parmeser Künstlerfamilie geboren. Er dürfte – wie sein älterer Halbbruder Zaccaria – die Anfänge seiner Kunst in der Werkstatt der beiden gleichfalls als Maler tätigen Onkel väterlicherseits erlernt haben; der Vater selbst war bereits 1505 gestorben. In der Werkstatt seiner Onkel war auch der junge Girolamo Bedoli tätig, der später Vasari mit wichtigen Informationen für dessen Viten versorgte. So gehen auch zahlreiche Zuschreibungen von ansonsten undokumentierten Werken an Parmigianino auf Bedoli bzw. Vasari zurück.

Schon das früheste, auf diesem Wege Parmigianino zugeschriebene Werk, eine um 1519 entstandene Taufe Christi in der Berliner Gemäldegalerie, weist auf seinen späteren gelängten Figurentyp voraus, der sich hier wohl noch Werken Francesco Francias verdankt, und dokumentiert mit den Engeln bereits den Einfluß Correggios. Letzterem sollte Parmigianino sich in den Folgejahren stark öffnen; möglicherweise kam es 1523 zu einer Zusammenarbeit beider Künstler bei der Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma. Gleichfalls 1522 erhielt er den prestigeträchtigen Auftrag, das nördliche Querschiff der Kathedrale von Parma auszumalen; dieses Projekt wurde indes nie realisiert. Im Jahre 1522/23 arbeitete Parmigianino statt dessen an der Freskierung von Kapellen in S. Giovanni Evangelista, wohl nur wenig später an dem Diana-und-Aktäon-Freskenzyklus in der Rocca Sanvitale in Fontanellato.

Nachdem Giulio de'Medici als Clemens VII. zum Papst gewählt worden war, entschied sich Parmigianino im Jahre 1524, mit seinem Onkel Pier'Ilario Mazzola nach Rom überzusiedeln. Eine Reihe von Werken, die er Clemens zum Geschenk machte, darunter das berühmte Wiener Selbstbildnis im Konvexspiegel, begründeten seinen Ruhm als Raffael „redivivus" und trugen ihm den Auftrag für die Ausmalung der Sala dei Pontifici im Vatikan ein, die er aber nie ausführte. Nur wenige Gemälde entstanden während Parmigianinos Romaufenthalt; vom 3. Januar 1526 datiert der Vertrag für die sogenannte „Vision des Hieronymus", heute in der Londoner National Gallery, die die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit Raffael und Michelangelo bezeugt. Gleichfalls in die römischen Jahre fällt Parmigianinos enger Kontakt mit Rosso Fiorentino, Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio sowie Giovanni Jacopo Caraglio und Ugo da Carpi, die verschiedene Werke des Künstlers druckgraphisch umsetzten. Das Interesse an Druckgraphik blieb bei Parmigianino auch später bestehen.

Nach dem „Sacco di Roma" 1527 siedelte Parmigianino nach Bologna über, wo er für S. Petronio das Altarbild mit dem Heiligen Rochus und einem Stifter ausführte, ferner für S. Margherita ein weiteres Altarbild mit Madonna und Kind sowie Heiligen. 1530 entstand aus Anlaß der Kaiserkrönung in Bologna ein Bildnis Karls V., das Parmigianino allerdings nie ablieferte, weil er nicht damit zufrieden war. Im Jahre 1530 kehrte Parmigianino nach Parma zurück. Vom 20. April dieses Jahres datiert der Vertrag über die Lieferung von zwei Altarbildern für die Parmeser Kirche S. Maria della Steccata, die jedoch nie ausgeführt wurden. Statt dessen schloß der Künstler am 10. Mai 1531 einen weiteren Vertrag über die Freskoausmalung der Kirche. Da dessen Realisierung nur schleppend vorankam, wurde er schließlich 1539 gerichtlich verfolgt und ins Gefängnis geworfen. Gegen Kaution freigelassen, floh er in das benachbarte Casalmaggiore, wo er am 24. August 1540 starb. Noch in Parma waren zwei seiner berühmtesten Spätwerke entstanden: um 1531–34 der bogenschnitzende Amor, heute in Wien, 1534 die „Madonna mit dem langen Hals" in den Florentiner Uffizien. Insbesondere das letztgenannte Gemälde begründete Parmigianinos Ruhm als einer der Hauptmeister des Manierismus.

LITERATUR: Paola Rossi, L'opera completa del Parmigianino, Mailand 1980; Mario di Giampaolo, Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti (I gigli dell'arte), Florenz 1991, S. 50f; Cecil Gould, Parmigianino, New York u. a. O. 1994; Sylvie Béguin, Mario di Giampaolo, Mary Vaccaro, Parmigiaino. I disegni, Turin-London 2000, S. 22; Maria Cristina Chiusa, Parmigianino. Regesto dei documenti a cura di Marzio Dall'Acqua, Mailand 2001; Mary Vaccaro, Parmigianino. The paintings (Archives of art pre-1800), Turin u. a. O. 2002; Lucia Fornari Schianchi (Hg.), Parmigianino e il manierismo europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 13–15 giugno 2002, Cinisello Balsamo 2002; Ausst. Kat. Parmigianino und der europäische Manierismus, Parma, Galleria Nazionale, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2003; Ausst. Kat. The art of Parmigianino, Katalog von David Ekserdjian, Ottawa, National Gallery of Canada, New York, Frick Collection, 2003/04

MÄRTYRERIN MIT ZWEI ENGELKNABEN (DIE HEILIGE KATHARINA VON ALEXANDRIEN?)

INV. NR. 1496

Tafel 30 und Abb. 276

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), gedünnt und parkettiert, 25,6 x 17,3–18,4 x 0,4 cm (ohne moderne Anstückungen)
Einzeltafel mit vertikal verlaufender Maserung
Tafel zu unbekanntem Zeitpunkt parallel zur Maserung zerbrochen, geklebt und retuschiert (Bruch oben in 9,1 cm, unten in 9,8 cm Entfernung von der rechten Kante der Originaltafel verlaufend), von der unteren Tafelkante ein ca. 2 cm langer Einläufer in 7,3 cm Entfernung von der rechten Kante der Originaltafel; weiterer, schräg zur linken Tafelkante verlaufender, ca. 7 cm langer Riß von der oberen Tafelkante aus
beidseits in gesamter Tafelhöhe moderne Anstückungen, links im oberen, ca. 15 cm langen Abschnitt etwa 0,4 cm breit, im unteren dreiecksförmig auf maximal 1,6 cm anwachsend,[1] rechts gleichmäßig 0,4 cm breit

Malfläche:
24,7 x 17,3 bzw. 18,4 cm
Malkanten rechts, oben und unten erhalten

Zustand der Malerei:
die Malerei ist durchgängig stark verputzt und durch zahlreiche, über das gesamte Bild verteilte punktuelle Retuschen gestört

Rückseite des Bildträgers:
auf dem Parkett in Bleistift „1496"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Tafelbild zeigt eine jugendliche Heilige, vermutlich die Heilige Katharina von Alexandrien,[2] in Begleitung zweier Engelknaben in einer Gartenlandschaft unter dunkelbewölktem Himmel. Sie hockt mit untergeschlagenen Beinen nahe der vorderen Bildkante (infolge der nachträglichen Beschneidung des Bildes von der linken Bildkante bereits überschnitten), vor einer nur ausschnitthaft sichtbaren Palme auf grüner Wiese. Im Profil nach rechts gewandt hockend, hat sie den Oberkörper in Richtung des Betrachters vorgebeugt. Mit leicht nach vorn geneigtem Kopf blickt sie unter gesenkten Lidern aus dem Bilde heraus. In der ausgestreckt erhobenen Linken hält sie einen wohl soeben abgebrochenen Palmwedel, während ihre Rechte locker über einem grauen, wolkenartigen Gebilde oberhalb ihrer Knie zu schweben scheint. Die Heilige trägt über einem weißen Unterkleid mit gerüschten Manschetten ein gräulich braunes Gewand, das an den Oberärmeln mit einem dunkelblauen Band verziert ist. Ihre hellblonden Haare hat sie teilweise zu Zöpfen geflochten und zu einer kunstvollen Frisur hochgesteckt. Von der Palme rechts hinter der Heiligen brechen zwei Engelknaben weitere Blattwedel ab. Beide Engel sind nackt, doch nur der linke hat rotbraune Stummelflügel, die an den Oberarmen ansetzen.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Tafel mit der neben einer Palme hockenden Heiligen gelangte 1913 als Geschenk der aus Frankfurt stammenden Freifrau Emilie Margarethe von Beaulieu-Marconnay, geb. Grunelius (1841–1929), in stark übermaltem Zustand ins Städelsche Kunstinstitut *(Abb. 277)*. Sie wurde im Städel-Inventar und in den Gemäldeverzeichnissen seit 1914 als Arbeit des Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, geführt. Wie H.-J. Ziemke vermutete,[3] könnte das Bild mit dem am 17.–18. März 1845 in Rom als Parmigianino versteigerten Exemplar der Sammlung Joseph Kardinal Fesch identisch sein.[4]

1 Bei rückseitiger Betrachtung der Tafel wird ein starker Wurmbefall dieser Tafelkante erkennbar, der zu der ungleichmäßigen nachträglichen Anstückung geführt haben dürfte.

2 P. ASSION, Art. „Katharina (Aikaterinê) von Alexandrien"; in: LCI 7 (1974), Sp. 289–297.

3 Unveröffentlichte Meinung (vgl. die Bildakte im Städel-Archiv); so auch bei DI GIAMPAOLO (1991), S. 50, Kat. Nr. 12; VACCARO (2003), S. 143.

4 CATALOGUE DES TABLEAUX COMPOSANT LA GALERIE DE FEU SON EMINENCE LE CARDINAL FESCH (1841), S. 30, Kat. Nr. 613; Verst. Kat. GALERIE DE FEU S. E. LE CARDINAL FESCH (1845), S. 145, Los-Nr. 790–613. Wie Ziemke beobachtete (vgl. Bildakte im Städel-Archiv), passen die Maße des Bildes (bei einem „pied de voie" zu 32 cm = 26 x 20 cm; bei 32,5 cm = 26,4 x 20,3 cm) zu der bekanntlich in ihrer Breite nachträglich veränderten Frankfurter Fassung (25,6 x 18,4 cm), nicht aber zu der in Wien (28 x 25 cm; zu dieser Version siehe auch unten); die Beschreibung im Fesch-Katalog legt ferner nahe, daß das Bild damals schon übermalt war, denn es wird ausdrücklich das Rad des Martyriums zu Füßen der Heiligen erwähnt. Das Bild wurde laut Bleistiftvermerk in dem in der Städel-Bibliothek verwahrten Versteigerungskatalog an einen gewissen „St [?] George" verkauft, bei dem es sich um den zeitweise in Frankfurt ansässigen Pariser Händler und Sammler gleichen Namens gehandelt haben könnte; vgl. SANDER, Niederländische Gemälde (1993), S. 224f, 235.
Zu Fesch vergl. Dominique THIÉBAUT, Ajaccio, musée Fesch. Les Primitifs italiens (Inventaire des collections publiques françaises, 32), Paris 1987.



Abb. 276: Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelknaben (Die Heilige Katharina von Alexandrien?), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 277: Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelknaben, Zustand vor der Reinigung des Bildes um 1934, Frankfurt a. M., Städel

Das Frankfurter Täfelchen wurde von L. Baldass in die Parmigianino-Forschung eingeführt.[5] Anders als L. Fröhlich-Bum, die eine zweite Fassung des Bildes im Kunsthistorischen Museum in Wien *(Abb. 278)*[6] für das Originalwerk, das Städel-Bild aber für eine Kopie hielt,[7] betrachtete Baldass das Wiener Bild „... infolge auffallender Schwächen in der Zeichnung und Malerei nur [als] alte Kopie", dem er das Frankfurter Gemälde als „das bedeutend bessere" gegenüberstellte.[8]

Baldass' positive Einschätzung des Frankfurter Bildes wurde durch K. Wehlte und A. Wolters mittels der Röntgenuntersuchung beider Fassungen nachdrücklich untermauert.[9] Wehlte konnte an Hand einer Röntgenaufnahme der Städel-Tafel *(Abb. 279)*. zeigen, daß das Gemälde seinerzeit durch „entstellende Übermalungen" (einschließlich des Martyriumswerkzeugs des Rades), die vermutlich im Zusammenhang mit der Parkettierung erfolgt waren, in seinem Erscheinungsbild nachhaltig beeinträchtigt worden war: „Der formschöne Kopf ist in so dünnen Schichten von dem schwachen Werk des Restaurators überlagert, daß er im Röntgenbild gut sichtbar wird, desgleichen der locker umgehängte Mantel, dessen wundervoll rhythmisches Faltenspiel einer ärmlichen Übermalung zum Opfer gefallen ist. Dabei verschwanden auch die unteren Gewandteile und das linke Bein. Das Rad der Hlg. Katharina ist ebenfalls im Röntgenfilm nicht enthalten; nur die dick aufgesetzten Lichter der Metalldorne schimmern hindurch".[10]

Für Wolters dokumentierten die Röntgenbefunde unzweifelhaft die Eigenhändigkeit der Frankfurter Fassung. Unklar blieb ihm allerdings noch deren Verhältnis zur Wiener Tafel: „Das Wiener Exemplar... ist eine recht glatte, ‚porzellanige' Kopie, offenbar des 18. Jahrhunderts, so daß es unbegreiflich erscheint, wie sie für eine Arbeit Parmigianinos gehalten werden konnte. Das Bildchen könnte also aus der Betrachtung ausscheiden, wenn seine



Abb. 278: Kopie nach Parmigianino, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Putten, Wien, Kunsthistorisches Museum

5 Baldass (1921), S. 65. Ebenso Wehlte (1932), S. 222f; Wolters (1932), S. 236; A. O. Quintavalle (1948), S. 65, 195; Copertini (1953), S. 121; Popham (1953), S. 23; ders. (1971), S. 148; A. G. Quintavalle (1971 a), S. 6; dies. (1971 b), S. 8; Rossi (1980), S. 110, Kat. Nr. 101; Freedberg (1987), S. 39; di Giampaolo (1991), S. 50; Gould (1994), S. 39, 186, Kat. Nr. A13; Sander, Brinkmann (1997), S. 39; Fornari Schianchi (1998), S. 244; Muzzi (1999), S. 36; Béguin (2000), S. 22; Chiusa (2001), S. 52, 133f, 216; Vaccaro (2003), S. 13, 141–143, Kat. Nr. 10; Ausst. Kat. Parmigianino und der europäische Manierismus (2003), S. 29, 226, Kat. Nr. 11. 2. 7; Ausst. Kat. The art of Parmigianino (2003/04), S. 88, Kat. Nr. 12.

6 Rossi (1980), S. 110, Kat. Nr. 101.
Die Wiener Kopie ist bereits in der Sammlung Karls I. von England nachweisbar; vgl. A. O. Quintavalle (1948), S. 65, Anm. 36.

7 Bei Lili Fröhlich-Bum, Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921 (S. 48–50 zu der als Original betrachteten Wiener Fassung), fand das Frankfurter Bild noch keine Erwähnung. Erst dies. (1953), S. 329, vertrat die Ansicht, das Frankfurter Täfelchen sei die Kopie des Wiener Gemäldes, ausgeführt durch einen Parmeser Nachfolgers Parmigianinos, dem sie auch die Mystische Vermählung der Heiligen Katharina in der Gemäldegalerie in Dresden, Nr. 320, zuweisen wollte. Zu letztgenanntem Bild vgl. Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde. Erste Abteilung. Die romanischen Länder. Italien/Spanien/Frankreich und Russland, Dresden 1929, S. 82 mit Abb.
Als Kopie nach einem verlorenen Gemälde Parmigianinos betrachteten das Städel-Täfelchen demgegenüber Copertini (1949/50), S. 272; Fagiolo dell'Arco (1970), S. 258, Kat. Nr. 14,3.

8 Baldass (1921), S. 65.

9 Wehlte (1932), S. 222f; Wolters (1932), S. 236.

10 Wehlte (1932), S. 222f.



Abb. 279: Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelknaben, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

Darstellung nicht merkwürdigerweise mit der unseres Bildes im übermalten Zustand übereinstimmen würde. Ist nun diese Wiener Kopie erst entstanden, nachdem unser Bildchen schon verschlimmbessert war, oder hat sich der Verfälscher unseres Bildchens nach dem Wiener gerichtet? Gibt es vielleicht ein drittes Exemplar, das der Übermaler und der Kopist als Vorlage benutzten?"[11] Diese Überlegung wurde jüngst von M. Vaccaro nochmals aufgegriffen.[12]

Als Konsequenz der Röntgenergebnisse wurde die Tafel vermutlich im Jahre 1934 gereinigt und die Übermalung entfernt *(Abb. 280)*.[13] Die Überlegenheit der Frankfurter

11 Wolters (1932), S. 236.

12 Vaccaro (2003), S. 141f: „The presence of Saint Catherine's attribute in the other pictures (including the overpainted version of the Frankfurt panel) suggests, perhaps, a lost original. Alternatively, the pictures may reflect a later variant, based on the (original) Frankfurt composition. Parmigianino's Madonna and Child with Saints Catherine and Joseph..., despite its small scale and unfinished state, proved to be evidently popular in this regard, inspiring at least two later iconographic variations. In any case, it seems fairly clear that one of the existing 'copies,' or an untraced picture, served as the model for the overpainted Frankfurt panel, and not vice-versa: the woman's clumsy hairstyle in the overpainted version is a feeble imitation after the more elegant, and identically described, coiffure in the Vienna and Parma pictures."

13 Abgesehen von einer Photographie des gereinigten Bildes vor der abschließenden Retusche gibt es keine weiteren Zeugnisse dieser Restaurierung.



Abb. 280: Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelknaben, Zustandsaufnahme während der Restaurierung von 1934 nach Abnahme der Übermalungen, Frankfurt a. M., Städel

Tafel über die erhaltenen Kopien ist seither nicht mehr in Frage gestellt worden. So erkannte auch A. O. Quintavalle hierin ein Werk Parmigianinos, das er erstmals zeitlich in dessen Œuvre näher einordnete. Es stammte seiner Meinung nach aus Parmigianinos römischer Periode, d. h. aus den Jahren 1524–26.[14]

S. J. Freedberg sah in der Frankfurter Tafel „. . . a patent recollection of a model by Correggio" – der nur wenige Jahre zuvor entstandenen „Zingarella" in der Galleria Nazionale in Neapel *(Abb. 281)*.[15] Er betonte aber zugleich die Eigenständigkeit der asymmetrischen Komposition Parmigianinos. Dennoch schien es ihm angesichts des problematischen Erhaltungszustandes nach der Abnahme der entstellenden Übermalungen zunächst unmöglich, eine Entscheidung zu treffen, ob es sich bei dem Frankfurter Täfelchen – „. . . almost certainly an autograph production by Parmigianino" – um die Urfassung oder nur um die beste der erhaltenen Kopien handelt.[16] Später erkannte auch Freedberg in der Städel-Tafel ein eigenhändiges Werk Parmigianinos.[17] Innerhalb des Werks des Künstlers schien es

14 A. O. Quintavalle (1948), S. 65, 195. Ebenso A. G. Quintavalle (1971b), S. 8; Gould (1994), S. 39, 186, Kat. Nr. A13.

15 Freedberg (1950), S. 55f, 166–168, 240.
Zu Correggios „Zingarella" vgl. Cecil Gould, The paintings of Correggio, London 1976, S. 229f; Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione farnese, Bd. 1: La scuola emiliana. I dipinti. I disegni, Mailand 1994, S. 148f; David Ekserdjian, Correggio, New Haven–London 1997, S. 61f (Abb. 59 zeigt das Bild im Zustand vor der um 1935 ausgeführten Restaurierung, der offenbar auch substantielle Partien der Originalmalerei zum Opfer gefallen sind, so z. B. der Palmwedel umfassende, schwebende Putto über dem Haupt der Madonna).

16 Im selben Sinne äußerte sich auch A. G. Quintavalle (1968), S. 33.

17 Freedberg (1987), S. 39.

ihm zwischen den Fresken von Fontanellato,[18] hier besonders der Darstellung der jungen Frau mit Krug und einer Getreideähre, vielleicht ein idealisiertes Bildnis der Paola Gonzaga, der Gattin des Auftraggebers Galeazzo Sanvitale *(Abb. 282)*,[19] und den ersten Werken der römischen Zeit, der Doria-Madonna und der Doria-Anbetung *(Abb. 283–284)*,[20] zu vermitteln.[21]

Durch die Entfernung der späteren Übermalungen war bei dem Städel-Bild ein ikonographisch relevantes Motiv weggefallen, das alle anderen Fassungen der Komposition, einschließlich des Wiener Bildes, aufweisen – das Rad der Katharina. Folglich benannte Freedberg es erstmals lediglich als „Female Saint with two Putti, called St. Catherine".[22] C. Gould wies auf die beiden correggesken Engelknaben ebenso hin wie auf die geschickte Anverwandlung eines Correggio-Motivs, nämlich auf das Herabziehen von Palmzweigen.[23] Er vermutete die Anregung für Parmigianino in Correggios Heiliger Familie mit dem Heiligen Franziskus in den Uffizien *(Abb. 289)*.[24] Hier zieht Joseph die Zweige einer Dattelpalme herab, um dem Kind Früchte pflücken zu können: „The action evidently pleased Parmigianino from a visual point of view, but he changed its meaning. Now the palm is the attribute for the saint's future martyrdom." Nachdem A. Muzzi des weite-



Abb. 281: Correggio, „La Zingarella", Neapel, Galleria Nazionale



Abb. 282: Parmigianino, Junge Frau mit Krug und Getreideähre, Fresko, Fontanellato

18 Mit den Fresken von Fontanellato schien die Frankfurter Tafel auch A. G. Quintavalle (1971 a), S. 6; Rossi (1980), S. 92, Kat. Nr. 20; Freedberg (1987), S. 39; Ausst. Kat. Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1503–1534 (1998/99), S. 556; Béguin (2000), S. 22; Vaccaro (2003), S. 13, 141, stilistisch am engsten zusammenzuhängen.
Zur Parmigianinos Ausmalung des Raumes in der Rocca von Fontanellato vgl. Ute Davitt Asmus, Fontanellato II. La trasformazione dell' amante nell'amato. Parmigianinos Fresken in der Rocca Sanvitale; in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 31 (1987), S. 2–58; Daniel Arasse, Parmigianino au miroir d'Actéon; in: Françoise Siguret, Alain Laframboise (Hg.), Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté. Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par l'université de Montréal et le Service culturel du musée du Louvre les 3 et 4 février 1995, Paris 1996, S. 255–272; Katherine A. McIver, Love, death and mourning: Paola Gonzaga's Camerino at Fontanellato; in: Artibus et historiae 18, Nr. 36 (1997), S. 101–108; Vaccaro (2003), S. 13, 143–145, Kat. Nr. 11.

19 Davitt Asmus (wie Anm. 18), S. 30 mit Anm. 78.

20 Freedberg (1950), S. 170f; Vaccaro (2003), S. 151f, Kat. Nr. 16 (Anbetung der Hirten), Freedberg (1950), S. 171f, Abb. 49; Vaccaro (2003), S. 150f, Kat. Nr. 15 (Madonna mit Kind); beide Gemälde befinden sich in der Galleria Doria-Pamphilj in Rom und bildeten ursprünglich Vorder- und Rückseite ein und derselben Tafel.

21 Die Entstehung des Bildes noch in Parma vermuteten auch Rossi (1980), S. 92; di Giampaolo (1991), S. 50; Ausst. Kat. Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1503–1534 (1998/99), S. 556; Muzzi (1999), S. 36; Beguin (2000), S. 22; Chiusa (2001), S. 52, 133f, 216; Vaccaro (2003), S. 13; Ausst. Kat. Parmigianino und der europäische Manierismus (2003), S. 226, Kat. Nr. II.2.7 (D. Ekserdjian); Ausst. Kat. The art of Parmigianino (2003/04), S. 88, Kat. Nr. 12 (D. Franklin).

22 Freedberg (1950), S. 166. Ausst. Kat. The art of Parmigianino (2003/04), S. 88, Kat. Nr. 12 (D. Franklin). Bereits Wehlte (1932), S. 222f; Wolters (1932), S. 236, hatten auf Grund des Röntgenbefundes der Frankfurter Tafel die Benennung der dargestellten Heiligen als Katharina mit einem Fragezeichen versehen.

23 Gould (1994), S. 39, 186, Kat. Nr. A13; ebenso Muzzi (1999), S. 244, sowie Ausst. Kat. Parmigianino und der europäische Manierismus (2003), S. 226, Kat. Nr. II.2.7 (D. Ekserdjian). Auf nicht näher benannte correggeske Einflüsse hatte bereits di Giampaolo (1991), S. 50, Kat. Nr. 12, verwiesen.

24 Gould (wie Anm. 15), S. 86, 208f; Ekserdjian (wie Anm. 15), S. 70–75.



Abb. 283: Parmigianino, Madonna mit Kind, Rom, Galleria Doria



Abb. 284: Parmigianino, Anbetung des Kindes, Rom, Galleria Doria



Abb. 285: Corregio, „Madonna delle Scodelle", Parma, Galleria Nazionale



Abb. 286: Parmigianino, Anbetung des Kindes, London, British Museum

ren auf den ikonographischen Zusammenhang der Darstellung mit Correggios bereits genannter „Zingarella" in der Galleria Nazionale in Neapel[25] und seiner „Madonna della Scodella" in der Galleria Nazionale in Parma *(Abb. 285)*[26] hingewiesen und das Städel-Bild als Madonna auf der Flucht nach Ägypten mit zwei Engeln, die Palmzweige abbrechen, gedeutet hatte,[27] schlug S. Beguin erstmals die Identifizierung des ungeflügelten Engelknaben als Christuskind vor.[28] M. Vaccaro unterstützte diese Lesart der Darstellung jüngst mit dem Hinweis auf die Inventareintragung für ein weiteres Parmigianino zugeschriebenes, heute verschollenes Gemälde, das sich 1632 im Palast der Herzöge von Savoyen in Turin befand: „Madonnina del Parmeggiano, con Cristo et un angelo sotto una palma".[29]

A. E. Popham brachte die von ihm vor 1524 datierte Frankfurter Tafel über Zeichnungen im British Museum *(Abb. 286)*[30] und im Louvre *(Abb. 287)*[31] mit einer Anbetung des Kindes in Grisaille, ehemals in der Sammlung des Kanonikers Filippo Pirri in Rom *(Abb. 288)*,[32] in Verbindung.[33] Die beiden Zeichnungen schienen ihm zunächst Studien für die Anbetung des Kindes (oder eine engverwandte Komposition Parmigianinos) zu sein, an der der Künstler gleichzeitig mit dem Städel-Bild gearbeitet haben sollte – was die Ähnlichkeit des Madonnenkopfes der Zeichnungen mit dem Kopf der Frankfurter Heiligen erklären würde. In einer späteren Publikation korrigierte sich Popham aber dahingehend, daß er die Zeichnung in Paris nun als unmittelbare Vorzeichnung des Künstlers für das Städel-Bild betrachten wollte.[34]

25 Siehe oben Anm. 15.

26 Gould (wie Anm. 15), S. 263–265, Abb. 105f; Fornari Schianchi (1998), S. 28–30, Kat. Nr. 150, Farbtafel auf S. 29; Ekserdjian (wie Anm. 15), S. 219–233.

27 Muzzi (1999), S. 36. Gemäß der apokryphen Kindheitsgeschichte des Pseudo-Matthäus; vgl. Evangelia Infantiae Apocrypha. Apokryphe Kindheitsevangelien. Übersetzt und eingeleitet von Gerhard Schneider (Fontes Christiani, 18), Freiburg i. Br. u. a. O. 1995, S. 236–241.

28 Béguin (2000), S. 22.

29 Vaccaro (2002), S. 141, Anm. 6, unter Hinweis auf Giuseppe Campori, Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX, Modena 1870, Reprint Sala Bolognese 1975, S. 102.

30 Popham (1971), Bd. 1, S. 88, Kat. Nr. 170, Bd. 2, Tafel 59.

31 Popham (1971), Bd. 1, S. 148, Kat. Nr. 424, Bd. 2, Tafel 90.

32 Giovanni Copertini, Il Parmigianino, Bd. 1, Parma 1932, S. 41f, Tafel XXV („La Madonna di Casa Armano").

33 Popham (1953), S. 23; zustimmend Copertini (1953), S. 121.

34 Popham (1971), Bd. 1, S. 148, Kat. Nr. 424, Bd. 2, Tafel 90. Ebenso Rossi (1980), S. 92, Kat. Nr. 20; di Giampaolo (1991), S. 50, Kat. Nr. 12; Gould (1994), S. 39, 186, Kat. Nr. A13.
David Ekserdjian, Unpublished drawings by Parmigianino. Towards a



Abb. 287: Parmigianino, Kopf einer zu Boden blickenden jungen Frau, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



Abb. 288: Parmigianino, Anbetung des Kindes, ehemals Rom, Sammlung Pirri

Neben der bereits genannten Kopie im Kunsthistorischen Museum in Wien[35] befinden sich weitere Wiederholungen in der Galleria Nazionale in Parma *(Abb. 290)*,[36] im Besitz des Duke of Beaufort in Badminton *(Abb. 291)*,[37] in der Sammlung Bocchialini in Parma[38] und in deutschem Privatbesitz.[39] Weitere Fassungen sind nur literarisch bezeugt.[40]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinen Befund zur Unterzeichnung oder zu Veränderungen im Zuge der Farbausführung.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 279)* zeigt nicht nur die Anstückungen an beiden seitlichen Tafelkanten und die Farbverluste im Bereich der Bruchkante, der Einläufer und Risse sowie der Ausbrüche parallel zur Maserung vor allem im rechten unteren Bildviertel. Sie läßt außerdem erkennen, daß das Bild partiell verändernd übermalt ist. Besonders auffällig ist dies an dem schmierig-grauen, wolkigen Bildgegenstand, auf den die Heilige ihre rechte Hand aufzustützen scheint. Bereits bei Betrachtung des Oberflächenbildes wird deutlich, daß die graue Farbe auf recht grobe Weise die delikat gemalten Finger und das Gewand der Sitzenden sowie die Inkarnatpartien der Engelknaben beschneidet. Im Röntgenbild wird außerdem erkennbar, daß unter der grauen „Wolke" eine andere, nach außen präzise in Bogenform abgegrenzte Farbfläche liegt, die der Rechten der Heiligen sinnvoll als Auflager dient. Dieses ursprünglich angelegte Motiv ist mit einer Farbmischung ausgeführt, die die Röntgenstrahlung nur wenig absorbiert. Anders die Körper der beiden Engel: Wie deren sehr ungleiche Strahlenabsorption zeigt, sind nur die dem Licht zugewandten Körperpartien mit reichlich Bleiweiß ausgemischt, die verschatteten hingegen nicht. Da der linke Fuß des linken Engels im Röntgenbild nicht erscheint, dürfte er ursprünglich hinter dem Gegenstand verschwunden sein, auf den die Sitzende ihre Hand gelegt hat. Da die Inkarnatfarbe des Fußes jedoch mit der der Engelskörper übereinstimmt (und sich, wie ein Teil von diesen, in der Röntgenaufnahme nicht abzeichnet, d. h. ohne Bleiweißanteil auskommt), dürfe der Fuß eine Selbstkorrektur des Künstlers darstellen. Die wolkige Form, die ihn beschneidet, dürfte hingegen eine mißverstehende Zutat anderer Hand sein.

DISKUSSION

Das kleine Gemälde im Städelschen Kunstinstitut ist zwar nur mäßig erhalten und durch allzu scharfe Reinigung beeinträchtigt, doch in seiner Zuschreibung an Parmigianino

supplement to Popham's catalogue raisonné; in: Apollo 150, Nr. 450 (1999), S. 11, Kat. Nr. 12, Abb. 14, wies zusätzlich auf eine in Privatbesitz befindliche Rötelzeichnung hin, die Kopf und Schultern einer jungen Frau zeigt und die er mit der Frauengestalt mit Krug und Ähre in Fontanellato in Verbindung bringen wollte. Eine an gleicher Stelle, S. 12, Kat. Nr. 18, Abb. 23, publizierte Zeichnung mit verschiedenen Figuren- und Kopfstudien in Feder und braunen Lavierungen auf blau präpariertem Papier in der Universitätsbibliothek Würzburg (Delin VII G 40, 20.2.4) zeigt u. a. eine Frau mit leicht nach vorn gesenktem Kopf, die sowohl an die Figur in Fontanellato als auch an die in Frankfurt erinnert.

35 Rossi (1980), S. 110, Kat. Nr. 101.

36 A. G. Quintavalle (1968), S. 33; Fornari Schianchi (1998), S. 244.

37 Vgl. Photographic Survey of Private Collections, Courtauld Institute of Art, London. Das Gemälde ist auf einer 38 x 21 cm messenden Kupfertafel ausgeführt.

38 Reproduziert in Aurea Parma (1940); vgl. Fagiolo dell'Arco (1970), S. 258.

39 Eine weitere Kopie des übermalten Zustandes des Städel-Bildes (hier taucht sogar das wolkenartige Motiv unter der Rechten der Heiligen wieder auf) befindet sich in einer deutschen Privatsammlung; vgl. Bildakte im Städel.

40 A. O. Quintavalle (1948), S. 65; Freedberg (1950), S. 167, Anm. 61, S. 240; siehe auch S. 296.

angesichts des engen Zusammenhangs in Stil, Kopftypik und Gewandbildung mit den um 1523/24 anzusetzenden Fresken des Diana-Aktäon-Zyklus in der Rocca Sanvitale von Fontanellato nicht zu bezweifeln. Insbesondere der schon von Freedberg gezogene Vergleich mit der jungen Frau mit Krug und Getreideähre ist schlagend *(Abb. 282)*; man vergleiche die verwandte Koloristik, die die Farben stark mit Weiß bzw. Grau abmischt, die Gesichtsbildung und Haartracht, die Kopf- und Körperhaltung, die preziösen Gesten der Hände, die Gewandorganisation mit fließenden Stoffen, die am Oberarm durch Bänder zusammengehalten und zugleich gepufft werden, schließlich den Einsatz von Weißhöhungen zur Modellierung insbesondere der Gesichter. Die geringen Unterschiede, die man bei der malerischen Ausführung beobachten kann, gehen auf das Konto der jeweils unterschiedlichen Technik der Tafel- bzw. der Wandmalerei. Die Gestaltung der beiden Frankfurter Kinderfiguren entspricht übrigens in bemerkenswertem Maße jenen Engeln in den freskierten Pendentifs der Kuppel in S. Giovanni Evangelista in Parma, die erstmals von L. Fornari Schianchi als Werke Parmigianinos in die Diskussion gebracht worden sind. Die daraus gefolgerte Mitarbeit unseres Künstlers bei der Correggio übertragenen Kuppelausmalung um 1523 ist allerdings nicht unbestritten geblieben.[41] Mit den Engelknaben im Städel sind nicht nur die Kopfbildung mit ausgeprägtem „Kindchen-Schema", Stupsnase und Schmollmund vergleichbar, sondern auch die lockigen Haare und die auffälligen Torsionen der Körper, wobei der Kopf z. T. über unnatürlich stark ausgebildete Oberarme bzw. Schultern gedreht wird.

Der röntgentechnologische Befund des Frankfurter Bildes *(Abb. 279)* legt den Schluß nahe, daß die sitzende Heilige sich ursprünglich mit der Rechten auf dem Segment eines Rades abstützte. Zieht man die Kopien in Parma *(Abb. 290)* und Wien *(Abb. 278)* zum Vergleich heran, so findet diese Annahme willkommene Bestätigung: Auch hier handelt es sich um einen präzise definierten Gegenstand, auf dem die Hand sicher aufliegen kann, und nicht um die wolkig-undefinierte Masse, die sich an der entsprechenden Stelle heute im Frankfurter Bild zeigt. Anders verhält es sich bei dem Radabschnitt, der vor der Reinigung in den 1930er Jahren in der linken vorderen Bildecke zu sehen war *(Abb. 277)*. Zwar taucht dieses Motiv auch in den beiden Kopien an entsprechender Stelle auf, doch die gemäldetechnologische Untersuchung der relevanten Partie des Gemäldes im Städel hat keinerlei Anhaltspunkte für die Annahme erbracht, hier sei ursprünglich ein weiterer Radabschnitt dargestellt gewesen.

Für die Inhaltsdeutung des Frankfurter Bildes hat dies erhebliche Konsequenzen, läßt das Rad doch die schlüssige Identifizierung der Heiligen als Katharina von Alexandrien zu. Hierzu paßt auch der auffällige Kopfputz, war Katharina doch der Legende nach eine Königstochter, hierzu paßt aber auch das ostentative Emporhalten eines Palmzweiges, der seine Trägerin erneut als Märtyrerin ausweist. Als manieristisches „Concetto" mag die Annäherung der Darstellung an eine „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" bzw. an das „Palmenwunder" verstanden werden, doch verdeutlichte das Bild im ursprünglichen Zustand hinreichend, daß es Katharina sein soll, der zwei Engel bei der Ernte ihres Martyriumszeichens assistieren. Durch die nachträgliche Übermalung des Rades durch das undefinierte, wolkenartige Motiv (die keinesfalls mehr von Parmigianino selbst vorgenommen worden sein kann, mißversteht sie doch das ursprünglich so subtil dargestellte Ruhen der Hand auf dem Rad) verlor die Darstellung ihre Eindeutigkeit; erst jetzt dürfte das Rad im Vordergrund links hinzugefügt worden sein, das dann auch in den Kopien wieder auftaucht.



Abb. 289: Correggio, Die Heilige Familie mit dem Heiligen Franziskus, Florenz, Galleria degli Uffizi

Da die vermutlich noch spätere, flächig ausgeführte Übermalung der Frankfurter Heiligenfigur ihrerseits dem Vorbild der Kopien in Wien und Parma folgte (man betrachte nur die Kopftypik der Sitzenden), erscheint es, wie zuletzt von M. Vaccaro vorgetragen, in der Tat wahrscheinlich, daß es eine weitere Fassung der Komposition gegeben hat. Diese verlorene, mutmaßlich nach dem

41 Lucia Fornari Schianchi, Parmigianino: un inedito esordio sulla cupola di Correggio. Vicenda critico-conservativa dell'opera; in: Un miracol d'arte senza esempio. La cupola del Correggio in S. Giovanni Evangelista a Parma. Stampato in occasione della visita ravvicinata agli affreschi sui ponteggi di restauro, aprile–settembre 1990, Parma 1990, S. 59–81. Zur Rezeption dieses Vorschlages vgl. jüngst Vaccaro (2002), S. 134f, Kat. Nr. 6, Tafel XIII-XV.



Abb. 290: Kopie nach Parmigianino, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelknaben, Parma, Galleria Nazionale



Abb. 291: Kopie nach Parmigianino, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelknaben, Badminton, Duke of Beaufort

Frankfurter Bild entstandene Version Parmigianinos dürfte die unmittelbare Vorlage für die genannten Kopien gewesen sein,[42] die schließlich ihrerseits das Vorbild für die groben Übermalungen des Städel-Bildes geliefert hat. Tatsächlich lassen sich allein in Parma im ausgehenden 17. Jahrhundert drei Fassungen der Komposition urkundlich nachweisen und eine vierte indirekt erschließen, was für deren beachtliche Popularität spricht.[43] So verzeichnet das Inventar der Farnese-Sammlung im Palazzo del Giardino in Parma von etwa 1680: „1036. Un quadro alto braccia niente, oncie sei, largo oncie quattro, e mezza S.ta. Cattarina a sedere guasta, con due angiolini, che scherzano con palme del Parmeggianino, copia di . . . n. 242."[44] Zwei weitere Bilder dieses Themas finden sich in dem 1690 zusammengestellten Inventar der Casa Boscoli in Parma: „Santa Caterina che distacca dall'albero un ramo di palma con due angioli ed una rota in terra, di mano del Parmigianino, cornice con fili d'oro e marmorata pure d'oro" sowie „Una S. Caterina sta a sedere con due angeli, che le danno una palma nella mano sinistra"; dieses Gemälde wurde allerdings nur als „copia del Parmegianino" bezeichnet.[45]

LITERATUR

VERZ. (1914), S. 143, Nr. 736; (1915), S. 63, Nr. 736; (1919), S. 90, Inv. Nr. 1496; (1924), S. 153; (1966), S. 94; (1971), S. 47; (1987), S. 82; (1997), S. 39

1998/99 Ausst. Kat. HOCHRENAISSANCE IM VATIKAN. KUNST UND KULTUR IM ROM DER PÄPSTE, 1503–1534, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1998/99, S. 556, Kat. Nr. 331

2003 Ausst. Kat. PARMIGIANINO UND DER EUROPÄISCHE MANIERISMUS, Parma, Galleria Nazionale, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2003, S. 29, 226, Kat. Nr. II.2.7

2003/04 Ausst. Kat. THE ART OF PARMIGIANINO, Katalog von David Ekserdjian, Ottawa, National Gallery of Canada, New York, Frick Collection, 2003/04, S. 88, Kat. Nr. 12

42 Diese Annahme trägt dem Umstand Rechnung, daß die Kopien in Parma und Wien in ihrer porzellanartigen Glätte eher an Parmigianinos Werke aus den 1530er Jahren erinnern als an jene aus der Entstehungszeit der Frankfurter Tafel.

43 Bereits im Inventar einer Parmeser Sammlung, der des „Cauaglier Bayardo", vermutlich des Parmigianino-Freundes und -Sammlers Francesco Baiardo, findet sich um 1560 ein Eintrag, der sich auf das Frankfurter oder ein engverwandtes Gemälde bezieht; vgl. FREEDBERG (1950), S. 240.

44 Giuseppe BERTINI, La Galleria di Duca del Parma. Storia di una collezione, Cinisello Balsamo 1987, S. 271. Der Hinweis auf „n. 242" als Vorlage des unter Nr. 1036 aufgeführten Gemäldes führt in die Irre, weil das im gleichen Inventar unter der Nr. 242 aufgeführte Bild eine Geburt Christi von Calisto Taccagni ist.

45 CAMPORI (wie Anm. 29), S. 404 bzw. 378.

1841 Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son Eminence le Cardinal Fesch, Rom 1841, S. 30, Kat. Nr. 613
1845 Verst. Kat. Galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch ancien archevêque de Lyon, Primat des Gaules, etc., etc., Catalogue des tableaux des écoles italiennes et espagnole par George, peintre, Commissaire-Expert du Musée royal du Louvre. Quatrième et derniére partie, Rom, 17.–18. März 1845, S. 145, Los-Nr. 790–613
1921 Ludwig Baldass, Rezension von Lili Fröhlich-Bum, Parmigianino und der Manierismus, Wien 1921; in: Die Graphischen Künste 44, Nr. 1 (1921), S. 65
1932 Kurt Wehlte, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: Städel-Jahrbuch 7–8 (1932), S. 222f
1932 Alfred Wolters, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelschen Kunstinstituts; in: Städel-Jahrbuch 7–8 (1932), S. 236
1948 Armando Ottaviano Quintavalle, Il Parmigianino, Mailand 1948, S. 65, 195
1949/50 Giovanni Copertini, Di una recente monografia dedicata al Parmigianino; in: Archivio storico per le provincie Parmensi, 4. ser., 2 (1949/50), S. 272
1950 Sidney J. Freedberg, Parmigianino. His works in painting, Cambridge, Mass., 1950, S. 55f, 166–168, 240
1953 Giovanni Copertini, Il Parmigianino nelle monografie di due studiosi stranieri; in: Parma per l'arte 3 (1953), S. 121
1953 Lili Fröhlich-Bum, Latest literature on Parmigianino; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. pér., 42 (1953), S. 329
1953 Arthur E. Popham, The drawings of Parmigianino, London 1953, S. 23
1968 Augusta Ghidiglia Quintavalle, Tesori nascosti della Galleria di Parma (Studi d'arte e cataloghi, 10), Parma 1968, S. 33
1970 Maurizio Fagiolo dell'Arco, Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento (Biblioteca di storia dell' arte, 2), Rom 1970, S. 258, Kat. Nr. 14,3
1971 Arthur E. Popham, Catalogue of the drawings of Parmigianino, New Haven–London 1971, Bd. 1, S. 148
1971 a Augusta Ghidiglia Quintavalle, Parmigianino. Disegni, Florenz 1971, S. 6, unpaginierter Katalogteil zu Kat. Nr. xv
1971 b Augusta Ghidiglia Quintavalle, Gli ultimi affreschi del Parmigianino, Mailand 1971, S. 8
1980 Paola Rossi, L'opera completa del Parmigianino, Mailand 1980, S. 92, Kat. Nr. 20
1987 Sydney J. Freedberg, Parmigianino problems in the exhibition (and related matters); in: H. A. Millon u. a., Emilian painting of the 16th and 17th centuries. A symposium. National Gallery of Art, Washington, Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Bologna 1987, S. 39
1991 Mario di Giampaolo, Parmigianino. Catalogo completo dei dipinti (I gigli dell'arte), Florenz 1991, S. 50, Kat. Nr. 12
1994 Cecil Gould, Parmigianino, New York u. a. O. 1994, S. 39, 186, Kat. Nr. A13
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 39
1998 Lucia Fornari Schianchi (Hg.), Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconologia farnesiana, Mailand 1998, S. 244
1998/99 Ausst. Kat. Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste, 1503–1534, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1998/99, S. 556, Kat. Nr. 331
1999 Andrea Muzzi, Arte e „assimilatio" nei dipinti religiosi del Correggio. Una lettura del „Riposo" degli Uffizi e di altri soggetti (Quaderni della „Fondazione Il Correggio"), Cinisello Balsamo 1999, S. 36
2000 Sylvie Béguin, Il misterioso Parmigianino; in: Sylvie Béguin, Mario di Giampaolo, Mary Vaccaro, Parmigianino. I disegni, Turin-London 2000, S. 22
2001 Maria Cristina Chiusa, Parmigianino. Regesto dei documenti a cura di Marzio Dall'Acqua, Mailand 2001, S. 52, 133f, 216
2002 Mary Vaccaro, Parmigianino. The paintings (Archives of art pre-1800), Turin u. a. O. 2002, S. 13, 141–143, Kat. Nr. 10
2003 Ausst. Kat. Parmigianino und der europäische Manierismus, Parma, Galleria Nazionale, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2003, S. 29, 226, Kat. Nr. II.2.7
2003/04 Ausst. Kat. The art of Parmigianino, Katalog von David Ekserdjian, Ottawa, National Gallery of Canada, New York, Frick Collection, 2003/04, S. 88, Kat. Nr. 12

DOSSO DOSSI
(EIGENTLICH GIOVANNI DI NICCOLÒ DI LUTERI)

Tramuschio/Mirandola um 1486 – 1541/42 Ferrara

Der vermutlich um 1486 geborene Dosso Dossi wird erstmals im April 1512 urkundlich faßbar, als er für ein heute verschollenes Gemälde für den Palazzo di San Sebastiano in Mantua bezahlt wurde. Die von Vasari berichtete Ausbildung bei dem seit 1506/07 in Mantua tätigen Hofmaler Lorenzo Costa ist nicht zu belegen; Dossos Stil spricht jedoch für eine frühe und intensive Begegnung mit der Kunst Giorgiones, so daß ein Venedig-Aufenthalt des jungen Malers hohe Wahrscheinlichkeit hat. Dosso muß sich im Sommer des Jahres 1513 in Ferrara niedergelassen haben, wie Zahlungen an ihn und an Garofalo für das monumentale Polyptychon für Antonio Costabili, heute in der Pinacoteca Nazionale in Ferrara, bezeugen. Um 1514 trat der Künstler (ähnlich wie sein jüngerer Bruder Battista) in den Dienst der Este-Herzöge von Ferrara, für die er bis zu seinem Tod tätig sein sollte und in deren Rechnungsunterlagen er regelmäßig auftaucht. Wie für einen Hofkünstler seiner Zeit üblich, schuf Dosso nicht nur Gemälde, sondern war ebenso für die künstlerische Ausgestaltung des Hofes bei unterschiedlichsten Anlässen verantwortlich; darüber hinaus wurde er von Herzog Alfonso I. wiederholt auf Reisen geschickt, so zwischen 1516 und 1519 mehrfach nach Venedig, 1517 nach Florenz, 1519 nach Mantua.

Neben seiner Tätigkeit für den Este-Hof übernahm Dosso aber auch weiterhin Aufträge von anderer Seite, so u. a. die Anfertigung von zwei großen Altartafeln für die Kapellen unterschiedlicher Bruderschaften in der Kathedrale von Mantua: Die noch heute an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort befindliche Pala mit den Heiligen Sebastian, Johannes d. T. und Hieronymus wurde 1518 bestellt und 1521 geliefert, die Pala mit den vier Kirchenvätern mit dem Heiligen Bernhardin von Siena (ehemals Dresden, Kriegsverlust) wurde 1527 in Auftrag gegeben und wohl ein oder zwei Jahre später aufgestellt. Vermutlich im Jahre 1530 arbeitete Dosso mit seinem Bruder Battista im Auftrag der Herzogin Eleonora von Urbino an der Ausmalung der Villa Imperiale bei Pesaro, 1531/32 waren beide Brüder für den Bischof von Trient, Kardinal Bernardo Cles, im Castello del Buonconsiglio zu Trient beschäftigt. Für Ercole II. d'Este führte Dosso 1536/37 heute verlorene Fresken in den herzoglichen Villen Belriguardo und Belvedere aus, 1540 lieferte er das heute in Dresden befindliche Gemälde des Heiligen Michael für den Palazzo del Corte in Ferrara. Bei einem Venedig-Besuch, den Dosso im Juni 1541 zusammen mit seinem Bruder unternahm, ist er letztmalig historisch faßbar; im Juni des folgenden Jahres wurde er bereits als verstorben genannt.

Da keines der erhaltenen Gemälde Dossos signiert oder datiert ist, stellt sein Œuvre die Forschung nicht nur mit Blick auf die Zuschreibung, sondern auch auf die zeitliche Ansetzung vor erhebliche Schwierigkeiten – die erst kürzlich vorgenommene Umdatierung des bereits genannten Costabili-Polyptychons ist hierfür ein besonders kennzeichnendes Beispiel. Wohl bedingt durch seine Tätigkeit als Hofmaler lieferte Dosso zahlreiche von antiker Mythologie angeregte Bilder, deren genaue inhaltliche Deutung indes häufig unklar bleibt. Expressiver Figurenausdruck spielt bei vielen seiner Werke eine ebenso wichtige Rolle wie die die Gestalten umgebende Landschaft. In gestalterischer Hinsicht fallen kühne Lichteffekte, differenzierte Oberflächenwiedergabe und ein glühend-warmes Kolorit auf, desgleichen ein ungemein offener Pinselduktus.

LITERATUR: Felton Gibbons, Dosso and Battista Dossi. Court painters at Ferrara, Princeton 1968; Alessandro Ballarin, Alessandra Pattanaro, Vittoria Romani, Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I, Cittadella 1995; Ausst. Kat. Dosso Dossi. Court painter in Renaissance Ferrara, Katalog von Peter Humfrey und Mauro Lucco, Ferrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, New York, Metropolitan Museum of Art, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1998/99; Peter Humfrey, Art. „Dossi, Dosso (Giovanni [Francesco] di Niccolò di Luteri; Giovanni [de] Luteri; Giovanni [de] Lutero)"; in: AKL 29 (2001), S. 153–157

NIEDERLÄNDISCHE KOPIE NACH DOSSO DOSSI

DER HEILIGE GEORG (?)

Inv. Nr. 903

Tafel 31 und Abb. 292

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Eiche (Quercus sp.; Tafel oben im Halbrund geschlossen), 96,9 x 78,4 (± 0,1) x 1,0 cm
vier vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung, allseits beschnitten (Brettbreiten, an der unteren Tafelkante gemessen und von der Bildseite aus gesehen):
Brett I: 16,2 cm
Brett II: 20,8 cm
Brett III: 21,9 cm
Brett IV: 19,2 cm
Brett II parallel zur Maserung (daher leicht kurvig) zerbrochen; Bruchkante geklebt und retuschiert; Bruchverlauf in 5,9 (unten) und 1,2 cm (oben) Entfernung zur Fuge zwischen Brett II und III verlaufend
in Brett III ein etwa 15 cm langer Riß von der unteren Tafelkante ausgehend und parallel zu der schräg nach links oben verlaufenden Maserung; Beginn an der unteren Tafelkante in 11,8 cm Entfernung von der Fuge zwischen Brett III und IV
Rückseite auf 1,0 cm gedünnt und parkettiert; dadurch partielle Freilegung einer originalen Schwalbenschwanz-Verbindung (6,4 cm breit) zwischen Brett II und III in 48 cm Entfernung vom Bogenscheitel und in 37 cm Distanz zur rechten Tafelkante (bei rückseitiger Betrachtung)

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
relativ gut erhaltene Malerei unter einem stark vergilbten, partiell krepierten Firnis; stärkere Verputzungen auf die Schattenzonen beider Hände beschränkt; entlang der Bruchkante in Brett II eine verfärbte Retusche, ansonsten zahlreiche kleinere Retuschen, vor allem in den Händen des Dargestellten; größere Stelle mit oberflächlicher Schädigung der Malerei im Bereich des Umhangs am linken Bildrand (vermutlich Regenerierungsschaden)

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „903"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Vor dunklem, graubraunem Hintergrund erscheint die dramatisch von links oben beleuchtete Halbfigur eines gerüsteten Heiligen hinter einer einfachen, graubraunen Marmorbrüstung. Der nicht mehr ganz junge Mann ist im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt und blickt den Betrachter über die Schulter prüfend an. Sein rechter Unterarm ist auf die Brüstung gelegt, seine Linke ruht auf dem vor ihm abgelegten Helm. Das zur Hälfte verschattete Gesicht ist von dichten, dunkelbraunen, leicht lockigen Haaren gerahmt, ein hellerer, schütterer Bart sprießt auf den Wangen und bedeckt Oberlippe und Kinn. Der Dargestellte trägt eine schwarze Rüstung, in deren stählerner Oberfläche sich das Licht vielfach bricht und spiegelt. Ein dunkelgrüner, in den Schattenpartien fast schwarzer Umhang mit gelblicher Zierbordüre liegt über der linken Schulter und dem rechten Unterarm des Mannes. Er scheint zugleich die Rücklehne seines Sitzes (?) zu drapieren. Das Haupt hinterfängt ein in perspektivischer Verkürzung gegebener, gelblicher Scheibennimbus.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das aus der Sammlung Barisoni in Mailand[2] stammende Bild gelangte 1843 als Geschenk von J. D. Passavant an das Städelsche Kunstinstitut.[3] Es wurde als „Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione" inventarisiert. In den Gemäldeverzeichnissen von 1844 bis 1892 findet es sich unter gleicher Zuschreibung,[4] seit 1900 als „Kopie nach Dosso Dossi".

Das Gemälde wurde durch J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle in die kunsthistorische Forschung eingeführt.[5]

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 65r: „stark übermalt, versunken, Retouschen, rest. v. Goebel & Janz d. 22. Juni 1878".

2 Diese Angabe findet sich im Inventar der Gemälde & Cartons, 1te Aufstellung (1817ff), Inv. Nr. 903.

3 Gleichzeitig schenkte Passavant dem Städel auch das Bildnis eines Dominikaner-Laienbruders von Moroni, Inv. Nr. 904 (Sander, Brinkmann [1997], S. 37, Tafel 62).

4 Ebenso bei Blake (1858), S. 20; Burger (1862), S. 297f.

5 Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 167; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 211f (hier die Zitate). Ebenso Schaufuss (1884), S. 73; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 53.

Sie wiesen auf eine zweite Fassung – von ihnen als Wiederholung nach dem Städel-Bild betrachtet – im Kunsthistorischen Museum in Wien *(Abb. 293)*[6] hin, die dort als Jan van Hemessen (um 1500/04 – vor 1566) geführt wurde, und schlossen auch für das Frankfurter Bild auf „deutschen oder flandrischen Ursprung". Eine weitere Version der Komposition, in der Royal Collection in Hampton Court *(Abb. 294)*[7] und seinerzeit dort als Werk Giorgiones (1477/78–1510) betrachtet, schien Crowe und Cavalcaselle aber eher „... von einem Ferraresen gemalt" – eine Einschätzung, die sich mit der bis heute unumstrittenen Zuschreibung dieses Bildes an Dosso Dossi nachfolgend bestätigen sollte.

Die Priorität des Dosso-Gemäldes in der Royal Collection gegenüber allen anderen Fassungen der Komposition erkannte erstmals G. Morelli.[8] C. Phillips wies ferner darauf hin, daß dieses Gemälde – oder eine weitere Fassung? – in der Sammlung Karls I. von England als eine Darstellung des Burgunderherzogs Karls des Kühnen von Michiel Coxcie I (1497/1501–1592) gegolten hatte.[9] Wohl von dieser Überlegung ausgehend, bezeichnete H. Weizsäcker das Frankfurter Bild als Werk eines mutmaßlich niederländischen Kopisten nach Dosso Dossi.[10] Schon Weizsäcker konnte sechs weitere niederländische Kopien nach Dossis Original nachweisen: „Unter allen diesen Wiederholungen nimmt die in Frankfurt der künstlerischen Qualität nach weitaus den ersten Rang ein. Sie dürfte im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden sein, und zwar von der Hand eines Künstlers, der dem Orley [d. h. Bernard van Orley, 1488/92–1541/42; JS] nicht fernsteht."[11] Da fünf der sieben von Weizsäcker namhaft gemachten niederländischen Kopien den Dargestellten inschriftlich als Karl den Kühnen bezeichnen und/oder diesen mit dem burgundischen „Hausorden" des Goldenen Vlieses zeigen *(Abb. 295)*,[12] muß sich, wie schon Phillips vermutet hatte, mit Dossis Urfassung (oder einer frühen Kopie) die irrtümliche Tradition verbunden haben, sie stelle den letzten burgundischen Herzog aus dem Hause der Valois dar.[13]

Im Verz. (1866), S. 55, Nr. 21, war bereits erwogen worden, es handle sich beim Städel-Gemälde möglicherweise um eine Kopie des Anthonis Mor nach Dossos Original in Hampton Court.

6 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 995, Eiche, 93,5 x 73,5 cm; vgl. Demus (1981), S. 205–208, als „Art des Hemessen". Das Kunsthistorische Museum besitzt eine weitere Fassung dieser Komposition, Inv. Nr. 781, Eiche, 96 x 76 cm, die Dossos Ritter inschriftlich als „Carolvs Avdax Ph(ilippi) F(ilius) Dvx Bvrgvn(diae)" ausweist, ihn mit dem Orden des Goldenen Vlieses auszeichnet und im Hintergrund rechts Gideon mit dem Vlies zeigt. Das Gemälde gilt als Kopie nach Hemessen; vgl. ebd., S. 206–208.

7 Shearman (1983), S. 89–91, Nr. 82; Ausst. Kat. Le siècle de Titien (1993), S. 414–419, Kat. Nr. 80; Ballarin, Pattanaro, Romani (1995), S. 338f, Kat. Nr. 432. Zu den Kopien nach dem Gemälde der Royal Collection siehe zuletzt ebd., S. 338f.

8 Morelli (1893), S. 279. Ebenso schon im Verz. (1866), S. 55, Nr. 21.

9 Phillips (1896), S. 56; ebenso Law (1898), S. 68.
Zur Sammlung Karls I. von England vgl. Oliver Millar, Abraham van der Doort's catalogue of the collections of Charles I.; in: Walpole Society 37 (1958/60), S. 20, 230. Zu den beiden seinerzeit Giorgione und Sebastiano del Piombo zugeschriebenen Bildnissen Karls des Kühnen, die nach der Hinrichtung Karls I. mit seiner Sammlung verkauft wurden, vgl. Shearman (1983), S. 89. Zu Coxcie vgl. Eckhard Leuschner, Art. „Coxcie, Michiel"; in: AKL 22 (1999), S. 89–92.

10 Weizsäcker (1900), S. 87–89, Kat. Nr. 41.

11 Weizsäcker (1900), S. 88f. Zu Van Orley vgl. John D. Farmer, Bernard van Orley of Brussels, Ph. D., Princeton University, 1981.
Bereits Passavant hatte in Verz. (1844), S. 53, Nr. 9; (1858), S. 54, Nr. 21, auf Kopien des – wie er meinte – Frankfurter Gemäldes hingewiesen, die „... irrthümlich als Portraite des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund ausgegeben" wurden.
Neben dem Städel-Gemälde führte Weizsäcker folgende Werke auf: das bereits genannte Bild im Kunsthistorischen Museum in Wien, Inv. Nr. 995 (Demus [1981], S. 205–208; „Art des Jan Sanders van Hemessen"), sowie die Idealbildnisse Karls des Kühnen in Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 781 (ebd., S. 206–208; „Kopie nach Jan Sanders van Hemessen"), in Versailles, Musée National de Versailles et des Trianons, Inv. Nr. 2022 (Claire Constans, Musée national du château de Versailles. Les peintures, Bd. 1, Paris 1995, S. 267; als Kopie nach Dossi), in Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. ca. 541 (Guillaume [1980], S. 26f; als Kopie nach Dossi), seinerzeit im Pariser Kunsthandel (nicht mehr zu identifizieren) sowie eine Fassung angeblich in Brüssel, Musée d'Art et d'Histoire in Brüssel (Inv. Nr. 306; Holz, 105 x 73 cm), die aber nicht identifizierbar ist (briefliche Mitteilung von Joost Vander Auwera von den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique vom 26. Februar 2002), auch wenn sie irrtümlich bei Comblen-Sonkes (1977), S. 51, Anm. 63, und Guillaume (1980), S. 26 („Peut-être s'agit-il d'une copie du XIXe siècle"), aufgeführt wird.
Die von Weizsäcker genannte „alte Wiederholung (No. 522) in der Darmstädter Galerie" ist im Hessischen Landesmuseum nicht nachzuweisen; möglicherweise handelt es sich um eine Verwechslung mit dem Bildnis eines alten Feldhauptmanns, das Friedrich Back, Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Verzeichnis der Gemälde, Darmstadt 1914, S. 66f, Kat. Nr. 94, als Werk Lorenzo Lottos bezeichnet hatte, das aber von Berenson, North Italian painters (1907), S. 208, Dosso Dossi gegeben worden war.
Eine durch die Hinzufügung einer kannelierten Säule rechts leicht veränderte Kopie des Dosso Dossi-Gemäldes in Hampton Court befindet sich heute in der Sammlung Frascione in Florenz (Holz, 96,5 x 76 cm; zuvor London, Sammlung Thomas Harris; Verst. Kat. Catalogue of valuable pictures. The property of the Lord Vernon u. a., London, Sotheby's, 12. Mai 1927, S. 6, Los-Nr. 17, ohne Abb.; verkauft an R. Wilson; London, Savile Gallery, 1928; Verst. Kat. Catalogue of paintings by Old Masters. The properties of Dr. T. S. Anderson u. a., London, Christie's, 29. November 1963, S. 5, Los-Nr. 12, ohne Abb.; vgl. Ballarin [1995], S. 339, Abb. 668).
Eine Kopie des Hampton Court-Bildes, die rechts im Mittelgrund zwar Gideon mit dem Vlies zeigt, aber auf die sonst übliche Inschrift mit der Namensnennung Karls des Kühnen verzichtet, wurde am 10. Juli 1931 bei Christie's in London versteigert (96,5 x 77,5 cm; Verst. Kat. Catalogue of pictures by Old Masters. From the collection of the Most Hon. Marquess Curzon of Kedleston, K. G., u. a., London, Christie's, 10. Juli 1931, S. 26, Los-Nr. 115, ohne Abb.; erworben von Hackbusch; vgl. Mezzetti [1965], S. 91; Gibbons [1968], S. 182). Der Verbleib dieser Kopie ist unbekannt.
Zwei weitere Kopien der Komposition befanden sich in einer Privatsammlung in Madrid (zuvor in der dortigen Sammlung Saibene; Holz, 98 x 77 cm; vgl. Gibbons [1968], S. 182; Ballarin [1995], S. 339, Abb. 666) bzw. in der Sammlung Edgar Mannheimer in Zürich (Leinwand, 120 x 90 cm; vgl. Guillaume [1980], S. 26).
Ferner gibt es eine Miniatur- sowie eine Zeichnungskopie des Dosso-Gemäldes in Hampton Court. Die Miniatur stammt von Peter Oliver und befand sich ehemals in der Sammlung Sir Francis Cook, Richmond. Sie erschien zuletzt im Verst. Kat. The choice collection of portrait miniatures formed by the late Harry Seal, Esq., London, Christie's, 16. Februar 1949, S. 19, Los-Nr. 99, ohne Abb. (vgl. Shearman [1983], S. 90). Die anonyme Zeichnungskopie erschien im Verst. Kat. Catalogue of fine old master drawings. The property of various owners, London, Sotheby's, 10. Dezember 1979, S. 39, Los-Nr. 363, Abb. S. 101 (als nordeuropäischer Kopist nach Dosso Dossi, Papier, 21,9 x 19,0 cm; auf der Rückseite bezeichnet „1536 Julig"; vgl. Ballarin [1995], S. 339, Abb. 669).

12 Vgl. Guillaume (1980), S. 26f.

13 Zu den – tatsächlichen wie angeblichen – gemalten Bildnissen Karls des Kühnen vgl. Comblen-Sonkes (1977), S. 40–58; zu den plastischen Votivbildnissen dieses Fürsten vgl. Hugo van der Velden, The donor's image. Gerard Loyet and the votive portraits of Charles the Bold, Turnhout 2000.



Abb. 292: Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?), Frankfurt a. M., Städel



Abb. 293: Art des Jan Sanders van Hemessen, Der Heilige Georg (?), Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 294: Dosso Dossi, Der Heilige Wilhelm, Royal Collection, Hampton Court

Weizsäcker wies auch erstmals auf die Unsicherheit in der Benennung des Ritters hin:[14] Neben der durch die Aufschrift auf einigen niederländischen Kopien zwar nahegelegten, aber falschen Bezeichnung als „Karl der Kühne" hatte Dossis Original in Hampton Court als „Heiliger Georg" firmiert, Jan van Hemessens Wiener Fassung galt als „Heiliger Wilhelm (von Maleval)", die Frankfurter Tafel wurde zunächst als „Heiliger Mauritius", dann als „Heiliger Georg" geführt, was Weizsäcker auch mit Blick auf das Original Dossis am wahrscheinlichsten erschien, war Georg doch der Schutzpatron Ferraras.[15]

Weizsäckers Einschätzung der Städel-Tafel als niederländische Kopie des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts nach Dosso Dossis Gemälde in Hampton Court fand in der nachfolgenden Forschung weite, aber nicht uneingeschränkte Zustimmung.[16] So gab es vereinzelt immer wieder Vertreter der Zuschreibung auch des Frankfurter Gemäldes an Dosso Dossi selbst.[17]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie konnte nur in den Inkarnatpartien eine Unterzeichnung nachweisen, die offenbar mit einem weich zeichnenden Stift ausgeführt worden ist. Während im Gesicht nur die Konturlinien unterzeichnet sind, dazu knappe Angaben für Augen, Nase, Mund und Kinn, die in der Farbausführung z. T. nur als allgemeine Vorgaben beachtet worden sind *(Abb. 296)*, ist die Unterzeichnung an beiden Händen strichelnd-

14 Weizsäcker (1900), S. 87–89, Kat. Nr. 41.
Das Städel-Inventar, 1880ff, Inv. Nr. 903, vermerkt als weiteren frühen Identifikationsvorschlag: „Wird auch als das Bildnis des in der Schlacht bei Ravenna 1512 gefallenen Gaston de Foix angesehen (Ludwig Pietsch)."

15 Die Benennung des im Frankfurter Bild Dargestellten blieb schwankend: Blake (1858), S. 20 (Condottiere als Heiliger Mauritius); Burger (1862), S. 297f (Mauritius); Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 167 (Mauritius); Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 211f (Mauritius); Schaufuss (1884), S. 73 (Mauritius); Morelli (1893), S. 279 (Wilhelm); Weizsäcker (1900), S. 87–89, Kat. Nr. 41 (Georg); Reinach (1905), S. 37 (Georg oder Wilhelm); von Boehn (1908), S. 62 (Georg); L. Venturi (1909), S. 36 (Georg oder Wilhelm); Zwanziger (1911), S. 55f (Wilhelm); Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 53 (Mauritius); Baker (1929), S. 36 (Wilhelm); Richter (1937), S. 221 (Georg); Mezzetti (1965), S. 90 (Georg); Gibbons (1968), S. 182 (Wilhelm); Ruckelshausen (1975), S. 88 (Martin); Tschmelitsch (1975), S. 44 (Bildnis, nachträglich durch den Heiligenschein zum Heiligen Wilhelm gemacht); Guillaume (1980), S. 27 (Georg); Demus (1981), S. 208; Shearman (1983), S. 90 (Wilhelm); Ausst. Kat. Le siècle de Titien (1993), S. 414 (Wilhelm); Ballarin, Pattanaro, Romani (1995), Bd. 1, S. 87, 339, Bd. 2, Abb. 664 (Wilhelm von Aquitanien); Sander, Brinkmann (1997), S. 28 (Georg).

16 L. Venturi (1909), S. 36; Mezzetti (1965), S. 90; Guillaume (1980), S. 27; Ausst. Kat. Le siècle de Titien (1993), S. 414.
Baker (1929), S. 36; Richter (1937), S. 221; Comblen-Sonkes (1977), S. 50; Gibbons (1968), S. 182; Tschmelitsch (1975), S. 44; Demus u. a. (1981), S. 208; Shearman (1983), S. 90; Ballarin, Pattanaro, Romani (1995), Bd. 1, S. 87, 339, Bd. 2, Abb. 664, sowie Sander, Brinkmann (1997), S. 28, bezeichneten das Städel-Bild allgemein als Kopie nach Dossis Gemälde in Hampton Court.

17 Reinach (1905), S. 37. Ebenso Berenson (1907; wie Anm. 11), S. 209; ders. (1932), S. 174; von Boehn (1908), S. 62; Ruckelshausen (1975), S. 88.
Zwanziger (1911), S. 55f, 119, blieb in seiner Beurteilung der Frankfurter Tafel – Original Dosso Dossis oder Kopie nach dem als eigenhändig anerkannten Bild in Hampton Court – schwankend.

skizzierend. Bei der Linken war der Verlauf des Gewandsaums anfänglich deutlich weiter über das Handgelenk gezogen, Daumen und Zeigefinger in leicht abweichender Position bzw. verkürzt gegeben *(Abb. 297)*. Auch die nur summarisch unterzeichnete Rechte ist in der Farbausführung leicht verändert worden *(Abb. 298)*.

Die Röntgenaufnahme *(Abb. 299)* bildet die Malerei deutlich ab, weder Pentimenti noch Anzeichen besonderer Schwierigkeiten bei der malerischen Gestaltung lassen sich ausmachen. Neben den bleiweißgeladenen Lichtern der Rüstung fallen ansonsten vor allem die im Röntgenbild dunkel erscheinenden Wurmfraßgänge im Bildträger auf. Deutlich erkennbar wird auch die größere Beschädigung der Malerei im Bereich des Umhangs am linken Bildrand, die vermutlich das Ergebnis eines fehlgeschlagenen Regenerierungsversuchs der Malerei bzw. des Firnisses ist.

Die dendrochronologische Untersuchung des originalen Eichenholz-Bildträgers konnte mit Hilfe der Vergleichschronologie für das Baltikum den jüngsten Kernholzjahrring ins Jahr 1498 datieren. Alle vier Bretter stammen vom selben Baum. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1507, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Fälldatum zwischen 1511..1513....1517 + x. Eine früheste Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1509 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1515 zu vermuten.[18]



Abb. 295: Kopie nach Dosso Dossi, Karl der Kühne als Heiliger Georg, im Hintergrund Gideon mit dem Vlies, Dijon, Musée des Beaux-Arts

DISKUSSION

Weizsäckers stilistische Einordnung der Städel-Tafel als niederländische Kopie nach Dosso Dossi ist durch die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung bestätigt worden. Denn als Herkunft des für den Bildträger verwendeten Eichenholzes konnte eindeutig der baltische Ostseeraum bestimmt werden, aus dem niederländische (nicht aber italienische) Künstler spätestens seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts ihr Holzmaterial bezogen hatten.[19]

Dossos Original, heute in der Royal Collection in Hampton Court *(Abb. 294)*, ist in seiner zeitlichen Ansetzung nicht unproblematisch, ist doch ein wichtiges Vergleichswerk der Heilige Georg aus dem Costabili-Polyptychon *(Abb. 232)*, das Dosso und Garofalo für den Hochaltar von S. Andrea in Ferrara lieferten und das sich heute in der Pinacoteca Nazionale in Ferrara befindet. Seine Datierung ist allerdings höchst umstritten.[20] Die Verfasser der jüngsten Gesamtdarstellung des Dossi-Œuvre, A. Ballarin, A. Pattanaro und V. Romani, favorisierten für das Bild in Hampton Court ein Datum „um 1524".[21] Wie bereits früh gesehen worden ist, hatte sich Dossi mit seiner Darstellung des Heiligen Georg (?) an Arbeiten aus dem Spätwerk Giorgiones angelehnt, deren Themen besonderen Anlaß zur Darstellung von Gefühlsausdruck geben;[22] man denke etwa an das nur fragmentarisch erhaltene Selbstbildnis Giorgiones als David mit dem Haupt des Goliath im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig oder an sein Selbstbildnis als Orpheus, das nur in einer Kopie von David Teniers überliefert ist, heute in der Sammlung Suida-Manning in New York.[23]

Allerdings machte bereits J. Shearman auf einen weiteren Aspekt von Dossis Heiligem aufmerksam: „... it is a virtuoso-piece (the saint's left thumb, for example, is reflected both on the helmet and on the breast-plate); it is

18 Dendrochronologischer Untersuchungsbefund von Peter Klein, Hamburg, vom 11. September 1998.

19 Vgl. etwa Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an niederländischen Tafelbildern des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Städel; in: Sander, Niederländische Gemälde (1993), S. 453f.

20 Siehe S. 240.

21 Ballarin, Pattanaro, Romani (1995), Bd. 1, S. 338f, Kat. Nr. 432.

22 Michel Hochmann, Genre scenes by Dosso and Giorgione; in: Luisa Ciammitti u. a. (Hg.), Dosso's fate. Painting and court culture in Renaissance Italy, Los Angeles 1998, S. 65.

23 Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, Giorgione, New York 1999, S. 199, Kat. Nr. A1 (Braunschweig, hier als Kopie nach Giorgiones verlorenem Original betrachtet), S. 74, Abb. auf S. 70 (New York).

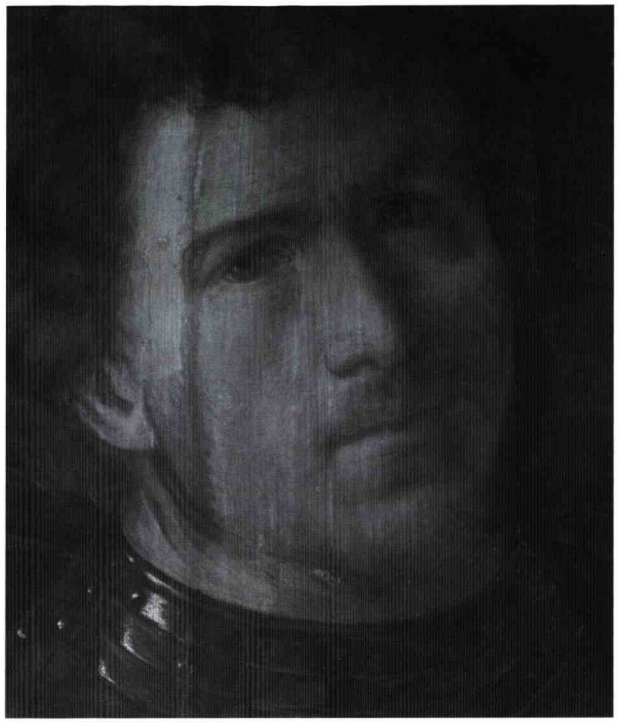


Abb. 296: Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?), Infrarot-Reflektographie: Kopf, Frankfurt a. M., Städel

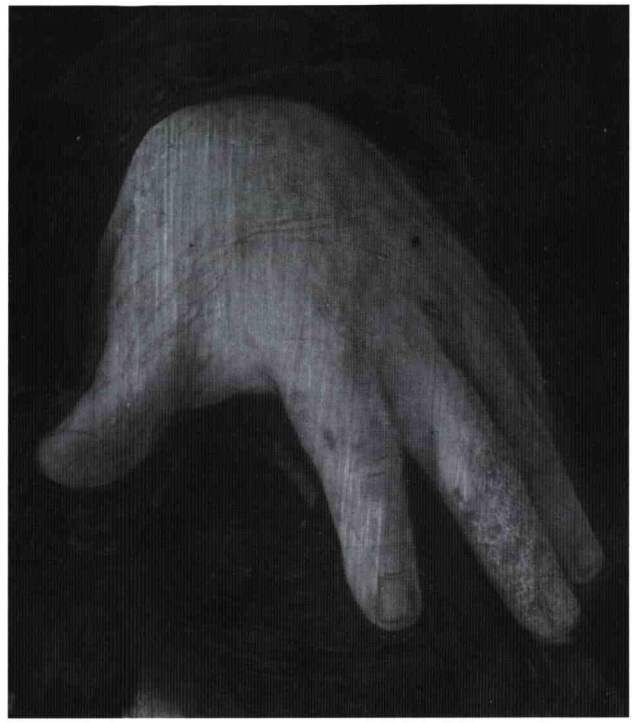


Abb. 297: Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?), Infrarot-Reflektographie: Linke, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 298: Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?), Infrarot-Reflektographie: Rechte, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 299: Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?), Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

more probably inspired by fifteenth-century Netherlandish paintings of armoured saints or their imitation in Antonello's San Cassiano altarpiece than by a lost Giorgione as is usually supposed . . ."[24] So ist auch die Faszination, die Dossis Gemälde bereits früh auf niederländische Künstler ausgeübt haben muß, besser verständlich – sie konnten in der spezifischen malerischen Gestaltung dieses Bildes einen Teil ihrer eigenen Kunsttradition wiederentdecken.

Angesichts der engen Anlehnung des Kopisten an sein Vorbild – bei gleichzeitiger hoher malerischer Qualität – ist die Städel-Tafel augenblicklich nicht näher zuzuschreiben. Weizsäckers Vorschlag eines Künstlers aus dem Umkreis des Bernard van Orley – und damit verbunden eine Datierung ins zweite Viertel des 16. Jahrhunderts – hat auch heute noch einiges für sich, betrachtet man Bilder Van Orleys wie sein um 1530 entstandenes Ecce Homo in der Kathedrale von Tournai,[25] bei dem gleichfalls ein ausgeprägtes Interesse für expressiven Gesichtsausdruck, perspektivische Verkürzungen und Spiegelungen in Rüstungsgegenständen zu beobachten ist. Michiel Coxcie I (1497/1501–1592), von dem überliefert ist, daß er Kopien von Dosso Dossis Gemälde des Heiligen Georg ausführte, hatte (Karel van Mander zufolge) bei Van Orley gelernt; für ihn erscheint der Stil des Frankfurter Bildes indes zu altertümlich.[26] Für eine Entstehung in den 1530er Jahren spricht schließlich auch die Datumsangabe „1536 Julig" auf der Rückseite einer niederländischen Zeichnungskopie, die sich zuletzt 1979 auf dem Londoner Kunstmarkt befand.[27]

LITERATUR

VERZ. (1844), S. 53, Nr. 9; (1855), S. 7; (1858), S. 54, Nr. 21; (1866), S. 55, Nr. 21; (1870), S. 73, Nr. 21; (1873), S. 74, Nr. 21; (1879), S. 80, Nr. 41; (1883), S. 81, Nr. 41; (1888), S. 88, Nr. 41; (1892), S. 14, Nr. 41; (1900), S. 87–89, Nr. 41; (1907), S. 8, Nr. 41; (1910), S. 11, Nr. 41; (1914), S. 12, Nr. 41; (1915), S. 62, Nr. 41; (1919), S. 34, Inv. Nr. 903; (1924), S. 67; (1997), S. 28

1858 Thomas William Jex BLAKE, A long vacation in continental picture galleries, London 1858, S. 20
1862 Willem BURGER, Petit guide des artistes en voyage. Allemagne rhénane; in: Annuaire des artistes et des amateurs 3 (1862), S. 297f
1871 CROWE, CAVALCASELLE, A history of painting in North Italy (1871), Bd. 2, S. 167
1876 CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN, Geschichte der italienischen Malerei (1876), S. 211f
1884 Ludwig Wilhelm Ritter SCHAUFUSS, Giorgione's Werke unter Berücksichtigung der neuesten Forschungen von Crowe und Cavalcaselle, Jordan und Lermolieff, Leipzig 1884, S. 73
1893 Giovanni MORELLI (Ivan Lermolieff), Italian painters. Critical studies of their works. The galleries of Munich and Dresden, London 1893, S. 279
1896 Claude PHILLIPS, The picture gallery of Charles I., London 1896, S. 56
1898 Ernest LAW, The Royal Gallery of Hampton Court illustrated. Being an historical catalogue of the pictures in the Queen's collection at that palace. With descriptive, biographical and critical notes, revised, enlarged & illustrated with a hundred plates, London 1898, S. 68
1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 87–89, Kat. Nr. 41
1905 Salomon REINACH, Répertoires de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 1, Paris 1905, S. 37
1908 Max VON BOEHN, Giorgione und Palma Vecchio, Bielefeld 1908, S. 62
1909 Lionello VENTURI, Note sulla Galleria Borghese; in: L'Arte 12 (1909), S. 36
1911 Walter Curt ZWANZIGER, Dosso Dossi mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista, Leipzig 1911, S. 55f, 119
1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 3, S. 53
1929 Charles Henry Collins BAKER, Catalogue of the pictures at Hampton Court, Glasgow 1929, S. 36
1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 174
1937 George Martin RICHTER, Giorgio da Castelfranco, called Giorgione, Chicago 1937, S. 221

24 SHEARMAN (1983), S. 91.

25 Max J. FRIEDLÄNDER, H. PAUWELS, S. HERZOG, Early Netherlandish painting, Bd. 8: Jan Gossaert and Bernart van Orley, Leiden-Brüssel 1972, S. 106, Kat. Nr. 110, Tafel 104.
Zu Van Orley allgemein vgl. FARMER (wie Anm. 11).

26 Zu Coxcie siehe Anm. 9.

27 Siehe Anm. 11.

Der dendrochronologische Befund bei dem Gemälde im Städel hilft nicht weiter, da er lediglich einen terminus post quem von etwa 1515 nahelegt, siehe S. 303. Dabei wird indes davon ausgegangen, daß die verwendeten Bretter vom äußersten Kernholzjahrring an verwendet worden sind; wenn sie statt dessen weiter aus der Baummitte herausgeschnitten worden sein sollten, so würde dies ein deutlich späteres Einschlagdatum des Baumes bedeuten.

1965 Amalia Mezzetti, Il Dosso e Battista ferraresi, Mailand 1965, S. 90
1968 Felton Gibbons, Dosso and Battista Dossi, court painters at Ferrara, Princeton, N. J., 1968, S. 182
1975 Olga Ruckelshausen, Typologie des oberitalienischen Porträts im Cinquecento; in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte 3 (1975), S. 88
1975 Günther Tschmelitsch, Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis, Wien 1975, S. 44
1977 Micheline Comblen-Sonkes, Introduction à l'iconographie de Charles le Téméraire. Portraits peints et dessins; in: Ausst. Kat. Charles le Téméraire. Exposition organisée à l'occasion du cinquième centenaire de sa mort, Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 1977, S. 50
1980 Marguerite Guillaume, Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes, Dijon 1980, S. 27
1981 Klaus Demus u. a., Katalog der Gemäldegalerie. Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., Wien 1981, S. 208
1983 John Shearman, The Early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen, Cambridge u. a. O. 1983, S. 90
1993 Ausst. Kat. Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Paris, Grand Palais, 1993, S. 414
1995 Alessandro Ballarin, Alessandra Pattanaro, Vittoria Romani, Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 1), Cittadella 1995, Bd. 1, S. 87, 339, Bd. 2, Abb. 664
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 28

BARTOLOMEO VENETO

Zwischen 1502 und 1530 im Veneto und in der Lombardei tätig

Bartolomeo Venetos Schaffen ist durch eine Reihe von signierten und datierten Gemälden dokumentiert; gesicherte archivalische Quellen, die über sein Leben nähere Auskunft geben könnten, gibt es dagegen nicht. Das früheste seiner erhaltenen, inschriftlich beglaubigten Bilder ist eine Madonnendarstellung, die auf den 9. April 1502 datiert und mit „bartolamio mezo venizian e mezo cremonexe" bezeichnet ist. Das aus einer venezianischen Sammlung stammende Gemälde wurde am 9. Dezember 1959 in London bei Sotheby's versteigert; sein Verbleib ist unbekannt. Die Formulierung der Inschrift auf diesem Madonnenbild könnte auf eine mögliche Herkunft des Malers aus Cremona hindeuten. Bei einem seiner nächsten signierten und datierten Bilder, der 1506 entstandenen Beschneidung Christi im Louvre, schrieb der Maler seinen Namen in der von nun an überwiegend gebrauchten Form: „bartholomeus da venetia". Beide genannten Werke Bartolomeos orientieren sich bei der Darstellung der Madonna an einer im Bellini-Kreis entwickelten Bilderfindung. Tatsächlich bezeichnete sich der Maler in der Inschrift einer weiteren, auf den 7. April 150(9?) datierten Madonnentafel als Schüler des Gentile Bellini (das Bild befand sich ehemals in der Bologneser Sammlung Ercolani und ist vermutlich mit dem im Musée Fesch in Ajaccio befindlichen identisch).

Im Bellini-Kreis dürfte Bartolomeo Veneto erstmals mit deutscher Kunst, insbesondere mit der Albrecht Dürers, in Berührung gekommen sein, die seine eigene Ausdrucksweise fortan mitbestimmen sollte. Neben allgemeinen stilistischen Anleihen ist gelegentlich auch im Detail die Verwendung druckgraphischer Vorlagen Dürers oder Lucas van Leydens nachweisbar. Die auf A. Venturi zurückgehende Vorstellung, der Künstler sei zwischen 1505 und 1508 am Hof der Lucrezia Borgia in Ferrara tätig gewesen, scheint nicht zuzutreffen, wird ein Künstler dieses Namens dort doch bereits im Jahre 1473 urkundlich erwähnt (vgl. L. Pagnotta 1993, 1997). Spätestens zu Ende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts scheint der Maler Venedig verlassen und an verschiedenen Orten Oberitaliens, u. a. in Brescia und Mailand, gearbeitet zu haben, wobei ihn der Kontakt mit Werken von Leonardo da Vinci, Lorenzo Lotto und Andrea Previtali, später auch von Moretto und Giovanni Girolamo Savoldo, in seinem eigenen Schaffen nachhaltig beeinflußte. Ob Bartolomeo Veneto mit einem 1531 in Turin verstorbenen Maler gleichen Namens identisch ist, bleibt ungewiß.

LITERATUR: Laura Pagnotta, Art. „Bartolomeo Veneto"; in: AKL 7 (1993), S. 297f; dies., Bartolomeo Veneto. L'opera completa, Florenz 1997

IDEALBILDNIS EINER KURTISANE ALS FLORA

Inv. Nr. 1077

Tafel 32 und Abb. 300

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 43,6 x 34,6 x 0,9 cm
Einzelbrett mit vertikal verlaufender Maserung
Kanten des Bildträgers beidseits abgehobelt, dadurch Freilegung von Wurmfraßgängen
auf 0,9 cm gedünnt und parkettiert

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
Firnisreste auf dem dunklen Hintergrund ungleichmäßig entfernt und partiell retuschiert; z. T. großflächige retuschierte Fehlstellen in den Inkarnatpartien (rechte Hand, Busen und linker Arm) und am unteren Bildrand, ferner punktuelle, retuschierte Fehlstellen über die gesamte Bildoberfläche verteilt; ansonsten relativ guter Erhaltungszustand der Malerei

Rückseite des Bildträgers:
auf dem Parkett Klebezettel „G. 1077.", in weißer Kreide „13", in roter Kreide „Lucca Signorelli", in Bleistift „Pollajuolo ? [...] Signorelli"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Vor schwarzfarbenem Hintergrund erscheint das nahezu frontal gegebene Brustbild einer jungen Frau. Sie hat den Kopf ins Dreiviertelprofil nach links gewendet, blickt aber zugleich den Betrachter selbstbewußt an. In der erhobenen Rechten präsentiert sie mit preziöser Handhaltung einen Blumenstrauß, der aus Gartenanemone unüblicher Farbe, Gänseblümchen, Illyrischem Hahnenfuß sowie Schleifenblume oder Belgischer Skabiose besteht.[2]

Die Dargestellte ist antikisch-mythologisch kostümiert: Ein weitgeschnittenes weißes Hemd läßt ihre linke Brust unbedeckt, ein dunkelgrüner Mantel ist über die Schultern weit nach unten gerutscht. Die goldgelben, sorgsam in Spiralen gelegten Haarsträhnen werden von einer hellblauen, blaß-rötlich changierenden Stirnbinde und einem darüber liegenden, reich gefältelten weißen Tuch bedeckt. Dieses ist turbanartig aufgesteckt, fällt aber im Nacken herab und ist über die rechte Schulter nach vorn und quer über das Dekolleté gelegt. Um das Kopftuch ist ein Buchsbaumkranz gewunden, die Stirn ziert ein edelstein- und perlenbesetztes Juwel, das an einer dünnen Schnur befestigt ist. In gleicher Weise ist auch ein größeres goldenes Schmuckstück, kreuzförmig mit roten und blauen Steinen besetzt, um den Hals gelegt.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Damenbildnis wurde am 14. März 1872 vom Frankfurter Kunstverein auf der Auktion der Sammlung Friedrich Jakob Gsell (1812–1871) bei Georg Plach in Wien ersteigert und im selben Jahr zum Preis von 2500 Gulden an das Städelsche Kunstinstitut verkauft.[3] Den Angaben des Versteigerungskatalogs zufolge stammt dieses Werk der „alten Florentiner Schule (XV. Jahrhundert)" aus der „Gallerie Schleissheim".[4] Es wurde im Städel-Inventar und den Gemäldeverzeichnissen von 1873 bis 1892, wie zuvor schon im Auktionskatalog von 1872, als „Florentiner Schule des 15. Jahrhunderts" geführt.[5]

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. IIIr: „taub u. trocken. rest. v. Goebel & Janz d. 23. März 1878".
Das Gemälde ist zuletzt im Jahre 1999 von Peter Waldeis restauriert worden. Neben Abnahme eines jüngeren, stark vergilbten Firnisses wurden vor allem im unteren Bildviertel zahlreiche verfärbte, teils großflächig lasierend aufgetragene ältere Retuschen (z. T. wohl über Kratzspuren im Bereich der nackten Brust), ferner eine größere retuschierte Fehlstelle an der unteren Tafelkante, ca. 15,5 cm von der linken Kante entfernt und maximal 4 cm weit ins Bild hineinreichend, entfernt und das Bild anschließend integrierend retuschiert.

2 Eine Übersicht über die bisherigen botanischen Identifikationsversuche bei Mütherig (1996), S. 142. Die dort mitgeteilte botanische Bestimmung durch Dipl. Ing. Alfons Elfgang, Universität Stuttgart, erbrachte folgende Pflanzen: Gartenanemone unüblicher Farbe (Anemone coronaria), Gänseblümchen (Bellis perennis), Illyrischer Hahnenfuß (Ranunculus illyricus), Schleifenblume (Iberis umbellata) oder Belgische Scabiose (Skabiosa stallata). Der Kranz besteht nicht aus Myrte, sondern vielmehr aus Buchsbaum oder Immergrün („Judenmyrte").

3 Versteigerung der grossen Gallerie und der übrigen Kunst-Sammlungen (1872), S. 36, Los-Nr. 153. Zur Person des Wiener Sammlers Friedrich Jakob Gsell vgl. ebd., S. V–VIII.
Zu den Erwerbungsumständen des Bildes durch das Städelsche Kunstinstitut siehe S. XXVf.

4 Versteigerung der grossen Gallerie und der übrigen Kunst-Sammlungen (1872), S. 36, Los-Nr. 153. Das Bild läßt sich in den Sammlungskatalogen des 18. und 19. Jahrhunderts der Königlichen Galerie in Schloß Schleißheim nicht nachweisen, vgl. Mütherig (1996), S. 26.

5 Ebenso noch Huysmans (1918), S. 150–165.
De Wyzewa (1891), S. 346, berichtete von Zuschreibungen des Bildes an Botticelli, Piero di Cosimo und Signorelli, ohne indes zu erwähnen, auf wen diese zurückgingen. Dem entsprechen auch die Aufschriften auf der Tafelrückseite, die allerdings außer „Lucca Signorelli" auch noch „Pollajuolo ?" nennen.



Abb. 300: Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 301: Bartolomeo Veneto, Weibliches Idealbildnis als Jael, Mailand, Privatsammlung



Abb. 302: Bartolomeo Veneto, Bildnis eines Mannes, Houston, Museum of Fine Arts, The Edith A. and Percy S. Straus Collection

G. Morelli alias I. Lermolieff erkannte in dem Bildnis erstmals ein Werk des „Bartolomeo da Venezia", das er in engem Zusammenhang mit einem weiteren, diesmal von Bartolomeo Veneto signierten Bild einer – wie Morelli meinte – „cortigiana", einer Kurtisane, in der Sammlung des Herzogs Melzi in Mailand *(Abb. 301)* sah.[6] Morellis Zuschreibungsvorschlag fand, abgesehen von S. Soldans und H. Thodes Minderheitsvotum für den jungen Albrecht Dürer (1471–1528),[7] bis heute allgemeine Zustimmung.[8]

Abgesehen von Soldans und Thodes Frühdatierung in die Mitte der 1490er Jahre, die allein auf der Annahme einer Autorschaft Dürers beruhte,[9] wurde die Frankfurter Tafel als Werk Bartolomeo Venetos – im Zusammenhang mit dem schon erwähnten, signierten Mailänder Bildnis einer jungen Frau bzw. mit dem angeblich 1512 datierten Bildnis eines Mannes, heute im Museum of Fine Arts in Houston *(Abb. 302)*[10] – zunächst meist gleichfalls um 1512 datiert.[11] G. Swarzenski hingegen glaubte in der Dargestellten ein Bildnis der Papsttochter Lucrezia Borgia erkennen zu können und setzte die Tafel, die auch er Bartolomeo Veneto zuschrieb, in die Jahre von dessen angeblicher Tätigkeit am Ferrareser Hof der Lucrezia zwischen 1505 und 1507/09.[12] Diese zeitliche Ansetzung des Gemäl-

6 Lermolieff (1880), S. 164; ders. (1891), S. 223.
Zu dem Bild der Sammlung Melzi vgl. Melzi d'Eril (1973), S. 157f; Pagnotta (1997), S. 216, Kat. Nr. 28.

7 Soldan (1888/89), o. S.; Thode (1891), S. 25–31; wohlwollend auch de Wyzewa (1891), S. 346. Der Vorschlag beruhte anscheinend auf einer mündlich vorgetragenen Meinung von E. Müntz, vgl. Berenson (1902), S. 188.
Soldan und Thode wollten in der Frankfurter Tafel ein um die Mitte der 1490er Jahre gemaltes Bildnis einer Venezianerin sehen, das Dürer unter dem unmittelbaren Einfluß der Werke Giovanni Bellinis und Jacopo de Barbaris geschaffen habe. Zwar erkannten auch sie die Ähnlichkeit dieses Bildes mit dem auch von ihnen Bartolomeo Veneto zugeschriebenen Gemälde in der Melzi-Sammlung in Mailand. Sie erklärten sie allerdings nicht durch die gemeinsame Zuschreibung beider Bilder an ein und denselben Maler, sondern durch die Verwendung desselben Modells.
An der Datierung ins Ende des 15. Jahrhunderts (verbunden mit der traditionellen Zuschreibung an die „Florentiner Schule") hielt auch Huysmans (1918), S. 150–165, fest.

8 Allein Floerke (1917), S. 105, hielt die Zuschreibung an Bartolomeo Veneto für nicht gesichert.
Seit 1900 erscheint das Bild auch in den Gemäldeverzeichnissen des Städelschen Kunstinstituts als Werk des Bartolomeo Veneto.

9 Soldan (1888/89), o. S.; Thode (1891), S. 25–31.

10 Pagnotta (1997), S. 232–235, Kat. Nr. 31; die Datierung wird heute meist als „1520" gelesen.

11 A. Venturi (1899), S. 447; ders. (1900), S. 91, 104; Weizsäcker (1900), S. 26, Nr. 13; d'Achiardi (1908), S. 579; Mütherig (1996), S. 24–70, 73–83.

12 Swarzenski (1922), S. 63–72. Ebenso Mayer (1928), S. 574; Götz (1932), S. 97–99; Pope-Hennessy (1963), S. 226; Tschmelitsch (1975), S. 324; von Götz-Mohr (1987), S. 44, 49–53; Pagnotta (1997), S. 164–167, Kat. Nr. 6; Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999), S. 368, Kat. Nr. 83; Trippe (2002), S. 1250f.
Die auf Adolfo Venturi, Nuovi documenti. Pittori della corte ducale a Ferrara nelle prima decade del secolo XVI; in: Archivio storico dell'arte 7 (1894), S. 297f, zurückgehende Vorstellung, der Künstler sei zwischen 1505 und 1507/09 am Hof der Lucrezia Borgia in Ferrara tätig gewesen, scheint nicht zuzutreffen, wird ein Künstler dieses Namens dort doch bereits im Jahre 1473 urkundlich erwähnt; vgl. Pagnotta (1997), S. 52f, sowie jüngst Alessandra Farinelli Toselli (Hg.), Lucrezia Borgia a Ferrara. Testimonianze librarie e documentarie di un mito, Ferrara 2002; Gianna Vancini (Hg.), Lucrezia Borgia nell'opera di cronisti, letterari e poeti suoi contemporanei alla corte di Ferrara. Studi nel 5. centenario delle nozze di Lucrezia Borgia e don Alfonso d'Este, Ferrara 2003.



Abb. 303: Bartolomeo Veneto, Beschneidung Christi, Paris, Musée du Louvre

des wurde jüngst nochmals nachdrücklich von L. Pagnotta vertreten, die es u. a. mit der signierten und 1506 datierten Tafel mit der Beschneidung Christi im Louvre in Paris *(Abb. 303)*[13] verglich. Zwar lehnte sie die Identifikation der Dargestellten als Lucrezia Borgia ab, hielt aber einen höfischen Auftraggeber, gegebenenfalls auch aus Ferrara, für denkbar. Zugleich vermutete sie den Einfluß von Werken Albrecht Dürers, die dieser während seines zweiten Venedigaufenthalts von 1505 bis 1507 in der Lagunenstadt geschaffen hatte, wie etwa das „Rosenkranzbild" in der Prager Nationalgalerie oder das Bildnis einer jungen Venezianerin im Wiener Kunsthistorischen Museum.[14]

Demgegenüber wies E. Michalski dem Gemälde eine Entstehungszeit um 1520 zu und verwies auf die als vorbildhaft betrachtete, gleichzeitige Mailänder Malerei, wie sie etwa in Werken Boltraffios (1467–1516) oder Giovanni Agostino da Lodis (nachweisbar zwischen 1467 und 1525) überliefert ist. Typisch für ein Werk dieser manieristischen Krisenzeit seien insbesondere die Entlehnungen aus der nordalpinen, speziell der deutschen Malerei.[15] Eng mit dem Frankfurter Bildnis verbunden sah Michalski die Darstellungen der heiligen Katharina in Glasgow und in der Sammlung Borromeo auf der Isola Bella bei Stresa *(Abb. 304–305)*, die „Lautenspielerin" in der Mailänder Brera *(Abb. 306)*, das bereits von Morelli genannte Bildnis einer jungen Frau beim Duca Melzi, gleichfalls in Mailand, sowie die Salome in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden *(Abb. 307)*.[16] Eine Entstehung des Städel-Bildes um 1520 oder in der ersten Hälfte der 1520er Jahre sollte in der nachfolgenden Forschung überwiegend vertreten werden.[17]

War das Bild im Auktionskatalog der Sammlung Gsell 1872 noch umständlich beschrieben worden („Ein Mädchen mit goldgeringelten Haaren, mit Geschmeide geziert, von dem bekränzten Kopf fällt ein weisser Schleier über den Nacken, in der zierlichen Hand ein Blumensträusschen"),[18] wurde es anläßlich seiner Erwerbung durch das Städel in der Protokollnotiz der Administration

Auch DE HEVESY (1932), S. 31; DERS. (1939), S. 243f, glaubte im Frankfurter Bild ein Bildnis der Lucrezia erkennen zu können, meinte aber, es sei erst nach deren Tod, d. h. nach 1519, entstanden.

13 PAGNOTTA (1997), S. 164–167, Kat. Nr. 6.

14 PAGNOTTA (1997), S. 42, 45, 173. Zu den beiden genannten Dürer-Gemälden vgl. Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, Bd. 1, S. 191–202, Kat. Nr. 93, Bd. 2, Abb. 104–109 (Prag), Bd. 1, S. 190f, Kat. Nr. 92, Bd. 2, Abb. 103 (Wien).

15 MICHALSKI (1927/28), S. 283f, 303–305; DERS. (1931/32), S. 178–180, 182. Auch PEVSNER (1928), S. 40, sah hier „... einen ungemein sonderbaren spätgotischen Manierismus" der Zeit um 1520 am Werke: „Die stachelige Komposition, die dünnen, spitzen Finger, das zum primitiven Ornament umstilisierte Haar – all dies gewinnt seine stilsymptomatische Bedeutung erst aus der Tatsache, daß Veneto die Renaissance schon hinter sich gelassen hat, als er so zeichnet und malt ..."; ebenso CHIOVENDA (1929), S. 8–10; DE HEVESY (1931), S. 225; DERS. (1932), S. 31; CHASTEL, KLEIN (1963), S. 332; PAGNOTTA (1993), S. 297.

16 So z. T. auch schon D'ACHIARDI (1908), S. 579. Zu den genannten Werken vgl. PAGNOTTA (1997), S. 228–231, Kat. Nr. 30, Abb. 74 (Glasgow), S. 244, Kat. Nr. 35, Tafel XIX (Sammlung Borromeo), S. 218–227, Kat. Nr. 29, Abb. 69 (Mailand), S. 246–248, Kat. Nr. 36, Tafel XX (Dresden).

17 Für die Vertreter der Frühdatierung um 1505–1509 siehe Anm. 12.

18 VERSTEIGERUNG DER GROSSEN GALLERIE UND DER ÜBRIGEN KUNST-SAMMLUNGEN (1872), S. 36, Los-Nr. 153.



Abb. 304: Bartolomeo Veneto, Die heilige Katharina von Alexandrien, Glasgow, Art Gallery and Museum, Kelvingrove

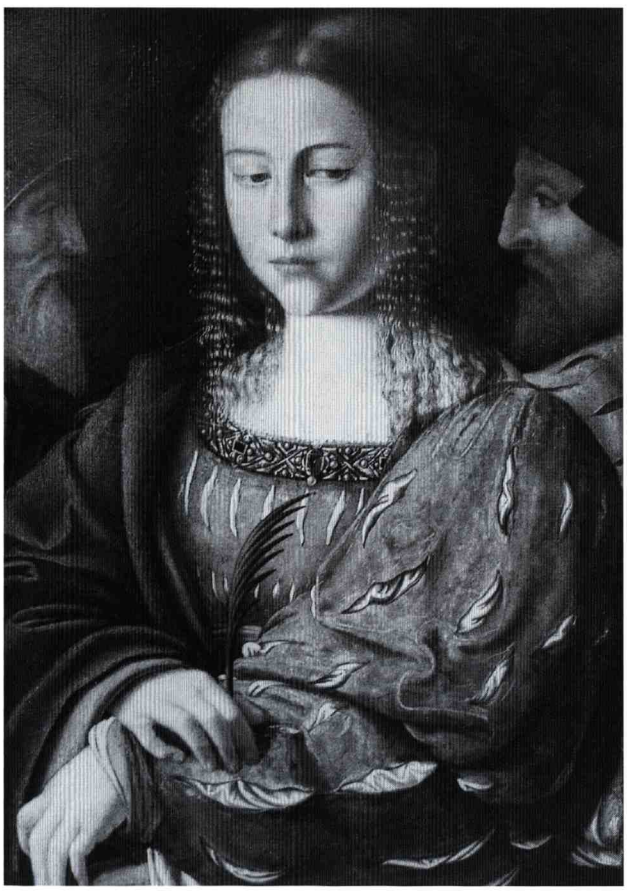


Abb. 305: Bartolomeo Veneto, Die heilige Katharina von Alexandrien, Isola Bella bei Stresa, Sammlung Borromeo

vom 11. April 1872 knapp als „Portrait einer Braut" bezeichnet.[19]

Die Darstellung der unbekannten Schönen verführte indes auch zu konkreten Vorschlägen einer Identifikation mit bestimmten historischen Persönlichkeiten. So meinte J. K. Huysmans in, wie er selbst ausführte, „phantastischem Nachspüren" angesichts eigentlich uneindeutiger Identifikationsmerkmale die junge Frau als die skandalumwitterte Geliebte Papst Alexanders VI. Borgia, Giulia Farnese (um 1475–1524), identifizieren zu können.[20] G. Swarzenski hingegen sah – wie bereits erwähnt – in der Städel-Tafel ein Idealbildnis der Tochter jenes Papstes, Lucrezia Borgia (1480–1519), das diese allerdings in antik-mythologischem Sinne als antike Heroine darstellen sollte.[21]

Bereits Soldan hatte erstmals den „geheimnißvollen poetischen Zauber" des Bildes betont, das ihn mit der „absonderlichen Tracht" der Dargestellten an eine der „durch Schönheit und oft auch durch Geist ausgezeichneten Courtisanen" Venedigs erinnerte,[22] während Thode an eine „Portrait-'fantasie' als Venus, Flora oder Frühling" dachte.[23] Als Kurtisanenbildnis[24] oder als Personifikation der Flora bzw. des Frühlings[25] sollte die Frankfurter Tafel

19 Siehe S. xxvf.

20 Huysmans (1918), S. 150–165. Zum geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Identifizierung vgl. Praz (1963), S. 225, Anm. 86; Gilbert (1973), S. 6, Anm. 12, sowie Haskell (1976), S. 114.

21 Swarzenski (1922), S. 63–72. An ein Bildnis der Lucrezia Borgia dachten auch Mayer (1928), S. 574; Chiovenda (1929), S. 8–10; de Hevesy (1932), S. 31; Götz (1932), S. 97–99; Pope-Hennessy (1963), S. 226; Schneider (1992), S. 56, 59.
Zu Lucrezia Borgia vgl. Giovannucci Vigi (1981), S. 189–223, sowie jüngst Fioravanti Baraldi, (2002), S.55–57, 120–122, Kat. Nr. 23; Ausst. Kat. Lucrezia Borgia, (2002), S. 57; Andrea Vitale, Lucrezia, il mestiere di Principessa; in: Ausst. Kat. I Borgia, Rom, Fondazione Memmo, 2002–03, S. 241–272, 289 (dessen Beitrag zeigt als Frontispiz ein Detail des Frankfurter Gemäldes, das indes als „Flora", ohne ausdrücklichen Bezug zu Lucrezia, beschriftet ist und auch im Text nicht näher besprochen wird); Massimo Grillandi, Lucrezia Borgia, Mailand 2003; Il mito di Lucrezia Borgia nell'età contemporanea. Atti del convegno di studi. Convento tenuto presso la Sala della Vigna del Castello di Belriguardo – Fe – il 25 maggio 2002, Ferrara 2003.

22 Soldan (1888/89), o. S.

23 Thode (1891), S. 25–31.

24 Berenson (1894), S. 81; ders. (1895), S. 35; ders. (1902), S. 188; ders. (1916), S. 259; ders. (1932), S. 51; ders. (1957), S. 11; ders. (1961), S. 220; A. Venturi (1899), S. 447; ders. (1900), S. 91, 104; ders. (1915), S. 699; d'Achiardi (1908), S. 579; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 299, Anm. 4; Muther (1912), S. 294; de Hevesy (1931), S. 225; ders. (1939), S. 243f; Götz (1932), S. 97–99; Hartlaub (1954), S. 123; Justi (1955), S. 147f; Bentivegna (1962), S. 206f; Chastel, Klein (1963), S. 332; Bassi (1964), S. 783; Neumeyer (1964), S. 55; Zampetti (1970), S. 19; Gilbert (1973), S. 6, Anm. 12; Melzi d'Eril (1973), S. 157f; Ingenhoff-Danhäuser (1984), S. 56; Laskin, Pantazzi (1987), S. 10; Rylands (1992), S. 89, Anm. 1.
Zu den Kurtisanen Venedigs vgl. Rita Casagrande di Villaviera, Le cortigiane veneziane nel Cinquecento, Mailand 1968; Lawner (1987), S. 14–34; Ausst. Kat. Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento, Venedig, Casinò Municipale, Ca'Vendramin Calargi, 1990; Marilyn Yalom, A history of the breast, New York 1997, S. 49–90; Mary Rogers, Fashioning identities for the Renaissance courtesan; in: dies. (Hg.), Fashioning identities in Renaissance art, Aldershot 2000, S. 91–103; Daniela Bohde, Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians (Zephir, 3), Emsdetten-Berlin 2002, S. 91–200.

25 Schulze (1912), S. 12, 250; Michalski (1927/28), S. 303–305; ders. (1931/32), S. 178–180, 182; Goering (1935), S. 17; Bargellesi (1944), S. 9;



Abb. 306: Bartolomeo Veneto, Die Lautenspielerin, Mailand, Pinacoteca di Brera



Abb. 307: Bartolomeo Veneto, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

auch in Zukunft häufig bezeichnet werden. In gewisser Weise versuchte J. S. Held diese beiden Vorstellungen zu versöhnen, indem er auf die gegensätzlichen Aspekte der Flora hinwies – sie konnte sowohl die Frühlingsgöttin (Flora-Primavera) als auch eine römische Kurtisane dieses Namens (Flora-Meretrix) meinen.[26] Im Falle des Frankfurter Gemäldes kam Held indes wegen des vermeintlichen Myrtenkranzes zu dem Schluß, „... if it is a Flora at all, it is more likely a Flora-Primavera than a Flora-Meretrix", sah er doch in der Myrte – „myrtus coniugalis" – einen klassischen Verweis auf die Brautikonographie.[27] Helds Überlegung, daß es sich eher um ein allegorisches Brautbild als um die Darstellung einer Cortigiana handle, wurde von L. Pagnotta mit dem Verweis auf den kreuzförmigen Anhänger der Dargestellten unterstützt. Das Kreuz verweist ihr zufolge auf jene Jahreszeit, zu der die Kreuzigung Christi stattgefunden hat – das Frühjahr. So werde in neoplatonischem Sinne die heidnische Welt der klassischen Mythologie (auch Pagnotta wollte in der jungen Frau die Nymphe Flora sehen) mit dem Christentum versöhnt.[28]

Demgegenüber stellte E. Verheyden das Bild im Vergleich mit Giorgiones „Laura" im Kunsthistorischen Museum in Wien *(Abb. 308)*[29] erstmals in den Kontext der gänzlich positiv gesehenen Ehe-Allegorie: Wie die „Laura" sei auch die Frankfurter Dame durch Myrtenkranz und Schleier als Braut gekennzeichnet. Der Blumenstrauß deute zwar auf die Frühlingsgöttin Flora, doch stehe diese für eine Ehe ohne Streit. Die verhüllte und die entblößte Brust symbolisierten aber das exemplarische Verhalten der verheirateten Frau, die pudicitia (Keuschheit) gegenüber Dritten, voluptas (Wollust) hingegen gegenüber ihrem Ehemann zeige.[30]

G. Pozzi brachte das Frankfurter Gemälde mit der zeit-

Held (1961), S. 216; Hendy (1974), S. 14; Pozzi (1979), S. 23f; ders. (1981), S. 333; Ost (1981), S. 138–140; Erspamer (1987), S. 216; von Götz-Mohr (1987), S. 70; Lawner (1987), S. 80; Junkerman (1988/89), S. 351, 442, Kat. Nr. 12; Pagnotta (1993), S. 297; dies. (1997), S. 39–47, 170–173, Kat. Nr. 8; Gentili (1995), S. 97; Lucco (1996), S. 16; Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999), S. 368, Kat. Nr. 83.

26 Siehe auch S. 319.

27 Held (1961), S. 216.

Bohde (wie Anm. 24), S. 137 mit Anm. 342, wies allerdings darauf hin, daß die Myrte zumindest im späteren 16. Jahrhundert auch für die Genitalien der Frau stehen bzw. als Pflanze betrachtet werden konnte, die Lüsternheit erweckt.

28 Pagnotta (1997), S. 42f, 173.

29 Jaynie Anderson, Giorgione. Peintre de la „Brièveté Poétique". Catalogue raisonné, Paris 1996, S. 208–217, 299f.

30 Verheyden (1968), S. 223f. Ebenso Panofsky (1969), S. 137f; Tschme-



Abb. 308: Giorgione, Bildnis einer jungen Frau („Laura"), Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 309: Kopie nach Bartolomeo Veneto, Bildnis einer Frau, ehemals Epinal, Sammlung P. Masson

genössischen Poesie in Verbindung und sah in ihm eine Verbildlichung der dort vorgetragenen, letztlich an Petrarca orientierten Beschreibungen idealer weiblicher Schönheit im Bild der Flora.[31] Im selben Sinne äußerte sich auch R. Trippe, die die Städel-Tafel als Vertreterin eines Bildtyps sah, „... which attempted to equal or surpass the effect of the poetic description of the beloved (in der Tradition der petrarchischen „effictio", d. h. der rhetorischen Figur des Bildnisses; JS); these pictures were not conceived as portraits of specific individuals".[32]

Angesichts der vielfältigen Deutungsversuche des Gemäldes vermutete dessen Bearbeiter im Katalog der Ausstellung „Renaissance Venice and the North" jüngst, „...images of this kind, characterized by a certain semantic ambivalence, were created with the aim of stimulating exegetic discussion. This taste for playful erudition is exemplified by the humanist, Aurelio Augurello (then living between Treviso and Venice), who, in front of a lost Florentine painting, declared: 'Many people express many opinions; nobody agrees with anyone else well, all this is even more beautiful than the images painted'".[33]

Überlegungen kostümhistorischer Art stellte erstmals H. Floerke an, der die Locken als „mit irgendeinem leichten Klebstoff" präpariert ansah und dem es unklar blieb, ob die Reize der Dargestellten von einem Hemd oder nur einer Stoffdrapierung verhüllt werden.[34] E. Mellenkamp betonte, Kleidung und Attribute der Dargestellten seien nicht die einer zeitgenössischen Braut, sondern verwiesen eher auf eine allegorische Figur. Insbesondere die Darstellerinnen von Nymphen seien in zeitgenössischen Thea-

LITSCH (1975), S. 324; BROWN, OBERHUBER (1978), S. 48, Anm. 143; SCHAEFER (1978), S. 20f; SCHNEIDER (1992), S. 56, 59; DAL POZZOLO (1993), S. 271, Anm. 67; MÜTHERIG (1996), S. 24–70, 73–83; BERTELLI (1997), S. 12, 23f. Kritisch hingegen MELLENCAMP (1969), S. 177, Anm. 17, ablehnend RYLANDS (1992), S. 89, Anm. 1.

31 POZZI (1979), S. 23f; DERS. (1981), S. 333. Ebenso CROPPER (1986), S. 183; PAGNOTTA (1997), S. 43.
VON GÖTZ-MOHR (1987), S. 44, 49–53, glaubte im Frankfurter Bild das simultane und zugleich widersprüchliche Vorhandensein von „Nominal-" und „Idealsprache" in der porträthaften Wiedergabe der Gesichtszüge einerseits und in Kostümierung, Attributen und Gesten andererseits erkennen zu können, was sie mit dem zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskurs über „simiglianza" und „bellezza" im Zusammenhang von Idealschönheit verbinden wollte. TINAGLI (1997), S. 99f, schließlich erkannte in der Frankfurter Tafel allgemein eine Darstellung idealer Schönheit. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Elena FILIPPI, Paradigmi del „distopico" al femminile nella ritrattistica veneta del primo Cinquecento; in Venezia Arti 9 (1995), S. 35–44.

32 TRIPPE (2002), S. 125of.
Vgl. in diesem Zusammenhang auch Gaetano COZZI, La donna, l'amore e Tiziano; in: Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976, Vicenza 1980, S. 47–63; Mary ROGERS, The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting; in: Renaissance studies 2, Nr. 1 (1988), S. 47–88.

33 Ausst. Kat. RENAISSANCE VENICE AND THE NORTH (1999), S. 368. Zu dem Zitat nach Augurello vgl. Salvatore SETTIS, Giorgiones „Gewitter". Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. Aus dem Italienischen von Maja Pflug, Berlin 1978.

34 FLOERKE (1917), S. 105.



Abb. 310: Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 311: Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 312: Bartolomeo Veneto, Bildnis einer Dame, San Diego, Timken Art Gallery

teraufführungen häufig wie die junge Frau auf dem Frankfurter Bild bekleidet gewesen.[35]

Eine zeitgenössische (?) Variante des Städel-Gemäldes, die die Dargestellte in bekleidetem Zustand zeigt, befand sich spätestens seit 1910 bis etwa 1922 im Besitz von P. Masson in Epinal *(Abb. 309)*.[36] Darüber hinaus ist das Bild auch gelegentlich zum Ausgangspunkt für Verfremdungen durch zeitgenössische Künstler geworden.[37]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 310)* bestätigt die schon mit bloßem Auge zu gewinnenden Beobachtungen zur Unterzeichnung. Wohl mit dem Pinsel als rein lineare Zeichnung ohne Modellierung oder Schraffurlagen ausgeführt, wird sie durch den altersbedingten Deckkraftverlust der Farbschicht vor allem in den weißen Farbpartien der Kleidung sowie unter den Locken auf der Wange der Dargestellten erkennbar. Wie auch die Röntgenaufnahme *(Abb. 311)* verdeutlicht, folgt die Malerei im wesentlichen den Vorgaben der Unterzeichnung; allein am Kontur des Hemdes, an der entblößten Brust und an der Achsel der Frau weicht die Farbausführung deutlich von der Unterzeichnung ab: Der unterzeichnete Saum des Hemdes verläuft höher als der gemalte; der gemalte innere Kontur des nackten Armes hingegen ist im Vergleich zum unterzeichneten um etwa einen Zentimeter verbreitert. In diesem Bereich findet sich auch das einzige größere Pentiment des Gemäldes: Sowohl der Oberkörper als auch die Innenseite des nackten Arms wurden über den bereits farbig angelegten schwarzen Hintergrund erweitert. Kein Pentiment im eigentlichen Sinne stellen die gleichfalls auf dem dunklen Hintergrund ausgeführten Haarlocken oder der Blumenstrauß in der Rechten der Frau dar. In beiden Fällen dürfte der Maler diese von Anfang an vorgesehenen Motive aus Gründen der Arbeitsökonomie als letzte Bilddetails ausgeführt haben. Dies zeigt sich nicht zuletzt in dem in der Röntgenaufnahme erkennbaren hohen Bleiweißanteil dieser Bildabschnitte. Mit viel Bleiweiß sind auch die im Licht liegenden Partien des Inkarnats ausgemischt; das Weißpigment dient hier ausgeprägt der Modellierung und der Angabe der Lichtführung.

Das teils pastos aufgetragene Weiß der Tücher bzw. des

35 Mellencamp (1969), S. 177, Anm. 17.
Zur Frauenkleidung in Venedig im 16. Jahrhundert vgl. Pompeo G. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta delle Repubblica, Bd. 2, Triest ^{7}1973, S. 263–312; Stella Mary Newton, The dress of the Venetians, 1495–1525, Aldershot 1988, S. 47–76.

36 Der Verbleib des 46 x 30 cm messenden Bildes ist unbekannt (Maßangabe auf einer Photographie in der Bildakte im Städel); vgl. auch Swarzenski (1922), S. 63–72; Pagnotta (1997), S. 173, Kat. Nr. 8a, Abb. auf S. 173.

37 Vgl. Salvador Dalís 1971 entstandene Collage unter Verwendung von Motiven des Städel-Gemäldes in dessen „A portfolio of 12 original graphics. Text by Dali" (Memories of Surrealism by Salvador Dali; in: Auction 4, Nr. 4 [Dezember 1970], S. 7), oder das 1979 entstandene Gemälde Eduard Klells, das auch als Plakat einer Ausstellung seiner Werke in Düsseldorf 1980 gedient hat (Ausst. Kat. Eduard Klell. Phantastischer Realismus, Einzelausstellung, Düsseldorf, Galerie an der Düssel, 1980).

Hemdes liegt über einer zart rosafarbenen Untermalung, die überall dort zutage tritt, wo die pastose Farbschicht abgeplatzt ist. In der Farbschicht finden sich mehrere Fingerabdrücke – mutmaßlich die des Malers –, so links des Blumenstraußes in den Haaren sowie unterhalb der Hand im Grün des Gewandes der Frau.

DISKUSSION

So einig sich die Forschung seit dem späten 19. Jahrhundert über die Zuschreibung des Frankfurter Idealbildnisses an Bartolomeo Veneto auch gewesen ist, sowenig ist es ihr bis heute gelungen, dem Gemälde einen festen Platz innerhalb der Chronologie des Künstlers zuzuweisen. Dies liegt zum einen an der vergleichsweise geringen Zahl datierter oder sicher datierbarer Werke dieses Malers, über dessen Tätigkeit keinerlei urkundliche Überlieferung ergänzend berichtet, so daß die Kunstgeschichte allein auf die Aussage seiner erhaltenen Gemälde zurückgreifen kann. Die Schwierigkeiten in der zeitlichen Ansetzung des Städel-Bildes liegen zum anderen aber wohl auch in der besonderen Faszination, die gerade dieses Gemälde auf seine Bearbeiter ausgeübt hat. So beruhte die Frühdatierung um 1505 bis 1507/09 zunächst im wesentlichen auf der Annahme, die Dargestellte sei Lucrezia Borgia, an deren glanzvollem Hof in Ferrara in diesen Jahren ein „Bartolomeo Veneto" tätig war.[38] Diese Datierung wurde durch L. Pagnotta erneut nachdrücklich vertreten, auch wenn die Autorin in der Dargestellten keineswegs mehr ein idealisiertes Bildnis der Herzogin von Ferrara sehen wollte und sie überdies darauf hinwies, daß die Identität des in den Ferrareser Hofrechnungen genannten „Bartolomeo" aus Venedig mit dem Maler Bartolomeo Veneto durchaus ungewiß ist. Pagnotta versuchte die Entstehung des Gemäldes um die Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts durch Stilvergleich mit einem von Bartolomeo Venetos frühesten signierten und datierten Bildern zu untermauern, der 1506 entstandenen Beschneidung Christi im Louvre *(Abb. 303)*.[39] Doch die für diese frühe Entwicklungsstufe des Malers typische, etwas knollige Gesichtsbildung selbst der jungen Frauen, ferner die wattige und eher summarische Wiedergabe von Stoffen, schließlich die ausgeprägte Lokalfarbigkeit und die dichte Farbepidermis, die das Licht kaum in die Farbsubstanz eindringen läßt –[40] all diese Beobachtungen zeigen, daß das so viel entwickeltere Frankfurter Gemälde keinesfalls bereits zu dieser Zeit entstanden sein kann.

Demgegenüber schließt sich das Städel-Bild, wie



Abb. 313: Tizian, Bildnis einer jungen Frau („Flora"), Florenz, Galleria degli Uffizi

E. Michalski erstmals plausibel gezeigt hat,[41] eng an eine wohl um 1520/25 entstandene Werkgruppe im Schaffen Bartolomeo Venetos an. Die hierzu gehörigen Bilder zeigen alle attraktive junge Frauen mit goldgehöhten, spiralig gelockten Haaren, die in enggefaßtem Halbfigurenformat vor dunklem Hintergrund erscheinen und unmittelbaren Blickkontakt mit dem Betrachter aufnehmen. Zumindest eine dieser Bilderfindungen, zugleich die am häufigsten wiederholte, ist auf 1520 datiert: die „Lautenspielerin" in der Mailänder Brera *(Abb. 306)*.[42] Dem Städel-Bild motivisch und in der erotischen Aufladung am nächsten kommt das vom Maler signierte Bildnis einer jungen Frau, die einen Hammer und einen Ring vorweist *(Abb. 301)*,[43] heute in der Sammlung Melzi in Mailand. Ursprünglich vermutlich eine Darstellung der alttestamentlichen Heroine Jael, spielt das freizügige Dekolleté, der herausfordernde Blick, der Hammer in der Rechten, außerdem die Inschrift auf dem Ärmelsaum „sfo(r)za del(l)a ebra" (Macht der Juden), auf deren berühmte Tat nach dem

38 Siehe Anm. 12.

39 Pagnotta (1997), S. 164–167, Kat. Nr. 6, Farbtafel I.

40 All diese Beobachtungen, die den Einfluß der Werke des Bellini-Mitarbeiters Marco Marziale wahrscheinlich erscheinen lassen, sind übrigens nicht auf die Darstellung der Beschneidung Christi im Louvre beschränkt, sondern gelten gleichermaßen auch für das signierte und 1502 datierte Madonnenbild, das zuletzt im Jahre 1959 bei Sotheby's in London versteigert wurde (Pagnotta [1997], S. 156f, Kat. Nr. 2, Abb. 36), sowie für die signierte und 1505 datierte Madonna in der Accademia Carrara in Bergamo (ebd., S. 162f, Kat. Nr. 5, Farbtafel III).

41 Siehe S. 311.

42 Pagnotta (1997), S. 218–227, Kat. Nr. 29, Abb. 69, mit Liste der Kopien. Die Authentizität der Jahreszahl ist nicht unumstritten, doch trägt zumindest die Kopie, die sich ehemals in der Sammlung Carl Hamilton in New York befand, gleichfalls das Datum „1520"; ebd., S. 218–227, Kat. Nr. 29ac.

43 Pagnotta (1997), S. 216, Kat. Nr. 28, Farbtafel XVI.



Abb. 314: Palma Vecchio, Bildnis einer jungen Frau („Flora"), London, National Gallery

Buch der Richter, 4,17–22 an: Jael hatte den von den Juden geschlagenen und nun auf der Flucht befindlichen Feldherrn der Kanaaniter, Sisara, in ihrem Zelt bewirtet und so in Sicherheit gewiegt. Nachdem er eingeschlafen war, tötete sie ihn jedoch, indem sie ihm mit einem Hammer einen Zeltnagel durch die Schläfe trieb.

Weniger offen erotisch, doch überwältigend im düsteren Farbgegensatz der schwarzverschatteten bordeauxroten und flaschengrünen Samtstoffe zu dem hellen, fast fahlen Inkarnat der Protagonistin und dem Leichengrau des abgeschlagenen Kopfes ist die Salome mit dem Haupt des Täufers in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden *(Abb. 307)*.[44] Wie eine jüngere Schwester der Salome schließlich wirkt die Heilige Katharina von Alexandrien in Art Gallery and Museum in Glasgow *(Abb. 304)*,[45] deren blütenumkränztes Antlitz in merkwürdigem Kontrast zu dem in der linken unteren Bildecke erscheinenden Marterwerkzeug des Rades steht.

Was diese Gemälde mit dem Frankfurter Bild verbindet, ist nicht nur die verwandte Inszenierung, der entsprechende Frauentyp, die vor dem dunklen Hintergrund aufglühenden Farben, sondern auch der Schmelz des Farbauftrags und der subtile Einsatz von Bleiweißhöhungen, der nicht nur den taktilen Reiz der Inkarnate betont, sondern darüber hinaus den Augen ihren charakteristischen, ein wenig gläsern wirkenden Glanz verleiht. Die Frauenköpfe dieser Werkgruppe gleichen einander in auffallender Weise und beziehen sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine bestimmte Porträtstudie des Künstlers.[46] Dies allein spricht übrigens für ihre ungefähr gleichzeitige Entstehung um 1520. Dennoch verbietet es sich, von Porträts oder auch nur von „portraits historiés" ein und derselben Person zu sprechen, betrachtet man die Vielfalt der ins Bild gesetzten „Rollen": neben der Frankfurter Darstellung eine Lautenspielerin, eine Jael, eine Salome, eine Heilige Katharina von Alexandrien.[47]

Die mutmaßlich späteste Arbeit dieser Gruppe, die Salome in Dresden, verbindet nicht nur das düster gestimmte Kolorit mit den schwarzen Gewandschatten mit einer Reihe von tatsächlichen Bildnissen, die Bartolomeo Veneto in den späteren 1520er Jahren geschaffen hat. Mit diesen Porträts teilt die Salome auch das über eine im Bild dargestellte Vorhangstange drapierte samtene Ehrentuch, das die Gestalt hinterfängt. Man betrachte zum Vergleich das signierte und 1525 datierte Bildnis eines Mannes in der Mailänder Sammlung Perego[48] oder die beiden gleichfalls signierten, aber 1530 datierten Bildnisse einer Dame in der Timken Art Gallery in San Diego *(Abb. 312)* und des Ludovico Martinengo in der National Gallery in London,[49] um nur die inschriftlich in Autorschaft und Entstehungsjahr gesicherten Vergleichswerke zu nennen. Dürfte die Dresdener Salome wegen ihrer engen Verwandtschaft mit den Bildnissen das späteste Gemälde innerhalb der gerade besprochenen Gruppe sein, so findet die Frankfurter Tafel in der Katharina in Glasgow ihre nächste Parallele. Angesichts der im Vergleich zur Salome weniger fülligen Gesichtsformen mögen beide eher zu den früheren Bildern gehören und um oder knapp vor 1520 entstanden sein.

Die Frage der ikonologischen Ausdeutung des Frankfurter Gemäldes ist ganz unterschiedlich beantwortet worden, wobei zumindest von fast allen Autoren angenommen wird, daß die junge Frau mit Attributen der Flora dargestellt ist.[50] Doch die Kombination des Motivs der entblößten Brust mit dem Blumenstrauß und dem vermeintlichen Myrtenkranz ist sowohl als Hinweis auf

44 Pagnotta (1997), S. 246–248, Kat. Nr. 36, Farbtafel xx.

45 Pagnotta (1997), S. 228–231, Kat. Nr. 30, Abb. 74.

46 Die Annahme, dies könnte etwa Lucrezia Borgia gewesen sein, verbietet sich schon mit Blick auf die wenigen „Porträts" dieser Fürstin, die allesamt zu sehr typisiert sind, um einen sicheren Vergleich mit anderen Darstellungen zuzulassen; siehe auch Giovannucci Vigi (1981), S. 191–223; Ulrich Klein, Die Borgia auf Münzen und Medaillen; in: Ausst. Kat. Die Renaissancefamilie Borgia. Geschichte und Legende, Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, 1992, S. 80–83; Pagnotta (1993), S. 55f, sowie die neuere in Anm. 21 aufgeführte Literatur.

47 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jaynie Anderson, The Giorgionesque portrait: From likeness to allegory; in: Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studio per il 5° centenario della nascità (29–31 maggio 1978), Venedig 1979, S. 153–158.
Cathy Santore, Picture versus portrait; in: Source 19, Nr. 3 (2000), S. 16–21, konnte übrigens nachweisen, daß in zeitgenössischen Inventaren klar zwischen Porträts (selbst unbekannter Männer und Frauen) und Bildern (quadri) von Männern und Frauen in allegorischem oder ähnlichem Sinne unterschieden wurde.

48 Pagnotta (1997), S. 251f, Kat. Nr. 38, Farbtafel xxi.

49 Pagnotta (1997), S. 264–266, Kat. Nr. 44, Farbtafel xxvi (San Diego), S. 267f, Kat. Nr. 45, Farbtafel xxvii (London).

50 Zur Diskussion eines möglichen Urbildes der Flora von der Hand Giorgiones oder Leonardo da Vincis vgl. Pagnotta (1997), S. 40f.

besondere eheliche Verbundenheit und Treue der hier Dargestellten gedeutet worden als auch als Kennzeichnung der jungen Frau als Kurtisane, als Cortigiana.[51] Wie Held erstmals gezeigt hat,[52] läßt nur der jeweilige Bildzusammenhang die Entscheidung zu, welche der beiden Deutungsmöglichkeiten der Flora jeweils gegeben ist: Denn Flora-Primavera, die Gefährtin des Zephir und die Beschützerin der Blumen und Gärten, hatte spätestens in der Malerei des 16. Jahrhunderts in Flora-Meretrix eine Konkurrentin gefunden. Von dieser Flora, einer römischen Kurtisane, hatte erstmals Boccaccio in seiner um 1361/62 verfaßten Schrift „De Claris Mulieribus" (Von den berühmten Frauen) berichtet:[53] Durch ihre Liebeskünste und -dienste reich geworden, habe die kinderlose Flora ihr Vermögen dem römischen Volk vermacht. Zu ihrem Gedächtnis seien jährliche Spiele, die „Florales", abgehalten worden, die später indes wegen ihrer sexuellen Freizügigkeit Anstoß bei den römischen Senatoren erregt hätten. Daher habe man seitens des Senats Flora eine mythologische Vergangenheit angedichtet, die aus der Prostituierten Flora eine Nymphe machte, die die Geliebte des Windgottes Zephir gewesen sei. Von diesem habe sie als Hochzeitsgeschenk ihre Rolle als Frühlingsgöttin erhalten.

Folgte also beispielsweise Giorgione mit seiner berühmten „Laura" von 1506 im Kunsthistorischen Museum in Wien *(Abb. 308)* oder Tizian mit seiner um 1518 entstandenen „Flora" in den Florentiner Uffizien *(Abb. 313)* dem Typus der ihren Gefährten liebenden Flora-Primavera, so lieferte etwa Palma Vecchio mit seiner um 1520 zu datierenden „Flora" in der Londoner National Gallery *(Abb. 314)*, die durch den direkten Blickkontakt zum (männlichen) Betrachter ihren teilweise entblößten Körper diesem deutlich anbietet, eher den Typus der Flora-Meretrix. Unmißverständlich deutlich wird dies dann bei Bernardino Licinios Bildnis einer jungen Frau mit einem Spiegel, das um 1530 zu datieren ist und sich in Privatbesitz befindet *(Abb. 315)*: Der Blick des kokett zur Seite gelegten Kopfes geht aus den Augenwinkeln zum Betrachter, die entblößte Brust ist gänzlich freigelegt, ist doch der Hemdsaum nicht nur leicht nach unten verrutscht, sondern die Brust ostentativ aus dem Hemd herausgehoben. Während der ausgestreckte Zeigefinger der Rechten auf die verhüllte Brust hinweist, wird im Spiegel der gebrechliche Alte erkennbar, der sich als Freier der dargestellten Schönen in Begleitung der Betreiberin des Freudenhauses nähert.[54]

Bartolomeo Veneto geht bei seiner Frankfurter „Flora" ohne Frage nicht so weit wie Licinio, der vor allem durch



Abb. 315: Bernardino Licinio, Bildnis einer jungen Frau mit einem Spiegel, Privatbesitz

das Spiegelmotiv die dargestellte junge Frau eindeutig als Prostituierte kennzeichnet. Doch mit ihrer unverblümten Kontaktaufnahme mit dem Betrachter, den sie direkt anblickt, entspricht das Städel-Bild der Londoner „Flora" von Palma Vecchio – die Frau zeigt sich nicht nur unbefangen im häuslichen Rahmen ihrem Geliebten oder Mann, sondern nimmt ihrerseits aktiv, ja fast schon aggressiv Kontakt zu einem (und damit potentiell zu jedem) Mann auf, der ihr begegnet.[55] Als Idealbild einer Kurtisane im Rollenbild der Flora – eine von venezianischen Cortigiane im 16. Jahrhundert in Briefen oder Gedichten gern zur Selbstdarstellung eingesetzte mythologische Referenzfigur –[56] scheint also auch Bartolomeo Venetos Gemälde entstanden zu sein,[57] das in diesem Sinne den literarischen Beschreibungen weiblicher Schönheit näher zu stehen scheint als einer konkreten bildlichen Wiedergabe eines bestimmten Individuums.

51 Zur ambivalenten Bedeutung der Myrte siehe auch Anm. 27.

52 Held (1961), S. 208–218. Vgl. hierzu auch jüngst Paul Joannides, Titian to 1518. The assumption of genius, New Haven–London 2001, S. 264–266.

53 Giovanni Boccaccio, Famous women. Edited and translated by Virginia Brown, Cambridge, Mass.–London 2001, S. 264–269.

54 Vgl. zu den genannten Bildern Joannides (wie Anm. 52), S. 264, Abb. 14 (Giorgione), S. 264–266, Abb. 246 (Tizian), S. 266, Abb. 247 (Palma Vecchio), S. 264, Abb. 245 (Licinio).

55 Sehr zutreffend formulierte bereits Neumeyer (1964), S. 55: „Die aus dem Bild blickende Figur ist im erotischen Gemälde des 16. Jahrhunderts ganz und gar zu Hause." Verstärkt wird dieser erotische Unterton noch durch den aus den Augenwinkeln auf den Betrachter gerichteten Blick – man denke etwa an Hans Baldung Griens „Wetterhexen" im Städelschen Kunstinstitut (vgl. Bodo Brinkmann, Jochen Sander, Deutsche Gemälde vor 1800 im Städel [= Deutsche Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, 1], Frankfurt a. M. 1999, S. 26).

56 Bohde (wie Anm. 24), S. 111.

57 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die aufschlußreichen Erörterungen entsprechender Darstellungen Tizians durch Bohde (wie Anm. 24), S. 91–200.

LITERATUR

VERZ. (1873), S. 71, Nr. 11 a; (1879), S. 71, Nr. 13; (1883), S. 72, Nr. 13; (1888), S. 79, Nr. 13; (1892), S. 8, Nr. 13; (1900), S. 26, Nr. 13; (1907), S. 4, Nr. 13; (1910), S. 5, Nr. 13; (1914), S. 5, Nr. 13; (1915), S. 56, Nr. 13; (1919), S. 5, Inv. Nr. 1077; (1922), S. 112f; (1924), S. 21; (1932), S. 97f; (1936), S. 11; (1966), S. 14; (1971), S. 12; (1987), S. 29; (1997), S. 20

1999 Ausst. Kat. RENAISSANCE VENICE AND THE NORTH (1999), S. 368, Kat. Nr. 83

1872 VERSTEIGERUNG DER GROSSEN GALLERIE UND DER ÜBRIGEN KUNST-SAMMLUNGEN des am 20. September 1871 verstorbenen Herrn F. J. Gsell, zu Wien in den Sälen des Künstlerhauses am 14. März und an den darauffolgenden Tagen, durch Georg Plach, Wien 1872, S. 36, Los-Nr. 153

1880 LERMOLIEFF, Die Werke italienischer Meister (1880), S. 164

1888/89 Sigmund SOLDAN, Die Gemälde von Dürer und Wolgemut in Reproductionen nach den Originalen, mit einem Nachtrag von Henry Thode, Nürnberg o. J. (1888/89), o. S.

1891 Gustavo FRIZZONI, Rezension von Ivan Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig 1891; in: Archivio storico dell'arte 4 (1891), S. 65

1891 LERMOLIEFF, Kunsthistorische Studien (1891), S. 223

1891 Henry THODE, Die Jugendgemälde Albrecht Dürers; in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 12 (1891), S. 25–31

1891 Teodor DE WYZEWA, Le mouvement des arts en Allemagne et en Italie; in: Gazette des Beaux-Arts, 3. ser., 5 (1891), S. 346

1894 BERENSON, Venetian painters (1894), S. 81

1895 Bernard BERENSON, Venetian painting, chiefly before Titian, at the Exhibition of Venetian Art, The New Gallery, London 1895, S. 35

1895 Costanza Jocelyn FFOULKES, L'esposizione dell'arte veneta a Londra; in: Archivio storico d'arte, 2. ser., 1 (1895), S. 78

1895 Georg GRONAU, L'art Vénétien à Londres, A propos de l'exposition de la New Gallery; in: Gazette des Beaux-Arts, 3. ser., 13 (1895), S. 260

1897 Charles LOESER, Rezension von Karl Woermann, Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 20 (1897), S. 334

1899 Adolfo VENTURI, Bartolomeo Veneto; in: L'Arte 2 (1899), S. 447

1900 Adolfo VENTURI, La Galleria Crespi, Mailand 1900, S. 89, 91, 104

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 26, Kat. Nr. 13

1902 Bernhard BERENSON, Italienische Kunst. Studien und Betrachtungen, Leipzig 1902, S. 188

1905 Salomon REINACH, Répertoires de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 1, Paris 1905, S. 662

1908 P. D'ACHIARDI, Art. „Bartolomeo Veneto"; in: ThB 2 (1908), S. 579

1911 Frida SCHOTTMÜLLER, Ein unbekanntes Bildnis des Bartolomeo Veneto; in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 32 (1911), S. 19

1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 1, S. 299, Anm. 4

1912 Richard MUTHER, Geschichte der Malerei, Bd. 1: Italien bis zu Ende der Renaissance, Berlin [2] 1912, S. 294

1912 Hanns SCHULZE, Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei, Jena 1912, S. 12, 250

1915 VENTURI, Storia dell'arte italiana, VII, 4 (1915), S. 699

1916 Bernard BERENSON, Venetian painting in America. The fifteenth century, New York 1916, S. 259

1917 Hanns FLOERKE, Die Moden der italienischen Renaissance, München 1917, S. 105, Tafel 98

1918 Joris Karel HUYSMANS, Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive, Berlin 1918, S. 150–165

1922 Georg SWARZENSKI, Bartolomeo Veneto und Lucrezia Borgia; in: Städel-Jahrbuch 2 (1922), S. 63–72

1927/28 Ernst MICHALSKI, Zur Problematik des Bartolomeo Veneto; in: Zeitschrift für bildende Kunst 61 (1927/28), S. 283f, 303–305

1928 A. L. MAYER, Zur Bildniskunst des Bartolommeo Veneto; in: Pantheon 2 (1928), S. 574

1928 Nikolaus PEVSNER, Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko; in: Nikolaus Pevsner, Otto Grautoff (Hg.), Barockmalerei in den romanischen Ländern, Wildpark–Potsdam 1928 (Handbuch für Kunstwissenschaft), S. 40

1929 Lucia CHIOVENDA, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 8–10

1931 André DE HEVESY, Un Bartolomeo Veneto; in: Pantheon 7 (1931), S. 225

1931/32 Ernst MICHALSKI, Zur Stilkritik des Bartolomeo Veneto; in: Zeitschrift für bildende Kunst 65 (1931/32), S. 178–180

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 51

1932 André DE HEVESY, Some portraits of the Borgias – Lucrezia; in: Burlington Magazine 61 (1932), S. 31

1932 Oswald GÖTZ, Bartolomeo da Venezia, Weibliches Bildnis; in: Meisterwerke Alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932, S. 97–99

1935 Max GOERING, Italienische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts, Berlin 1935, S. 17

1939 André DE HEVESY, Bartolomeo Veneto et les portraits de Lucretia Borgia; in: Art Quarterly 2 (1939), S. 243f

1944 Giacomo BARGELLESI, Bartolomeo Veneto. Il ritratto della Beata Beatrice Estense e Lucrezia Borgia; in: Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna. Sezione di Ferrara 2 (1944), S. 9

1954 Gustav Friedrich HARTLAUB, Die Kurtisane in der italienischen Kunst; in: Atlantis 26, Nr. 3 (1954), S. 123

1955 Ludwig JUSTI, Meisterwerke der Dresdener Galerie ausgestellt in der National-Galerie. Anregungen zu genauem Betrachten, Berlin 1955, S. 147f

1957 BERENSON, Venetian school (1957), S. 11

1961 Bernard BERENSON, I disegni dei pittori fiorentini, Bd. 1, Mailand 1961, S. 220

1961 Julius S. HELD, Flora, Goddess and Courtesan; in: Millard Meiss (Hg.), De Artibus Opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky, Bd. 1, New York 1961, S. 216

1962 Ferruccia Cappi BENTIVEGNA, Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento, Rom 1962, S. 206f

1962 HEINEMANN, Bellini e i Belliniani (1962), Bd. 1, S. 87

1963 André CHASTEL, Robert KLEIN, Die Welt des Humanismus. Europa 1480–1530, München 1963, S. 332

1963 John POPE-HENNESSY, The portrait in the Renaissance, London–New York 1963, S. 226

1963 Mario PRAZ, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1963, S. 225, Anm. 86

1964 E. BASSI, Art. „Bartolomeo Veneto"; in: Dizionario biografico degli Italiani, Bd. 6, Rom 1964, S. 783

1964 Alfred NEUMEYER, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964, S. 55

1967 Joris Karel HUYSMANS, Trois primitifs. Les Grünewald au musée de Colmar, le maître de Flémalle et la Florentine du musée de Francfort-sur-le-Main, Paris 1967 (Images et idées), S. 54–64, 183

1968 Egon VERHEYDEN, Der Sinngehalt von Giorgiones „Laura"; in: Pantheon 26 (1968), S. 223f

1969 Emma H. MELLENCAMP, A note on the costume of Titian's Flora; in: Art Bulletin 51 (1969), S. 177, Anm. 17

1969 Erwin PANOFSKY, Problems in Titian. Mostly iconographic, London 1969, S. 137f

1970 Pietro ZAMPETTI, A dictionary of Venetian painters, Bd. 2: 16th century, Leigh-on-Sea 1970, S. 19

1973 Creighton GILBERT, Bartolommeo Veneto and his Portrait of a Lady; in: The National Gallery of Canada, Ottawa. Bulletin 22 (1973), S. 6, Anm. 12

1973 Giulio Melzi d'Eril, La Galleria Melzi e il collezionismo milanese del tardo Settecento, Mailand 1973, S. 157f
1974 Philip Hendy, European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 1974, S. 14
1975 Günther Tschmelitsch, Zorzo, genannt Giorgione. Der Genius und sein Bannkreis, Wien 1975, S. 324
1976 Francis Haskell, Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France, London 1976, S. 114
1978 David Alan Brown, Konrad Oberhuber, „Monna Vanna" and „Fornarina": Leonardo and Raphael in Rome; in: Sergio Bertelli, Gloria Ramakus (Hg.), Essays presented to Myron P. Gilmore, Bd. 2, Florenz 1978, S. 48, Anm. 143
1978 Scott Schaefer, Battista Dossi's Venus and Cupid; in: Philadelphia Museum of Art Bulletin 74, Nr. 320 (1978), S. 20f
1979 Giovanni Pozzi, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione; in: Lettere italiane 31 (1979), S. 23f
1981 Berenice Giovannucci Vigi, Lucrezia Borgia: ricerca di un' identità; in: Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Bargellesi, Venedig 1981, S. 208f
1981 Hans Ost, Tizians sogenannte „Venus von Urbino" und andere Buhlerinnen; in: Julius Müller Hofstede, Werner Spies (Hg.), Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, Berlin 1981, S. 138–140
1981 Giovanni Pozzi, Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione; in: Rudolfo Pallucchini (Hg.), Giorgione e l'Umanesimo veneziano, Bd. 1, Florenz 1981, S. 333
1984 Monika Ingenhoff-Danhäuser, Maria Maddalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian, Tübingen 1984, S. 56
1985 Gottfried Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Portraitmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 152
1986 Elizabeth Cropper, The beauty of woman: Problems in the rhetoric of Renaissance portraiture; in: Margaret W. Ferguson u. a. (Hg.), Rewriting the Renaissance. The discourses of sexual differences in early modern Europe, Chicago 1986, S. 183
1987 Francesco Erspamer, La poesia e i segni incerti della pittura; in: Paris Bordon e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi, Treviso, 28–30 ottobre 1985, Treviso 1987, S. 216
1987 Brita von Götz-Mohr, Individuum und soziale Norm. Studien zum italienischen Frauenbildnis des 16. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. u. a. O. 1987, S. 39–41, 44, 49–53, 55, 70, 72, 84, 95
1987 Myron Laskin, Michael Pantazzi, Catalogue of the National Gallery of Canada. Ottawa. European and American painting, sculpture and decorative arts, Bd. 1, Ottawa 1987, S. 10
1987 Lynne Lawner, Lives of the courtesans. Portraits of the Renaissance, New York 1987, S. 80
1988/89 Anne Christine Junkerman, Bellissima donna: An interdisciplinary study of Venetian sensuous half-length images of the early sixteenth century, Ph. D., University of California, Berkeley, 1988, Ann Arbor, Michigan, 1989, S. 351, 442, Kat. Nr. 12
1992 Esther Gallwitz, Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den Alten Meistern im Städel, Frankfurt a. M.–Leipzig 1992, S. 97, 129, 144, 252
1992 Philip Rylands, Palma Vecchio, Cambridge u. a. O. 1992, S. 89, Anm. 1
1992 Norbert Schneider, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1992, S. 56, 59
1993 Enrico Maria dal Pozzolo, Il lauro di Laura e delle „Maritate venetiane"; in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 37 (1993), S. 271, Anm. 67
1993 Laura Pagnotta, Art. „Bartolomeo Veneto"; in: AKL 7 (1993), S. 297
1995 Augusto Gentili, Amore e amorose persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali; in: Ausst. Kat. Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, Rom, Palazzo delle Esposizione, 1995, S. 97
1995 Doretta Davanzo Poli, L'abbigliamento femminile veneto nel primo Cinquecento; in: Aust. Kat. Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, Rom, Palazzo delle Esposizione, 1995, S. 154–160
1995 Ausst. Kat. Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, Rom, Palazzo delle Esposizione, 1995, S. 249 (M. G. Bernardini)
1996 Mauro Lucco, Venezia, 1500–1540; in: Mauro Lucco (Hg.), La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, Bd. 1, Mailand 1996, S. 16
1996 Gerold Mütherig, Das Frankfurter Frauenbildnis von Bartolomeo Veneto. Untersuchungen zur Stilphase um 1512 anhand eines Vergleichs mit dem „Porträt eines Edelmanns" in Rom, Magisterarbeit, Universität Stuttgart, 1996 (maschinenschriftlich), S. 24–70, 73–83
1997 Sergio Bertelli, Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs; in: Paragone 48, Nr. 567 (1997), S. 12, 23f
1997 Laura Pagnotta, Bartolomeo Veneto. L'opera completa, Florenz 1997, S. 39–47, 170–173, Kat. Nr. 8
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 20
1997 Paola Tinagli, Women in Italian Renaissance art. Gender, representation, identity, Manchester-New York 1997, S. 99f
1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 36
1999 Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999), S. 368, Kat. Nr. 83
2002 Anna Maria Fioravanti Baraldi, Lucrezia Borgia. „La beltà, la virtù, la fama onesta", Ferrara 2002, S. 55–57, 120–122, Kat. Nr. 23
2002 Rosemary Trippe, The „Hypnerotomachia Poliphili", image, text, and vernacular poetics; in: Renaissance Quarterly 55 (2002), S. 1250f
2002 Ausst. Kat. Lucrezia Borgia, Katalog von Laura Laureati, Ferrara, Palazzo Bonacossi, 2002, S. 57

NACHFOLGER DES BARTOLOMEO VENETO

DER CHRISTUSKNABE ALS SALVATOR MUNDI

INV. NR. 1275

Tafel 33 und Abb. 316

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 43,7 (± 0,2) x 38,3 (± 0,1) x 1,4 (± 0,1) cm
einteilige Holztafel mit vertikal verlaufender Maserung
Tafel rückseitig oben und an der (von vorne gesehen) linken Kante abgeschrägt
rechts vermutlich, unten sicher beschnitten
durch die Beschneidung am unteren Tafelrand entfiel die untere von zwei nachträglich angebrachten Stabilisierungsleisten quer zur Maserung (die noch vorhandene, rückseitig 2,0 cm breite, verläuft in 1,5 cm Entfernung von der oberen Tafelkante und wurde vermutlich bei der Reduzierung der rechten Tafelkante mit beschnitten)

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:
insgesamt gut; zahlreiche kleinere Druck- und Fehlstellen sowie einzelne, über die gesamte Bildfläche verteilte Kratzer bei der jüngsten Restaurierung durch Constanze Lenzer im Jahre 1999 retuschiert

Rückseite des Bildträgers:
in schwarzer Farbe „Del Rafale de Vrbino.", in Bleistift „Städel" und in roter Kreide „1275"; Klebezettel „Städelsches Kunstinstitut No 1275" und „Raphael"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Tafelbild zeigt den jugendlichen Christus als Brustbild im Typ des „Salvator Mundi",[1] den Kopf im Dreiviertelprofil nach links gewendet. Den Hintergrund schließt im linken Viertel ein dunkelgrüner Vorhang, ansonsten eine dunkle Farbfolie. Das Gesicht wird von hellen rötlichbraunen, blond gehöhten und leicht gewellten Haaren gerahmt, die in der Mitte gescheitelt sind und bis auf die Schultern herabfallen. Christus trägt ein altrosafarbenes Gewand mit blaßgelben, gestickten Ziersäumen am Halsausschnitt und an den Ärmelansätzen. Das Haupt hinterfängt ein sich kaum mehr abzeichnender, kreisförmiger Heiligenschein, der durch gleichfalls stark beriebene, flammenartige Goldstrahlen zum Kreuznimbus gestaltet wird.

Die rechte Hand des Salvators ruht auf der Erdkugel, auf deren sichtbarem Abschnitt Europa sowie Teile von Asien und Afrika zu sehen sind. Jeder Kontinent ist in Großbuchstaben beschriftet: „EVROPA", „ASIA", „AFRICA".

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die von einem unbekannten Vorbesitzer – der Schrift nach zu urteilen wohl des 17. Jahrhunderts – Raffael (1483–1520) zugeschriebene Tafel läßt sich bis in die Frankfurter Sammlung der Antonia Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), zurückverfolgen. Diese Sammlung kam am 4.–6. April 1870 bei Kohlbacher in Frankfurt zur Versteigerung. Als Los-Nr. 178, „attribué à Andrea Verocchio", wurde das Bild vom Schwiegersohn der Vorbesitzerin, Anton Theodor Brentano-Toccia (1809–1895), ersteigert,[2] mit dessen Nachlaß es im Jahre 1895 als Teil der „Josephine und Anton Brentano-Schenkung" an das Städelsche Kunstinstitut gelangte. Als „Dem Verrocchio zugeschrieben" inventarisiert, galt das Gemälde in den Gemäldeverzeichnissen von 1900 bis 1919 als Werk eines Leonardo-Nachahmers. Nach 1919 fand es keine Erwähnung mehr.[3]

H. Weizsäcker sah in dem jugendlichen Salvator Mundi das Werk eines „Nachahmers des Leonardo" und verglich ihn mit der Marco da Oggiono (1467/75–1524/30) zugeschriebenen Fassung desselben Themas in der Galleria Borghese in Rom *(Abb. 317)*,[4] die ihm ein mutmaßliches

1 A. LEGNER, Art. „Christus, Christusbild"; in: LCI 1 (1968), Sp. 423f.

2 Verst. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART (1870), S. 88, Los-Nr. 178. Ein annotiertes Exemplar des Auktionskataloges in der Städel-Bibliothek nennt als Käufer „Hr Ant. Th: Brentano f 30.-". Zu Antonia Brentano, geb. Birkenstock, sowie zu deren Tochter Josefa Ludovica (1804–1879) und Schwiegersohn Anton Theodor Brentano-Toccia vgl. Wolfgang KLÖTZER (Hg.), Frankfurter Biographie, Bd. 1, Frankfurt 1994, S. 102f.

3 Als Werk eines Nachfolgers des Bartolomeo Veneto ist das Bild erwähnt bei SANDER, BRINKMANN (1997), S. 20.

4 Carlo MARCORA, Luisa COGLIATI ARANO, Marco d'Oggiono. Il problema dei „Leonardeschi", Oggiono 1976, S. 210, Tafel 63; Domenico SEDINI, Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento, Florenz 1989, S. 42–44, Kat. Nr. 10 (mit der älteren Literatur).

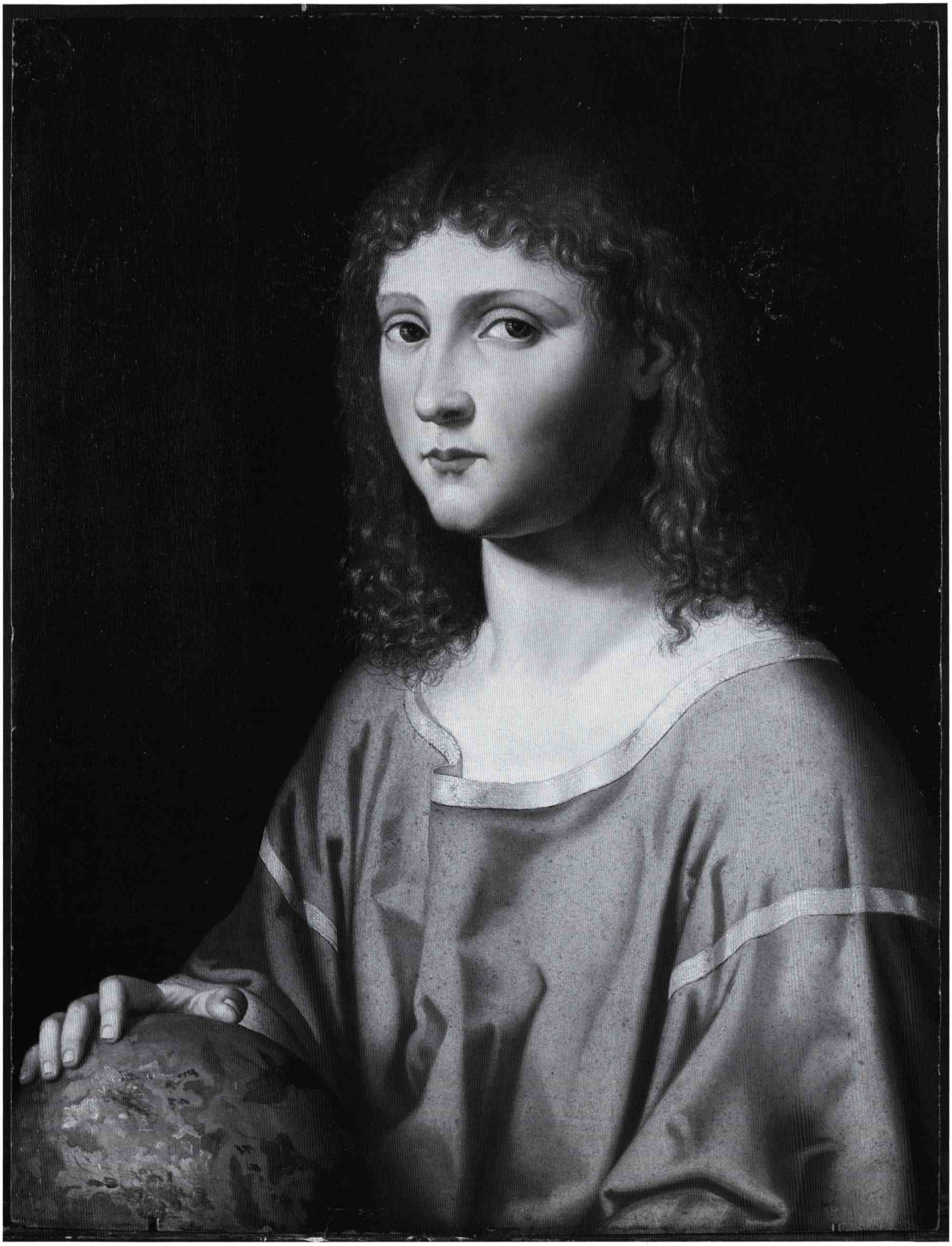


Abb. 316: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 317: Marco d'Oggiono, Salvator Mundi, Rom, Galleria Borghese

Original Leonardo da Vincis (1452–1519) zu spiegeln schien.[5] J. Sander und B. Brinkmann wiesen das Bild schließlich erstmals einem Nachfolger des Bartolomeo Veneto zu.[6]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die Infrarot-Reflektographie *(Abb. 318)* macht vor allem im Gesicht und den Haaren eine auffällige, überwiegend vertikal verlaufende Streifung sichtbar, deren Ursache unklar bleibt. Eine Unterzeichnung oder Pentimenti sind nicht nachzuweisen. Gleiches gilt auch für die Röntgenaufnahme *(Abb. 319)*; die gleichmäßige Bleiweißbeimischung zu allen Farben läßt die Komposition relativ klar erkennen, wobei der Befund durch die sich sehr deutlich und kleinteilig abzeichnende Binnenstruktur des als Bildträger verwendeten Holzes überlagert wird.

DISKUSSION

Die Darstellung des jugendlichen Salvator Mundi hat im Kreis um Leonardo da Vinci und in seiner Nachfolge eine

5 Weizsäcker (1900), S. 181, Kat. Nr. 20 a. Von Seidlitz (1935), S. 340, erwähnte einen „segnenden Christus im Städelschen Institut" als Werk der Leonardo-Nachfolge, mit dem er wohl das vorliegende Bild meinte.
6 Sander, Brinkmann (1997), S. 20.

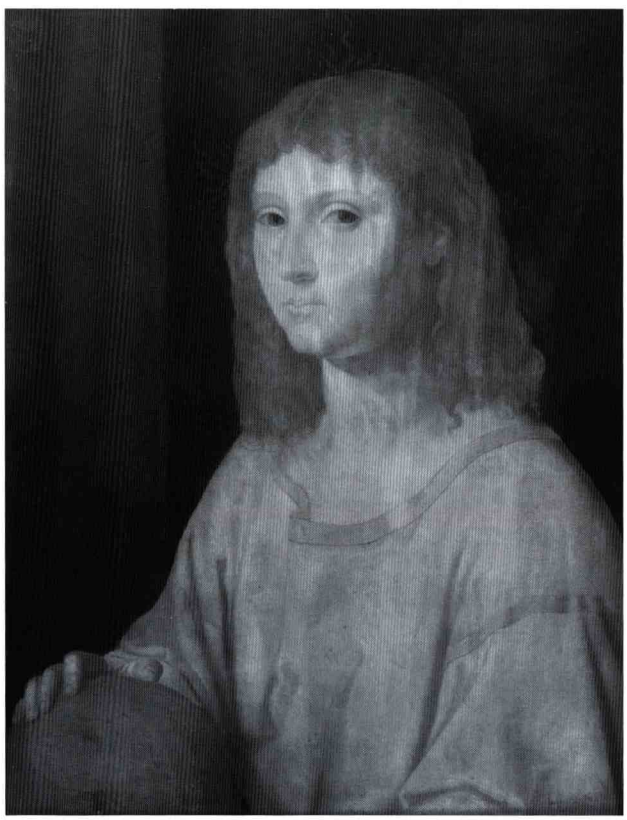


Abb. 318: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 319: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

weite Verbreitung erlebt. Wie bei zahlreichen anderen Bilderfindungen[7] ist auch im vorliegenden Fall nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob diesem populären Bildthema ein heute verlorenes Original von der Hand Leonardos zugrunde gelegen hat oder ob diese leonardeske Komposition eine Arbeit seiner Schüler und Nachahmer ist, die dabei Formengut aus unterschiedlichen Werken des Meisters neu kombiniert haben. Unter den erhaltenen Werken dürfte nach Meinung der meisten Leonardo-Forscher Marco d'Oggionos Bild des jugendlichen, segnenden Christus mit der Weltkugel in der Galleria Borghese in Rom *(Abb. 317)* dem hypothetischen Leonardo-Urbild am nächsten kommen.[8]

In Auseinandersetzung mit einem weiteren leonardesken oder tatsächlichen Leonardo-Vorbild entstand in der Lombardei eine Reihe von Bildfassungen des jugendlichen Salvator Mundi, zu der auch das Städel-Bild gehört. Die Bandbreite der Zuschreibungen für die erhaltenen Fassungen ist beträchtlich, keiner der Autoren scheint zur selben Zeit alle heute bekannten Fassungen gekannt und in seinen Überlegungen zur Zuschreibung berücksichtigt zu haben. Neben der Frankfurter Tafel sind hier Bilder in der Galleria Estense in Modena *(Abb. 320)*,[9] in der Sammlung Aldo Crespi (zuvor Crespi-Morbio) in Mailand *(Abb. 321)*,[10] ehemals in der Sammlung Horny in Wien[11] und ehemals in der Sammlung Mallmann in Berlin *(Abb. 322)*[12] zu nennen, schließlich eine zuletzt 1989 in



Abb. 320: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, Modena, Galleria Estense



Abb. 321: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, ehemals Mailand, Sammlung Crespi Morbio

7 Dies gilt beispielsweise auch für das dem vorliegenden Bild nahe verwandte Bildthema des erwachsenen Salvator Mundi, vgl. Ludwig H. Heydenreich, Leonardos „Salvator Mundi"; in: ders., Leonardo-Studien, herausgegeben von Günter Passavant, München 1988, S. 101–112, 179–181 (erstveröffentlicht: Raccolta Vinciana 20 [1964], S. 83–109); Joanne Snow-Smith, The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci, Seattle 1982. Einen ähnlichen Fall präsentieren die Bilder der einander umarmenden Christus- und Johannesknaben, die eine weit über Italien hinausgehende Nachfolge gefunden haben, vgl. Jochen Sander, Leonardo in Antwerpen. Joos van Cleves „Christus- und Johannesknabe, einander umarmend"; in: Städel-Jahrbuch N. F. 15 (1995), S. 175–184, zum vorliegenden Zusammenhang besonders S. 175.

8 Siehe oben Anm. 4.

9 Cenni storici e descrittivi intorno alle pitture della Reale Galleria Estense, Modena 1854, S. 83, Kat. Nr. 298 (als „Luini Bernardino di Luino"); Adolfo Venturi, La R. Galleria Estense in Modena, Modena 1882, S. 434 (als „scuola milanese"); Serafino Ricci, La R. Galleria Estense di Modena. I. La pinacoteca, Modena 1925, S. 146, Kat. Nr. 358 (als „Scuola Toscana"); Rodolfo Pallucchini, I dipinti della Galleria Estense di Modena, Rom 1945, S. 169, Kat. Nr. 381 (als „Copia da Alessandro Bonvicino detto il Moretto"); Pier Virgilio Begni Redona, Gian Alberto Dell'Aqua, Giovanni Vezzoli, Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia, Brescia 1988, S. 576f, Kat. Nr. 249 (unter den „false attribuzioni" an Moretto); Holz, 50 x 38 cm.

10 Carlo Gamba, La Raccolta Crespi-Morbio; in: Dedalo 4 (1924), S. 541f (als „Domenico Buonvicino detto 'Il Moretto'"); György Gombosi, Moretto da Brescia, Basel 1943, S. 109, Kat. Nr. 150 (als „Moretto"); Gilda Rosa, Collezione Aldo Crespi, Mailand 1956, S. 184, Kat. Nr. 15, Farbtafel XII (als „Moretto"); Begni Redona, Dell'Aqua, Vezzoli (wie Anm. 9), S. 576f, Kat. Nr. 248 (unter den „false attribuzioni" an Moretto); Holz, 48 x 39 cm.

11 Gombosi (wie Anm. 10), S. 115, Kat. Nr. 197 (als „Moretto"); Maße und Verbleib unbekannt.

12 Verst. Kat. Gemälde des 15. bis 18. Jahrhunderts. Die nachgelassenen Sammlungen des Herrn Geheimen Rats Demiani, Dresden, des Herrn H. von der Kuhlen, Kaldenkirchen, und Beiträge aus anderem Besitz, Versteigerung bei Rudolph Lepke, Berlin, 11. November 1913, S. 21, Los-Nr. 144, Tafel 7 (als „Italienische Schule. 16. Jahrhundert . . . in der Art des Bern. Luini"; der Bildträger wird hier als Leinwand [sic!], 54 x 39 cm, an-

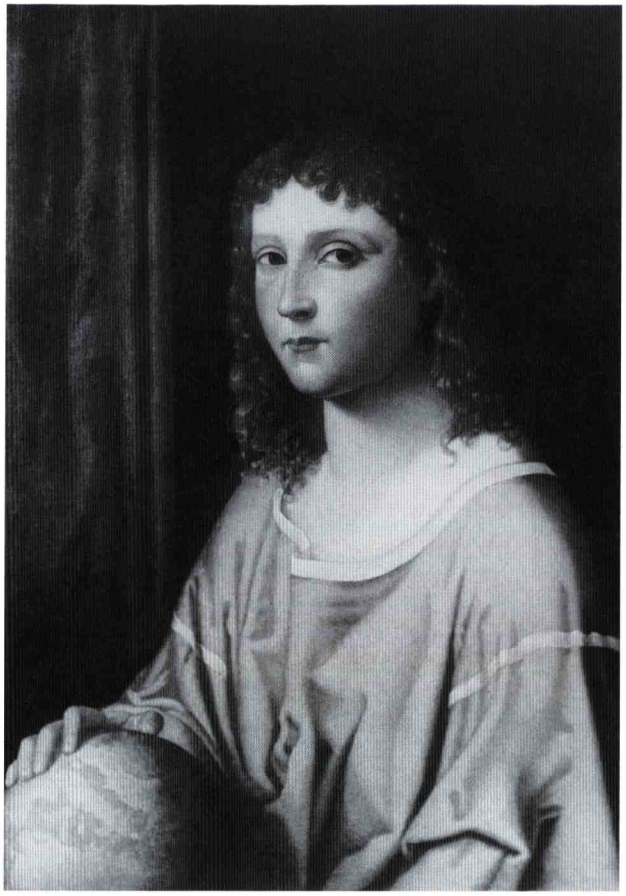


Abb. 322: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, ehemals Berlin, Sammlung Mallmann

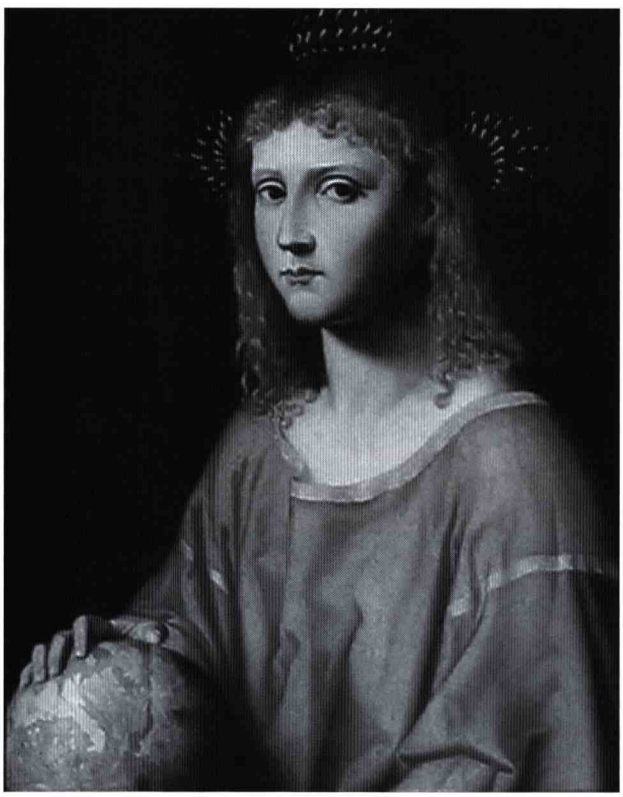


Abb. 323: Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi, ehemals Zürich, Kunsthandel

Luzern versteigerte Fassung *(Abb. 323)*.[13] Verschiedentlich ist für diese Werke Bartolomeo Veneto als Autor ins Gespräch gebracht worden; vergleicht man den Kopftyp, die Haargestaltung oder die knittrige Gewandbildung mit Arbeiten Bartolomeos, so wirkt diese Annahme auch durchaus plausibel.[14] Bei der Frankfurter Fassung ist die überaus glatte, fast schon porzellanartige Ausführung für Bartolomeo Veneto selbst allerdings untypisch. Sie mag daher von einem Nachfolger des Künstlers ausgeführt worden sein, der bereits die manieristische Malerei in der Art des späten Parmigianino zu reflektieren scheint.

LITERATUR

VERZ. (1900), S. 181, Nr. 20 a; (1910), S. 7, Nr. 20 a; (1914), S. 8, Nr. 20 a; (1915), S. 52, Nr. 20 a; (1919), S. 65, Inv. Nr. 1275; (1997), S. 20

1870 Verst. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART COMPOSANT LA GALERIE DE FEU MADAME ANTONIE BRENTANO, NÉE DE BIRCKENSTOCK, dont la vente aux enchères aura lieu en son hôtel Neue Mainzerstrasse, 20 à Frankfort s. M. Les Lundi 4, Mardi 5 et Mercredi 6 Avril 1870 à 10 heures précises sous la direction de M. G. L. Kohlbacher, S. 88, Los-Nr. 178

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 181, Kat. Nr. 20 a

1935 Woldemar VON SEIDLITZ, Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance. Ausgabe letzter Hand besorgt von Kurt Zoege von Manteuffel, Wien 1935, S. 340

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 20

gegeben); Verst. Kat. GALERIE RITTER GASTON VON MALLMANN, Berlin. I. Abteilung: Gemälde Alter Meister aller Schulen, Versteigerung bei Rudolph Lepke, Berlin, 12. Juni 1918, S. 14, Los-Nr. 16, Tafel 14 (als „Bartolommeo Veneto ?"); Ernst MICHALSKI, Zur Stilkritik des Bartolomeo Veneto; in: Zeitschrift für bildende Kunst 65 (1931/32), S. 179f (als „Bartolomeo Veneto"); Gerold MÜTHERIG, Das Frankfurter Frauenbildnis von Bartolomeo Veneto. Untersuchungen zur Stilphase um 1512 anhand eines Vergleichs mit dem „Porträt eines Edelmanns" in Rom, Magisterarbeit, Universität Stuttgart, 1996 (maschinenschriftlich), S. 82 (als „Bartolomeo Veneto"); Laura PAGNOTTA, Bartolomeo Veneto. L'opera completa, Florenz 1997, S. 279f, Kat. Nr. A. 6 (Kopie nach Vincenzo Catena, in der formalen Gestaltung von Werken Giorgiones inspiriert); Holz, 55 x 39 cm; Verbleib unbekannt.

13 GOMBOSI (wie Anm. 10), S. 115, Kat. Nr. 197, erwähnt ein „... weiteres (oder mit einem dieser beiden [ehemals Wien, Sammlung Horny, bzw. ehemals Mailand, Sammlung Crespi Morbio; JS] identisches) Exemplar... in Schweizer Privatbesitz, dort Bartolommeo Veneto zugeschrieben". Auf dieses Bild – nun mit einer Zuschreibung an Catena – dürfte sich auch Suida bezogen haben, wie PALLUCCHINI (wie Anm. 9), S. 169, überliefert. Dieses 1943/45 in Schweizer Privatbesitz befindliche Bild ist offenbar wiederum identisch mit dem Tafelbild, das am 7.–10. November 1989 (Katalog Nr. 316) als Los-Nr. 2008 („Vincenzo Catena zugeschrieben", Farbabbildung auf S. 113) in der Galerie Fischer in Luzern zur Versteigerung kam (Holz, 51,5 x 40,3 cm). Es wurde zuvor von der Zürcher Galerie Dr. Schenk in der Weltkunst 55, Nr. 23 (1985), S. 3699 (mit Farbabbildung), als Werk Vincenzo Catenas angeboten (Öl auf Holz, 51,5 x 40,3 cm).

14 Gesichtsschnitt und Haargestaltung entsprechen zahlreichen Darstellungen junger Frauen bei Bartolomeo Veneto, man vergleiche etwa die „Lautenspielerin" in der Mailänder Brera, die Heilige Katharina in der Glasgow Art Gallery and Museum oder das Bildnis einer Dame in der National Gallery of Canada in Ottawa (vgl. PAGNOTTA [wie Anm. 12], S. 218–227, Kat. Nr. 29, Abb. auf S. 219 [Mailand]; S. 228–231, Kat. Nr. 30, Abb. auf S. 229 [Glasgow]; S. 253f, Kat. Nr. 39, Abb. auf S. 255 [Ottawa]). Für die knittrige Gewandbildung sei exemplarisch verwiesen auf Bartolomeo Venetos grandiose Salome mit dem Haupt des Täufers in der Dresdener Gemäldegalerie (EBD., S. 246–248, Kat. Nr. 36, Abb. auf S. 247).

PETER DE KEMPENEER

Brüssel um 1503 – um 1580 Brüssel

Über die Lebensumstände des Peter de Kempeneer, besser bekannt als Pedro de Campaña, berichten fast ausschließlich spanische Quellen, denn der um 1503 in Brüssel geborene Künstler lebte und arbeitete von 1537 bis 1561 in Sevilla. Seinen dortigen Künstlerruhm verbreitete seit dem späten 16. Jahrhundert vor allem Francisco Pacheco, der jedoch vor allem die in Spanien entstandenen und dort verbliebenen Werke des Künstlers näher erörterte.

Peter de Kempeneer stammte aus einer Brüsseler Künstlerfamilie, deren Mitglieder als Maler, aber auch als Entwerfer für die dortige Teppichindustrie tätig waren. Dementsprechend sollte auch Peter in beiden künstlerischen Bereichen tätig werden, außerdem wohl auch als Bildhauer. Seine anfängliche Ausbildung zum Maler erfuhr er in der Werkstatt des Bernard van Orley. Vielleicht schon 1527 befand er sich nach Aussage von Pacheco in Bologna, wo er 1529/30 an den Dekorationen für die Krönungsfeierlichkeiten Karls V. beteiligt gewesen sein soll. Die genaue Dauer seines Italienaufenthalts ist ungewiß, und gleiches gilt für Umfang und Charakter seines dort entstandenen Werks.

Erst mit seinem Auftauchen in Spanien im Jahre 1537 wird der Künstler und sein malerisches Œuvre klar faßbar. Von nun an ist er kontinuierlich bis 1561 in Sevilla nachweisbar. Zahlreiche Gemälde, die sich vielfach noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort in Sevillaner Kirchen befinden, lassen sich diesem Aufenthalt mit Sicherheit zuschreiben und zeigen eine charakteristische Mischung niederländischer, italienischer und spanischer Stilelemente. Seit dem 28. Mai 1563 ist Peter de Kempeneer erneut in Brüssel nachweisbar, wo er von der Stadt mit dem Entwurf bedeutender Teppichfolgen beauftragt wurde. Auch eine Reihe kleinformatiger Gemälde läßt sich auf Stilbasis dem zuvor in Spanien entstandenen malerischen Werk anschließen. Wohl um 1580 ist de Kempeneer in Brüssel gestorben.

LITERATUR: Diego Angulo Iñiguez, Pedro de Campaña, Sevilla 1951; Fiorella Sricchia Santoro, Pedro de Campaña in Italia; in: Prospettiva 27 (1981), S. 75–86; Nicole Dacos, Autour de Bernard Van Orley, Peeter de Kempeneer et son compagnon; in: Revue de l'art 75 (1987), S. 17–28; Dies., La Crucifixion du Louvre et les premières œuvres espagnoles de Peeter de Kempeneer; in: Revue du Louvre et des Musées de France 38 (1988), S. 230–236; Dies., Entre Bruxelles et Séville. Peter de Kempeneer en Italie; in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 44 (1993), S. 143–164; Dies., Art. „Kempeneer, Peter [Peeter] de [Campaña, Pedro (de)]"; in: DicArt 17 (1996), S. 895–897

BILDNIS EINER DAME

Inv. Nr. 946

Tafel 34 und Abb. 324

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.), 113,7 x 79,0 x 3,7 (± 0,2) cm
drei Einzelbretter mit vertikal verlaufender Maserung, vertikal angeordnet; Breite der Bretter (bei bildseitiger Betrachtung):
Brett I: 24,6 cm (oben) bzw. 30,0 cm (unten)
Brett II: 27,4 cm (oben) bzw. 25,0 cm (unten)
Brett III: 27,0 (oben) bzw. 24,0 cm (unten)
Tafelrückseite wohl weitgehend im Originalzustand erhalten, Ausbrüche finden sich entlang der Brettfugen und an den Tafelecken; im oberen Abschnitt der Fuge zwischen Brett I und II eine etwa 8 cm lange, 1–1,5 cm breite Holzintarsie
Tafelkanten beidseits minimal beschnitten (dadurch freigelegte Wurmfraßgänge)
etwa 20 cm bzw. 94 cm unterhalb der Tafeloberkante jeweils eine horizontal verlaufende Einschubleiste, jeweils konisch zulaufend in einer trapezoiden Führung (oben max. 4,7 cm bzw. 2,8 cm; unten max. 4,9 cm bzw. 2,1 cm)
in der Mitte aller vier Tafelkanten befinden sich von der Rückseite her ca. 1–1,5 cm tiefe Aushebungen (Länge 7,5 bis 9,5 cm, Breite 2,0 bis 3,2 cm), deren trapezoide Form zur Außenkante hin offen ist (vermutlich für die ursprüngliche oder eine sehr frühe Form der Tafelbefestigung)
eine originale Holzintarsie (5,2 x 4,0 – 4,4 cm) wurde in die Tafelvorderseite vor der Bemalung eingelassen (15,5 cm unterhalb der oberen, 18,2 cm von der rechten Tafelkante entfernt)

Malfläche:
109,0 (± 0,2) x 74,8 (± 0,2) cm
allseits bis zum Rand des Bildträgers original mit schwarzer Farbe eingefaßt (ca. 2,2 [± 0,1] cm breit), darauf Spuren einer Rahmenvergoldung sowie am unteren linken Bildrand in weißer Farbe „405"

Zustand der Malerei:[1]
retuschierte kleinere Fehlstellen über die gesamte Tafel verteilt, der stark ausgeprägten Maserung folgend und durch das Arbeiten des Holzes verursacht; z. T. ausgedehnte Retuschen an den Brettfugen, an der Seite der Nase der Dargestellten, an ihrer rechten Schläfe, auf ihrer Oberlippe und an ihrer rechten Hand; auf dem rechten Handrücken am Ansatz des Zeigefingers eine wohl durch Druck entstandene, retuschierte ovale Fehlstelle

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „G. 946."; in die Tafelrückseite geritzt „946"; in schwarzer Tusche „28" und „Sebastiano" und zwei unleserliche Worte oder Ziffern

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

In einem Innenraum hat eine junge vornehme Dame Platz genommen. Vor einem Ausblick in eine mit antikischen Ruinen staffierte „Weltlandschaft" links – es bleibt offen, ob es sich um den Blick aus einem realen Fenster handelt oder um ein gerahmtes Gemälde – und vor einer nach oben gerafften, flaschengrünen, mit Fransen verzierten Stoffbahn rechts sitzt die Dargestellte in einem Lehnstuhl an einem mit einem kostbaren, rotgrundigen Knüpfteppich – einem sogenannten „Holbein-Teppich" –[2] bedeckten Tischchen. Stuhl und Tisch sind zur Bildfläche leicht nach links gedreht übereck gestellt, und auch die Beine der Dame sind nach links gewandt. Sie hat ihre Arme bequem auf die Stuhllehne bzw. auf den Tisch gelegt, so daß ihr Oberkörper nahezu bildparallel ausgerichtet ist. Das Haupt ist allerdings leicht nach rechts gedreht, und auch der Blick geht in dieser Richtung aus dem Bild. In der Rechten hält die Dame ein Paar brauner Lederhandschuhe, in der Linken den reichdekorierten, goldenen Griff eines Fächers mit schwarzen Straußenfedern.

Dem herrschaftlichen Ambiente und der distanzschaffenden Haltung der Dargestellten entspricht ihr Kostüm. Das blaugrüne Seidenkleid ist am Brustteil und an den am Oberarm gepufften, an den Handgelenken geschlitzten Ärmeln mit zitronengelben, geflochtenen Litzen verziert,

1 Passavant charakterisierte in seinem „Erwerbungsbericht" an die Administration im Jahre 1850 das Bild als „... von guter Erhaltung; nur an der Stirne ist eine retouche der aber leicht in etwas abzuhelfen wäre"; vgl. Sander (1989), S. 134.
Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872ff), fol. 77r: „vertrocknet taub [?], der Kopf stark übermalt und viele Retouschen, rest. v. Goebel & Janz d. 22. Juni 1878".
Jüngere Restaurierungen erfolgten 1971 durch Helmut Tomaschek (Verleimung und Kittung von Fugen) und 1984 durch Peter Waldeis (Reinigung und Retuschen).

2 Volkmar Gantzhorn, Orientalische Teppiche. Eine Darstellung der ikonographischen und ikonologischen Entwicklung von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert, Köln u. a. O. 1998, S. 171–197, 249–269, vgl. insbesondere den „Small Pattern (SP)" Holbein-Teppich in einer Privatsammlung, Abb. 376.



Abb. 324: Peter de Kempeneer, Bildnis einer Dame, Frankfurt a. M., Städel

der weite Ausschnitt und die Manschetten sind durch angesetzte Zierstickerei bzw. Spitze dekoriert. Das vom Kleid unbedeckt gelassene Dekolleté wird auf raffinierte Weise durch einen transparenten, mit goldenen Fäden durchwirkten, hemdartigen Einsatz mit V-förmigem, goldgesäumtem Ausschnitt zwar bedeckt, aber dadurch nur um so stärker hervorgehoben. Die dunkelbraunen, an den Schläfen gelockten und über der Stirn gescheitelten Haare werden von einer turbanartigen weißen Stoffhaube zusammengehalten, die vorne mit Perlen und Edelsteinen verziert ist, oben aber in einer kleinen Stoffschleife endet.

Die Dame trägt reichen Schmuck: große, doch filigran gearbeitete goldene Ohrringe mit Perlen, dazu eine lange Kette aus stahlfarbenen, blütenartig goldgefaßten Gliedern, schließlich eine Perlenkette mit einem Anhänger (ein mit goldgefaßten Edelsteinen gerahmter Kameo, der in Perlweiß vor braunem Grund die Halbfigur einer jungen Frau mit aufgelösten Haaren zeigt); an den Fingern stecken keine Ringe.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Damenbildnis wurde auf der vom 12. bis 20. August 1850 in Den Haag veranstalteten Auktion der nachgelassenen Kunstsammlungen Wilhelms II. (1792–1849), des Königs der Niederlande, als Los-Nr. 172 für 3500 Gulden für das Städelsche Kunstinstitut erworben.[3] Es galt zu diesem Zeitpunkt als Porträt einer Dame der Medici-Familie von der Hand des Sebastiano del Piombo (1485/86–1547). Wilhelm II. hatte das Gemälde 1844 von dem Brüsseler Kunsthändler Charles J. Nieuwenhuys (1799–1883) erworben.[4] C. Gould erkannte erstmals in der in weißer Farbe am unteren linken Bildrand geschriebenen Zahl „405" die Inventarnummer der Sammlung Borghese in Rom.[5] Deren Inventar von 1693 führte unter dieser Nummer ein seinerzeit Giulio Romano (1492/99–1546) zugeschriebenes Damenbildnis,[6] das sich noch 1790 – nun als Werk Sebastiano del Piombos geltend – im Palazzo Borghese in Rom befunden zu haben scheint.[7] Von hier aus läßt sich nun die Wanderung des Bildes durch englische Sammlungen bis zu Nieuwenhuys mehr oder minder lückenlos verfolgen.[8]

Während der napoleonischen Besetzung Roms waren große Teile der Sammlung Borghese ohne weitere Dokumentation verkauft worden.[9] Unter den Käufern befand sich u. a. auch der in Rom und London ansässige Künstler und Kunsthändler Alexander Day (1773–1841). Am 21. Juni 1833 wurden in London bei Christie & Manson Bilder aus seinem Besitz versteigert, darunter als Los-Nr. 16 ein „S. del Piombo, Portrait of a Venetian noble-

3 Verst. Kat. Catalogue des Tableaux (1850), S. 69, Los-Nr. 172. Zuvor auch schon in Notice de la Galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas (1845), S. 23, Kat. Nr. 161.
Zu den Erwerbungsumständen des Gemäldes durch das Städel vgl. Sander (1989), S. 123–135.

4 Hinterding, Horsch (1989), S. 108f, Nr. 172. Zur Kunstsammlung Wilhelms II. vgl. ebd.; zum Kunsthändler C. J. Nieuwenhuys ebd., S. 9. Demgegenüber nannte das „Inventar der Gemälde & Cartons [des Städelschen Kunstinstituts], 1te Aufstellung, 1817[ff]", Inv. Nr. 946, als Verkäufer des Bildes an Wilhelm II. einen „Maler Roehn in Paris" (hierbei könnte es sich um Adolphe Eugène Gabriel Roehn [1780–1867], vielleicht auch um seinen Sohn Alphonse [1799–1864] handeln; vgl. Art. „Roehn, Adolphe Eugène Gabriel", bzw. „Alphonse"; in: ThB 28 [1934], S. 486). Zuvor soll sich – wie im Inventarbuch von 1817ff mitgeteilt wird, nach Aussage des Kunsthändlers Salade auf der Den Haager Auktion von 1850 – das Bildnis in der Sammlung des „Duc de Mailly im südlichen Frankreich" befunden haben. Da der Comte de Mailly im Gefolge der Französischen Revolution zu den Emigrés gehörte, mag dies Salade (oder erst Passavant bei der Inventarisierung des Bildes in Frankfurt) zur Lokalisierung der Sammlung Mailly in Südfrankreich geführt haben. Wie die nachfolgend dargestellte Provenienzabfolge seit 1790 belegt, muß es sich bei den Angaben im Städel-Inventar von 1817ff jedoch um einen Irrtum handeln.

5 Briefliche Mitteilung von Cecil Gould, London, vom 26. Januar 1971 an Ernst Holzinger (Bildakte, Inv. Nr. 946). Zum Borghese-Inventar vgl. Paola della Pergola, L'inventario Borghese del 1693, II; in: Arte antica e moderna 26 (1964), S. 219–230, 28 (1964), S. 451–467, 30 (1965), S. 202–217.

6 Della Pergola (wie Anm. 5), S. 455, Nr. 254 („Nella 5.a Stanza dell' Udienza ... 254. Sotto al detto un quadro di 4 palmi con un ritratto di una Donna del No 405 con paesino cornice dorata di Giulio Romano in tavola").

7 Rolf Wiecker, Wilhelm Heinses Beschreibung römischer Kunstschätze. Palazzo Borghese – Villa Borghese (Text & Kontext, Sonderreihe, 4), Kopenhagen 1977, S. 40, 83, K 47 („Porträt einer Frau, sitzend, Halbfigur von Sebastian del Piombo. Eine erstaunliche Natur im Kolorit, das Fleisch die reinste Wahrheit; ein außerordentlicher Zauber der Farben am Gewand und der Landschaft durchs Fenster"). Heinse hielt sich von 1781 bis 1783 in Rom auf; Wiecker konnte seine Beschreibung mit der Eintragung im Inventar der Borghese-Sammlung von 1790 (St. VIII, Nr. 45) in Zusammenhang bringen: „Ritratto di Donna, Sebastiano del Piombo". Unter diesem Namen taucht das Bild kennzeichnenderweise in der Sammlung Wilhelms II. wieder auf.

8 So erstmals in Sander, Brinkmann (1997), S. 59. Die hierzu notwendigen Forschungsarbeiten wurden vom Autor im Juni 1996 bei mehreren Aufenthalten am Getty Provenance Index, Los Angeles, durchgeführt. Burton Fredericksen und Carol Togneri sei für ihre Unterstützung hierbei herzlich gedankt.
Es gibt allerdings auch eine Reihe weiterer Bilder, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Londoner Auktionen auftauchen, die mit Inv. Nr. 946 identisch sein könnten. Am 29. März 1803 wurde in London bei Mr. Squibb, Saville Passage, Saville Row, Kunstgegenstände aus dem Besitz des Kunsthändlers J. Mosenau versteigert, darunter als Nr. 136: „Del Piombo/Portrait of a noble Roman Lady and Niece to the then Pope A lady much admired by Raphael, and though near three hundred years past, much in the present style of cool dressing, and is one of the very few by that old and scarce master in this country." (Burton F. Fredericksen [Hg.], The index of paintings sold in the British Isles during the nineteenth century, Bd. 1, 1801–1805, Santa Barbara-Oxford 1988, S. 690; vgl. zu diesem Gemälde auch Ramsden [1983], S. 167f, der in ihm das Städel-Bild wiedererkennen wollte); am 23. März 1810 wurde als Nr. 35 in London bei Philipps (Sammlung William Champion) für £ 84.0 versteigert: „Seb. Del Piombo/A fine Portrait of Catherine Cornaro, grand and capital picture."; der Käufer war Sir H. English (Burton F. Fredericksen [Hg.], The index of paintings sold in the British Isles during the nineteenth century, Bd. 2,2, 1806–1810, Santa Barbara-Oxford 1990, S. 911); am 13. Mai 1815 schließlich wurde als Nr. 33 in London bei Mr. Stanley, St. James's St., in der Versteigerung angeboten, aber nicht zugeschlagen, da das Gebot nicht über £ 105.0 hinausging: „S. Del Piombo. A Female Portrait. Extremely rich in colour; and beautifully correct in drawing." (ders. [Hg.], The index of paintings sold in the British Isles during the nineteenth century, Bd. 3,2, 1811–1815, München u. a. O. 1993, S. 941).
In den britischen Auktionen von 1816–1820 taucht kein Sebastiano del Piombo zugeschriebenes Frauenporträt auf (ders. [Hg.], The index of paintings sold in the British Isles during the nineteenth century, Bd. 4, 1816–1820, Santa Monica 1996).
In den Pariser Auktionsverkäufen von 1801–1820 erscheint kein Sebastiano del Piombo zugeschriebenes Damenporträt, das mit Inv. Nr. 946 identisch sein könnte (freundliche Auskunft von Carol Togneri, Getty Provenance Index).

9 Wiecker (wie Anm. 7), S. 21–23. Das Damenbildnis im Städel erscheint

woman".[10] Dieses Bild könnte identisch sein mit der Los-Nr. III, die am 17./18. Mai 1844 erneut in London bei Christie's auf den Markt kam – diesmal als Teil der Sammlung Jeremiah Harman, Esq., Higham House – und 10 750 fr. erzielt:[11] „Sebastiano del Piombo. III Portrait of a noble Venetian Lady, seated at a table, with a feather in her hand; she is richly adorned with jewels. The appartment is lighted by a window, through which is seen a montainous Italian landscape, with a river". Die Auktion wurde von James Dunford, einem Londoner Kunsthändler, im Auftrag von Lord Northwick besucht. Dunford annotierte in dessen Auftrag ein Exemplar des Auktionskataloges.[12] Zu Los-Nr. III sind als Verkaufspreis „451-10-0" angegeben, als Käufer „Nieunhuys". Noch im selben Jahr konnte Nieuwenhuys das Bildnis an Wilhelm II. weiterverkaufen.

Das Damenbildnis wurde nach seiner Erwerbung durch das Städel 1850 als Werk Sebastiano del Piombos im Städel-Inventar eingetragen. In den Gemäldeverzeichnissen wurde es von 1855 bis 1892 unter derselben Zuschreibung geführt,[13] von 1900 bis 1922 als Arbeit Parmigianinos (1503–1540), von 1924 bis 1987 als Girolamo da Carpi (1501–1556/57), seit 1997 als Peter de Kempeneer (1503–1580). Diese Namensvielfalt spiegelt allerdings nur unzureichend die bis heute andauernde, extreme Unsicherheit der Forschung, dem Frankfurter Bildnis der Dame in Blaugrün einen allseits akzeptierten Platz im Werk eines bestimmten Künstlers zuzuweisen.

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle sowie W. Lübke hielten zunächst an der Autorschaft Sebastiano del Piombos fest;[14] die Dargestellte sollte ihrer Meinung nach Giulia Gonzaga (1513–1566, seit 1526 Contessa di Fondi) sein, die Geliebte des Kardinals Ippolito de'Medici, deren Bildnis Vasari zufolge Franz I. von Frankreich als Geschenk erhielt.[15] Machte W. Bode wegen des seines Erachtens „niederländischen" Charakters der Darstellung den Vorschlag, das Städel-Bildnis sei ein während des Romaufenthaltes von 1522–1524 entstandenes Werk des Niederländers Jan van Scorel (1495–1562),[16] so wollte I. Lermolieff (alias G. Morelli) in ihm ein Hauptwerk des Sienesen Giovanni Antonio Bazzi, genannt il Sodoma (1477–1549), sehen.[17] Die Porträtierte sollte nun eine Dame aus Siena sein, vielleicht ein Mitglied der Familie



Abb. 325: Peter de Kempeneer, Bildnis einer Dame, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Landschaft, Frankfurt a. M., Städel

nicht mehr in den Inventaren jener Werke, die Camillo Borghese als Generalgouverneur Napoleons in Turin im Jahre 1809 dorthin überführen ließ; vgl. Ausst. Kat. Le delizie di Stupinigi e della „Danae" del Correggio. Camillo Borghese tra impero e restaurazione, Katalog von Michela di Macco, Stupinigi, Palazzina di Caccia, 1997, S. 119–134.

10 Verst. Kat. At the Pantechnicon, Belgrave Square (1833), S. 4, Los-Nr. 16.

11 Verst. Kat. Catalogue of the very celebrated collection of pictures (1844), S. 22, Los-Nr. III. Zum Zuschlagpreis vgl. H. Mireur, Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIme & XIXme siècles, Bd. 4, Paris 1911, S. 376.

12 Das Original befindet sich in der Northwick Park Library, Yale University, eine Photokopie in der Bibliothek des Getty Center.

13 Ebenso Blake (1858), S. 20; Burger (1862), S. 298, und Städelsches Kunst-Institut Frankfurt a. M. (1894), Photographie auf unpaginierter Tafel.

14 Crowe, Cavalcaselle (1871), S. 355; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 416f; Priuli-Bon (1908), S. 107; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 246; Lübke (1879), S. 151, 153.
Die Attribution an Sebastiano und die Identifikation mit Giulia Gonzaga wurde erneut nachdrücklich vertreten durch Amante (1896), S. 141, 143f; Ramsden (1983), S. 139–170; Lightbown (1984), S. 146; Vertova (1984), S. 66f.
Demgegenüber verwarfen diese Zuschreibung d'Achiardi (1908), S. 263, 266, und Pallucchini (1944), S. 183, die allerdings keinen anderen Namensvorschlag für die Dargestellte machten.

15 Vgl. Rosanna Bettarini, Paola Barocchi (Hg.), Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568, Bd. 5, Florenz 1984, S. 97. Der Verbleib dieses Werkes ist unbekannt. Vgl. auch Milanesi (1906), S. 579, Anm. 1, sowie jüngst Gert-Rudolf Flick, Missing masterpieces. Lost works of art, 1450–1900, London 2003, S. 38–49.

16 Bode (1889), S. 76.

17 Lermolieff (1890), S. 27, 202; ders. (1891), S. 109–113; Frizzoni (1891 a), S. 123; ders. (1891 b), S. 64; ders. (1904), S. 115; Faccio (1902), S. 45; Ausstellung von Werken Adolph von Menzels (1905), S. 192, Kat. Nr. 2625; Cust (1906), S. 356; Berenson (1907), S. 288; ders. (1932), S. 535; ders. (1968), S. 406; von Kupffer (1908), S. 16f; Jacobsen (1910), S. 25 („aus seiner früheren Epoche"); Francisci Osti (1999), S. 36.
Die Zuschreibung an Sodoma wurde ausdrücklich abgelehnt von Segard (1910), S. 227, sowie Bartalini (1996), S. 99, Anm. 2, die allerdings keinen anderen Namen nannten.
Frizzoni (1904), S. 115, Abb. 8, glaubte die Dargestellte des Städel-Bildnisses gleichfalls festgehalten in einer Bildniszeichnung in den Uffizien in Florenz.



Abb. 326: Peter de Kempeneer, Bildnis einer Dame, Infrarot-Reflektographie, Ausschnitt: Kopf und Büste der Dargestellten, Frankfurt a. M., Städel

der Spannocchi.[18] J. Burckhardt erkannte im Städel-Bild „... eines der wichtigsten italienischen Damenporträte diesseits der Alpen ...", das sicher weder von Sebastiano noch von Sodoma stamme, bei dem vielmehr „... auch auf Dosso Dossi [um 1486–1541/42; JS] geraten werden könnte, mit dessen sonst bekannter Art auch der landschaftliche Ausblick eine nahe Verwandtschaft hat". Aller Qualitäten des Werkes ungeachtet, hatte Burckhardt zufolge der Maler „... den Konflikt zwischen den an sich ganz ansprechenden, aber nicht großen Zügen und der (vielleicht vorgeschriebenen) Kolossalität nicht lösen können."[19]

Den Reigen der Zuschreibungen erweiterte H. Weizsäcker – einer Anregung A. Venturis folgend – mit einem Vorschlag zugunsten von Parmigianino, denn „... nach Form- und Farbengebung [ist] auf einen Künstler der aemilianischen Landschaft [zu] schliessen, der mit der Eleganz seiner natürlichen Darstellungsgabe Einflüsse von Rom und Bologna gefällig zu verbinden gewusst hat". Auch das Kostüm schien für Weizsäcker auf das Veneto oder das angrenzende Oberitalien und in die Zeit zwischen 1510 und 1530 hinzudeuten.[20] C. Philipps brachte Girolamo del Pacchio (1477–1533/35),[21] H. Floerke Agnolo Bronzino (1503–1572) als Schöpfer des Frankfurter Bildes ins Gespräch.[22] H. Voss wies es Girolamo da Carpi zu, der seit 1536 für den Hof der Este tätig war, und glaubte folglich in der Dargestellten die Herzogin von Ferrara, Renée de France (1510–1575),[23] erkennen zu können. Auf Grund dieser Annahmen datierte er das Werk in die Jahre um 1540.[24] A. Venturi (1933) brachte Nicolò dell'Abate (1509/12–1571) in die Diskussion, mit dessen Werken ihm die Städel-Tafel „... ben riconoscibile ... in molti particolari, specialmente nel paese ..." zu sein schien.[25] S. J. Freedberg und A. Hayum schien es angesichts dieser Namenvielfalt geraten, das Frankfurter Bildnis nur allgemein als „... probably the work of a Central Italian artist of the mid-sixteenth century" bzw. als Arbeit eines Meisters aus der Emilia zu bezeichnen.[26] Erst F. Sricchia Santoro brachte mit dem Niederländer Peter de Kempeneer erneut einen bestimmten Künstler mit dem Porträt in Verbindung, der das Damenbildnis zwischen 1527 und 1536 in Italien geschaffen haben sollte, bevor er nach Spanien weiterzog.[27] Hauptargument für diesen vorerst letzten Attri-



Abb. 327: Peter de Kempeneer, Bildnis einer Dame, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

18 Frizzoni (1891 a), S. 123; ders. (1891 b), S. 64; Lermolieff (1891), S. 109–113; Cust (1906), S. 356.

19 Burckhardt (1898), S. 248, 283f; ders. (2000), S. 227, 506.

20 Weizsäcker (1900), S. 255–257, Kat. Nr. 42; ebenso „Un Amateur" (1902), S. 30.
A. Venturi (1900), S. 285, schloß sich Weizsäckers Zuschreibung an Parmigianino an, nicht ohne zu erwähnen, daß das Gemälde zuvor teils Sebastiano del Piombo, teils Paris Bordone zugeschrieben worden sei. Letztere Zuschreibung ist m. W. sonst nirgendwo dokumentiert.
Die Parmigianino-Zuschreibung wurde ausdrücklich abgelehnt von Freedberg (1950), S. 227.

21 Philipps (1905), S. 37–42, der allerdings einräumte, „... that it is artistically high above the level of any painting that has hitherto been recognised as Pacchia's". So fand sein Vorschlag auch keine Anhänger.

22 Floerke (1917), S. 112, Tafel 129. Bereits Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 416f, hatten festgestellt, das ihrer Meinung nach Sebastiano del Piombo zuzuschreibende Werk erinnere in seiner Behandlung „seltsamer Weise an Bronzino".

23 Zu Renée de France vgl. jüngst Rosanna Gorris, „D'un château à l'autre": La corte di Renata di Francia a Ferrara (1528–1560); in: Loredana Olivato (Hg.), Il Palazzo di Renata di Francia, Ferrara 1997, S. 137–173.

24 Voss (1924), S. 97–106; Chiovenda (1929), S. 11; Antal (1948), S. 81; Bentivegna (1962), S. 226f; Levi Pisetzky (1966), S. 111; Hackenbroch (1979), S. 39; Volpe, Lucco (1980), S. 131, Kat. Nr. 168; Hinterding, Horsch (1989), S. 108f, Kat. Nr. 172; Sander (1989), S. 126; Hackenbroch (1996), S. 138; Kunze (1997), S. 545; Menegatti (1998–99), S. 571, Anm. 320; Pattanaro (2000), S. 35f, 74–77, 142f, Kat. Nr. 6.
Mezzetti (1977), S. 88f, führte das Bild nur unter Vorbehalt als zugeschrieben an Girolamo da Carpi.
Fioravanti Baraldi (1995), S. 120f, schwankte in ihrer Zuschreibung zwar zwischen Girolamo da Carpi und Nicolò dell'Abate. Sie wollte in dem Gemälde indes ein vor der Mitte der 1530er Jahre entstandenes Bildnis der Renée de France sehen, da diese ihrer Meinung zufolge nach dem Zusammentreffen mit dem Reformator Johannes Calvin in Ferrara im Jahre 1535 kein Medaillon mit einem Marienbild (ein solches glaubte sie unter dem Schmuck der Dargestellten erkennen zu können) mehr getragen hätte (ebenso Pattanaro [2000], S. 76f).

25 Venturi (1933), S. 604; Quintavalle (1948), S. 108; Ausst. Kat. Mostra di Nicolò dell'Abate (1969), S. 65.

26 Freedberg (1950), S. 227; Hayum (1976), S. 270.
Schon Reinach (1905), S. 679; M. (1905), o. S.; Milanesi (1906), S. 579, Anm. 1, hatten sich auf die Wiedergabe der diversen Zuschreibungsvorschläge beschränkt, ohne sich selbst festzulegen.

27 Sricchia Santoro (1988), S. 82f; ebenso Dacos (1993), S. 144, 146–148; dies. (1995), S. 24; dies. (1996), S. 896; Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst" (1995/96), S. 192, 205, Kat. Nr. 68; Sander, Brinkmann (1997), S. 59.

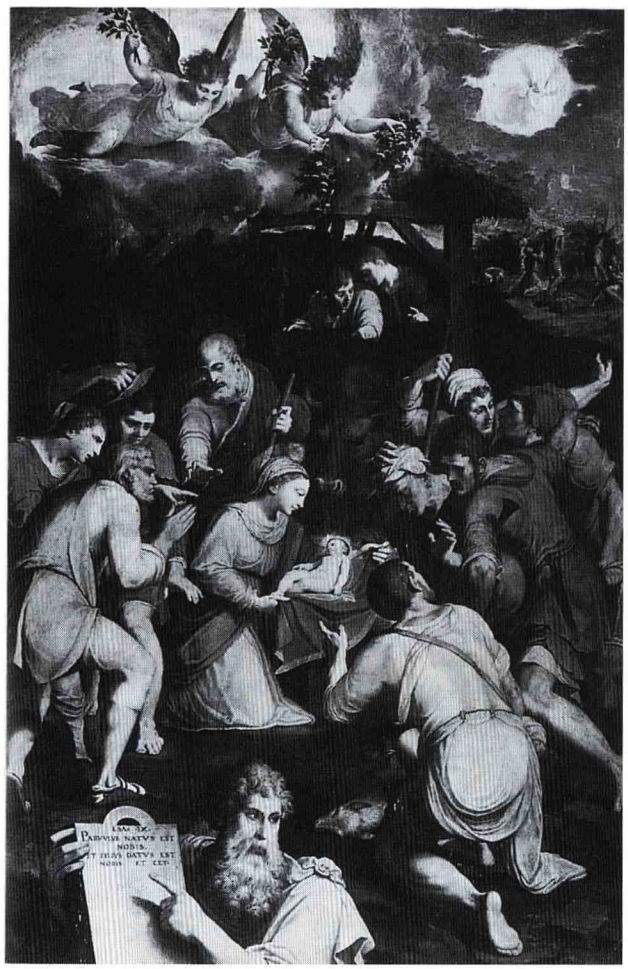


Abb. 328: Peter de Kempeneer (?), Anbetung der Hirten, Cento, Museo Civico



Abb. 329: Peter de Kempeneer, Die sieben Tugenden, Mexico City, Museo San Carlos

butionsversuch war die spezifische Mischung italienischer und niederländischer Gestaltungsmerkmale, die schon Bode zu seinem Zuschreibungsvorschlag an Jan van Scorel geführt hatte.

R. Levi Pisetzky datierte das Kleid der Dargestellten auf Grund des Schnitts in die frühen 1530er Jahre.[28] Unterschiedlich fielen die Überlegungen zum Schmuck der Dame aus: Lermolieff glaubte in den Ohrgehängen typische Goldschmiedearbeiten aus Siena erkennen zu können,[29] Y. Hackenbroch sah im Kameo-Anhänger zwar eine Arbeit, wie sie Mailänder Goldschmiede gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts anfertigten, datierte das Bildnis aber dennoch als angebliche Darstellung der Renée de France von Girolamo da Carpi ins Jahr 1528.[30] L. Vertova wollte in dem Schmuck hingegen eine hispano-neapolitanische Arbeit sehen, ohne dies näher zu begründen.[31] Die Darstellung des geschnittenen Steines, der übrigens von H. Voss als Emailarbeit aus Limoges betrachtet worden war,[32] wurde von R. Levi Pisetzky als Madonnenbüste identifiziert.[33] Sie wies ferner darauf hin, daß der goldene Fächergriff ein Gegenstand war, der – als Realie – gegen die verbreiteten Gesetze gegen übertriebenen Luxus bei Kleidung und Schmuck verstoßen hätte.

Die Landschaftsansicht wurde von B. Amante und erneut von E. Ramsden als konkrete Darstellung eines Landsitzes der Giulia Gonzaga in Monticelli vor den Toren von Fondi gedeutet.[34]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Tafel ist wohl mit einem Stift unterzeichnet *(Abb. 325–326)*. Hierauf deuten der gleichbleibende, „harte" Strichcharakter und der Abrieb des festen Unterzeichnungsmediums auf der nicht vollkommen glatten Oberfläche der Grundierung hin. Die Unterzeichnung findet sich an der Figur, dem Vorhang und dem Teppich, nicht aber im Landschaftsausblick. Das komplexe Profil des Fenster- bzw. Bilderrahmens ist unter Zuhilfenahme eines Lineals unterritzt; die Ritzlinien enden exakt vor der originalen schwarzen Bemalung des Tafelrandes bzw. an der Kontur des grünen Vorhangs.

Die Unterzeichnung beschränkt sich fast vollkommen auf lineare Angaben für Konturen und Binnenzeichnung. Körper- oder Gewandoberflächen plastisch modellierende Schraffuren kommen nicht vor, nur in tiefen Schattenzonen wie rechts an der Taille finden sich vereinzelt Parallelschraffuren. Wie Infrarot-Reflektographie und Röntgen-

28 Levi Pisetzky (1966), S. 111. Unterschiedliche Beurteilungen wurden dem Kostüm der Dame zuteil; vgl. Weizsäcker (1900), S. 255–257, Kat. Nr. 42; Floerke (1917), S. 112, Tafel 129; Bentivegna (1962), S. 226f.
29 Lermolieff (1891), S. 110, Anm. 1; Cust (1906), S. 59–61; Jacobsen (1910), S. 25.
30 Hackenbroch (1979), S. 39 (hier das Zitat); dies. (1996), S. 138.
31 Vertova (1984), S. 66f; ebenso Ramsden (1983), S. 141.
32 Voss (1924), S. 103.
33 Levi Pisetzky (1966), S. 111; ebenso Fioravanti Baraldi (1995), S. 120f.
34 Amante (1896), S. 144; Ramsden (1983), S. 143–145; ebenso Vertova (1984), S. 66f.

aufnahme *(Abb. 327)* zeigen, weicht bereits die erste Farbanlage an zahlreichen Stellen von der Vorgabe der Unterzeichnung ab, die farbliche Endfassung des Bildnisses korrigiert ihrerseits an vielen Stellen nochmals die Formulierungen des anfänglichen Farbauftrags. Besonders auffällig ist dies an den weiten Ärmeln und am enganliegenden Oberteil des Kleides mit den aufgenähten gelblichen Zierbändern, denn selbst mit bloßem Auge sind die Bänder der ersten Farbanlage durch die altersbedingt in ihrer Deckkraft geschwächte endgültige Farbfassung zu erkennen.[35] So läßt sich auch die anfängliche Gestaltung nachvollziehen: Beide Puffärmel luden nach oben stärker aus, beide Ellenbogen waren höher auf die Sessellehne bzw. den Tisch heraufgezogen.[36] Zugleich wurden die nur von einem dünnen transparenten Schleier bedeckten Schultern deutlich über den bereits farbig angelegten dunklen Hintergrund erweitert, die Schulterlinie der Frau dadurch insgesamt gleichmäßig abfallend gestaltet.

Variationen finden sich auch am Kontur von Hals und Wange der Dargestellten: Während ihr rechter Halskontur knapper unterzeichnet ist, als er schließlich gemalt worden ist, wurde die Wange in der Farbfassung im Vergleich zur Unterzeichnung etwas zurückgenommen. Mehrfach korrigiert wurde ferner der Kopfputz der Dame: Das Grün des Vorhangs zieht bis weit unter das kostbare Haarnetz, das in der ersten Fassung deutlich stärker nach oben auslud. Die weiße Stoffschleife, die heute über dem Haarnetz prangt, kaschiert so z. T. das durchwachsende größere Volumen dieser ersten Farbgestaltung. Anstelle der heutigen einfachen Perlenkette mit dem Anhänger war eine doppelt geführte Kette geplant, an deren unterer Bahn ein tropfenförmiger Anhänger tiefer über das Dekolleté hinabreichte.

Pentimenti finden sich auch an den Handschuhen in der Rechten,[37] die nach Aussage der Unterzeichnung wohl ursprünglich genau umgekehrt, mit den Fingerlingen nach oben, gehalten werden sollten. Auch die linke Hand weist Veränderungen während des Malvorgangs auf:[38] Der Mittelfinger zieht teilweise über das Blaugrün des Kleides, während ebendiese Farbe auf höchst unbefriedigende, plumpe Weise den Ring- und den kleinen Finger beschneidet. Eine übermalte Zone über dem Rockansatz könnte auf einen verworfenen Gürtel hindeuten, rasch skizzierte Linien der Unterzeichnung um die linke Hand auf einen sehr viel schräger in der Hand gehaltenen Fächer.[39] Die schwarze Farbe der originalen Bildeinfassung beschneidet meist die Farbe des eigentlichen Bildes; beim Teppichbelag des Tisches verhält es sich z. T. andersherum.[40]



Abb. 330: Giulio Romano und Raffael, Bildnis der Giovanna d'Aragon (?), Paris, Louvre

DISKUSSION

Kein anderes Gemälde im Städel hat – bei vergleichbar hoher Qualität – bis in die jüngste Zeit eine solche Fülle von Namenstaufen über sich ergehen lassen müssen wie das Bildnis einer unbekannten Dame in Blaugrün. Die Unfähigkeit der Forschung, den offenkundig in Italien tätigen Maler sicher zu benennen, liegt darin begründet, daß das Gemälde neben unübersehbar italienischen Zügen wie dem Bildnisformat und -schema, der Figurenauffassung und ihrer malerischen Umsetzung auch eindeutig niederländische Gestaltungsmerkmale wie die „Weltlandschaft" in der Nachfolge Joachim Patiniers (1475/80–1524) aufweist. Vor allem dieses Motiv dürfte seinerzeit Wilhelm von Bode zu dem – fraglos unzutreffenden – Vorschlag einer Zuschreibung an den 1522–24 am päpstlichen Hof in Rom tätigen Jan van Scorel verleitet haben. Die Beobachtung einer spezifischen Mischung italienischer und niederländischer Motive und Gestaltungsmerkmale liegt auch der jüngsten, auf F. Sricchia Santoro und N. Dacos zurück-

35 Auch an den Spitzenmanschetten und an der Spitzenborte am Dekolleté sind Pentimenti zu beobachten.

36 Die genannten Veränderungen finden sich an beiden enganliegenden Ärmeln und dem rechten Puffärmel in Unterzeichnung und erster Farbanlage; am Puffärmel über der linken Schulter der Dame wurde bereits bei der ersten Farbanlage die modifizierte Konzeption beachtet.

37 Die Fingerlinge wurden stark verkürzt; die beiden über der Manschette liegenden sind eine noch spätere Zutat.

38 Die hier zu beobachtende Linienführung der Unterzeichnung bleibt vorerst undeutbar.

39 Wie in diesem Zusammenhang die beiden parallel geführten Doppelstriche zwischen den beiden Händen zu deuten sind, muß offenbleiben.

40 Das Rot des Teppichs zieht vorn links bis zum unteren Bildabschluß herunter und wurde erst nachträglich durch die Übermalung mit Weiß- und Grüntönen „verkürzt". Auf eine Veränderung der Bildkonzeption in diesem Abschnitt weist auch die nicht klar zu deutende Unterzeichnung unter dem Teppich hin, die in keinem Zusammenhang mit dessen Muster steht.



Abb. 331: Tizian, Bildnis der Laura Dianti, Schweizer Privatsammlung

gehenden Zuschreibung des Damenbildnisses an Peter de Kempeneer zugrunde.

Der um 1503 in eine Künstlerfamilie geborene Maler wurde zwar vermutlich bei Bernard van Orley (1488/92–1541/42) in seiner Heimatstadt Brüssel ausgebildet. Doch spätestens im Jahre 1529/30 ist er in Bologna faßbar, wo er an Arbeiten aus Anlaß der Krönung Karls V. beteiligt gewesen sein soll, und spätestens 1537 siedelte de Kempeneer dauerhaft nach Spanien über. Bis zu seiner Rückkehr nach Antwerpen im Jahre 1561 ist er kontinuierlich in Sevilla nachweisbar und als „Pedro (de) Campaña" einer der bedeutendsten im 16. Jahrhundert in Spanien tätigen Künstler. Doch so gut sein spanisches Œuvre überliefert und dokumentiert ist, so wenig Genaues ist über seine Tätigkeit und seine Werke bekannt, die er noch in den heimatlichen Niederlanden oder anschließend während seines vergleichsweise kurzen Italienaufenthalts geschaffen hat.[41] F. Sricchia Santoros und N. Dacos' Versuche, für die niederländische und italienische Zeit des Künstlers neben der Frankfurter Dame eine Reihe weiterer Werke zu identifizieren *(Abb. 328)*, sind zwar plausibel, doch in strengem Sinne nicht zu beweisen,[42] auch wenn es etwa verwandte Typenbildungen im späteren spanischen Werk de Kempeneers *(Abb. 329)* durchaus gibt.[43] Angesichts dieser Schwierigkeit wird man von Zuschreibungsvorschlägen an den „italienischen" Peter de Kempeneer eher Abstand nehmen wollen, wenn nicht zusätzlich zu der besonderen Mischung von Niederländischem und Italienischem (die prinzipiell ja auch durch die Zusammenarbeit zweier unterschiedlicher Maler zu erklären sein könnte) weitere Argumente für gerade diesen Künstler sprächen. Genau dies trifft aber im Falle des Damenbildnisses im Städel zu.

Die nähere Untersuchung des Gemäldes hat den überraschenden Befund zutage gefördert, daß es durch eine höchst ungewöhnliche, komplexe Entstehungsgeschichte ausgezeichnet ist. So ist bei der Figurendarstellung – in den Inkarnaten ebenso wie bei der reichen Kleidung – fast kein Detail unverändert geblieben, was um so überraschender ist, betrachtet man die letzten Endes erreichte Wirkung dieses höchst eindrucksvollen Frauenbildes. Der Maler hat nicht nur mit den Proportionen der Dargestellten gerungen (so wurden die Schultern nachträglich angehoben, der Haubenkontur hingegen abgesenkt), er hat auch Schwierigkeiten bei der perspektivischen Wiedergabe von Verkürzungen (ihres rechten Arms) und bei der Anordnung der Hände gehabt (insbesondere bei der Rechten). Der auffällige Litzenbesatz des Kleides ist in der ersten Farbanlage durchwegs etwas anders plaziert gewesen als heute, und gleiches gilt für einen Teil des reichen Halsschmucks der Dame. Demgegenüber sind an der rasch und mit großer Sicherheit ausgeführten Landschaftsdarstellung keinerlei Pentimenti oder nachträgliche Selbstkorrekturen festzustellen.

Diese bisher unbeobachtet gebliebene, höchst unterschiedliche Behandlung der einzelnen Bildpartien spricht – will man nicht die Zusammenarbeit eines unerfahrenen Italieners mit einem überaus routinierten Niederländer annehmen, wofür es aber keine maltechnischen Anhaltspunkte gibt – nachdrücklich für einen transalpinen, in den Niederlanden ausgebildeten Maler, der sich erstmals in Italien mit einer Bildaufgabe konfrontiert sah, die es in seinem Herkunftsland nicht gegeben hatte: das repräsentative, lebensgroße Dreiviertelporträt einer aristokratisch gekleideten Dame. Dieser in Italien durchaus geläufige Bildtyp *(Abb. 330–332)*[44] hätte wohl keinem der bisher als Au-

41 Francisco Pacheco, Arte de la pintura [Sevilla 1649]. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, S. 273, zur Mitarbeit des Künstlers bei den Dekorationen aus Anlaß der Feierlichkeiten zur Kaiserkrönung Karls V. 1530 in Bologna.

42 Fiorella Sricchia Santoro, Pedro de Campaña in Italia; in: Prospettiva 27 (1981), S. 75–86; dies. (1988), S. 77–84; Nicole Dacos, Autour de Bernard Van Orley. Peeter de Kempeneer et son compagnon; in: Revue de l'art 75 (1987), S. 17–28; dies. (1993).

43 Sricchia Santoro 1981 (wie Anm. 42), S. 75–86; Dacos (1993), S. 148.

44 So wies jüngst Pattanaro (2000), S. 74, zu Recht darauf hin, daß der (von ihr allerdings traditionell mit Girolamo da Carpi identifizierte) Künstler „... si commisura con i più noti ritratti femminili presenti tra Ferrara e Mantova nel secondo e terzo decennio del secolo: la presunta Giovanna d'Aragon (Parigi, Louvre) raffaellesca, il cui cartone fu inviato da Raffaello ad Alfonso I all'inizio del 1519, con la promessa di far realizzare, se il duca lo avesse gradito, anche una copia del dipinto; il Ritratto di Laura Dianti di Tiziano (Kreuzlingen, collezione Kisters), eseguito verso il 1523, e sopratutto il cosidetto Ritratto di Isabella d'Este (Hampton Court, Collezioni Reali) eseguito da Giulio Romano." Zu den drei genannten Bildnissen vgl. Michael P. Fritz, Giulio Romano et Raphaël, La vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique (Collection solo. Département des Peintures, 5), Paris 1997; Harold E. Wethey, The

tor des Städelbildnisses vorgeschlagenen italienischen Künstler – Sebastiano del Piombo, Sodoma, Dosso Dossi, Parmigianino, Girolamo del Pacchio, Agnolo Bronzino, Girolamo da Carpi oder Nicolò dell' Abate – bei der malerischen Ausführung jene Probleme bereitet, die man an dem Gemälde bereits mit bloßem Auge erkennen kann. Nimmt man demgegenüber mit Scricchia Santoro und Dacos an, der Bildnisauftrag sei an Peter de Kempeneer bald nach seinem Eintreffen in Oberitalien ergangen,[45] so fügen sich die Beobachtungen einer ungewöhnlichen Bildgenese zu einer plausiblen Erklärung: Der junge, aber höchst talentierte Künstler hätte sich demzufolge der ihm ganz neuen, unvertrauten Bildaufgabe gestellt und diese in einem Verfahren, das an „learning by doing" erinnert, erfolgreich gemeistert.[46]

Bemerkenswert rasch eignete sich de Kempeneer offenbar nicht nur den erfolgreichen Umgang mit dem italienischen Dreiviertelporträt an, sondern auch mit den damals aktuellen Vorstellungen manieristischer Bildkultur. Bei näherer Betrachtung des Landschaftsausblicks links oben wird deutlich, daß der Maler bewußt offengelassen hat, ob wir es mit einem realen Fensterausblick oder mit einem gerahmten Gemälde zu tun haben. Für ersteres spricht die scheinbar aus Stein gehauene Fensterbank, an deren Vorderkante sogar ein Stück abgeplatzt ist, für letzteres spricht hingegen die wie ein hölzerner Bilderrahmen auf Gehrung geschnittene und profilierte Einfassung. Vexierbildartig springt die Wahrnehmung jeweils um – glaubt man eben noch eine Fensterrahmung erkennen zu können, meint man im nächsten Augenblick, einen Bilderrahmen vor sich zu haben. Als manieristisches Concetto spielt diese Rahmung mit unserer Wahrnehmung und dürfte doch zugleich eine kunsttheoretische Behauptung über das Damenbildnis übermitteln, dem sie als Bild im Bilde eingefügt ist. Denn im selben Maße, in dem wir angesichts des gerahmten Landschaftsausblicks in Zweifel gestürzt werden, ob wir den Blick auf eine reale Landschaft oder auf die künstlerische Wiedergabe dieser Landschaft richten, soll der Betrachter über den Status der vor ihm erscheinenden Dame grübeln – wirkliche Person oder gemaltes Abbild?

Allen Bemühungen um eine Identifizierung der Dargestellten zum Trotz ist bis heute unbekannt, wer die Auftraggeberin dieses Gemäldes war. Die unterschiedlichen Vorschläge hängen von der jeweils favorisierten Zuschreibung des Bildes ab – wurde an den in Rom tätigen Sebastiano del Piombo als ausführenden Künstler gedacht, so kam Giulia Gonzaga, die Gräfin des in Latium gelegenen



Abb. 332: Giulio Romano, Bildnis der Isabella d'Este (?), London, Hampton Court, Royal Collection

Fondi, ins Gespräch, sollte der Sienese Sodoma der Autor sein, wurde an ein Mitglied der Sieneser Familie der Spannocchi gedacht, wurde in dem Bild hingegen die Hand des in Ferrara beschäftigten Girolamo da Carpi erkannt, so sollte Renée de France, die Herzogin von Ferrara, dargestellt sein. Doch gesicherte Bildnisse der in Frage kommenden Fürstinnen gibt es nicht,[47] und reale Anhaltspunkte liefert auch das Gemälde selbst nicht; Tracht und Schmuck lassen allein an eine Frau aristokratischer Herkunft und Stellung denken. Einen Fingerzeig könnte lediglich der auffällige Anhänger liefern, den diese an einer Perlenkette um den Hals trägt. Der mit goldgefaßten Edelsteinen gerahmte Kameo zeigt in Perlweiß vor braunem Grund die Halbfigur einer jungen Frau mit aufgelösten Haaren, vielleicht eine Darstellung der Maria Magdalena. Ob die im Städel-Bildnis dargestellte Frau allerdings tatsächlich den Rufnamen Maddalena trug, muß offenbleiben.

paintings of Titian. Complete edition, 2: The portraits, London 1971, S. 92–94, Kat. Nr. 24, Tafel 41; Frederick Hartt, Giulio Romano, New Haven 1958, Bd. 1, S. 82–84, Bd. 2, Abb. 124, 126.

45 Tatsächlich berichtet der früheste Biograph de Kempeneers, Francisco Pacheco, Kardinal Grimani habe den Künstler nach der Kaiserkrönung Karls V. in Bologna nach Venedig mitgenommen und ihm dort eine Reihe von Porträtaufträgen verschafft; vgl. Sricchia Santoro (1981; wie Anm. 42), S. 80; die von ihr nachgewiesene Stelle bei Pacheco war für mich nicht verifizierbar.

46 So prägte schon Burckhardt (1898), S. 283, mit Blick auf das Städel-Bildnis die treffende Formulierung, es sei „. . .mit Aufwand aller Kräfte" gemalt.

47 Zu den für einen konkreten Porträtvergleich völlig unzureichenden, da gänzlich schematischen Bildnissen der Renée de France vgl. Voss (1924), S. 102; Pattanaro (2000), S. 76f; Gorris (wie Anm. 23), S. 137–173. Zum Umstand, daß der eigene Ehemann Renée als blond beschreibt, was mit dem Frankfurter Bildnis keinesfalls übereinstimmt, vgl. Ramsden (1983), S. 140. Die Porträtüberlieferung zu Giulia Gonzaga ist ähnlich schlecht; vgl. Ramsden (1983), S. 133–170.

LITERATUR

VERZ. (1855), S. 7; (1858), S. 54, Nr. 22; (1866), S. 56, Nr. 22; (1870), S. 74, Nr. 22; (1873), S. 75, Nr. 22; (1879), S. 80, Nr. 42; (1883), S. 82, Nr. 42; (1888), S. 89, Nr. 42; (1892), S. 14, Nr. 42; (1900), S. 255–257, Nr. 42; (1907), S. 8, Nr. 42; (1910), S. 11, Nr. 42; (1914), S. 13, Nr. 42; (1915), S. 63, Nr. 42; (1919), S. 89f, Inv. Nr. 946; (1922), S. 118f; (1924), S. 47; (1966), S. 25; (1971), S. 25; (1987), S. 36; (1997), S. 59

1995/96 Ausst. Kat. „DIE ENTDECKUNG DER KUNST". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Katalog von Jochen Sander, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1995/96, S. 192, 205, Kat. Nr. 68

1833 Verst. Kat. AT THE PANTECHNICON, BELGRAVE SQUARE. A catalogue of the very capital collection of Italian pictures, made by Alexander Day, Esq., in Italy, and selected with that acknowledged judgment and fine taste which a long residence in that country had matured: they comprise The Coronation of the Virgin, the celebrated easel chef-d'œuvre of Annibal Carracci, from the Aldobrandini Palace; the Apotheosis of St. Paul, the sublime picture by Guercino, from the Church of St. Grisogano at Rome; an unfinished Study, by M. Angelo; a pair of capital Cartoons, by Rubens, from the Raggi Palace; and others from the Aldobrandini, Bolognetti, Poli, Salviati, Piombino, Giustiniani, and Farnese Galleries, by Bellini..., London, Christie & Mason, 21. Juni 1833, S. 4, Los-Nr. 16

1844 Verst. Kat. CATALOGUE OF THE VERY CELEBRATED COLLECTION OF PICTURES, of Jeremiah Harman, Esq., Deceased, and removed from Higham House; which (By Order of the Executers) Will be Sold by Auction, London, Christie and Manson, 17. Mai 1844, S. 22, Los-Nr. 111

1845 NOTICE DE LA GALERIE DES TABLEAUX DE S. M. LE ROI DES PAYS-BAS, Den Haag 1845, S. 23, Kat. Nr. 161

1850 Verst. Kat. CATALOGUE DES TABLEAUX anciens et modernes, de diverses écoles; dessins et statues, formant la Galerie de feu Sa Majesté Guillaume II, Roi des Pays-Bas, Prince d'Orange-Nassau, Grand-Duc de Luxembourg etc. etc. etc., Amsterdam, 12. August 1850, S. 69, Los-Nr. 172

1858 Thomas William Jex BLAKE, A long vacation in continental picture galleries, London 1858, S. 20

1862 Willem BURGER, Petit guide des artistes en voyage. Allemagne rhénane; in: Annuaire des artistes et des amateurs 3 (1862), S. 298

1871 CROWE, CAVALCASELLE, A history of painting in North Italy (1871), Bd. 2, S. 355

1876 CROWE, CAVALCASELLE, JORDAN, Geschichte der italienischen Malerei (1876), S. 416f

1879 Wilhelm LÜBKE, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1879, S. 151, 153

1889 Wilhelm BODE, Rezension von H. Toman, Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stilkritik, Prag 1888; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 12 (1889), S. 76

1890 Ivan LERMOLIEFF, Kunsthistorische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig 1890, S. 27, 202

1891 a Gustavo FRIZZONI, Arte italiana del Rinascimento. Saggi critici, Mailand 1891, S. 123

1891 b Gustavo FRIZZONI, Rezension von Ivan Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden; in: Archivio storico dell'arte 4 (1891), S. 64

1891 LERMOLIEFF, Kunsthistorische Studien (1891), S. 109–113, 110, Anm. 1

1894 STÄDELSCHES KUNST-INSTITUT FRANKFURT A. M. Herausgegeben mit Genehmigung der Administration, Frankfurt a. M. 1894, Photographie auf unpaginierter Tafel

1896 Bruto AMANTE, Giulia Gonzaga, Contessa di Fondi, e il movimento religioso femminile nel secolo XVI. Con due incisioni e molti documenti inediti, Bologna 1896, S. 141, 143f

1898 Jacob BURCKHARDT, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler, Basel 1898, S. 248, 283f

1900 Adolfo VENTURI, Rezension von Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Maler vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900; in: L'Arte 3 (1900), S. 285

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 255–257, Kat. Nr. 42

um 1900 Heinrich WEIZSÄCKER, Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main. Sechzig Lichtdrucke mit erläuterndem Text, München o. J (um 1900), S. 5f, Tafel 6

1902 Cesare FACCIO, Giovan Antonio Bazzi (il Sodoma). Pittore vercellese del secolo XVI, Vercelli 1902, S. 45

1902 „UN AMATEUR", Tribune des arts; in: Les Arts (1902, Nr. 6), S. 30

1904 Gustavo FRIZZONI, L'arte toscana studiata nei disegni dei maestri antichi a proposito della pubblicazione di Bernardo Berenson; in: Rassegna d'arte 4 (1904), S. 115

1905 Claude PHILIPPS, A porträt by Girolamo del Pacchia; in: Art Journal (1905), S. 37–42

1905 Salomon REINACH, Répertoires de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280–1580), Bd. 1, Paris 1905, S. 679

1905 M., Ein vielgetauftes Gemälde; in: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, Nr. 81 (22. März 1905), o. S.

1905 Ausst. Kat. AUSSTELLUNG VON WERKEN ADOLPH VON MENZELS 1905, Königliche National-Galerie, Berlin 1905, S. 192, Kat. Nr. 2625

1906 Robert H. Hobart CUST, Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled „Sodoma". The man and the painter, 1477–1549. A study, London 1906, S. 59–61, 356

1906 Gaetano MILANESI (Hg.), Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti, Bd. 5, Florenz 1906, S. 579, Anm. 1

1907 BERENSON, North Italian painters (1907), S. 288

1908 Pietro D'ACHIARDI, Sebastiano del Piombo. Monografia storico-artistica con settantatre zincotipie ed una fotografia, Rom 1908, S. 263, 266

1908 Lilian Contessa PRIULI-BON, Sodoma, London 1908, S. 107

1908 Elisàr VON KUPFFER, Der Maler der Schönheit. Giovan Antonio – il Sodoma. Eine Seelen- und Kunststudie, Leipzig 1908, S. 16f

1910 Emil JACOBSEN, Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde, Straßburg 1910, S. 25

1910 Achille SEGARD, Giov.-Antonio Bazzi detto Sodoma et la fin de l'école de Sienne au XVIe siècle, Paris 1910, S. 227

1912 CROWE, CAVALCASELLE, BORENIUS, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 3, S. 246

1917 Hanns FLOERKE, Die Moden der italienischen Renaissance, München 1917, S. 112, Tafel 129

1924 Hermann Voss, Girolamo da Carpi als Bildnismaler; in: Städel-Jahrbuch 3–4 (1924), S. 97–106

1929 Lucia CHIOVENDA, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 11

1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 535

1933 VENTURI, Storia dell'arte italiana, IX, 6 (1933), S. 604

1944 Rodolfo PALLUCCHINI, Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo), Mailand 1944, S. 183

1948 Frederick ANTAL, Observations on Girolamo da Carpi; in: Art Bulletin 30 (1948), S. 81

1948 Armando Ottaviano QUINTAVALLE, Il Parmigianino, Mailand 1948, S. 108

1950 Sidney J. FREEDBERG, Parmigianino. His works in painting, Cambridge, Mass., 1950, S. 227

1962 Ferruccia Cappi Bentivegna, Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento, Rom 1962, S. 226f
1966 Rosita Levi Pisetzky, Storia del costume in Italia, Bd. 3, Mailand 1966, S. 111
1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 406
1969 Ausst. Kat. Mostra di Nicolò dell'Abate. Catalogo critico a cura di Sylvie M. Béguin, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1969, S. 65
1976 Andrée Hayum, Giovanni Antonio Bazzi – „Il Sodoma", New York–London 1976, S. 270
1977 Amalia Mezzetti, Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica, Mailand 1977, S. 88f
1979 Yvonne Hackenbroch, Renaissance jewellery, London–München 1979, S. 39
1980 Carlo Volpe, Mauro Lucco, L'opera completa di Sebastiano del Piombo, Mailand 1980, S. 131, Kat. Nr. 168
1983 E. Hartley Ramsden, „Come, take this lute". A quest for identities in Italian Renaissance portraiture, Bath 1983, S. 133–184
1984 Ronald W. Lightbown, A Renaissance thriller; in: Apollo 119, Nr. 264 (1984), S. 146
1984 Luisa Vertova, Rezension von E. H. Ramsden, Come, take this lute, Salisbury 1983; in: Antichità viva 23, Nr. 4–5 (1984), S. 66f
1988 Fiorella Sricchia Santoro, Qualche nuova considerazione e qualche proposta sul tema del viaggio del giovane Pedro Campaña in Italia; in: La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandra, Spagna e Italia. Atti del convegno internazionale, Marsala, 7–9 luglio 1986, Palermo 1988, S. 82f
1989 Erik Hinterding, Femy Horsch, „A small but choice collection": The art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792–1849); in: Simiolus 19 (1989), S. 108f, Kat. Nr. 172
1989 Jochen Sander, The acquisition of paintings and drawings at the Willem II auction by the Städel Kunstinstitut, Frankfurt; in: Simiolus 19 (1989), S. 123–135
1993 Nicole Dacos, Entre Bruxelles et Séville. Peter de Kempeneer en Italie; in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 44 (1993), S. 144, 146–148
1995 Nicole Dacos, Per vedere, per imparare; in: Ausst. Kat. Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento, Brüssel, Palais de Beaux-Arts, Rom, Palazzo delle Esposizioni, 1995, S. 24
1995 Anna Maria Fioravanti Baraldi, Vita artistica e dibattito religioso a Ferrara nella prima metà del Cinquecento; in: Vera Fortunati (Hg.), La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un romanzo polifonico tra Riforma e Controriforma, Bd. 2, Mailand 1995, S. 120f
1995/96 Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst". Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Katalog von Jochen Sander, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1995/96, S. 192, 205, Kat. Nr. 68
1996 Roberto Bartalini, Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello (Saggi. Arte e lettere), Rom 1996, S. 99, Anm. 2
1996 Nicole Dacos, Art. „Kempeneer, Peter [Peeter] de [Campaña, Pedro (de)]"; in: DicArt 17 (1996), S. 896
1996 Yvonne Hackenbroch, Enseignes. Renaissance hat jewels, Florenz 1996, S. 138
1997 Matthias Kunze, Art. „Carpi, Girolamo da"; in: AKL 16 (1997), S. 545
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 59
1998–99 Luigi Menegatti, Collezionismo e committenza alla corte degli Este nel Cinquecento, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, 1998–99, S. 571, Anm. 320
1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 36
2000 Jacob Burckhardt, Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Stella von Boch, Johannes Hartau, Kerstin Hengevoss-Dürkop und Martin Warnke (Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, 6), München–Basel 2000, S. 227, 271f, 506
2000 Alessandra Pattanaro, Girolamo da Carpi. Ritratti, Cittadella 2000, S. 35f, 74–77, 142f, Kat. Nr. 6

GIACOMO UND GIULIO FRANCIA
(EIGENTLICH RAIBOLINI)

Bologna um 1486 – 3. Januar 1557 bzw.
Bologna 20. August 1487 – 22. Januar 1545

Giacomo und Giulio Francia, eigentlich Raibolini, wurden um 1486 bzw. 1487 als Söhne des künstlerisch weitaus bedeutenderen Francesco Francia in Bologna geboren. Sie erhielten ihre Ausbildung als Maler wie als Goldschmiede durch ihren Vater und dürften bereits vor dessen Tod im Jahre 1517 in der väterlichen Werkstatt mitgearbeitet haben. Es lassen sich allerdings keine durch eine Signatur oder durch eine urkundliche Überlieferung gesicherten Werke der Brüder vor 1517 nachweisen. Giacomo und Giulio Francia sind bis zu ihrem Lebensende kontinuierlich in den Archiven Bolognas nachzuweisen; beide bekleideten – wie schon ihr Vater – wiederholt Ämter in der städtischen Goldschmiede- und Malerzunft.

Nach dem Tod Francesco Francias übernahmen Giacomo und Giulio die Werkstatt und produzierten gemeinschaftlich Arbeiten, die allesamt mehr oder minder stark den Stil des väterlichen Spätwerks fortschreiben und nur zögerlich künstlerische Neuerungen aufgreifen. Manieristische Tendenzen scheinen in ihren Werken konsequenterweise überhaupt nicht auf. Mehrere ihrer Gemälde, die aus den Jahren zwischen 1518 und 1526 (1536) stammen, sind mit der Bezeichnung „I. I. FRANCIA . . . FECER(UNT)" o. ä. versehen, wobei die Anfangsbuchstaben der latinisierten Vornamen Iacobus und Iulius Verwendung gefunden haben.

Neben den gänzlich unbezeichneten Werken sind auch jene problematisch, die nur „I. FRANCIA" signiert und vor dem Tod des jüngeren Bruders 1545 entstanden sind – hier ist sich die Forschung bis heute nicht einig geworden, ob sie in solchen Arbeiten die Hand Giacomos oder Giulios erkennen soll. Inschriftlich dem älteren Giacomo zugeschrieben ist allein ein 1544, d. h. ein Jahr vor dem Tod seines Bruders, signiertes und datiertes Altarbild mit der thronenden Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen, heute als Leihgabe der Mailänder Brera in S. Maria in Piazza in Busto Arsizio bei Varese.

LITERATUR: Georg GRONAU, Art. „Francia, Giulio"; in: ThB 12 (1916), 325; Nicosetta ROIO, Art. „Giacomo Francia"; in: DicArt 11 (1996), S. 702; Irene GRAZIANI, La bottega di Francia; in: Vera Fortunati, Vincenzo Musumeci (Hg.), Bartolomeo Cesi e l'affresco dei canonici lateranensi, Fiesole 1997, S. 117–129; Andrea UGOLINI, La dinastia di Francesco Francia; in: Arte cristiana 779 (1997), S. 109–120; Emilio NEGRO, Nicosetta ROIO, Francesco Francia e la sua scuola. Appendice documentaria Carlo Giovannini, Modena 1998

HIMMELFAHRT MARIENS MIT JOHANNES DEM TÄUFER, DEM HEILIGEN SEBASTIAN UND EINEM STIFTER

Inv. Nr. 844

Tafel 35 und Abb. 333

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Pappel (Populus sp.) (oben rundbogig geschlossen), 236,4 x 148,1 x 2,8 (± 0,2) cm
5 vertikal angeordnete Bretter mit vertikal verlaufender Maserung; Breite der Einzelbretter (bei Betrachtung von vorne, von links nach rechts, Maße unterhalb der oberen, rückseitigen Querleiste bzw. an der Tafelunterkante):
Brett I: 29,7/31,0 cm
Brett II: 25,6/26,5 cm
Brett III: 30,7/31,5 cm
Brett IV: 31,3/32,0 cm
Brett V: 29,2/26,6 cm
Bretter durch vermutlich mehrere Reihen von stiftartigen Holzdübeln verbunden; vgl. den Röntgenbefund *(Abb. 336)*
Bretter rückseitig durch drei Reihen von je 4 Schwalbenschwänzen (jeweils etwa 9,0 x 3,5/1,6 cm messend) stabilisiert; die untere (12,0 bis 16,5 cm über Tafelunterkante) und mittlere Reihe (106,5 bis 109,5 cm über Tafelunterkante) horizontal, die obere Reihe (23,0, 30,5, 28,0 und 17,0 cm unter Tafeloberkante, jeweils bei rückseitiger Betrachtung von links nach rechts) dem rundbogigen Abschluß der Tafel folgend
Bretter vorderseitig durch zwei weitere, horizontal verlaufende Reihen von je 4 Schwalbenschwänzen stabilisiert; untere Reihe 62,0 bis 64,0 cm über Tafelunterkante, obere Reihe 151,5 bis 152,8 cm über Tafelunterkante
in Brett I und V je ein von oben kommender Riß von etwa 72 cm (links) bzw. 30 cm (rechts) Länge, mit je einem originalen Schwalbenschwanz von der Tafelvorderseite aus gesichert (links etwa 23,5 cm, rechts etwa 25,0 cm senkrecht von Tafeloberkante bis zur Dübelmitte)
Brett I und V jeweils im oberen, seitlich gekrümmten Abschnitt original angestückt; dabei faßt die Anstückung jeweils mit einer Überplattung über Brett II bzw. IV (?) (Anstückung an Brett I etwa 17,4 cm hoch, 15,6 cm breit; Überplattung etwa 2,0 cm breit; Anstückung an Brett V etwa 13,0 cm hoch, 15,0 cm breit; Überplattung etwa 2,5 cm breit)
zwischen Brett II und III ein maximal 23,0 cm langer, oben etwa 5,0 cm breiter Holzkeil von oben eingefügt
rückseitig zusätzlich durch zwei nachträglich angebrachte Quereinschubleisten von 10 cm Höhe stabilisiert (Unterkanten in 21 bzw. 186 cm Entfernung von der unteren Tafelkante); Tafelrückseite ansonsten weitgehend im Originalzustand erhalten

Malfläche entspricht dem Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
zahlreiche punktuelle Retuschen auf und unter einem stark vergilbten, stark lumineszierenden, jüngeren Firnis; jüngere Retuschen vor allem an den Brettfugen und an den Schwalbenschwänzen; Verputzungen der Lasuren vor allem in den Inkarnaten auffällig

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT N° 844"; auf der oberen Querstrebe in roter Kreide „844"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das oben halbrund geschlossene Altarbild zeigt die in einer Engelsglorie schwebende Gottesmutter, von Johannes dem Täufer, einem geistlichen Stifter und dem Heiligen Sebastian[2] in der Art einer Sacra Conversazione verehrt. Im Landschaftsmittelgrund umstehen zwölf aufgeregt gestikulierende, teilweise nach oben blickende, barfüßige Männer, die in Tunika und Umhang gekleidet sind,

1 Das Gemälde wurde im Dezember 1831 in der Frankfurter Werkstatt von Johann Friedrich Morgenstern restauriert (Auftragsbuch der Familie Morgenstern. Handschriftlich geführtes Verzeichnis der Restaurierungsaufträge von Johann Ludwig Ernst Morgenstern [1738–1819], Johann Friedrich Morgenstern [1777–1844] und Carl Morgenstern [1811–1893], Privatbesitz, Kopien im Städel und im Getty Provenance Index, Los Angeles, S. 215). Dabei wurde eine nachträglich in Gold ausgeführte Signatur „Franz Franzia" bei der Reinigung entfernt. Zu den Morgenstern vgl. Ausst. Kat. Die Frankfurter Malerfamilie Morgenstern, Katalog von Inge Eichler, Frankfurt, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 1999/2000.
Im Jahre 1878 wurde das Gemälde von Janß erneut restauriert, wie das Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 51r, mitteilt: „gebalsamt u. gefirnißt v. Janz d. 15. July 1878".

2 E. Weis, Art. „Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos)"; in: LCI 7 (1974), Sp. 164–190; P. Assion, Art. „Sebastian"; in: LCI 8 (1976), Sp. 318–324.

einen offenen, aber leeren Sarg: Diese Szene der Apostel am Grab Mariens verdeutlicht, daß die Mariendarstellung zugleich die Himmelfahrt der Gottesmutter[3] darstellen soll. Rechts hinter der Apostelgruppe wird eine ferne Stadt – es dürfte Ephesus gemeint sein – sichtbar.

Die obere Tafelhälfte füllt die Marienglorie aus. Die barfüßige Maria steht mit betend vor der Brust zusammengelegten Händen im klassischen Kontrapost fast frontal auf einer Wolke und blickt zum Betrachter herunter. Sie trägt ein weißes Hemd, einen hellkarminroten Rock und einen blauen, blaugrün gefütterten Umhang mit Goldsaum, der ebenso wie ein weißes Tuch teilweise über die braunen Haare gezogen ist. Der Himmel hinter ihr ist als fahlgelber Lichtgrund gestaltet, der zu den Seiten mandorlaartig von Wolken begrenzt ist, in denen geflügelte Engelsköpfe erscheinen. Auf seitlichen Wolkenbänken knien musizierende Engel; die beiden links von der Auffahrenden halten ein Blatt mit Noten und dem zumindest teilweise lesbaren Gesangstext „assumpta est maria/in cœlu[m] ga[...] Jet an/laudantes benedicamu[...]" (Aufgenommen ist Maria in den Himmel. Es frohlocken die Heerscharen der Engel. Als Lobende wollen wir lobpreisen);[4] der Engel rechts spielt ein Blasinstrument, vermutlich einen Baßzink.

In der kulissenartig zu den Seiten und zur Bildtiefe hin ansteigenden Landschaft steht links Johannes der Täufer. In Schrittstellung nach rechts dargestellt, wendet er sich über seine Schulter zurück, als wolle er einen imaginären Betrachter links vor dem Bild mit seiner erhobenen Rechten auf die gen Himmel fahrende Maria hinweisen. Mit der Linken hält er ein aus zwei Holzstäben zusammengebundenes Kreuz und ein gewundenes Schriftband mit der Inschrift nach Johannes 1,29 „ECCE . AGNVS . DEI . E(CC)E Q(V)I (T)OLLIT . PECCATA . M(V)NDI." (Seht das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt trägt). Johannes trägt ein gegürtetes, knielanges Gewand, das aus Tierhaut gefertigt ist und dessen Fellseite nach innen weist. Über die linke Schulter hat er einen roten Umhang geworfen, der hinter ihm wie durch eine jähe Bewegung aufgefliegt.

Vor dem Täufer kniet, in strengem Profil nach rechts dargestellt, der Stifter des Altarbildes. Er hat seine Hände anbetend vor dem Körper zusammengelegt und blickt nach oben zur Gottesmutter auf. Der kahlköpfige Mann trägt die Tracht eines Geistlichen – ein weißes Hemd, darüber einen schwarzen Rock und eine gleichfalls schwarze, schaubenartige Zimarra. Sein schwarzes Barett hat er vor sich auf dem Boden abgelegt. Der bis auf ein weißes, blau gestreiftes Lendentuch nackte Sebastian ist – von mehreren Pfeilen durchbohrt – an einen am rechten Bildrand aufragenden Baumstamm gefesselt. Er blickt aus dem Bild in Richtung des Betrachters, dessen Aufmerksamkeit er mit seiner nach oben an den Baum gefesselten Linken auf Maria lenkt.

Drei Tiere sind auffällig ins Bild gesetzt: unmittelbar hinter dem Stifter eine Feld- oder Haubenlerche, im Baum hinter Johannes ein Stieglitz sowie an dem Baumstumpf, an den Sebastian gefesselt ist, eine Eidechse.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Himmelfahrt Mariens mit Johannes d. T., dem Heiligen Sebastian und einem Stifter ist bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückzuverfolgen, als sie erstmals in der heute profanierten Kirche S. Barbaziano des bereits im Jahre 1797 aufgelassenen Augustiner-Eremiten-Konvents S. Girolamo dell'Osservanza als Altarbild in der links vom Hauptaltar gelegenen Kapelle der Familie Banzi-Melini erwähnt wurde.[5] Da das Gemälde an diesem Standort zum letzten Mal im Jahre 1792 erwähnt wurde, dürfte es im Zuge der napoleonischen Besetzung Oberitaliens in den Kunsthandel geraten sein, aus dem es im Jahre 1832 für das Städelsche Kunstinstitut erworben wurde. Bei ihrer ersten Erwähnung 1603 galt die Tafel als Werk des Giacomo Francia,[6] doch taucht in der Bologna gewidmeten Kunst- und Guidenliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts auch der Name des berühmteren Vaters, Francesco Francia (um 1450/53–1517), auf.[7]

Als das Bild 1832 durch das Städelsche Kunstinstitut bei dem Stuttgarter Buch- und Kunsthändler Samuel Gottlieb Liesching (1786–1864)[8] für 4400 Gulden angekauft wurde, war die Kenntnis um die traditionelle Zuschreibung wie um die genaue Herkunft verlorengegangen.[9] So wurde die Tafel als Werk der „Altbologneser Schule", allerdings mit dem Zusatz „v. Giacomo Francia?" versehen, im Städel-Inventar eingetragen. In den Gemäldeverzeich-

3 J. Fournée, Art. „Himmelfahrt Mariens"; in: LCI 2 (1970), Sp. 276–283.

4 Der Text ist dem Graduale des Festes „In Assumptione B. M. V." (Himmelfahrt Mariens, am 15. August) entnommen. Er läßt sich daher trotz der Kürzungen vervollständigen zu: „Assumpta est Maria in coelum: gaudet exercitus Angelorum." Für Hinweise danke ich hierbei Hanns-Peter Fink, Detmold, und Detlef Mißlbeck, München. Siehe auch S. 345.

5 Auch das Hochaltarbild, eine Sacra Conversazione mit den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbaziano und Antonius Abbas, stammte von Giacomo und Giulio Francia. Es befindet sich heute im Besitz der Brera in Mailand; vgl. Negro, Roio (1998), S. 264, Kat. Nr. 193. Siehe auch S. 347.
Zur Geschichte der Kirche S. Barbaziano vgl. Meluzzi (1962), S. 125–129.

6 Francesco Cavazzoni, Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano, Bologna, Biblioteca Comunale, Ms B 1343, 1603, pag. 28; vgl. Varese (1969), S. 29.

7 Masini (1650), S. 256; ders. (1666), S. 246 (Francesco Francia); Malvasia (1678), S. 58, und ders. (1686), S. 175 (Giacomo Francia); ders. (1782), S. 152, und ders. (1792), S. 166 (Francesco Francia). Die irrige Zuschreibung an Francesco Francia dürfte auf die 1831 bei der Restaurierung des Bildes durch Johann Friedrich Morgenstern in Frankfurt entfernte nachträgliche „Signatur" dieses Künstlers zurückgehen, siehe Anm. 1.

8 Bernhard Koerner (Hg.), Deutsches Geschlechterbuch. Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien, Bd. 71, Görlitz 1930, S. 191f.

9 Auch Zanotti (1841), S. 54, und selbst Emiliani (1969), S. 117 mit Anm. 175/19, die beide Malvasias „Felsina Pittrice" in kommentierter Form herausbrachten, zitierten zwar Malvasias Zuschreibung des Altarbildes an Giacomo Francia, wußten aber nichts mehr über dessen Verbleib mitzuteilen. Gleiches gilt für Meluzzi (1962), S. 126, sowie für Varese (1969), der Francesco Cavazzonis Manuskript „Pitture et sculture et altre cose notabili che sono in Bologna e dove si trovano" von 1603 edierte (siehe Anm. 6).



Abb. 333: Giacomo und Giulio Francia, Himmelfahrt Mariens mit Johannes dem Täufer, dem Heiligen Sebastian und einem Stifter, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 334: Giacomo und Giulio Francia, Madonna in der Engelsglorie, verehrt von den Heiligen Paulus, Katharina, Franziskus und Johannes d. T., ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



Abb. 335: Giacomo und Giulio Francia, Himmelfahrt Mariens, Modena, Galleria Estense

nissen von 1833 bis 1835 galt sie auf Vorschlag von G. F. Waagen als „Giacomo Raibolini, genannt Francia", von 1844 bis 1892 im Anschluß an O. Mündler als „Francuccio, genannt Innocenzio da Imola" (1485/94–1545/50),[10] 1900 als „Bologneser Schule um 1525", von 1910 bis 1919 als Werk des Giacomo Francia.

H. Weizsäcker sah zwar in der Frankfurter Tafel „... den ausgeprägten Stil der von Giacomo Francia ... gemeinsam mit seinem Bruder Giulio und in der Fortführung der Werkstattüberlieferung seines Vaters ausgeführten Gemälde", beließ aber seine Zuschreibung bei der allgemeiner gefaßten Formulierung „Bologneser Meister um 1525".[11]

Erst 1986 gelang es N. Roio, das Städel-Gemälde mit dem Altarbild der Banzi-Melini-Kapelle in S. Barbaziano in Bologna zu identifizieren. Sie erneuerte zugleich die traditionelle Zuschreibung an Giacomo Francia.[12] S. Stagni versuchte erstmals, das Frankfurter Gemälde genauer in das Œuvre des Künstlers einzuordnen.[13] Sie verwies dabei allerdings auf zwei Gemälde, die von Giacomo und seinem Bruder gemeinschaftlich signiert worden sind. Als engstens mit dem Frankfurter Bild verwandt sah sie eine Pala, die ehemals in der Bologneser Kirche S. Paolo in Monte aufgestellt war, später ins Kaiser-Friedrich-Museum nach Berlin gelangte und dort zu Ende des 2. Weltkriegs untergegangen ist *(Abb. 334)*. Das monumentale Werk, „I. I. FRANCIA AVRIFI. BONON. FECER." signiert und 1525 datiert, zeigte die Madonna in der Engelsglorie, verehrt von den Heiligen Paulus, Katharina, Franziskus und Johannes d. T. Die Gestaltung der Figuren, insbesondere der Gottesmutter und des Täufers, aber auch die der Engelsglorie, stimmt auf beiden Bildern sehr weitgehend überein. Ferner verwies Stagni auf die motivischen Zusammenhänge der Hintergrundszene der Städel-Tafel mit einer Himmelfahrt Mariens, heute in der Galleria Estense in Modena *(Abb. 335)*. Diese ehemals in S. Maria Maggiore in Mirandola bei Modena befindliche Altarpala trägt wiederum die Signatur des Brüderpaares „I. I. FRANCIA. B." und das Datum „MDXXIII".[15]

Auch A. Ugolini erkannte im Städel-Bild ein Gemeinschaftswerk der Francia-Brüder, das er allerdings deutlich später ansetzen wollte, als Stagni dies getan hatte: „Pur essendo sempre difficile valutare il modesto sviluppo

10 In einem im Städel-Archiv verwahrten VERZ. (1858), S. 60, Nr. 42, findet sich die handschriftliche Anmerkung von Passavants Nachfolger als Städel-Inspektor, Malss: „Erinnert auch an Jakopo Francia (Waagen). Sicher von Imola (Mündler)." Zu Innocenzo Francucci vgl. Francesca CAPPELLETTI, Art. „Innocenzo da Imola"; in: DicArt 15 (1996), S. 862f.

11 WEIZSÄCKER (1900), S. 39, Kat. Nr. 24; ebenso SANDER, BRINKMANN (1997), S. 46.

12 ROIO (1986), S. 33.

13 STAGNI (1993), S. 171–173.

14 NEGRO, ROIO (1998), S. 261, Kat. Nr. 188.P, Abb. auf S. 261.

15 NEGRO, ROIO (1998), S. 259, Kat. Nr. 186, Abb. auf S. 260.



Abb. 336: Giacomo und Giulio Francia, Himmelfahrt Mariens mit Johannes d. T., dem Heiligen Sebastian und einem Stifter, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 337: Giacomo und Giulio Francia, Thronende Madonna mit Kind, Johannes d. T., dem Heiligen Eligius und Engeln, Greenville, South Carolina, Bob Jones University Collection of Sacred Art

stilistico nella carriera dei Francia juniores, l'opera appare certo posteriore agli anni bolognesi del Parmigianino, il cui emblematico Battista à qui riecheggiato, sia pur goffamente: la data più probabile sembra sul 1535–1540."[16] Als Werk von Giacomo und Giulio Francia betrachteten auch E. Negro und N. Roio die Frankfurter Pala. Sie wollten sie jedoch bereits um 1530 datieren und begründeten diese Annahme mit dem Hinweis auf Reflexe der Kunst der Ferrareser Maler Dossi und Garofalo.[17]

V. Scherliess schließlich wies darauf hin, daß der Text auf dem Notenblatt der Engel dem Antiphon-Text „Assumpta est Maria" der Liturgie zum Fest der Himmelfahrt Mariens entnommen ist, was mit Blick auf die Einfügung der Apostel am leeren Grab Mariens im Bildhintergrund den Bezug der Gottesmutter in der Glorie zu ihrer Himmelfahrt besonders augenfällig macht.[18]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinen Befund zur Unterzeichnung oder zu wesentlichen Modifikationen im Zuge der Bildausführung. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 336)*, die wegen des Formats des Bildträgers diesen nur im Ausschnitt erfaßt, zeigt, daß die Bretter zusätzlich zu der komplizierten Schwalbenschwanz-Dübelkonstruktion durch regelmäßig angeordnete Stiftdübel verbunden sind, die in der Tiefe des Bildträgers verborgen sind.[19] An

16 Ugolini (1993), S. 165 (hier das Zitat); ders. (1997), 109, Anm. 2. Dieser Doppelzuschreibung schlossen sich in der Folge auch an: Graziani (1997), S. 124, Anm. 36; Negro, Roio (1998), S. 265, Kat. Nr. 195; Ausst. Kat. Percorsi del Barocco (1999), S. 20.
Bei dem „emblematico Battista", auf den Ugolini (1993), S. 165, anspielte, handelt es sich um die weisende Gestalt, beinahe eine „figura serpentinata", in Parmigianinos im Jahre 1527 in Rom entstandener Madonna mit Kind, Johannes d. T. und dem Heiligen Hieronymus, heute in der National Gallery in London; vgl. Mary Vaccaro, Parmigianino. The paintings, Turin u. a. O. 2003, S. 154–157, Kat. Nr. 18, Tafel XXXVII.

17 Negro, Roio (1998), S. 265, Kat. Nr. 195. Ebenso Ausst. Kat. Percorsi del Barocco (1999), S. 20.
Negro und Roio verwiesen als Vergleichswerk auf Garofalos 1514 datierte „Pala Suxena" in der Pinacoteca di Ferrara; vgl. Anna Maria Fioravanti Baraldi, Il Garofalo. Benvenuto Tisi, pittore (c. 1476–1559), Rimini 1993, S. 116, Kat. Nr. 43, Tafel XI.

18 Scherliess (1972), S. 20. Siehe auch S. 342, Anm. 4.

19 Zumindest zwei Reihen stiftförmiger Dübel befinden sich auf Höhe beider Daumen des Täufers.



der Figur Johannes' d. T. läßt sich die ebenso kraftvolle wie sichere Modellierung erkennen; die Helligkeit des Inkarnats wird durch eine hohe Beimischung von Bleiweiß erzielt. Pentimenti sind in dem geröntgen Tafelabschnitt nicht auszumachen; die Ausführung des Kreuzstabs des Täufers über der ansonsten bereits vollständig angelegten Malerei zeigt keine nachträgliche Zutat an, sondern demonstriert nur die Ökonomie der malerischen Realisation des Gemäldes.[20]

DISKUSSION

Nach dem Tod Francesco Francias im Jahre 1517 führten seine beiden Söhne Giacomo und Giulio die väterliche Werkstatt in Bologna weiter. Künstlerisch im wesentlichen vom Erbe des Vaters zehrend, blieben sie seinem Stil bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts treu. An zahlreichen Werken arbeiteten sie gemeinschaftlich und kennzeichneten dies auch durch die besondere Signatur: „I. I." steht dann für die latinisierten Namen Giacomo und Giulio. Problematisch ist indes bis heute die konkrete Händescheidung. Angesichts des Umstands, daß die Werke, die Giacomo nach dem Tode seines jüngeren Bruders Giulio im Jahre 1545 bis zu seinem Lebensende 1557 ausführte, sich stärker an der Bologneser Tradition orientieren (während die vor Giulios Tod entstandenen Gemälde häufiger künstlerische Impulse aufweisen, die von Garofalo oder Girolamo da Carpi herrühren), hat etwa A. Ugolini im jüngeren der beiden Künstler zugleich den innovativeren sehen wollen.[21] Einen konkreten Anhaltspunkt für eine sichere Händescheidung bei gemeinschaftlich ausgeführten Werken liefert jedoch auch diese Überlegung nicht.

Daß es sich auch bei der unsignierten Pala im Städel um ein Werk der Francia-Brüder handelt, zeigen die weitgehenden Übereinstimmungen mit der bereits genannten, ehemals in Berlin befindlichen Altartafel mit der Madonna in der Engelsglorie und Heiligen *(Abb. 334)*, die von Giacomo und Giulio gemeinschaftlich signiert und auf 1525 datiert war. Stimmt mit dem Gemälde in Berlin vor allem die Marienfigur in der Engelsglorie überein, ferner in Maßen auch die Gestalt des nach oben weisenden Täufers, so erscheint der Frankfurter Täufer fast wörtlich in einer den Francia-Brüdern zugeschriebenen Altartafel mit der thronenden Madonna mit Heiligen in der Bob Jones University Collection of Sacred Art in Greenville, South Carolina *(Abb. 337)*, die in die 1540er Jahre datiert wird.[22] Stilistisch und wohl auch zeitlich näher an die Frankfurter

20 Dem entspricht auch der Umstand, daß die Farbe des Stabes über dem Weiß des Schriftbandes, dieses wiederum über der Malerei des Gewandes des Täufers liegt.

21 Ugolino (1997), S. 109–120.

22 Negro, Roio (1998), S. 273, Kat. Nr. 211, Abb. auf S. 273.

Abb. 338: Giacomo und Giulio Francia, Fragment einer größeren Altartafel mit Johannes d. T. und einem Stifter, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Tafel heran führen zwei Fragmente einer größeren Pala mit Johannes d. T. und einem Stifter sowie dem Heiligen Christophorus, die kürzlich für die Pinacoteca Nazionale in Bologna erworben werden konnten *(Abb. 338)*. Ob es sich bei den beiden Fragmenten, die sehr viel flotter ausgeführt sind als die Frankfurter Tafel, um ein Gemeinschaftswerk der Brüder oder um eine Arbeit handelt, die allein Giacomo ausgeführt hat, ist in der jüngeren Literatur umstritten.[23]

Doch nicht allein für die Täufer-Figur lassen sich im Werk der Francia-Brüder unmittelbare Entsprechungen finden, sondern auch für den Heiligen Sebastian, dessen am Baum hochgebundener Arm mit der emporgereckten Hand auf die zentrale Marienfigur weist. Man betrachte etwa den seitenverkehrt plazierten Sebastian der „Pala Felicini" *(Abb. 339)* in der Bologneser Pinacoteca Nazionale, einem von Giacomo und Giulio gemeinschaftlich signierten und datierten Werk. Die Lesung der Datumsangabe ist allerdings zwischen 1526 und 1536 umstritten.[24] Die Figur taucht fast identisch in einer weiteren den Brüdern zugeschriebenen Tafel auf, einer thronenden Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, vier Heiligen sowie Engeln *(Abb. 340)*, heute als Leihgabe der Mailänder Brera im Museo Civico della Società Storica di Studi Patrii in Gallarate bei Varese.[25] Die Übereinstimmung mit der Städel-Tafel ist um so bemerkenswerter, als diese Pala ehemals den Hochaltar von S. Barbaziano in Bologna schmückte – sie war also ursprünglich im selben Kirchenraum wie das Frankfurter Gemälde zu sehen.

In welch starkem Maße die Frankfurter Pala im väterlichen Œuvre des Francesco Francia gründet, ist unschwer zu zeigen. Es genügt ein Blick auf die bereits 1502 von Francia ausgeführte Madonna mit Kind in der Glorie mit Heiligen, das 1945 in Berlin untergegangene Hochaltarbild der Bologneser Kirche S. Cecilia, um das Grundschema wiederzuerkennen.[26] Doch auch Einzelmotive begegnen zahlreich in den Werken Francias. So findet sich der an einen Baumstumpf gebundene Sebastian in ähnlicher Form wie im Frankfurter Bild bereits in Francesco Francias „Pala Paltroni" in der Bologneser Karmeliterkirche S. Martino von etwa 1506, die die thronende Madonna mit dem Kind, zwei anbetenden Engeln und Heiligen zeigt.[27] Aus einem Gemälde Francesco Francias stammt ferner die Figur des weisenden und sich zugleich umwendenden Täufers: Francia setzte diese erstmals in seiner im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen „Pala di Ognissanti" für den Dom von Ferrara ein. Hier weist Johannes den das Kreuz tragenden Heraklius auf die Mandorla am Himmel hin, die die Marienkrönung umschließt.[28]

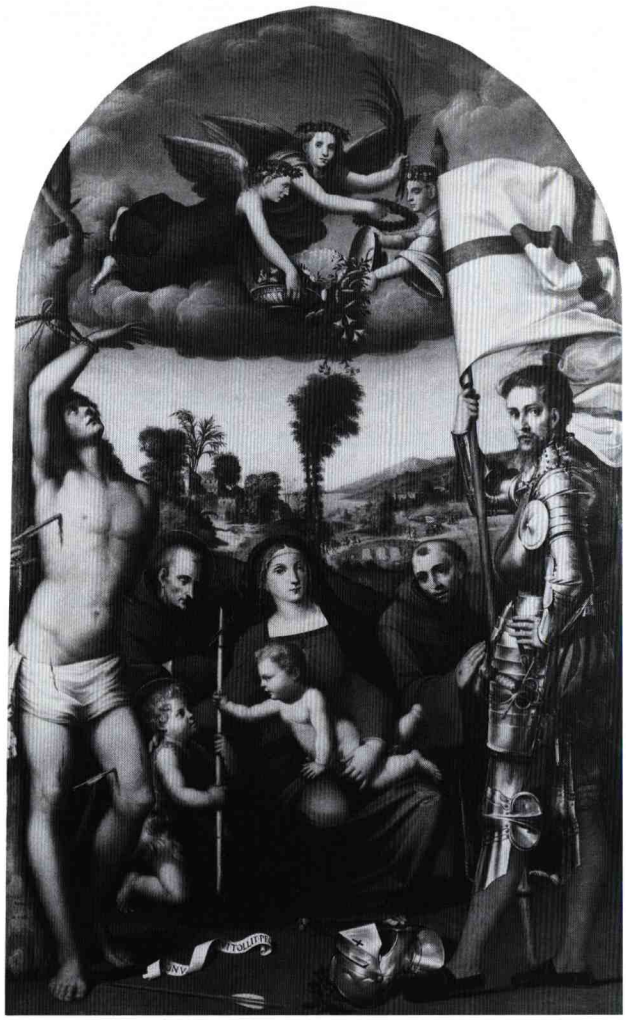


Abb. 339: Giacomo und Giulio Francia, „Pala Felicini", Bologna, Pinacoteca Nazionale

Vergleicht man das Frankfurter Gemälde mit diesen Werken Francesco Francias, so wird deutlich, daß wir es mit einem Bild des bereits fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts zu tun haben. Zwar orientiert sich der Kopftyp der Madonna noch an den späten Madonnenbildern Francesco Francias, man betrachte etwa die Marienfigur in der Mystischen Vermählung der Heiligen Katharina von Alexandrien, heute in einer römischen Privatsammlung:[29] Verwandt erscheint die stereometrische Grundform des Kopfes, der Augen, Nase und Mund wie aufgeklebt wir-

23 Negro, Roio (1998), S. 279, Kat. Nr. 220, Farbtafeln auf S. 280 (Giacomo und Giulio Francia, um 1530); Ausst. Kat. Percorsi del Barocco (1999), S. 20, Kat. Nr. 3 (Giacomo Francia, 1530er Jahre).

24 Ugolini (1997), S. 113, Anm. 17; Negro, Roio (1998), S. 261f, Kat. Nr. 190, Abb. auf S. 262.

25 Negro, Roio (1998), S. 264, Kat. Nr. 193, Abb. auf S. 264.

26 Negro, Roio (1998), S. 153–155, Kat. Nr. 23.P, Abb. auf S. 153. Francesco Francia orientierte sich bei diesem Gemälde unübersehbar an Peruginos um 1497–99 entstandener Madonna mit Kind in der Engelsglorie, dem Erzengel Michael und den Heiligen Katharina, Apollonia und Johannes d. Ev., heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna, aber ehemals in der dortigen Kirche S. Giovanni in Monte aufgestellt; vgl. Pietro Scarpellini, Perugino, Mailand 1984, S. 103, Kat. Nr. 115, Abb. 199.

27 Negro, Roio (1998), S. 181, Kat. Nr. 57.b, Farbtafel auf S. 182.

28 Negro, Roio (1998), S. 207, Kat. Nr. 85, Farbtafel auf S. 207. Die sich umwendende und zugleich hinweisende Johannes-Gestalt erscheint auch auf Francias heute in der Galleria Capitolina in Rom bewahrter Tafel mit der Darstellung Christi im Tempel, deren heutiges Erscheinungsbild vermutlich auf das Eingreifen des Bartolomeo Passerotti zurückzuführen ist; vgl. ebd., S. 209f, Kat. Nr. 91.

29 Negro, Roio (1998), S. 245, Kat. Nr. 161, Farbtafel auf S. 245.



Abb. 340: Giacomo und Giulio Francia, Thronende Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbazian und Antonius Abbas sowie Engeln, Gallarate bei Varese, Museo Civico della Società Storica di Studi Patrii (Leihgabe der Mailänder Brera)

ken. Zugleich trifft aber auch A. Ugolinis Beobachtung zu, daß vor allem die Gestaltung der beiden Heiligen im Städel-Bild die Kunst etwa Parmigianinos voraussetzt.[30] Dies zeigt gerade der Vergleich der Frankfurter Tafel mit ihrem engsten Verwandten, der 1945 zerstörten Altartafel in Berlin *(Abb. 334)*. Dieses 1525 von den Francia-Brüdern ausgeführte Werk nimmt seinerseits mit der Figur des Apostelfürsten und zumindest des Heiligen Franziskus unübersehbar Maß an Raffaels berühmter „Heiliger Cäcilie", die sich seit 1517 in Bologna, in der Kirche S. Giovanni in Monte Oliveto, befand.[31] Dieser illustren Vorlage ungeachtet, wirken die Figuren des ehemals Berliner Bildes deutlich altertümlicher als die des Städel-Gemäldes, was gerade der Vergleich der beiden Johannes-Gestalten zeigen kann. Es scheint also, als sei die 1525 entstandene, verlorene Berliner Pala dem Städel-Bild zeitlich deutlich vorangegangen.

Hierauf könnte auch die „Pala Felicini" hinweisen, die die Francia-Brüder für die Felicini-Kapelle in S. Francesco in Bologna geschaffen haben, heute in der dortigen Pinacoteca Nazionale *(Abb. 339)*.[32] Bereits E. Negro und N. Roio hatten die Städel-Pala mit diesem Gemälde in engere Verbindung gebracht. Es zeigt die Madonna mit dem Christuskind im Typ der „Umiltà" am Boden hockend, vom Johannesknaben verehrt und von Engeln mit Blumen bestreut, begleitet von den Heiligen Sebastian, Bernhardin von Siena, Franziskus und Georg. Wie schon ausgeführt, ähneln sich die Sebastians-Figuren, doch auch der Kopftyp und Gesichtsschnitt des Heiligen Georg erinnert sehr an das Haupt des Täufers in Frankfurt. Für die Köpfe vom Christus- und vom Johannesknaben schließlich finden sich enge Parallelen unter den Städel-Engeln. Die Überlieferung der Datumsangabe auf der „Pala Felicini" ist – wie bereits ausgeführt – umstritten; das Entstehungsjahr wird teils mit 1526, teils mit 1536 wiedergegeben. Da das Bologneser Gemälde nach allgemeiner Auffassung das „Costabili-Altarbild" voraussetzt, das Dossi und Garofalo für den Hochaltar von S. Andrea in Ferrara lieferten und das spätestens 1527 aufgestellt gewesen sein muß,[33] sind beide Lesarten des Datums des Felicini-Altarbildes möglich, auch wenn Ugolino jüngst für 1536 plädiert hat.[34] Das Frankfurter Gemälde dürfte kaum vor Ende der 1520er, eher aber in den 1530er Jahren entstanden sein.

Die Identität des geistlichen Stifters der Pala im Städel ist unbekannt. Da sich das Gemälde zu Anfang des 17. Jahrhunderts als Altarbild in der Familien-Kapelle der Melini in S. Barbaziano in Bologna befand, ist es wahrscheinlich, daß auch der Stifter aus dieser Familie stammte, nachweisbar ist es indes nicht. Die Stifterfigur wird auf geschickte Weise in das sich in mehreren Phasen entfaltende Geschehen einbezogen: Zum einen ist der Auftraggeber dank der Vermittlung der ihn begleitenden Heiligen der Anschauung der Gottesmutter in der zeitlosen Engelsglorie teilhaftig geworden, zum anderen wird er zum Zeugen des wunderbaren Geschehens ihrer Auferstehung und leiblichen Aufnahme in den Himmel, verdeutlicht in der Szene im Bildmittelgrund, wo die Apostel den leeren Sarg Mariens umstehen. Die Unentschiedenheit der Blickrichtung des Stifters, der den Heiligen Sebastian anzublicken scheint, wo seine Aufmerksamkeit sich doch eigentlich der Gottesmutter zuwenden sollte, dürfte zum einen den Wünschen des Stifters zuzuschreiben sein, der nicht im verlorenen Profil erscheinen wollte,

30 Ugolini (1993), S. 165.

31 Carla Bernardini, Raffaello a Bologna: appunti per la „posterità" visiva della Santa Cecilia; in: Andrea Emiliani (Hg.), Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo (Atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, 4), Bologna 1982, S. 17–33; Andrea Emiliani (Hg.), Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello, Bologna 1983; Ausst. Kat. L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Pinacoteca Nazionale 1983/84; Konrad Oberhuber, Raphael. The paintings, München u. a. O. 1999, S. 211–214, Farbtafel 190.

32 Negro, Roio (1998), S. 261f, Kat. Nr. 190, Abb. auf S. 262.

33 Zu der umstrittenen Datierung der Ausführung des Costabili-Polyptychons siehe S. 240.

34 Vgl. Ugolini (1997), S. 113, Anm. 17.

zum anderen der Unfähigkeit der Künstler, die Stifterfigur überzeugender in das Geschehen einzubinden. Daß und wie dies zu leisten wäre, hatte Francesco Francia bereits im Jahre 1511 in einer Altartafel demonstriert, die seinen Söhnen wohl kaum unbekannt gewesen sein dürfte. Francias Pala für die Familienkapelle der Familie Trenta in S. Frediano in Lucca *(Abb. 341)* zeigt in einer Engelsglorie die Marienkrönung, darunter in einer Landschaft und zu seiten des leeren Grabes, aus dem Rosen entwachsen, fünf Heilige. Während rechts und links Anselm und Augustinus erscheinen, stehen rechts die Vorfahren Christi, David und Salomo. In der Mitte aber, vor dem leeren Grab Mariens (und damit an derselben Stelle wie der Stifter in Frankfurt), kniet ein weiterer Heiliger, der Flammen in seinen Händen hält und der damit mutmaßlich auf den Umstand hinweisen soll, daß die Kapelle der Maria Immaculata geweiht war. Bildeinwärts gewandt, im verlorenen Profil dargestellt, wendet er sich in gänzlich überzeugender Weise dem visionären Geschehen im Himmel zu.[35]

Ein wenig reflektiertes, additives Vorgehen unter Verwendung bereits vorliegenden Figurenmaterials verdeutlicht schließlich die Gestalt des Täufers im Frankfurter Gemälde. Seine Rückwendung, aus dem Bild heraus, mag durch die ursprüngliche Aufstellung des Altarbildes sinnvoll motiviert gewesen sein, die Beibehaltung des beschrifteten Spruchbandes ist es sicher nicht: Der ausdrückliche Hinweis auf das Lamm Gottes ist bei gleichzeitigem Zeigen auf die gen Himmel fahrende Maria nicht besonders glücklich, sondern zeigt schlaglichtartig, daß diese Figur ursprünglich für einen anderen Bildzusammenhang konzipiert worden war. Erneut ist ein Blick auf Francesco Francias gerade erwähnte Luccheser Pala hilfreich: Auch hier begegnet uns der sich zu seinem Nachbarn umwendende Täufer, dem er das Geschehen im Himmel deutet, auch hier ist sein Kreuzstab mit dem Schriftband mit dem Hinweis auf das Lamm Gottes vorhanden. Doch der Weisegestus des Täufers zielt in diesem Falle sinnvoll und überzeugend auf Christus selbst, der in der Mandorla die Gottesmutter krönt.

Additiv ist schließlich auch die ikonographische Anreicherung des Frankfurter Bildes durch die Einfügung der beiden Vögel und der Eidechse – sie können als Hinweis auf Passion und Erlösungshoffnung verstanden werden.[36] Entsprechende Vogeldarstellungen finden sich auch in anderen Bildern der Francia-Brüder, so auf der bereits mehrfach genannten Berliner Tafel von 1525,[37] auf der Pala mit dem Heiligen Fredianus zwischen der Heiligen Lucia, einem betenden Stifter sowie den Heiligen Ursula und Jakobus, heute in der Bologneser Pinacoteca Nazionale.[38] In beiden Fällen sitzen die Vögel – ein Specht bzw. eine Taube – unmittelbar am vorderen Bildrand und neben dem Cartellino mit der Signatur. Sie dürften hier also eine ähnliche Hinweisfunktion haben wie etwa in Lorenzo Lottos 1521 datiertem Abschied Christi von seiner Mutter in der Berliner Gemäldegalerie, wo sie zugleich den Bildcharakter des Gemäldes betonen, vor dem sie sich real zu befinden scheinen.[39] Ähnlich verhält es sich mit dem an gleicher Stelle, der vorderen Bildebene, befindlichen Vogel in der Geburt und Hirtenanbetung in S. Chiara in Carpi, die gleichfalls dem Brüderpaar zugeschrieben wird.[40] Auch er dürfte – wie die Tiere in der Frankfurter Tafel – Symbolcharakter haben.

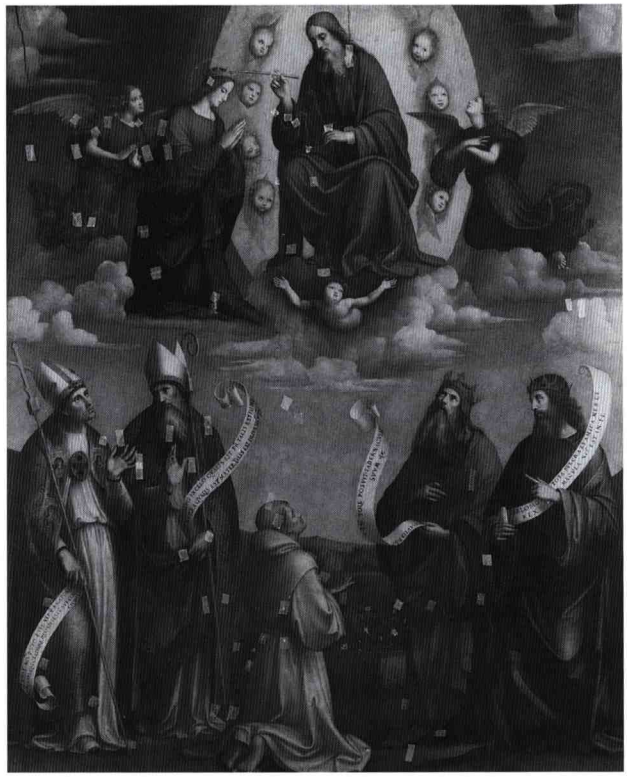


Abb. 341: Francesco Francia, Altarpala mit Marienkrönung, den Heiligen Anselm und Augustinus, David und Salomo sowie einem Heiligen, Lucca, S. Frediano, Trenta-Kapelle

35 Negro, Roio (1998), S. 199–201, Kat. Nr. 73, Abb. auf S. 199.
In einer weiteren Pala Francesco Francias, der im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenen „Pala di Ognissanti" im Ferrareser Dom (ebd., S. 207, Kat. Nr. 85, Farbtafel auf S. 207), findet sich auch die Frankfurter Stifterfigur vorgebildet: In der Mandorla am Himmel ist die Marienkrönung dargestellt, in der Landschaft darunter eine große Heiligenschar, der die Altartafel ihren Namen verdankt. In der Lücke zwischen den beiden Heiligengruppen wird das leere Grab der Gottesmutter sichtbar, wobei die in Bildmitte kniende Justina Haltung und Positionierung des Stifters in der Städel-Tafel vorwegnimmt. Ihre Profildarstellung wirkt indes inmitten der übrigen zehn Heiligen weniger problematisch.

36 Zur Symbolbedeutung der Eidechse vgl. Friedmann, A bestiary (1980), 268f; Ursula Treu (Hg.), Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik, Berlin [2] 1981, S. 9; Levi d'Ancona, Lo zoo (2001), S. 79f.

37 Negro, Roio (1998), S. 261, Kat. Nr. 188.P, Abb. auf S. 261.

38 Negro, Roio (1998), S. 266f, Kat. Nr. 200, Abb. auf. S. 267.

39 Vgl. Peter Humfrey, Lorenzo Lotto, New Haven-London 1997, 56, Farbtafel 63.

40 Negro, Roio (1998), S. 269, Kat. Nr. 202.

LITERATUR

VERZ. (1833), Tafel 10; (1835), S. 71, Nr. 193; (1844), S. 60, Nr. 39; (1855), S. 9f; (1858), S. 60, Nr. 42; (1866), S. 62, Nr. 42; (1870), S. 81, Nr. 42; (1873), S. 82, Nr. 42; (1879), S. 75, Nr. 26; (1883), S. 77, Nr. 26; (1888), S. 83f, Nr. 24; (1892), S. 11, Nr. 24; (1900), S. 39, Nr. 24; (1910), S. 8, Nr. 24; (1914), S. 9, Nr. 24; (1915), S. 61, Nr. 24; (1919), S. 42, Inv. Nr. 844; (1997), S. 46

1650 Antonio di Paolo MASINI, Bologna perlustrata, in cui si fa mentione ogni giorno in perpetuo delle fontioni sacre, e profane di tutto l'anno: delle chiese..., de'santi..., de'pittori, scultori ed architetti..., Bologna 1650, S. 256

1666 Antonio di Paolo MASINI, Bologna perlustrata. Terza impressione, notabilmente accrescivta, in cui fà mentione ogni giorni in perpetuo delle fontioni sacre... delle chiese... de'santi... de pittori, scultori, architetti..., Bologna 1666, S. 246

1678 Carlo Cesare MALVASIA, Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi..., Bd. 1, Bologna 1678, S. 58

1686 [Carlo Cesare MALVASIA], Le pitture di Bologna Che nella pretesa, e rimostrata fin hora da altri maggiore antichità, & impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, redono il passeggiere disingannato ed instrutto dell'ascoso Accademico Gelato, Bologna 1686, Reprint Bologna 1969 [siehe Emiliani 1969], S. 175

1782 [Carlo Cesare MALVASIA], Pitture scolture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case Della Città di Bologna, e suoi Sobborghi..., Bologna 1782, S. 152

1792 [Carlo Cesare MALVASIA], Pitture scolture ed architetture delle chiese luoghi pubblici, palazzi, e case Della Città di Bologna, e suoi Sobborghi..., Bologna 1792, S. 166

1841 Giampietro ZANOTTI (Hg.), Felsina Pittrice. Vite de'pittori bolognesi del Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori, Bd. 1, Bologna 1841, Reprint Bologna 1967, S. 54

1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 39, Kat. Nr. 24

1962 Luciano MELUZZI, Le soppresse chiese parrocchiali di Bologna; in: Strenna storica bolognese 12 (1962), S. 126

1969 Andrea EMILIANI (Hg.), Carlo Cesare Malvasia, Le pitture di Bologna, 1686. Ristampata anastatica corredata da indici di ricerca, da un commentario di orientamento bibliografico e informativo e da un repertorio illustrato a cura di Andrea Emiliani, Bologna 1969, S. 117, Anm. 175/19, S. 286

1969 Ranieri VARESE, Una guida inedita del Seicento bolognese; in: Critica d'arte 16, Nr. 108 (1969), S. 29

1972 Volker SCHERLIESS, Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, Dissertation Hamburg 1971 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 8), Hamburg 1972, S. 20

1986 Nicosetta ROIO, Giacomo e Giulio Raibolini detti i Francia; in: Vera Fortunati Pietrantonio (Hg.), Pittura bolognese del '500, Bd. 1, Bologna 1986, S. 33

1993 Simonetta STAGNI, Alcune aggiunte al catalogo di Giacomo Francia; in: Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica 3 (1993), S. 171–173

1993 Andrea UGOLINI, Altre pitture del Cinquecento rimosse da Bologna; in: Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica 3 (1993), S. 165

1997 Irene GRAZIANI, La bottega di Francia; in: Vera Fortunati, Vincenzo Musumeci (Hg.), Bartolomeo Cesi e l'affresco dei canonici lateranensi, Fiesole 1997, S. 124, Anm. 36

1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 46

1997 Andrea UGOLINI, La dinastia di Francesco Francia; in: Arte cristiana 779 (1997), S. 109, Anm. 2

1998 Emilio NEGRO, Nicosetta ROIO, Francesco Francia e la sua scuola. Appendice documentaria Carlo Giovannini, Modena 1998, 265, Kat. Nr. 195

1999 Ausst. Kat. PERCORSI DEL BAROCCO. ACQUISTI, DONI E DEPOSITI ALLA PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA, 1990–1999, Katalog von Jadranka Bentini und Andrea Emiliani, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1999, S. 20

MORETTO DA BRESCIA

(EIGENTLICH ALESSANDRO BONVICINO)

Brescia um 1498 – zwischen dem 9. November und dem 22. Dezember 1554 Brescia

Der um 1498 in eine Brescianer Künstlerfamilie geborene Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia, wird 1514 erstmals historisch faßbar. Seine künstlerischen Anfänge liegen im dunkeln, doch wird man vielleicht von einer ersten Ausbildung bei seinem Vater ausgehen können, woran sich möglicherweise ein Aufenthalt in Venedig oder Padua anschloß. Morettos frühestes erhaltenes, urkundlich bezeugtes Werk sind die Außenseiten der Orgelflügel im alten Dom in Brescia, für die er im November 1516 bezahlt wurde. Bereits sie zeigen den Einfluß Romaninos, mit dem der Maler in den frühen 1520er Jahren an der Ausmalung der Sakramentskapelle in S. Giovanni Evangelista in Brescia zusammenarbeiten sollte.

Schon im Jahre 1517 hatte Moretto an einer Versammlung lokaler Maler in der Kirche S. Luca in Brescia teilgenommen und bald nach 1520 war er endgültig als Künstler in seiner Heimatstadt fest etabliert, wie an seinen regelmäßigen Nennungen in den städtischen Archiven ebenso ablesbar ist wie an seinen dokumentierten Werken. 1528/29 reiste Moretto auf Einladung Lorenzo Lottos nach Bergamo, um dessen Arbeiten an den Intarsien des Chorgestühls in S. Maria Maggiore fortzusetzen, wobei der mögliche Anteil des Brescianer Künstlers hieran unklar geblieben ist.

Auch wenn Moretto Brescia aufs engste verbunden blieb – er erwarb dort 1533 ein Haus – und er für die Kirchen der Stadt und ihres Umlandes zahlreiche Altarbilder schuf, so reiste er doch wiederholt in die benachbarten Städte, ohne daß überliefert ist, welche konkreten Arbeiten er dort ausführte: Ende 1530 und erneut 1541 war er in Mailand, 1535 hielt er sich am Hof der Isabella d'Este in Solarolo auf.

War Morettos Kunst in den 1530er Jahren vor allem durch die Verbindung von lombardischem Realismus und venezianischem Licht sowie kühl-silbrigem Kolorit bestimmt, was er zu einem unverwechselbaren Personalstil verschmolz, so wurden nachfolgend vor allem die Anforderungen der Gegenreformation für seine Kunst bestimmend: Auch aus der Distanz gut erkennbare, statische Kompositionen, die auf erzählerisches Beiwerk verzichten, sollten die Glaubenswahrheiten der katholischen Kirche vermitteln (so lieferte Moretto in den 1540er Jahren allein vier Altarbilder, die die Eucharistie verherrlichen).

Die offenbar große Nachfrage, auf die seine Werke stießen, hatte eine Ausweitung der Werkstattmitarbeit zur Folge, was trotz der Anwesenheit so bedeutender Maler wie des jungen Giovanni Battista Moroni bei zahlreichen Gemälden zu einer Minderung der künstlerischen Qualität, zumindest aber einer erkennbaren stilistischen und handschriftlichen Uneinheitlichkeit geführt hat.

Neben seiner Tätigkeit als Maler von Altarbildern trat Moretto auch als erfolgreicher Porträtist hervor.

LITERATUR: György Gombosi, Moretto da Brescia, Basel 1943; Camillo Boselli, Il Moretto 1498–1554, Brescia 1954; Elvira Cassa Salvi, Moretto, Mailand 1966; Valerio Guazzoni, Moretto. Il tema sacro, Brescia 1981; Pier Virgilio Begni Redona, Gian Alberto dell'Acqua, Giovanni Vezzoli, Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia, Brescia 1988; Ausst. Kat. Alessandro Bonvicino il Moretto, Katalog von Gian Alberto dell'Acqua u. a., Brescia, S. Giulia, 1988; Andrea Bayer, Art. „Moretto (da Brescia) [Bonvicino, Alessandro]"; in: DicArt 22 (1996), S. 106–110

THRONENDE MADONNA MIT KIND UND DEN VIER LATEINISCHEN KIRCHENVÄTERN

Inv. Nr. 916

Tafel 36 und Abb. 342

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Leinwand, ausgeschnitten und doubliert, 290,4 (± 0,5) x 195,8 (± 0,5) cm
Originalleinwand in Köperbindung; aus drei horizontal verlaufenden Abschnitten zusammengesetzt (Höhe von oben nach unten, an der linken Bildkante gemessen):
Abschnitt I: 123,5 cm
Abschnitt II: 120,5 cm
Abschnitt III: 48,5 cm

Malfläche entspricht Bildträger (Kanten allseits abgeklebt)

Zustand der Malerei:[1]
durch die Doublierung Verpressung der originalen Leinwandstruktur in die Malschicht; im Bereich der Nähte dadurch außerdem Farbverluste, die retuschiert sind; starke Verputzung der Lasuren im Bereich der Madonna mit Kind; auffällig verfärbte Retuschen über Farbverlusten im Gesicht des Augustinus; kleinere retuschierte Farbverluste über die gesamte Bildfläche verteilt; Rot des Kardinalspurpurs wohl ausgeblichen; unter dem vergilbten, ungleichmäßig reduzierten modernen Firnis, der dadurch wie ein leichter Grauschleier wirkt, Reste älteren verbräunten Firnisses in den Tiefen des textilen Bildträgers

Beschriftungen auf der Rückseite:
auf der Doublierleinwand in schwarzer Farbe „No. 1103. du C."; auf dem Keilrahmen Klebezettel „G. 916.", „812", in schwarzer Farbe „No. 1003 du Cat."

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Städel-Gemälde folgt dem klassischen Bildtyp der italienischen Sacra Conversazione des 16. Jahrhunderts: Unter bzw. vor einem säulengetragenen, zwei Joche tiefen, allseits offenen und kreuzgratgewölbten Architekturbaldachin haben sich die vier lateinischen Kirchenväter Ambrosius, Gregor der Große, Hieronymus und Augustinus[2] um die Madonna mit dem Christuskind versammelt. Auf einem bis zur halben Bildhöhe emporragenden, mit einem silbrig glänzenden Brokatstoff verhüllten Podest ist die einfache Steinbank errichtet, auf der Maria sitzt, hinterfangen von einem kostbaren Ehrentuch aus weißem Brokat. Das Tuch ist sorgsam über den vorderen der drei von Blattwerk und Blumen umrankten Zuganker der Architektur drapiert.

Die Gottesmutter wendet sich nach links, um mit ihrer Rechten ihr Kind an sich zu drücken, das gerade in kühnem Schritt von einem grünen Kissen auf ihren Schoß steigt. Mit der linken Hand greift sie nach dem haltsuchenden, nach vorn ausgestreckten Kinderbeinchen. Das Kind umarmt zärtlich seine Mutter und schmiegt seinen Kopf an ihr Gesicht, während es zugleich scheu aus dem Bild in Richtung des Betrachters blickt. Maria trägt ein bräunliches Goldbrokatkleid, darüber einen grünlich blauen Umhang mit braunem Innenfutter sowie ein hellblaues Schultertuch. Die langen, hellbraunen Haare sind zu einem Zopf geflochten, der am Hinterkopf festgesteckt zu sein scheint und der unter einem dünnen weißen Tuch halb verborgen ist. Am Ringfinger der Rechten steckt ein einfacher Ring mit einem blauen Stein. Das sonst nackte Christuskind trägt eine hellblaue, rötlich verschattete Windel.

Vor dem über mehreren Stufen errichteten Podest mit der Gottesmutter und dem Kind stehen seitlich Ambrosius und Augustinus. Der ältere Ambrosius ist graubärtig, der jüngere Augustinus hat hingegen einen braunen Vollbart. Beide sind an ihrer in Farbe und Muster übereinstimmenden liturgischen Tracht als Bischöfe zu erkennen: Über einem weißen Hemd tragen sie eine schwarze Soutane, ein weißes, gefälteltes Chorhemd sowie einen vorn von einer Schließe zusammengehaltenen Chormantel aus bordeauxfarbenem Samt. Die Säume des Chormantels sind mit breiten, goldgestickten Säumen mit Heiligenfiguren unter Baldachinen verziert, das Futter ist flaschengrün. Beide haben eine weiße, mit goldfarbenen Borten und goldgefaßten Edelsteinen geschmückte Mitra auf dem Haupt; bräunlich rote, gleichfalls mit Edelsteinen besetzte Pontifikalhandschuhe und mehrere Ringe vervollständigen ihre Ausstattung. Beide halten einen Kodex in der einen, den Bischofsstab mit silberfarbenem Schaft und goldfarbener Krümme in der anderen Hand. Ambrosius trägt zusätzlich ein weißes, mit roten Kreuzen besticktes

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872ff), fol. 68r: „an den Rändern gerißen, trocken, verschleiert, rest. von Goebel & Janz d. 29. July 1878".

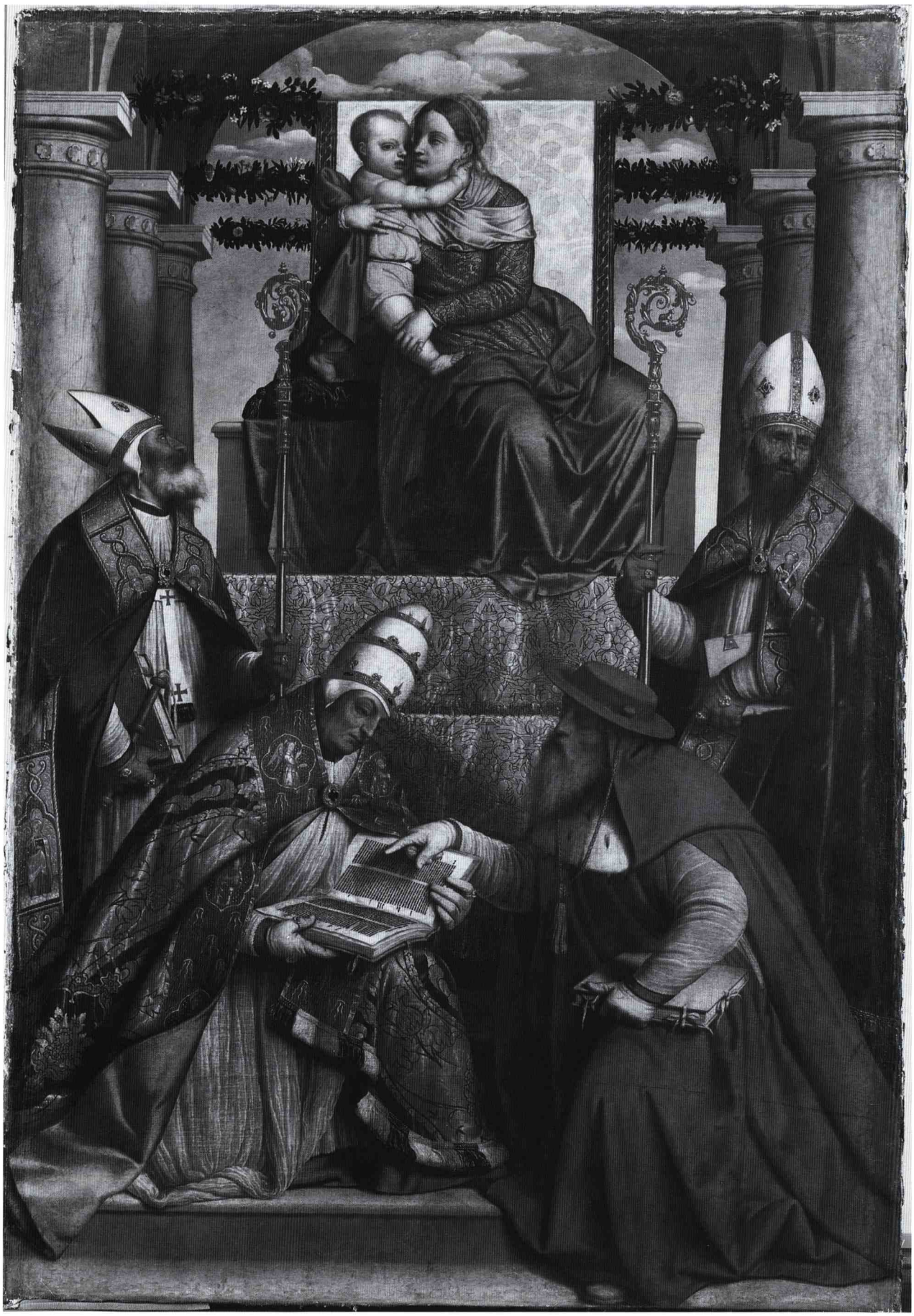


Abb. 342: Moretto, Thronende Madonna mit den vier lateinischen Kirchenvätern, Frankfurt a. M., Städel

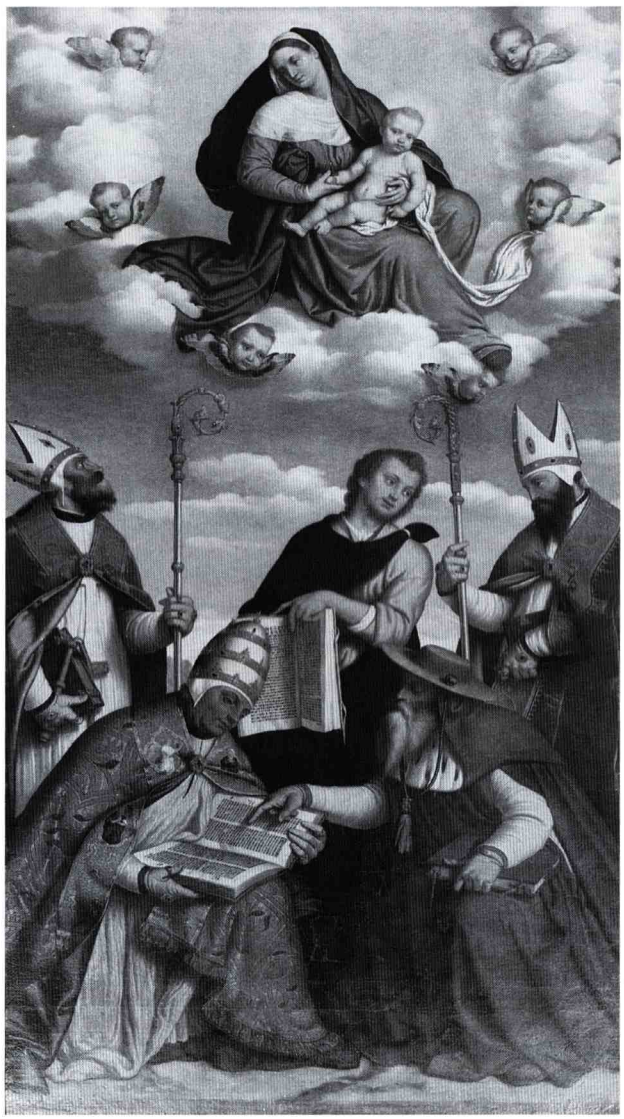


Abb. 343: Giovanni Battista Moroni, Thronende Madonna mit den vier lateinischen Kirchenvätern, Trient, S. Maria Maggiore

Pallium über seiner Albe, ferner hat er in der Rechten sein Attribut, eine Geißel mit hölzernem Griff.

Vor den beiden Bischöfen und auf den zum Podest hinaufführenden Steinstufen hocken, wie im Gespräch einander zugewandt, die Heiligen Gregor und Hieronymus, jeweils als Papst und als Kardinal angetan. Gregor hält einen geöffneten Kodex in seinen Händen, auf den der vor ihm kniende Hieronymus mit seiner Rechten deutet, während er in seiner anderen Hand ein weiteres, geschlossenes Buch hält. Der bartlose Papst trägt über Hemd und roter Soutane ein weißes, gefälteltes Chorhemd, darüber einen Chormantel aus Goldbrokat. Die breiten Säume sind mit Vierpässen mit dem Verkündigungsengel, der Annunziata und einzelnen Heiligen sowie stilisierten Flammen besetzt. Das Haupt bedeckt eine weiße, von drei goldfarbenen, edelsteinverzierten Kronreifen umschlossene Tiara. Die Hände verhüllen weiße Handschuhe, an den Fingern sitzen mehrere Ringe. Der graubärtige Hieronymus trägt über einem weißen Hemd und einer roten Soutane das wiederum weiße Chorhemd, darüber aber die rote Kardinalsrobe mit der mit Hermelin gefütterten Cappa Magna. Auf dem Kopf trägt er den roten Kardinalshut, an den Händen weiße Handschuhe.

Der Augenpunkt des Bildes liegt etwa in der Mitte der Komposition, wodurch der Betrachter zwar auf die hockenden Figuren von Papst und Kardinal herabschaut, zugleich aber zu Gottesmutter und Christuskind aufblickt. Der Eindruck des dem menschlichen Betrachter Entrückten von Mutter und Kind wird noch durch den blauen Himmel verstärkt, der sich hinter den Figuren erstreckt und der nur von einigen Wolken belebt wird.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die Altar-Pala mit der thronenden Madonna mit dem Kind im Kreis der vier lateinischen Kirchenväter befand sich bis zum Jahre 1796 „... nell'Altare della Crociata ... nella seconda Cappella à mano destra ..."[3] in der römischen Kirche S. Carlo Borromeo al Corso,[4] die als „Nationalkirche" der Lombarden in der Tiberstadt diente. Es ist unklar, ob das Bild bereits für den in den Jahren zwischen 1513 und 1520 errichteten Vorgängerbau der lombardischen Kongregation, S. Ambrogio dei Lombardi, bestimmt war[5] oder ob es erst im Anschluß an den 1672 vollendeten Neubau der Kirche S. Carlo Borromeo hierher gelangte.[6] V. Guazzoni schlug die Herkunft aus S. Domenico in Cremona vor,[7] wollte er das Städel-Bild doch mit einem

2 Jászai (1970), Sp. 529–538; E. Sauser, Art. „Ambrosius von Mailand"; in: LCI 5 (1973), Sp. 115–120; ders., Art. „Augustinus von Hippo"; in: LCI 5 (1973), Sp. 277–290; A. Thomas, Art. „Gregor I. der Große"; in: LCI 6 (1974), Sp. 432–441; R. Miehe, Art. „Hieronymus"; in: LCI 6 (1974), Sp. 519–529.

3 Titi (1674), S. 404; ders. (1675), S. 227; ders. (1686), S. 340; ders. (1763), S. 374; Descrizione di Roma moderna (1727), S. 465.

4 Zu allgemeinen Geschichte wie zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der ursprünglich dem Heiligen Ambrosius, seit 1612 den Heiligen Ambrosius und Carlo Borromeo geweihten Kirche vgl. Bartolomeo Nogara, SS. Ambrogio e Carlo al Corso, Rom o. J. [1922]; Walther Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Bd. 1, Wien 1967, S. 312–322.
Der ursprüngliche Aufstellungsort der Pala, die Kapelle im rechten Kreuzarm der Kirche, ist der Unbefleckten Empfängnis Mariens geweiht. Das Altarbild zeigt heute die Mosaikkopie nach Carlo Marattas Altarbild der Madonna mit Kind im Kreise der lateinischen Kirchenväter in der Cappella Cybo in S. Maria del Popolo (vgl. Nogara [wie oben], S. 28).

5 Moronis Wiederholung der Kirchenväter in seinem Altarbild für S. Maria Maggiore in Trient spricht für die ursprüngliche Aufstellung der Moretto-Pala in der Gegend von Brescia.

6 In diesem Falle könnte das Altarbild etwa auf Veranlassung des aus Mailand stammenden Kardinals Luigi Odomei nach Rom gekommen sein, der seit 1652 Protektor der lombardischen Erzbruderschaft war und für die Fertigstellung des Kirchenbaus von S. Carlo sorgte. Gombosi (1943), S. 104, Kat. Nr. 112, dachte in gleichem Zusammenhang an ein Mitglied der Familie Ottoboni, Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 400–402, erwogen Pietro Ottoboni, Bischof von Brescia und seit 1664 als Alexander VIII. römischer Papst.

7 Guazzoni (1988), S. 264–267.

1639 von Kardinal Desiderio Scaglia testamentarisch seiner römischen Titelkirche vermachten Gemälde von „Podernone" identifizieren. Scaglia war zuvor Mitglied des Dominikaner-Konvents in Cremona gewesen, wo es einen „San Gregorio e agli altri dottori della Chiesa" geweihten Altar gab, den Guazzoni für den ursprünglichen Aufstellungort des Frankfurter Bildes hielt.

Ihre früheste Erwähnung fand die Pala 1674 im Rom-Führer des F. Titi, dem zufolge sie teils Pordenone (um 1483/84–1539), teils Tizian (um 1485/90–1576), zugeschrieben wurde.[8] Im Gefolge der Französischen Revolution, bei Einziehung der Kirchengüter, wurde das Altarblatt 1796 von der lombardischen Kongregation an den römischen Kunsthändler Spiridone Doppieri verkauft, der das Bild seinerseits an Kardinal Joseph Fesch (1763–1839), den Onkel Napoleon Bonapartes, weiterverkaufte.[9] In dessen römischer Galerie galt das Bild als Pordenone, wenngleich auch gelegentlich Zuschreibungen an Tizian oder Paris Bordone (1500–1571) erwogen wurden.[10] Die Zuschreibung an den Brescianer Maler Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, geht auf C. Ransonnet zurück.[11] Sie wurde seither nicht mehr in Frage gestellt.[12] Das Altarblatt wurde am 3. Juni 1845 auf der Versteigerung der Sammlung Fesch in Rom für 14324,25 Scudi, d. h. für 38900,20 Gulden, für



Abb. 344: Giovanni Battista Moroni (?), Die Heiligen Hieronymus und Augustinus, Zeichnung, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kupferstichkabinett

8 Titi (1674), S. 404; ders. (1675), S. 227; ders. (1686), S. 340; ders. (1721), S. 394; ders. (1763), S. 374; Descrizione di Roma moderna (1727), S. 465. Zu den diversen Ausgaben von Titis Werken bzw. zur Identifikation der von ihm in SS. Ambrogio e Carlo beschriebenen Werke vgl. Contardi, Romano (1987), Bd. 1, bzw. Bd. 2, S. 348–358, sowie Jörg Garms, Rezension von Bruno Contardi, Serena Romano (Hg.), Filippo Titi. Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma (1674–1763). Edizione comparata, Florenz 1987; in: Kunstchronik 41 (1988), S. 696–699.

9 Im „Inventar der Gemälde & Cartons [des Städelschen Kunstinstituts], 1te Aufstellung, 1817[ff]", Inv. Nr. 916, wurde die Erwerbung folgendermaßen kommentiert: „Dieses Gemälde befand sich ehedem in der Lombardischen National-Kirche S. Carlo Boromeo al Corso zu Rom. Im Jahr 1796, als viele der Kirchengüter durch den Staat eingezogen wurden um die Nationalschulden zu bezahlen, verkaufte der damalige Beamte [?] der Congregation das Bild unter der Hand um Sdi 300 an den Kunsthändler Doppieri, und dieser an den Cardinal Fesch um 3 bis 4/m Scudi. Die Versuche vor und nach der Versteigerung der lombardischen Congregation das Gemälde zurückzuerhalten waren vergeblich, da sie zuerst nicht die von dem Cardinal bezahlte Summe nebst vierzig Jahren Interessen an die Familie Bonaparte bezahlen wollten, und nach dem Verkauf diplomatische Rücksichten die päpstliche Regierung bestimmten die früher gegebene Zusage der freien Ausfuhr nicht weiter zu behindern. Mitconcourenten beim Verkauf waren der König von Dänemark mit Sdi 9000, die Familie Bonaparte selbst mit Sdi 11 000, endlich der König von Bayern mit Sdi 13 400. In der Versteigerung der Gallerie Fesch zu Rom durch Inspector Passavant am 3 Juni 1845 gekauft, um Sdi 13 450, 5 % Versteig. Gebühr Sdi 672,50, 1 1/2 % Prov. an Colombo Sdi 201,75, Conter [= Zwischensumme] Sdi 14 324,25, zu fl 2.37 u. Spesen fl 37 575,20. Verpackung, Assec. u. Fracht fl 1325, [Gesamtsumme Gulden] fl 38 900,20."
Tatsächlich läßt sich das Städel-Bild im Jahre 1802 im Besitz von Doppieri nachweisen: Es findet sich beschrieben als „Altro di palmi 11 rappresentante la Madonna con Bambino e li quattro Dottori della chiesa di scuola Veneziana" unter der „Nota di quadri che si assegnano da Spiridone Doppieri in seguito dell'Editto dell'E.mo Cammerlengo". Diese ist Teil einer Aufstellung römischer Sammlungen, die auf Weisung Kardinal Dorias vom 2. Oktober 1802 angefertigt wurde und die sich heute im römischen Archivio di Stato, Antichità e Belle Arti, Camerale II, busta VII, fasciolo 200 (fol. 51 zu Doppieri), befindet. Die eher vage Angabe als Werk der „scuola Veneziana" dürfte Doppieris Sorge um seine Steuereinschätzung zu verdanken sein. Vgl. Daria Borghese, L'editto del cardinale Doria e la assegna dei collezionisti romani; in: Ausst. Kat. Caravaggio e la Collezione Mattei, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1995, S. 94. Für diesen Hinweis bin ich Julia Armstrong-Totten vom Getty Provenance Index zu Dank verpflichtet.
Zu Person und Sammlung Fesch vgl. Thiébaut (1987), S. 5–42, 158–189.

10 Von der Hagen (1821), S. 280; Speth (1823), S. 131–133; Catalogue des tableaux (1841), S. 31, Kat. Nr. 630; Verst. Kat. Galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch (1845), S. 159–162, Los-Nr. 812–630; Uhde (1874), S. 359. Vgl. auch die nachhaltig dem Geschmack des 19. Jahrhunderts angepaßte Kopie in Bleistiftzeichnung von Peter von Hess, die als Kat. Nr. 68 im Buch- und Kunstantiquariat Robert Wölfle, München, Katalog 88, 1993 (Aus adligen Alben. 100 Aquarelle des 19. Jahrhunderts), angeboten wurde.

11 Ransonnet (1844), S. 20; ders. (1845), S. 40, Kat. Nr. 5.

12 Nicht zugänglich waren mir folgende Titel, die in der Bibliographie des Städel-Gemäldes von Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 400–402, Kat. Nr. 96, aufgeführt wurden: Federico Odorici, Alessandro Bonvicino ovvero la scuola bresciana; in: Letture in famiglia 2 (1853), S. 3–7; Charles Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles, Ecole vénétienne, Paris 1868, S. 4, 5, 8; S. Fenaroli, Alessandro Bonvicino sopranominato il Moretto pittore bresciano. Memoria letta all'Ateneo di Brescia il giorno 27 luglio 1873, Brescia 1875, S. 55; G. Carotti, Il centenario del Raffaello bresciano. Alessandro Bonvicino detto il Moretto; in: Illustrazione italiana 25, Nr. 36 (September 1898), S. 166; Ricordo per le onoranze tributate dall'Ateneo di Brescia nel IV centenario natalitio del pittore Bonvicino-Moretto (3–11 settembre 1898), Brescia 1899, S. 88; Giuseppe Fiocco, Per Giovanni Antonio da Pordenone; in: Strenna piacentina 10 (1930), S. 20–23; Giorgio Nicodemi, Il Moretto da Brescia, Bergamo 1936, S. 16.

das Städelsche Kunstinstitut erworben[13] und im Städel-Inventar als Werk Morettos verzeichnet.[14]

J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle und M. Jordan sahen in der Städel-Pala „. . . ein Bild von grosser Würde und Feierlichkeit, nur dass die Hauptgruppe das Schwächste davon ist . . .“ – eine Einschätzung, die auch in der nachfolgenden Forschung wiederholt vertreten werden sollte.[15] Bis heute umstritten ist die Feindatierung des Gemäldes, was vor allem mit der geringen Anzahl datierter oder durch externe Anhaltspunkte sicher datierbarer Werke des Künstlers zusammenhängt. Hatte W. Lübke als Entstehungszeit des Bildes erstmals die Jahre 1542–1544 vorgeschlagen,[16] so korrigierte dies P. da Ponte wegen der, wie er indes irrtümlich annahm, aufs Jahr 1541 datierten (tatsächlich aber wohl erst 1551 entstandenen) und leicht veränderten Wiederholung der Komposition durch Giovanni Battista Moroni (um 1525–1578) in S. Maria Maggiore in Trient *(Abb. 343)* auf die Zeit unmittelbar zuvor.[18] U. Fleres machte erstmals die Bestellung einer „Madonna e i quattro Dottori della Chiesa“ durch Kardinal Mandrusio 1540 bei Moretto für S. Maria Maggiore in Trient bekannt, ließ aber offen, ob es sich hierbei um das Bild in Frankfurt oder um das in Trient handelte.[19] A. Venturi ging sogar noch einen Schritt weiter und sah im Frankfurter wie im Trienter Altarbild Werke Morettos. Das Städel-Bild erschien ihm indes als leicht modifizierte Wiederholung des Trienter Bildes, deutlich mechanischer und weniger lebendig.[20]

G. Frizzoni sah im Frankfurter Gemälde „. . . ein Werk, das sicher in die beste Zeit des Künstlers fällt“ und das wohl für eine Brescianer Kirche bestimmt gewesen sei. Er wies erstmals auf eine Zeichnung von Moroni nach dem Städel-Bild, heute in der Nationalgalerie in Kopenhagen *(Abb. 344)*,[21] hin, die er als Vorlagenmaterial für den Trienter Altar Moronis deutete. Dieser Umstand schien ihm wiederum die Erstaufstellung des Städel-Bildes in Brescia oder seiner Umgebung nahezulegen.[22]

G. Gombosi brachte das „. . .etwas Plumpe, blockartig Breite und Schwer-Lagernde“ des Frankfurter Kirchenväter-Altars als ausgeprägtes Stilwollen des Künstlers mit dessen allgemeinem Spätstil um 1550 in Zusammenhang: „Der Kontrapost, das entspannte Ruhen, der charakteristische, sinnende Nostalgieausdruck, die Visionselemente also, aus denen sich der klassische Stil ausgebildet hatte, verlieren jetzt einen guten Teil ihrer Bedeutung.“ Gombosi zufolge prägte sich der Manierismus derart in seiner negativen Form, als Krise der Hochrenaissance-Form, aus.[23] C. Boselli brachte Gombosis differenzierte Analyse mit seiner knappen Bezeichnung des Frankfurter Bildes als Werk des „periodo senile“ Morettos auf den Punkt.[24] Für R. Bossaglia hingegen hatte die Frankfurter Tafel „. . . una purezza di disegno e una vitalità di struttura“, die für sie mit den Hauptwerken Morettos aus den 1540er Jahren wie dem Altarbild mit der Madonna mit Kind in der Glorie mit den Heiligen Onofrius und Antonius Abbas in S. Eufemia in Verona *(Abb. 345)*[25] oder der Pala di S. Clemente in der gleichnamigen Brescianer Kirche *(Abb. 346)*[26] übereinging.[27]

Im Zusammenhang mit der Brescianer Ausstellung zum fünfhundertsten Geburtstag Morettos 1988 wurden die unterschiedlichsten Aspekte seiner Kunst erörtert; für die Städel-Tafel etwa konnte C. Zani zeigen, daß die auf ihr dargestellten Kapitelle in ganz entsprechender Gestaltung an Renaissance-Bauten in Verona und Vicenza wiederzufinden sind.[28] V. Guazzoni sowie P. V. Begni Redona, G. A. Dell'Acqua und G. Vezzoli wiederum wollten Morettos Frankfurter Pala in einem Zusammenhang mit den geistlichen Strömungen in der Zeit unmittelbar vor der Eröffnung des Konzils von Trient (1545–63) stellen.[29]

1847 wurde dem Düsseldorfer Historienmaler Christian Köhler (1809–1861)seitens der Städel-Administration die Erlaubnis erteilt, im Auftrag der Kunstakademie in Düsseldorf eine verkleinerte Kopie des Altarbildes anzufertigen, die sich heute im dortigen Kunstmuseum befindet.[30]

13 Siehe Anm. 9.

14 Unter gleicher Zuschreibung findet es sich auch in den Gemäldeverzeichnissen seit 1855. Zu den ästhetischen Präferenzen der Nazarener – und damit auch des aus ihrem Kreis stammenden Passavant – für die Kunst Morettos vgl. Passamani (1988), S. 19.

15 Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 472f; Lübke (1879), S. 618; da Ponte (1898), S. 94f; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 296 mit Anm. 2; A. Venturi (1929), S. 172–176, 201, Anm. 1; Gombosi (1943), S. 58, 104, Kat. Nr. 112; Boselli (1954), S. 84, 104.
Bereits von der Hagen (1821), S. 280; Rio (1861), S. 298, hatten die – gegenüber den Kirchenvätern – geringere Ausdruckskraft der Madonna moniert.

16 Lübke (1879), S. 618; ebenso Jacobsen (1896), S. 34; Bossaglia (1963), S. 1078 mit Anm. 1; Begni, Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 400–402; Zani (1988), S. 289.

17 Moronis Altarbild dürfte 1551 entstanden sein; vgl. Biancale (1914), S. 321; Merten (1928), S. 19, Kat. Nr. 33; Giovanni Battista Moroni (1978), S. 7; Gregori (1979), S. 305f; Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 581f; Rossi (1991), S. 42, Kat. Nr. 5.

18 Da Ponte (1898), S. 94f; ebenso Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 296 mit Anm. 2; Guazzoni (1981), S. 47; ders. (1988), S. 264–266.
Auch Weizsäcker (1900), S. 224–226, Kat. Nr. 45, wollte die Frankfurter Kirchenväter-Pala aus koloristischen Erwägungen vor 1540 datieren – das Bild zeige nicht „. . . den kühlen und gedämpften Ton der letzten Manier des Meisters, deren Beginn in eben jene Zeit fällt [nach 1540; JS]“, sondern „. . . vielmehr die farbige und brillante Wirkung“ der zuvor entstandenen Werke.

19 Fleres (1899), S. 267, Nr. LXXIII, 282f, der die Trienter Fassung nicht für Moretto in Anspruch nehmen wollte, ohne einen Alternativvorschlag zur Zuschreibung zu unterbreiten, wollte sich in der Frage der Priorität der beiden Werke nicht festlegen.

20 Venturi (1929), S. 172–176, 201, Anm. 1.

21 Vgl. auch Merten (1928), S. 96, Z. 13; Gombosi (1943), S. 104, Nr. 112 (wegen der auf der Zeichnung notierten Zahl „53“ ins Jahr 1553 datiert); Gregori (1979), S. 255; Rossi (1991), S. 42.

22 Frizzoni (1912), S. 31–35.

23 Gombosi (1943), S. 58. So auch schon Berenson (1907), S. 264; ders. (1932), S. 374; ders. (1968), S. 277; Wolters (1932), S. 103–105, sowie Ottino della Chiesa (1970), S. 475.

24 Boselli (1954), S. 84, 104.

25 Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 346f, Kat. Nr. 76, Farbtafel auf S. 347.

26 Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 466–468, Kat. Nr. 121, Farbtafel auf S. 467.

27 Bossaglia (1963), S. 1078 mit Anm. 1; ebenso Begni Redona (1988), S. 164; Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 400–402.

28 Zani (1988), S. 289.

29 Guazzoni (1981), S. 47; ders. (1988), S. 264–266; Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 400–402.

30 Markowitz (1969), S. 185. Vgl. auch die im Dokumentenanhang wiedergegebene Korrespondenz zwischen dem Sekretär der Düsseldorfer



Abb. 345: Moretto, Madonna mit Kind und den Heiligen Onofrius und Antonius Abbas, Verona, S. Eufemia



Abb. 346: Moretto, Thronende Madonna mit Heiligen („Pala di S. Clemente"), Brescia, S. Clemente

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinen nennenswerten Befund. Die Anfertigung einer Röntgenaufnahme war wegen der Abmessungen des Gemäldes nicht möglich; das Bild hätte zu diesem Zwecke in der Galerie abgespannt und in gerolltem Zustand in die Restaurierungswerkstatt transportiert werden müssen.

DISKUSSION

Seit dem späten 17. Jahrhundert in S. Carlo Borromeo al Corso in Rom an prominentem Ort allgemein zugänglich, erfuhr die monumentale Sacra Conversazione mit den vier lateinischen Kirchenvätern als vermeintliches Werk Pordenones oder gar Tizians hohe Wertschätzung.[31] Hieran änderte sich auch durch die C. Ransonnet zu verdankende Zuschreibung an den in Brescia tätigen Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, nichts, denn das Gemälde befand sich mittlerweile in einer der bedeutendsten römischen Sammlungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der des Kardinals Fesch.[32]

Vor allem aber traf der Stil des Bildes den nazarenisch gestimmten Zeitgeschmacks, und so überrascht es nicht, daß es ebenso wie die seinerzeit Moretto selbst zugeschriebene Sacra Conversazione mit den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian *(Tafel 37)*[33] von Johann David Passavant, der selbst als Künstler im Kreis der Nazarener begonnen hatte,[34] für das Städelsche Kunstinstitut erworben wurde.[35] Als typisches Werk des Brescianer Meisters wurde die Frankfurter Sacra Conversazione mit den vier Kirchenvätern vor allem in der kunstgeschichtlichen Literatur des 19. Jahrhunderts gewürdigt, doch geriet sie mit dem sich wandelnden Zeitgeschmack im 20. Jahrhundert etwas ins Abseits. Zwar wurde die Zuschreibung an Moretto nie ernsthaft in Zweifel gezogen, doch wurde in zunehmendem Maße auf kompositionelle und malerische Schwächen hingewiesen, die in besonderer Weise die Figuren von Gottesmutter und Kind betreffen.

Diese werden indes noch durch den ungleichmäßigen Erhaltungszustand des Gemäldes verstärkt, denn gerade die Figuren von Mutter und Kind sind durch Verputzungen der abschließenden Lasuren stark beeinträchtigt; gleiches gilt auch für das ungemein flächig wirkende Gesicht

Akademie, A. Wiegmann, und dem Städelschen Kunstinstitut aus dem Jahr 1847. Vgl. auch die Kopie des Bildes in Bleistift von Peter von Hess, siehe Anm. 10.

31 Siehe S. 355.
32 Ransonnet (1844), S. 20; ders. (1845), S. 40.
33 Siehe S. 362–369.

des Heiligen Gregor, während das Antlitz des Augustinus durch stark verfärbte Retuschen verunziert wird. Das Rot des Kardinalshabits des Heiligen Hieronymus schließlich dürfte stark verblichen sein und dadurch seine ursprüngliche Modellierung eingebüßt haben.

Doch auch wenn man diese Einbußen mit Blick auf die ursprüngliche Wirkung der Sacra Conversazione in Rechnung stellt, so bleibt die Dominanz der vier Kirchenväter innerhalb der Gesamtkomposition unübersehbar. Als mächtige Gewandfiguren gestaltet, verlegen sie geradezu den Zugang zum Thronpodest, auf dem Maria und das Kind erscheinen. Die beiden seitlich stehenden Bischöfe sind zudem wie Thronwachen postiert. Andererseits wirkt die Mutter-Kind-Gruppe durch ihre Plazierung im Bildfeld, durch das knapp über den Köpfen horizontal endende Ehrentuch und die diesen waagerechten Bildabschluß noch betonenden, aus Blättern und Blumen gewundenen Girlanden merkwürdig gedrückt. Davon heben sich die Heiligenfiguren nicht nur in ihrer überzeugenderen Körperlichkeit ab, sondern ebenso durch die beeindruckende Erfassung ihrer individuellen Gesichtszüge und der an Gestik und Mimik ablesbaren, jeweils ganz unterschiedlich aufgefaßten Persönlichkeit: Besonders eindrücklich ist dies an dem – auch malerisch brillant wiedergegebenen – graubärtigen Ambrosius links erkennbar, aber auch an dem jünger dargestellten, den Eindruck großer Energie vermittelnden Augustinus rechts.

Guazzoni sowie Begni Redona, Dell'Acqua und Vezzoli dürften daher recht gehabt haben, wenn sie in der Dominanz der Kirchenväter im Frankfurter Altarbild eine Widerspiegelung der innerkirchlichen Ideale kurz vor dem Konzil von Trient zu erkennen glaubten und das Gemälde in die erste Hälfte der 1540er Jahre datierten:[36] Aus dieser Perspektive ist die Intensität des intellektuellen Austauschs zwischen Gregor und Hieronymus ebenso zu erklären wie die einschüchternde Wucht der Gestalten der beiden heiligen Bischöfe, die ihre Krummstäbe dem Betrachter wie Hellebarden präsentieren. Papst, Kardinal, Erzbischof und Bischof bilden dergestalt ein feierliches Abbild der römischen Kirche.

Die im Vergleich zu den Kirchenvätern etwas lahme Mutter-Kind-Gruppe, deren künstlerische Schwäche durch den Erhaltungszustand sicherlich mitbedingt, aber nicht ursächlich hervorgerufen worden ist, könnte auf eine Mitarbeit der Werkstatt hindeuten. Es finden sich indes unter den Werken der 1540er Jahre hinreichend Vergleichsbeispiele, um auch diese Figuren sicher in Morettos Werk verankern zu können. So findet etwa der fast ins Profil gedrehte Kopf Mariens mit der langen, geraden Nase, dem massigen Kinn und dem betonten Ohr ein vielfaches Echo in den Madonnendarstellungen des Malers, ohne daß dies allerdings eine nähere Datierung der Städel-Pala zulassen würde.[37]

LITERATUR

VERZ. (1855), S. 7; (1858), S. 55f, Nr. 25; (1866), S. 57, Nr. 25; (1870), S. 75, Nr. 26; (1873), S. 76, Nr. 26; (1879), S. 81f, Nr. 45; (1883), S. 83f, Nr. 45; (1888), S. 90f, Nr. 45; (1892), S. 15, Nr. 45; (1900), S. 224–226, Nr. 45; (1907), S. 9, Nr. 45; (1910), S. 12, Nr. 45; (1914), S. 12, Nr. 45; (1915), S. 63f, Nr. 45; (1919), S. 78f, Inv. Nr. 916; (1922), S. 116f; (1924), S. 135; (1932), S. 103; (1936), S. 12; (1966), S. 19; (1971), S. 14; (1987), S. 32; (1997), S. 37

1674 Filippo TITI, Stvdio di Pittvra, Scoltvra et Architettvra, Nelle Chiese di Roma... Nel quale si hà notitia di tutti gl'Artefici, che hanno iui operato; con vna breue introduttione delle Fondationi, e ristori delle medesime Chiese, e strada facile per ritrouarle, Rom 1674, S. 404

1675 Filippo TITI, Stvdio di pittvra, scoltura, & architettura, nelle Chiese di Roma... Nel quale si hà notitia di tutti gl'Artefici, che hanno iui operato; con vna breue introduttione delle Fondationi, e ristori delle Chiese, e strada facile da trouarle, Rom, Macerata 1675, S. 227

1686 Filippo TITI, Ammaestramento Vtile, e curioso di Pittvra Scoltvra et Architettvra Nelle Chiese di Roma, Palazzi Vaticano, di Monte Cauallo, et altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fà per ritrouarle... o vero' Nvovo Stvdio Per sapere l'Opera de'Professori delle Virtù sudette, che si vedono nelle medeme Chiese, ò Palazzi, le loro fondationi, ò ristoramenti, e chi ne hà la Cura, ò tiene il Possesso. Con l'Indice delle Chiese, e de'Virtuosi, che si nominano. Et in fine vn'Ag-

34 Vgl. Ausst. Kat. „VON KUNST UND KENNERSCHAFT". DIE GRAPHISCHE SAMMLUNG IM STÄDEL UNTER JOHANN DAVID PASSAVANT 1840–1861, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1994/95, S. 13–40, sowie Passavants um 1818 entstandenes Selbstbildnis, heute gleichfalls im Städel, das seine Orientierung am nazarenischen Stilideal besonders augenfällig macht. Zu diesem Werk vgl. Hans-Joachim ZIEMKE, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 1), Frankfurt 1972, Bd. 1, S. 271, Bd. 2, Tafel 12.

35 Siehe Anm. 9.

36 GUAZZONI (1981), S. 47; DERS. (1988), S. 264–266; BEGNI REDONA, DELL'ACQUA, VEZZOLI (1988), S. 400–402.
Von Interesse sind im Zusammenhang mit einem möglichen Bezug auf die Verhandlungen des Tridentiner Konzils die Veränderungen, die Moroni bei seiner Kopie des Frankfurter Bildes vornahm; vgl. GUAZZONI (1988), S. 267. Nicht zuletzt durch die Einfügung des Evangelisten Johannes in die Kirchenvätergruppe und die Entrückung von Madonna und Kind in den Himmel wird die in Frankfurt so offenkundige Betonung der Rolle der vier Kirchenväter bei der Verteidigung der Kirche, vertreten durch Maria und den Jesusknaben, stark zurückgenommen.

37 Man vergleiche etwa die Madonnendarstellungen in der ehemals 1542 datierten Sacra Conversazione mit dem Heiligen Franziskus und einem vom Erzengel Michael präsentierten Stifter in der Pinacoteca Civica Tosio Martinengo (BEGNI REDONA, DELL'ACQUA, VEZZOLI [1988], S. 382–384, Kat. Nr. 90, Farbtafel auf S. 383), in der um 1543 gemalten Sacra Conversazione mit den Heiligen Hieronymus, Franziskus und Antonius Abbas in der Mailänder Brera (EBD., S. 389–391, Kat. Nr. 93, Farbtafel auf S. 390), in der um 1545 entstandenen Marienkrönung im Besitz der Banca San Paolo in Brescia (EBD., S. 416f, Kat. Nr. 102, Farbtafel auf S. 417) oder in der etwa gleichzeitig entstandenen Sacra Conversazione mit den Heiligen Zeno, Andreas und Hieronymus in SS. Silvestro e Michele Arcangelo in Calvisano bei Brescia (EBD., S. 436, Kat. Nr. 111, Farbtafel auf S. 437).
Das wohlgenährte Kleinkind mit seinem im Kindchenschema gestalteten Kopf findet seine nächste Parallele in Morettos Madonna mit Kind und einem Engel in der Mailänder Brera; vgl. EBD., S. 418, Kat. Nr. 103, Farbtafel auf S. 419.

giunta doue è descritto il Duomo di Città di Castello, Rom 1686, S. 340
1721 Filippo Titi, Nuovo studio di pittura, scoltura, ed architettura nelle chiese di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo, ed altri, Rom 1721, S. 394
1727 [Filippo de'Rossi] Descrizione di Roma moderna formata nvovamente con le avttorità, del Card. Baronio, Alfonso Ciaconio, Antonio Bosio, e Ottavio Panciroli, Nella quale si discorre delle Sagre Basiliche, Chiese, Collegii, Confraternite, Librarie, Monasteri, Ospedali, Fontane, Giardini, Palazzi, Pitture, Sculture, e Statue più famose, che sono dentro, e fuori della Città; come ancora dell'Opere Pie, Indulgenze, e Reliquie dè Santi, custodite nelle dette Chiese; e dè Sommi Pontefici, e Cardinali Fondatori, ò Restauratori medesime. Distinta in XIV. Rioni, abbellita con Figure nuove di Rame, & accresciuta di molte Notizie Istoriche, e della Cronologia di tutti li Sommi Pontefici Romani, Bd. 2, Rom 1727, S. 465
1763 Filippo Titi, Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma. Opera cominciata dall'Abate Filippo Titi da Città di Castello. Con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente, Rom 1763, S. 374
1821 Friedrich Heinrich von der Hagen, Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien, Bd. 4, Breslau 1821, S. 280
1823 Balthasar Speth, Die Kunst in Italien, Bd. 3, München 1823, S. 131–133
1841 Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son Eminence le Cardinal Fesch, Rom 1841, S. 31, Kat. Nr. 630
1844 Karl Baron Ransonnet, Die heilige Justina, von Moretto (nicht von Pordenone) in der kaiserlichen Bildergallerie zu Wien; in: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geographie, Statistik und Naturkunde 1 (1844), Kunstblatt Nr. 3 vom 16. März 1844, S. 20
1845 Carlo Ransonnet, Sopra un dipinto di Alessandro Bonvicino soprannominato il Moretto di Brescia, discorso del Barone Carlo Ransonnet di Vienna. Con cenni biografici intorno a questo artista. Versione italiana con note, Brescia 1845, S. 40, Kat. Nr. 5
1845 Verst. Kat. Galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch, ancien archevêque de Lyon, primat des Gaules, etc., etc., Catalogue des tableaux des écoles italiennes et espagnole par George, peintre, Commissaire-Expert du Musée royal du Louvre. Quatrième et dernière partie, Palais Ricci, via Giulia, 147, 17.–18. März 1845, S. 159–162, Los-Nr. 812–630
1850 Otto Mündler, Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux, Paris 1850, S. 46
1853 Federico Odorici, Guida di Brescia. Rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni, Brescia 1853, S. 23, Anm. 1
1855 Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855, S. 979
1856 Alexis-François Rio, Leonardo da Vinci e la sua scuola, Mailand 1856, S. 160
1858 Thomas William Jex Blake, A long vacation in continental picture galleries, London 1858, S. 20
1861 Alexis-François Rio, De l'art chrétien. Nouvelle édition entièrement refondue et considérablement augmentée, Bd. 3, Paris 1861, S. 298
1874 Hermann Uhde, Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler (geboren zu Jena 1786, gestorben zu Weimar 1866). Aus handschriftlichem Nachlaß zusammengestellt und bearbeitet, Berlin 1874, S. 359
1875 Gustavo Frizzoni, Alessandro Bonvicino detto il Moretto, pittore bresciano, e le fonti storiche a lui riferentisi; in: Giornale di erudizione artistica 4 (1875), S. 173, Anm. 1
1876 Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1876), S. 472f
1877 Die Städel'sche Galerie zu Frankfurt a. Main in ihren Meisterwerken älterer Malerei. Zwei und dreissig Radirungen von Johann Eissenhardt. Text von Dr. Veit Valentin, Leipzig 1877, S. 7–9, Tafel 8
1879 Wilhelm Lübke, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1879, S. 618
1881 Gaetano Milanesi (Hg.), Giorgio Vasari, Le vite de' più eccelenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino. Con nuove annotazioni e commenti, Bd. 6, Florenz 1881, S. 505, Anm. 1
1890 Ivan Lermolieff, Kunsthistorische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig 1890, S. 398
1894 Städelsches Kunst-Institut Frankfurt a. M. Herausgegeben mit Genehmigung der Administration, Frankfurt a. M. 1894, Photographie auf unpaginierter Tafel
1896 Emil Jacobsen, Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia; in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 17 (1896), S. 34
1897–98 Ettore Moschino, Il IV centenario del Moretto; in: Natura ed arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere ed arti 2, Nr. 20 (1897–98), S. 669
1898 [P. Da Ponte], L'opera del Moretto, Brescia 1898, S. 94f
1898 [P. Da Ponte, A. Canossi], Ricordo del sommo pittore bresciano Alessandro Bonvicino sopranominato il Moretto, Brescia 1898, S. 110
1898 G. Gozzoli, Bonvicino detto il Moretto, Brescia 1898, S. 19, Anm. 3
1898 Pompeo Molmenti, Il Moretto da Brescia, Florenz 1898, S. 91, 96
1898 Pietro Morelli, Di Alessandro Bonvicino, di sopranome Moretto, Brescia 1898, 33
1898 a Ulisse Papa, Il genio e il opere di Alessandro Bonvicino (il Moretto), Bergamo 1898, S. 9, 22, 35
1898 b Ulisse Papa, Alessandro Bonvicino detto il Moretto; in: Emporium 7 (1898), S. 282
1899 Ugo Fleres, La Pinacoteca dell'Ateneo in Brescia (nel IV centenario del Moretto); in: Le gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti 4 (1899), S. 267, Nr. LXXIII, 282f
1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 224–226, Kat. Nr. 45
um 1900 Heinrich Weizsäcker, Die Meisterwerke der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt am Main. Sechzig Lichtdrucke mit erläuterndem Text, München o. J. (um 1900), S. 7f, Tafel 8
1906 Gaetano Milanesi (Hg.), Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti, Bd. 6, Florenz 1906, S. 505, Anm. 1
1907 Berenson, North Italian painters (1907), S. 264
1908 Moretto. Brescian school (Masters in art, 9, 106), Boston 1908, S. 41
1912 Crowe, Cavalcaselle, Borenius, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 3, S. 296 mit Anm. 2
1912 Gustav Frizzoni, Moretto und Moroni. Eine Charakterisierung auf Grund zweier massgebender Studienblätter; in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 7 (1912), S. 31–35
1914 Michele Biancale, Giovanni Battista Moroni e i pittori bresciani; in: L'Arte 17 (1914), S. 321
1928 Heinrich Merten, Giovanni Battista Moroni. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen, Inaugural-Dissertation, Marburg 1928, Marburg 1928, S. 19, Kat. Nr. 33, S. 96, Z. 13
1929 Lucia Chiovenda, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 11
1929 Venturi, Storia dell'arte italiana, IX, 4 (1929), S. 172–176, 201, Anm. 1
1931 Georg Gronau, Art. „Moretto, Alessandro"; in: ThB 25 (1931), S. 141
1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 374
1932 Alfred Wolters, Moretto da Brescia. Die Madonna mit den

Kirchenvätern; in: Meisterwerke Alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932, S. 103–105
1939/1978 Davide Cugini, Moroni pittore, Bergamo 1939, Reprint Bergamo 1978, S. 39
1939 a Giuseppe Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, Udine 1939, S. 54 mit Anm. 1, S. 109, 144
1939 b Giuseppe Fiocco, Pittori bresciani del Rinascimento: Alessandro Bonvicino detto Moretto da Brescia; in: Emporium 89 (1939), S. 396
1939 Ercole Mazza, Giambattista Moroni; in: G. B. Moroni, Bergamo 1939, S. 28
1943 Giuseppe Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, Padua ^{2}1943, S. 45, 91, 118
1943 György Gombosi, Moretto da Brescia, Basel 1943, S. 58, 65, 104, Kat. Nr. 112
1954 Camillo Boselli, Il Moretto, 1498–1554, Brescia 1954 (Supplemento ai „Commentari dell'Ateneo di Brescia" per il 1954 col concorso della „Fondazione Ugo da Como" di Lonato), S. 84, 104
1963 Rossana Bossaglia, La pittura bresciana del Cinquecento. I maggiori e i loro scolari; in: Storia di Brescia, Bd. 2, La dominazione veneta (1426–1575), Brescia 1963, S. 1078 mit Anm. 1
1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 277
1969 Giuseppe Fiocco, Giovanni Antonio Pordenone, Pordenone ^{3}1969, S. 54, 109, 144
1969 Irene Markowitz, Die Düsseldorfer Malerschule (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. IV, 2), Düsseldorf 1969, S. 185, Inv. Nr. 2362
1970 Géza Jászai, Art. „Kirchenlehrer, Kirchenväter"; in: LCI 2 (1970), Sp. 533
1970 Angela Ottino della Chiesa, Art. „Bonvicino (Buonvicino, Buonvicini), Alessandro detto il Moretto da Brescia"; in: Dizionario biografico degli italiani, Bd. 12, Rom 1970, S. 475
1976 Christian Hornig, Cavazzola, München 1976, S. 67, Anm. 184
1978 Ausst. Kat. Giovanni Battista Moroni. 400th anniversary exhibition. Katalog von Allan Braham, London, National Gallery, London 1978, S. 7
1979 Mina Gregori, Giovan Battista Moroni. Tutte le opere, Bergamo 1979 (Auszug aus: I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Bd. 3, Il Cinquecento, Bergamo 1979), S. 255, 305f
1981 Valerio Guazzoni, Moretto. Il tema sacro, Brescia 1981, S. 47
1987 Bruno Contardi, Serena Romano (Hg.), Filippo Titi, Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma (1674–1763). Edizione comparata, Bd. 1, Florenz 1987, S. 196
1987 Dominique Thiébaut, Ajaccio, Musée Fesch. Les Primitifs italiens, Paris 1987, S. 38
1988 Pier Virgilio Begni Redona, Gian Girolamo Savoldo, Girolamo Romanino e Alessandro Bonvicino detto il Moretto nella realtà pittorica bresciana; in: Maurizio Pegrari (Hg.), Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo, Brescia 1988, S. 164
1988 Pier Virgilio Begni Redona, Gian Alberto dell'Acqua, Giovanni Vezzoli, Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia, Brescia 1988, S. 204, 400–402, 581f
1988 Valerio Guazzoni, De potestate Pontificis. Riflessi tridentini nell'opera tarda del Moretto; in: Ausst. Kat. Alessandro Bonvicino. Il Moretto, Katalog von Gian Alberto dell'Acqua u. a., Brescia, Monasterio di S. Giulia, 1988, S. 264–266
1988 Bruno Passamani, Il „Raffaello bresciano": formazione ed affermazione di un mito; in: Ausst. Kat. Alessandro Bonvicino. Il Moretto, Katalog von Gian Alberto dell'Acqua u. a., Brescia, Monasterio di S. Giulia, 1988, S. 19
1988 Carlo Zani, Moretto e l'architettura; in: Ausst. Kat. Alessandro Bonvicino. Il Moretto, Katalog von Gian Alberto dell'Acqua u. a., Brescia, Monasterio di S. Giulia, 1988, S. 289
1991 Francesco Rossi, G. B. Moroni, Soncino 1991, S. 42
1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 37
1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 38

DOKUMENTE

Schreiben des Sekretärs der Königlich-Preußischen Kunstakademie in Düsseldorf, A. Wiegmann, an J. D. Passavant mit der Bitte um Erlaubnis zur Anfertigung einer Kopie von Morettos Kirchenväter-Altar durch Christian Köhler, Düsseldorf, 13. 6. 1847; Konzept der Antwortschreibens der Städel-Administration vom 18. 6. 1847 und Wiegmanns Rückantwort an die Administration, Düsseldorf, 25. 6. 1847 (Archiv des Städelschen Kunstinstitutes, „P. 1 Ankauf alter Bilder, P. 1. Ankauf älterer Bilder, A. Gekaufte Bilder von: 10. Moretto /cf. M 12/ dessen Copie durch Wiegmann betr.")

[P.] [6 Juli 1847]
[Einwilligung d. A. zur Copie in Oehl
Vorbehalt daß kein Kupferstich & Lithographie von ihm weder nach dem Original und der Copie gefertigt werde. Hat sich mit (dH Lugetopf) zu verständigen, welchem die Vervielfältigung durch Kupferstich zugestanden worden,[38] über den Platz]

Hochzuehrender Herr!
Ich habe die Ehre Namens der Königlichen Kunstakademie hieselbst Euer Wohlgeboren ergebenst um die Erlaubniß zu ersuchen, daß der Überbringer dieses, der Historienmaler Herr Chr. Köhler, eine kleine Copie nach dem in der Gallerie des Städelschen Instituts befindlichen herrlichen Gemälde von Moretto „Die Madonna und die vier Kirchenväter" für die hiesige Akademie ausführen dürfe. Ich ersuche Euer Wohlgeboren insbesondere dem Herrn Köhler jede thunliche Erleichterung bei seiner Arbeit gütigst gewähren und dafür der aufrichtigsten Dankbarkeit von Seiten des Lehrer=Collegiums der diesseitigen Anstalt versichert sein zu wollen.

Mit der vollkommensten Hochachtung habe ich die Ehre zu zeichnen
Euer Wohlgeboren
ergebenster
[gez.] AWiegmann Prof.
Sekret. d. Akademie
(In Abwesenheit des Akad. Directors.)
Düsseldorf den 13 Juni 1847.

38 Im Jahre 1851 wurde das Bild von C. Wildt für den Frankfurter Kunstverein lithographiert (Verz. [1873], S. 76, Nr. 26).

An
den Inspector des Städelschen Kunst=Instituts
Herrn Passavant
Wohlgeboren
Frankfurt a/M.

[P.] [6 Juli 1847]
Die Administration
etc.
an
Herrn Professor Wiegmann
Wohlgeboren
Sekretär der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf.

Euer Wohlgeboren an Herrn Inspector Passavant gerichtete mit dem Postzeichen Düsseldorf versehene Zuschrift vom 13 d. Monats, ist uns zur Erledigung des in derselben ausgesprochenen Gesuches übergeben worden.

Wir entsprechen gerne dem Wunsche Ihrer Akademie daß dem Historienmaler Herrn Ch. Köhler verstattet werde von dem in unserem Besitze befindlichen Gemälde Moretto's „Die Madonna und die vier Kirchenväter" für die Akademie eine kleine Copie in Oel auszuführen. Da jedoch einem anderen Künstler bereits die Erlaubniß ertheilt worden ist das Gemälde in Kupfer zu stechen, und derselbe seine Arbeit wohl demnächst beginnen wird, so wird sich Herr Köhler bei seiner Hierherkunft mit diesem über den Platz zum Copiren und etwaige sonstige Modalitäten der Arbeit zu verständigen haben.

Wir setzen voraus und behalten uns ausdrücklich vor, daß weder von H Köhler noch sonst Jemanden nach dem Originale oder der zu fertigenden kleinen Copie des Bildes eine Vervielfältigung desselben durch Kupferstich, Lithographie oder sonstige Mittel stattfinde oder verstattet werde, und ersuchen Euer Wohlgeboren dem Herrn Köhler von dieser Entschließung gefälligst Nachricht geben zu wollen.
Mit vorzüglichster Hochachtung
Die Administration des Städel'schen Kunstinstituts
in deren Namen: [sic]

[von anderer Hand hinzugefügt:]
Da Sie diesen Vorbehalt natürlich finden werden, und wir die Erlaubniß zum Copiren des Bildes nur unter demselben ertheilen konnten, so müssen wir Sie für dessen Einhaltung verbindlich machen, und bitten Sie uns Ihr Einverständniß darüber schriftlich zukommen zulassen.
Frft den 18ten Juny 1847

[P.] [6 Juli 1847]
An
die Wohllöbliche Administration des Städelschen
Kunst=Instituts
zu Frankfurt.

Einer Wohllöblichen Administration beehre ich mich hierdurch den verbindlichsten Dank der Königlichen hiesigen Kunst=Akademie für die Erlaubniß auszusprechen, welche Wohldieselbe dem Maler Köhler zur Anfertigung einer kleinen Copie nach dem Gemälde Moretto's „Die Madonna und die vier Kirchenväter" zu ertheilen die Gefälligkeit gehabt hat. Die dabei gestellte Bedingung geht die Akademie bereitwillig ein und bin ich beauftragt, Namens derselben hiermit ausdrücklich zu erklären:

Daß weder von dem Maler Köhler noch von sonst Jemanden nach dem Originale oder der zu fertigenden kleinern Copie des Bildes eine Vervielfältigung desselben durch Kupferstich, Lithographie oder sonstige Mittel verstattet werden, oder, soweit es die sorgfältigste Beaufsichtigung verhüten kann, stattfinden soll.

Daß dieser Erklärung auch der Maler Köhler zu entsprechen habe, ist demselben unter heutigem dato amtlich mitgetheilt worden.
Mit vollkommenster Hochachtung.
Der Sekretär der Königlichen Kunstakademie.

[gez.] AWiegmann
Düsseldorf den 25. Juni 1847.

KÜNSTLER AUS DEM UMKREIS DES MORETTO DA BRESCIA

THRONENDE MADONNA MIT KIND UND DEN HEILIGEN ANTONIUS ABBAS UND SEBASTIAN

Inv. Nr. 869

Tafel 37 und Abb. 347

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Leinwand (Leinenbindung, ca. 17 Kett- und 20 Schußfäden), ausgeschnitten (oben dem Bildausschnitt folgend halbrund beschnitten) und doubliert, Kanten allseits abgeklebt, 252,7 (± 0,4) x 183,4 (± 0,4) cm
originaler Bildträger aus drei vertikal verlaufenden Leinwandbahnen zusammengesetzt (Nahtverlauf zwischen den Bahnen I und II im oberen Viertel infolge der Beschneidung und anschließenden Doublierung unregelmäßig nach rechts verlaufend; Breitenmaße in 100 cm Entfernung von unterer Bildkante gemessen, bei bildseitiger Betrachtung von links nach rechts)
Leinwandbahn I: 82,5 cm
Leinwandbahn II: 84,5 cm
Leinwandabschnitt III: 17,5 cm
an beiden Seiten der Originalleinwand sind die Ansätze der ursprünglichen Spanngirlanden zu erkennen; im unteren Abschnitt des Originalbildträgers eine unregelmäßig verlaufende, zickzackförmige, ursprüngliche Anstückung, die im Bereich der Antoniusfigur auf der Höhe von deren linkem Fuß verläuft, ansonsten auf der Höhe der Vorderkante des grünen Tuches über dem Thronpodest (vgl. den Röntgenbefund, *Abb. 349*)
unregelmäßige Leinwandintarsie oberhalb der Sebastiansfigur (vgl. den Röntgenbefund, *Abb. 350*)

Malfläche entspricht Bildträger

Zustand der Malerei:[1]
durchgehend massiv verputzt, vor allem auf den Leinwandknoten; da in den Gewebetiefen gleichzeitig Firnisreste und Schmutz stehengeblieben sind, wird hierdurch das Leinwandraster noch verstärkt; die Struktur der Originalleinwand ist ferner durch die Doublierung in die Malschicht eingeprägt; über die gesamte Malfläche verteilt zahlreiche, z. T. großflächige Ausbrüche aus Malschicht und Grundierung, die retuschiert sind

Beschriftungen auf der Rückseite des Bildträgers:
Klebzettel „No. 869", in roter Kreide „3850"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das in seinem Bildausschnitt oben halbrund geschlossene Altarbild zeigt die thronende Madonna mit dem Kind, den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian[2] sowie einem Laute spielenden Engel im Typus der Sacra Conversazione. Die Gottesmutter sitzt vor einem Ehrentuch aus weißem, goldgesäumtem Brokat auf einer Thronbank, die auf einem mit grünem Tuch verhüllten Podest in einem kapellenartigen Raum aufgestellt ist. Maria wendet sich nach links dem Heiligen Antonius Abbas zu, während das auf einem Kissen auf ihrem linken Knie sitzende nackte Christuskind sich zum Heiligen Sebastian umwendet. Ein gedankenverloren Laute spielender Engel sitzt auf der Stufe vor dem Thronpodest.

Maria trägt über einem weißen Hemd ein rotes, goldgesäumtes Kleid, darüber einen blauen, gleichfalls mit Goldsäumen versehenen Umhang mit flaschengrünem Innenfutter. Über den gescheitelten Haaren liegt ein weißer Schleier, das Haupt hinterfängt eine kreisförmige Lichterscheinung. Maria hat das nackte Kind auf ein weißes, walzenförmiges Kissen gesetzt, das auf ihrem linken Oberschenkel liegt. Antonius ist als kahlköpfiger, älterer Mann mit grauweißem Vollbart dargestellt, der aus dem Bild in Richtung des Betrachters herausschaut. Er hat seinen linken Fuß auf die untere Stufe des Thronpodests gesetzt und lehnt sich mit überkreuzten Armen auf seinen Stab, in der Rechten eines seiner Attribute, eine kleine Glocke. Antonius trägt über einem blaßrosafarbenen, gegürteten Gewand eine schwarze Kutte mit Kapuze. An den Füßen hat

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 56r: „vertrocknet, retouschirt, abgesprungene Stellen. rest. v. Janz d. 31. July 1878".

2 E. Sauser, Art. „Antonius Abbas (der Große), Stern der Wüste, Vater der Mönche"; in: LCI 5 (1973), Sp. 205–217; P. Assion, Art. „Sebastian"; in: LCI 8 (1976), Sp. 318–324.



Abb. 347: Umkreis des Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 348: Giovanni da Asola (?), Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes Ev., Franziskus, Bernhardin und Johannes d. T., Dijon, Musée des Beaux-Arts

er braune Lederschuhe. Ihm gegenüber ist der bis auf ein weißes Lendentuch nackte Sebastian an die Säule der Architekturbühne des Bildes gefesselt. Der jugendliche, schnauzbärtige Heilige ist von mehreren Pfeilen getroffen und wendet sich dem Christuskind zu. Der blondgelockte Engel mit der Laute schließlich trägt ein ockergelbes Kleid, seine Flügel sind grauweiß.

Der Schauplatz der Sacra Conversazione wirkt wie ein Sakralraum: Der Betrachter scheint im Mittelschiff einer Kirche zu stehen und durch das mit einem Tonnengewölbe gedeckte, von Säulen abgetrennte Seitenschiff in eine apsidial geschlossene Seitenkapelle zu blicken. Wände, Säulen und Pilaster, Basen und Kompositkapitelle sind wie das Gewölbe und das Gebälk (außer einem aus rötlichem Marmor hergestellten Mittelabschnitt) aus graugeädertem Marmor. Die Apsis ist mit einem Mosaik geschmückt, das eine stilisierte grüne Akanthusranke vor Goldgrund zeigt. Der Fliesenboden des Raumes schließlich ist mit verschiedenfarbigen Marmorplatten belegt.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde 1835 von Johann David Passavant (1787–1861) zu einem Preis von 6600 Gulden für das Städelsche Kunstinstitut erworben[3] und im Städel-Inventar als Werk des Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, verzeichnet; unter gleicher Zuschreibung findet es sich auch in den Gemäldeverzeichnissen seit 1835.

Das Altarblatt war von Passavant aus der Sammlung des Giovanni Domenicini in Bergamo erworben worden, in der es spätestens seit 1833 nachweisbar ist, als S. Ticozzi das Gemälde als eines der „capi d'opera" Morettos publizierte.[4] Zuvor soll es sich – Passavant zufolge – in „... einer im Gebirge bei Lecco am Comer See gelegenen Kirche" befunden haben.[5] Ticozzis Zuschreibung sollte sich anfangs großer Zustimmung erfreuen.[6] Hatten J. A.

3 Zu den Erwerbungsumständen vgl. Cornill (1865), S. 57f, und den Brief J. D. Passavants an die Städel-Administration vom 12. Juni 1835; siehe S. xvi. Passamani (1988), S. 19, verwies auf die hohe Wertschätzung, die Morettos Kunst im Kreis der Nazarener genoß und die vermutlich Passavants Entscheidung, Werke dieses Künstlers dem Städel anzubieten, wesentlich mitbeeinflußt hat.

4 Ticozzi (1833), S. 140.

5 Brief von J. D. Passavant an die Städel-Administration vom 12. Juni 1835; siehe S. xvi.

6 Eastlake (1851), S. 453; Cornill (1865), S. 57f; Kugler, Burckhardt (1867), S. 323; Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 473, Anm. 93; Lübke (1879), S. 618f; Gozzoli (1898), S. 19, Anm. 3; Molmenti (1898), S. 91; Papa (1898), S. 35; da Ponte (1898), S. 94; Weizsäcker (1900), S. 223f, Kat. Nr. 44; Crowe, Cavalcaselle, Borenius (1912), S. 296, Anm. 2; Chiovenda (1929), S. 11; A. Venturi (1929), S. 162, 168–170, 201, Anm. 1; Gronau (1931), S. 141; Berenson (1932), S. 374; ders. (1968), S. 277.

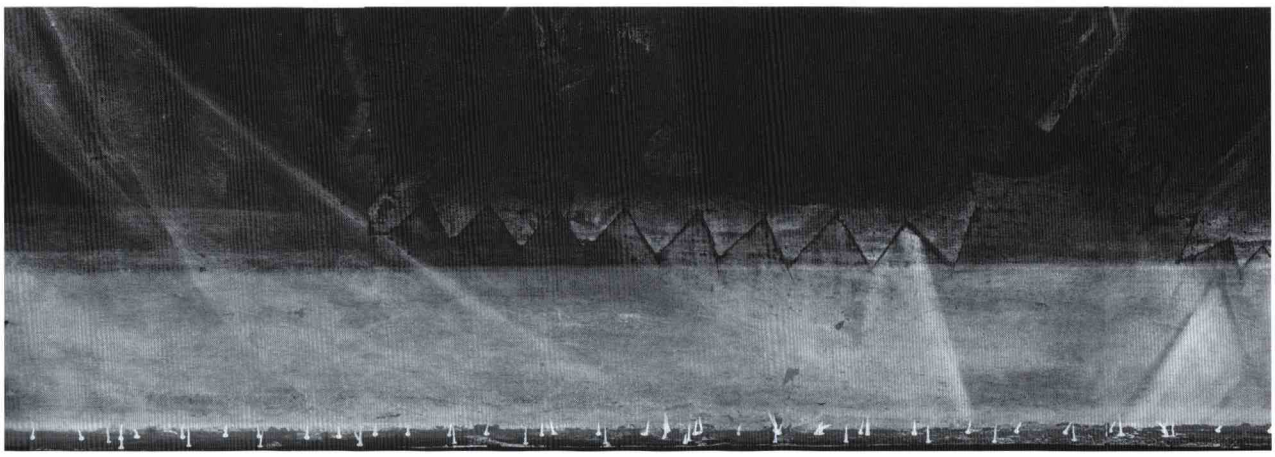


Abb. 349: Umkreis des Moretto, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian, Röntgenaufnahme, linker unterer Bildausschnitt, Frankfurt a. M., Städel

Crowe, G. B. Cavalcaselle und M. Jordan sowie W. Lübke zunächst nur auf den schlechten Erhaltungszustand des „... durch Austüpfeln verdorbenen" Bildes hingewiesen,[7] so zog P. da Ponte – im Anschluß an U. Fleres – die Autorschaft Morettos erstmals grundsätzlich in Zweifel.[8] H. Weizsäcker verteidigte das Werk als „... nicht auf gleicher Höhe der Vollendung mit dem nachfolgenden Bilde [dem Kirchenväter-Altar, gleichfalls im Städel; JS], jedoch gleich diesem von der Hand des Meisters und aus der Zeit der voll erlangten künstlerischen Reife".[9] A. Venturi verteidigte nochmals nachdrücklich die Qualität des Gemäldes, das auch seiner Meinung zufolge Moretto auf dem Höhepunkt seiner Kunst zeigte.[10] B. Berenson hingegen versuchte dem Problem stilistischer Unstimmigkeiten, die er im Bilde glaubte beobachten zu können, mit einer Frühdatierung innerhalb des Moretto-Œuvre zu begegnen.[11]

G. Gombosi lehnte die Zuschreibung der Frankfurter Sacra Conversazione mit den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian an Alessandro Bonvicino selbst endgültig ab.[12] Da er neben dem ausgeprägtem Einfluß Morettos auch den von Romanino sah, wies er dem von ihm versuchsweise mit Marcello Fogolino (1483 oder 1488 – nach 1548 oder um 1558) identifizierten Künstler ferner eine Thronende Madonna mit den Heiligen Johannes Ev., Franziskus, Bernhardin von Siena und Johannes d. T. im Musée Municipal in Dijon *(Abb. 348)* zu. Das Dijoneser Gemälde gilt heute allerdings als Arbeit des Giovanni da Brescia, genannt da Asola (um 1485–1531).[13]

Auch P. V. Begni Redona, G. A. dell'Acqua und G. Vezzoli führten das Städel-Bild unter den Moretto fälschlich zugeschriebenen Werken.[14] Angesichts einer von ihnen konstatierten, aber nicht näher beschriebenen Stilmischung von Giovanni Bellini, dem jungen Sebastiano del Piombo und Sebastiano Florigerio erschien es ihnen als „... un prodotto piuttosto d'area veneziana intorno al 1510", das allerdings nichts mit dem von Gombosi in die Diskussion eingeführten Bild in Dijon zu tun habe.

V. Guazzoni schließlich schlug Paolo Caylina d. J. (um 1485 – nach 1545) als Autor des Städel-Gemäldes vor, das er um 1530 datieren wollte. Wie er allerdings selbst einräumte, ist es qualitativ deutlich jenen Werken überlegen, die sich mit Caylina sicher in Verbindung bringen lassen.[15]



Abb. 350: Umkreis des Moretto, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian, Röntgenaufnahme, Heiliger Sebastian, Frankfurt a. M., Städel

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinen Befund zur Unterzeichnung oder zu wesentlichen Modifikationen im Zuge der Farbausführung.

Wegen seiner Abmessungen konnten von dem Gemälde nur abschnittsweise Röntgenaufnahmen ange-

7 Crowe, Cavalcaselle, Jordan (1876), S. 473, Anm. 93 (hier auch das Zitat), deren Auffassung zufolge das hier besprochene Bild gegen Morettos Thronende Madonna mit Kind und den vier Kirchenvätern, Inv. Nr. 916 (siehe S. 351–361), abfällt; demgegenüber sah Lübke (1879), S. 618f, im hier diskutierten Gemälde eine im Vergleich mit der Kirchenväter-Pala „... ursprünglich ebenfalls sehr treffliche Tafel ..., nicht minder grossartig aufgebaut, voll weicher Anmuth und Innigkeit, nur in der Farbenwirkung durch Ausbesserungen beeinträchtigt".

8 Da Ponte (1898), S. 94. Vgl. auch Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 570f.

9 Weizsäcker (1900), S. 223f, Kat. Nr. 44.

10 A. Venturi (1929), S. 162, 168–170, 201, Anm. 1, mit einem Vergleich mit Morettos Madonna mit Kind und dem Heiligen Nikolaus in der Pinacoteca Civica „Tosio Martinengo" in Brescia (Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli [1988], S. 316–319, Kat. Nr. 66) und seiner Madonna mit Kind und vier Heiligen in Sant'Andrea in Bergamo (ebd., S. 311–315, Kat. Nr. 65).

11 Berenson (1932), S. 374; ders. (1968), S. 277. Ebenso A. Ballarin in Ballarin, Banzato (1992), S. 132 (um 1521).

12 Gombosi (1943), S. 118, Nr. 15; ebenso Sander, Brinkmann (1997), S. 37.

13 Als Werk des Giovanni da Brescia findet sich das Gemälde auch bei Marguerite Guillaume, Catalogue Raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon. Peintures italiennes, Dijon 1980, S. 32f, Kat. Nr. 52; Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 569.
Zu Marcello Fogolino vgl. Thomas Nichols, Art. „Fogolino, Marcello"; in: DicArt 11 (1996), S. 235f; zu Giovanni da Brescia vgl. Mauro Lucco, Art. „Giovanni da Asola"; in: Giuliano Briganti (Hg.), La pittura in Italia. Il Cinquecento, Bd. 2, Mailand 1988, S. 730; Art. „Giovanni da Asola"; in: Mauro Lucco (Hg.), La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, Bd. 3, Mailand 1999, S. 1295.

14 Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 570f, verteidigten zugleich den künstlerischen Wert des Bildes.

15 Guazzoni (1989), S. 44–46.
Zu Caylina vgl. S. C. M., Art. „Caylina, Paolo, d. J."; in: AKL 17 (1997), S. 407.

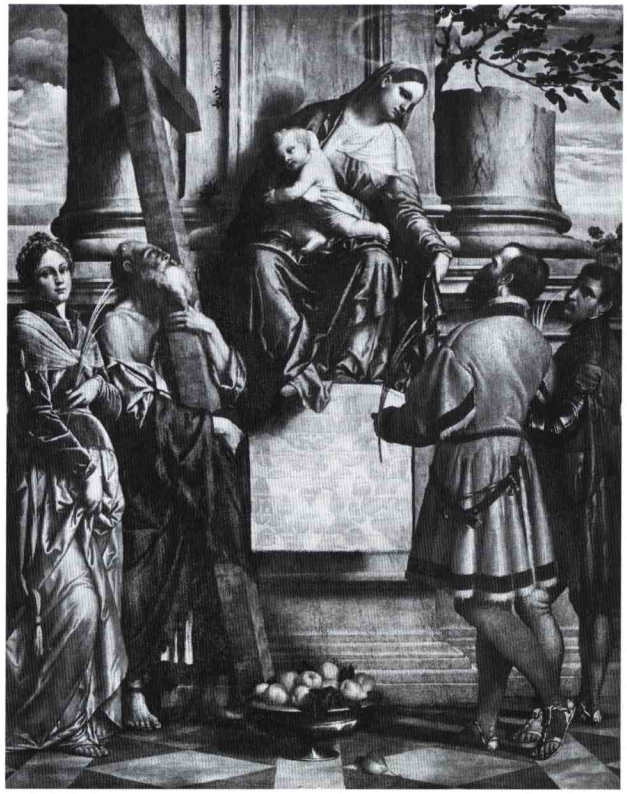


Abb. 351: Moretto, Sacra Conversazione mit den Heiligen Eusebia, Andreas, Domnus und Domninus, Bergamo, S. Andrea Apostolo

fertigt werden. Während die Aufnahme der linken unteren Ecke *(Abb. 349)* deutlich die ursprüngliche Anstückung der Leinwand zeigt, verdeutlicht die Aufnahme der Sebastiansfigur *(Abb. 350)* insbesondere im Bereich des Kopfes, mit welchen Schwierigkeiten der Maler bei der Formfindung zu kämpfen hatte. Beide Ausschnitte geben zugleich eine prägnante Vorstellung vom schlechten Erhaltungszustand der Malerei, die durch zahlreiche Farbverluste beeinträchtigt ist.



Abb. 352: Moretto, Madonna mit Kind und dem Heiligen Antonius Abbas, Vaduz, Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein

DISKUSSION

Die traditionelle Zuweisung der Frankfurter Sacra Conversazione mit den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian an Moretto ist seit langem – und mit guten Gründen – bezweifelt worden. Allein der Umstand, daß ihre Anhänger sich nicht über die zeitliche Einordnung des Gemäldes im Moretto-Œuvre haben einigen können, verdeutlicht deren Schwierigkeiten.[16] Der Vergleich mit gesicherten und in etwa zeitlich einzuordnenden Werken des Künstlers kann demgegenüber zeigen, daß der ausführende Maler des Frankfurter Gemäldes Morettos Werke nicht nur gut kannte, sondern bei Arbeiten unterschiedlicher Entstehungszeit Anleihen für seine eigene Komposition gemacht hat.

Für die Figuren- und Kopftypik von Mutter und Kind, ja selbst für den im Muster eng verwandten weißen Brokatstoff liefert Morettos 1536/37 gearbeitete Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Eusebia, Andreas, Domnus und Domninus in S. Andrea Apostolo in Bergamo erste Analogien *(Abb. 351)*.[17] Noch enger ist der Bezug zu einer Bilderfindung Morettos wohl aus den frühen 1540er Jahren, die in mehreren Fassungen bzw. Kopien überliefert ist. Als Halbfigurenkomposition zeigt sie die Verehrung der Madonna und des Kindes durch den Heiligen Antonius Abbas *(Abb. 352)*.[18] Haltung und Gesichtsschnitt Mariens stimmen mit denen der Gottesmutter des Frankfurter Bildes weitgehend überein, und ebenso enge Entsprechungen bestehen beim Kopftyp, dem Haltungsmotiv, der Bekleidung und der Art der Präsentation der Attribute des Antonius. Selbst die beiden höchst beweglichen Christuskinder ähneln einander, auch wenn sie in ganz unterschiedlichen Haltungen dargestellt sind. Morettos Halbfigurenkomposition scheint für den Maler des Städel-Gemäldes der Ausgangspunkt seiner eigenen, monumentalen Darstellung in Ganzfiguren gewesen zu sein (will man nicht annehmen, daß das Halbfigurenbild seinerseits eine Reduktionsform einer verlorenen Sacra Conversazione Morettos ist).[19] Auch bei der weiteren Ausgestaltung seines Gemäldes bediente sich der Maler des Frankfurter Bildes erneut bei Moretto.

16 Siehe S. 365.

17 Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 311–315, Kat. Nr. 65, Farbtafel auf S. 312.

18 Die qualitativ beste Fassung befindet sich in den Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein auf Schloß Vaduz, vgl. Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 377, Kat. Nr. 88, Abb. auf S. 377. Eine zeitgleiche, wohl eigenhändige Wiederholung besitzt das Musée des Beaux-Arts in Bordeaux, während sich spätere Kopien im Besitz der Congregazione dei Padri oratoriani in Brescia und – zuletzt 1978 – im dortigen Kunsthandel befinden; vgl. ebd., S. 385, Kat. Nr. 91, Abb. auf S. 385 (Bordeaux), S. 556f, Kat. Nr. 202 (Kunsthandel).

19 Zum Thema der halbfigurigen Reduktion einer ganzfigurigen Komposition bzw. zur Erweiterung eines Halbfigurenbildes zur Darstellung in Ganzfigur siehe auch S. 72f.

So mag die formale Anregung für die ganzfigurige Darstellung des Antonius von Morettos um 1530 entstandenem Altarbild mit dem thronenden Antonius von Padua mit den Heiligen Antonius Abbas und Nikolaus von Tolentino *(Abb. 353)*, heute in der Pinacoteca Civica Tosio–Martinengo in Brescia, herrühren,[20] doch hält auch der entsprechende Heilige auf der um 1540 entstandenen Sacra Conversazione mit den Heiligen Onofrius und Antonius Abbas in S. Eufemia in Verona *(Abb. 345)* Glocke und Krückstock in einer der Frankfurter Darstellung verwandten Art und Weise.[21] Der um 1540 entstandene Benediktinerheilige im Museum der Bildenden Künste zu Budapest *(Abb. 354)* wiederum zeigt einen dem Frankfurter Sebastian sehr ähnlichen Gesichtsschnitt einschließlich des leicht „himmelnden" Augenaufschlags.[22]

Orientierte sich der Maler des Frankfurter Bildes also bei seinen Figuren vor allem an Werken Morettos, die in den 1530er bzw. um 1540 entstanden waren, so griff er bei der Ausgestaltung der Raumbühne auf deutlich frühere, venezianische Vorbilder zurück, die engstens mit Giovanni Bellini in Zusammenhang stehen und die durch dessen Schüler und Nachfolger vielfach reproduziert worden sind. Leitmotivisch stehen hierfür die mosaizierte Apsiskalotte über der Madonna und der musizierende Engel zu ihren Füßen. Eine dem Städel-Bild vergleichbare, mit einer akanthusartigen Ranke mosaizierte Apsiskonche begegnet etwa in Giovanni Bellinis bereits im Jahre 1505 entstandener Pala mit der thronenden Madonna mit Heiligen und Engeln in S. Zaccaria in Venedig.[23] Schon um 1490 hatte Bellini mit seiner Sacra Conversazione für S. Giobbe *(Abb. 355)*, heute in der Accademia, eine Komposition geliefert, die nicht nur mit dem Goldmosaik in der Apsis dem Städel-Gemälde ähnelt, sondern auch mit dem von mächtigen Gebälken getragenen Tonnengewölbe, das sich im rechten Winkel zur Bildfläche über den Figuren ausspannt.[24] Musizierende, häufig Laute spielende Engel bevölkern zahlreiche Darstellungen der Sacra Conversazione Bellinis und seiner Nachfolger – es sei erneut an die beiden bereits genannten Altarbilder für S. Zaccaria und S. Giobbe erinnert oder an Bellinis dreiteiliges, 1488 ent-



Abb. 353: Moretto, Der thronende Heilige Antonius von Padua mit den Heiligen Antonius Abbas und Nikolaus von Tolentino, Brescia, Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo



Abb. 354: Moretto, Ein Benediktinerheiliger, Budapest, Museum der Bildenden Künste

20 Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 249–251, Kat. Nr. 46, Farbtafel auf S. 250.

21 Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 346f, Kat. Nr. 76, Farbtafel auf S. 347.
Morettos schon in den frühen 1530er Jahren entstandene Pala mit dem mit den Flammen des Antoniusfeuers drohenden Einsiedlermönch im Santuario di Auro in Comero bei Brescia zeigt das Antlitz des Antonius Abbas zornverzerrt; vgl. Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 288–291, Kat. Nr. 57, Farbtafel auf S. 289.

22 Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 326f, Kat. Nr. 69, Farbtafel auf S. 327.

23 Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), S. 35, Kat. Nr. 130, Bd. 2, Abb. 104.
Eine entsprechende Konchendekoration findet sich auch auf dem Orgelflügel mit dem Apostelfürsten Petrus aus S. Maria dei Miracoli in Venedig, heute in der dortigen Accademia, der in der Bellini-Werkstatt entstand; Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), S. 70, Kat. Nr. 243, Bd. 2, Abb. 271 bis.

24 Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), S. 40f, Kat. Nr. 140, Bd. 2, Abb. 80.





Abb. 356: Gian Pietro Silvio (?), Sacra Conversazione mit den Heiligen Augustinus und Laurentius sowie einem Laute spielenden Engel, Verbleib unbekannt

Abb. 355: Giovanni Bellini, Pala di S. Giobbe, Venedig, Gallerie dell'Academia

standenes Altarbild in der Sakristei von S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig.[25]

Selbst die Haltung des Christuskindes geht übrigens letztlich auf eine Erfindung Giovanni Bellinis zurück: Ursprünglich wohl für das erzählende Historienbild der Darstellung Christi im Tempel entwickelt (hierher kommt die ursprünglich auf Maria bezogene Rückwendung des Kindes), das sich nur in Kopien der Bellini-Werkstatt erhalten hat,[26] wurde das Motiv in der Werkstatt des Künstlers auch ins halbfigurige Madonnenbild übertragen.[27]

Für die Zuschreibung der Frankfurter Sacra Conversazione läßt dies auf einen um 1540 in engem Zusammenhang mit Moretto arbeitenden Künstler schließen, der seine anfängliche Ausbildung vermutlich in Venedig erhalten hatte – vielleicht aber auch nur auf einen Maler, der in diesem konkreten Falle den besonderen Wünschen seiner Auftraggeber nachkam, ausgeprägte Reminiszenzen an die Bellini-Schule ins Bild zu setzen. Da sich die Provenienz des Bildes nicht über das frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, als sich das Gemälde angeblich in einer Kirche am Comer See befand, ist es jedoch bis heute nicht gelungen, die näheren Entstehungsbedingungen, den ursprünglichen Aufstellungsort oder die Stifter zu ermitteln, auf die die spezifische Heiligenauswahl nur in allgemeiner Weise rückverweisen kann.

Für die Hypothese der Autorschaft eines venezianisch geprägten Künstlers aus dem Moretto-Umkreis könnten Beobachtungen sprechen, die man an einer weiteren, in ihrer Zuschreibung gleichfalls nicht unumstrittenen Sacra Conversazione machen kann: Es handelt sich dabei um die

25 Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), S. 34f, Kat. Nr. 129, Bd. 2, Abb. 66.

26 Zu den Kopien der Darstellung im Tempel vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), S. 41f, Kat. Nr. 144a-ad.

27 Zu den zahlreichen Kopien nach Bellinis um 1502 geschaffener „Madonna col bambino vispo" vgl. Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962), S. 19, Kat. Nr. 58a-aa.

Pala mit den Heiligen Augustinus und Laurentius sowie einem Laute spielenden Engel *(Abb. 356)*, die sich seinerzeit in der Sammlung Sir Ilay M. Campbell in Inveraray, Argyll, Crarae Lodge, befand.[28] Während sie 1977 zunächst unter der traditionellen Zuschreibung als Moretto in London versteigert wurde, kam sie im selben Jahr dort erneut als Werk des Giovanni da Asola unter den Hammer. Nachfolgend schrieben sowohl M. Lucco als auch A. Ballarin das Gemälde dem in den 1530er und 40er Jahren in Venedig tätigen Gian Pietro Silvio zu.[29]

Hierfür sprechen die weitgehenden Übereinstimmungen mit Silvios signiertem und auf das Jahr 1532 datiertem Altarbild mit dem Thronenden Heiligen Martin zwischen den Apostelfürsten in der Stiftskirche S. Martino zu Piove di Sacco.[30] Diese betreffen im Detail den Laute spielenden Engel im Vordergrund und die beiden das Ehrentuch emporhaltenden Engel, in einem etwas weiter gefaßten Sinne aber auch die Figuren der beiden seitlich postierten Heiligen. Das Städel-Bild und das Silvio zugeschriebene, zuletzt im Londoner Kunsthandel faßbare Gemälde wiederum weisen Analogien in der Gestaltung der Madonnenfigur in Haltung und Kopftypik auf, ferner ähneln sich die wohlgenährten musizierenden Engel im Bildvordergrund mit ihren runden, mit perückenartigen Lockenschöpfen bedeckten Köpfen. Damit ist indes nicht mehr als der allgemeine Stil- und gelegentliche Motivzusammenhang markiert, der zwischen Werken Morettos und Silvios des öfteren besteht;[31] Grundlage für eine konkrete Zuschreibung auch des Frankfurter Gemäldes an Silvio kann er nicht sein.

Eine willkommene Bestätigung für die Datierung des Städel-Bildes um 1540 liefert die zu Beginn der 1540er Jahre entstandene, signierte Pala des Benedetto Montagna in der Carmine-Kirche in Vicenza. Sie dürfte die Kenntnis des heute in Frankfurt befindlichen Gemäldes voraussetzen, wirkt sie doch in weiten Teilen wie eine seitenverkehrte, in eine offene Landschaft übertragene Variante, will man nicht die Existenz einer beiden Gemälden zugrundeliegenden, gemeinsamen Vorlage annehmen.[32]

LITERATUR

Verz. (1835), S. 67f, Nr. 175; (1844), S. 54, Nr. 12; (1855), S. 7f; (1858), S. 55, Nr. 24; (1866), S. 56, Nr. 24; (1870), S. 75, Nr. 25; (1873), S. 76, Nr. 25; (1879), S. 81, Nr. 44; (1883), S. 83, Nr. 44; (1888), S. 90, Nr. 44; (1892), S. 15, Nr. 44; (1900), S. 223f, Nr. 44; (1907), S. 9, Nr. 44; (1910), S. 12, Nr. 44; (1914), S. 12, Nr. 44; (1915), S. 64, Nr. 44; (1919), S. 78, Inv. Nr. 869; (1924), S. 135; (1966), S. 19; (1971), S. 13; (1987), S. 32; (1997), S. 37

1833 Stefano Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciajo per medaglie e per caratteri niellatori, intarsiatori, musaicisti, d'ogni età e d'ogni nazione, Bd. 4, Mailand 1833, S. 140f

1851 Charles L. Eastlake (Hg.), The schools of painting in Italy (Kugler's hand-book of painting), London [2] 1851, S. 453

1865 Adolph Cornill, Johann David Passavant. Ein Lebensbild, Zweite Abteilung, Frankfurt a. M. 1865 (=Neujahrs-Blatt, den Mitgliedern des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main dargebracht im Januar 1865), S. 57f

1867 Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Dritte Auflage nach der von Dr. Jacob Burckhardt besorgten zweiten Auflage neu bearbeitet und vermehrt von Hugo Freiherrn von Blomberg, Bd. 2, Leipzig 1867, S. 323

1876 Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1876), S. 473, Anm. 93

1879 Wilhelm Lübke, Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert, Bd. 2, Stuttgart 1879, S. 618f

1898 [P. da Ponte], L'opera del Moretto, Brescia 1898, S. 94

1898 G. Gozzoli, Bonvicino detto il Moretto, Brescia 1898, S. 19, Anm. 3

1898 Pompeo Molmenti, Il Moretto da Brescia, Florenz 1898, S. 91

1898 Ulisse Papa, Il genio e il opere di Alessandro Bonvicino (il Moretto), Bergamo 1898, S. 35

1900 Weizsäcker, Catalog (1900), S. 223f, Kat. Nr. 44

1912 Crowe, Cavalcaselle, Borenius, A history of painting in North Italy (1912), Bd. 3, S. 296, Anm. 2

1929 Lucia Chiovenda, Quadri italiani alla Galleria Staedel di Francoforte; in: Le vie d'Italia (Januar 1929), S. 11

1929 Venturi, Storia dell'arte italiana, IX, 4 (1929), S. 162, 168–170, 201, Anm. 1

1931 Georg Gronau, Art. „Moretto, Alessandro"; in: ThB 25 (1931), S. 141

1932 Berenson, Italian pictures (1932), S. 374

1943 György Gombosi, Moretto da Brescia, Basel 1943, S. 118, Nr. 15

1968 Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 277

1988 Pier Virgilio Begni Redona, Gian Alberto dell'Acqua, Giovanni Vezzoli, Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia, Brescia 1988, S. 570f

1988 Bruno Passamani, Il „Raffaello bresciano": formazione ed affermazione di un mito; in: Ausst. Kat. Alessandro Bonvicino. Il Moretto, Brescia, Monasterio di S. Giulia, 1988, S. 19

1989 Valerio Guazzoni, Prata e Caylina a confronto; in: Osservatorio delle Arti 3 (1989), S. 44–46

1992 Alessandro Ballarin, Davide Banzato, Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova della metà del Quattrocento ai primi del Seicento, Mailand 1992, S. 132

1997 Sander, Brinkmann, Romanische Schulen (1997), S. 37

1999 Ornella Francisci Osti (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 38f

28 Das Gemälde wurde zuletzt im Jahre 1977 zweimal auf Londoner Auktionen angeboten, vgl. Verst. Kat. Important Old Master Pictures, Christie, Manson & Woods, London, 25. März 1977, S. 20, Los-Nr. 20 (als Moretto); Verst. Kat. Fine Old Master Pictures, Christie, Manson & Woods, London, 16. Dezember 1977, S. 26, Los-Nr. 118 (als Giovanni da Asola).

29 Mauro Lucco, Savoldo; in: Osservatorio delle Arti 5 (1990), S. 89; A. Ballarin in Ballarin, Banzato (1992), S. 128; Peter Humfrey, G. F. Waagen in Scotland; in: Journal of the Scottish Society for Art History 8 (2003), S. 19.

Begni Redona, dell'Acqua, Vezzoli (1988), S. 585, Kat. Nr. 269, lehnten das Gemälde als Werk Morettos ab. Sie erwähnten die Zuschreibung an Giovanni da Asola, äußerten sich aber nicht näher dazu.

30 Vgl. Paolo Tieto, Pala di Giovanni Pietro Silvio a Piove di Sacco; in: Padova e il suo territorio 11, Nr. 59 (1996), S. 14f, Abb. S. 15.

31 Vgl. A. Ballarin in Ballarin, Banzato (1992), S. 123–134.

32 Franco Barbieri, Pittori di Vicenza 1480–1520: Bartolomeo e Benedetto Montagna – Giovanni Buonconsiglio – Giovanni Speranza – Franco Verla – Marcello Fogolino – Girolamo di Stefano – Giacomo da Vicenza – Girolamo Dal Toso, Vicenza 1981, S. 70, Abb. 106.

ART DES MORETTO DA BRESCIA

BILDNIS EINES GELEHRTEN

Inv. Nr. 925

Tafel 38 und Abb. 357

MATERIELLER BESTAND

Leinwand (Leinenbindung, etwa 14 x 15 Fäden pro Quadratzentimeter), ausgeschnitten, doubliert, allseits abgeklebt, 123,7 x 99,9 cm

Malfläche entspricht Bildträger (die Röntgenaufnahme *[Abb. 358]* zeigt unter der allseitigen Abklebung auf beiden Seiten und unten deutlich Spanngirlanden)

Zustand der Malerei:[1]
ausgedehnte Retuschen unter dem stark vergilbten, stark lumineszierenden jüngeren Firnis; kleinere Retuschen auch auf dem Firnis; flächige Verputzung der Malerei vor allem auf den Höhen der Leinwand- bzw. der Pinselstruktur

Beschriftungen auf der Rückseite des Bildträgers:
auf dem Keilrahmen Klebezettel „G. 925.", Abriß „[...] Meron [...]uigi 9070";[2] in roter Kreide „2202"; auf der Doublierleinwand in rotem Siegellack Abdruck eines Petschafts (unleserlich) und eines Siegels „REALL ACCADEMIA DELLE BELL[...]RTI IN VENEZIA"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Das Bildnis zeigt als Kniestück einen älteren Gelehrten in seinem Studierzimmer. Im Dreiviertelprofil nach links gewandt sitzt der kahlköpfige, graubärtige Mann in sich zusammengesunken in seinem Sessel an einem Tisch, den Kopf leicht gesenkt, den Blick nachdenklich nach links aus dem Bild heraus gerichtet. Er hat seinen rechten Arm auf den mit grauem Tuch bedeckten Tisch gelegt, sein linker Arm ruht auf der Sessellehne. Der Gelehrte trägt ein weißes Hemd, einen schwarzen Rock und einen mit bräunlich-schwärzlich geflecktem Graupelz gefütterten und verbrämten Mantel. Mit der Linken hält er seine braunen Lederhandschuhe, an den Fingern beider Hände stecken insgesamt drei Ringe, je einer davon mit einem blaßrosa bzw. einem schwarzen Stein. Der Lehnsessel ist mit rotbraunem, seitlich mit Fransen versehenem Stoff bespannt, der mit großen goldfarbenen Nägeln auf dem Holzgerüst befestigt ist. Auf dem Tisch steht eine Uhr. Den Raum schließt links ein offenes Bücherregal, in dem – mit dem Rücken nach hinten – zwei Reihen von Folianten stehen, rechts ein grüner Vorhang mit goldfarbenem Saum, der wie ein Ehrentuch den Dargestellten hinterfängt.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild wurde im Dezember 1847 von dem venezianischen Sammler Giambattista Barbini-Breganze zu einem Preis von 700 Gulden durch das Städelsche Kunstinstitut erworben. Es wurde als Werk des Gianbattista Moroni (1520/30–1578) im Städel-Inventar eingetragen und unter gleicher Bezeichnung in den Gemäldeverzeichnissen von 1855 bis 1892 geführt. Von 1900 bis 1914 galt es als Werk „in der Art des Moretto", 1915 als „Art des Giovanni Battista Moroni", von 1919 bis 1924 erneut als „Art des Moretto". Nach 1924 wurde das Bild in den Gemäldeverzeichnissen nicht mehr genannt.[3]

Der Vorbesitzer Giambattista Barbini-Breganze war Schwiegersohn und Erbe des eigentlichen Sammlers, Michelangelo Barbini,[4] eines venezianischen Malers und Kunsthändlers, der im Palazzo Manin residierte. Hier galt das Bild als Porträt des Galileo Galilei von der Hand Moronis.[5] H. Weizsäcker verwarf im Anschluß an H. Thode die Moroni-Zuschreibung (und ebenso die phantasievolle Identifikation des Dargestellten) und sah das Städel-Bild statt dessen als Arbeit „in der Art des Moretto".[6] G. Nicomedi benannte mit Girolamo Romanino (1484/

1 Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung (1872), fol. 71r: „Der Grund übermalt, den rothen Teppich abgenommen. Darunter einen grauen gefunden. Retouschen weggenommen. d. Goebel & Janß d. 8. Febr 1878".

2 Weizsäcker (1900), S. 227, las auf dem seinerzeit offenbar noch besser erhaltenen, von ihm ins 18. Jahrhundert datierten Zettel „Casa Campo S. Piero/Moron Ritratto/Luigi 90..50."

3 Sander, Brinkmann (1997), S. 37, führten das Bild als Werk in der Art des Moretto.

4 Vermutlich identisch mit dem Miniaturporträtisten Ange Barbini, der im Jahre 1805 von Paris nach Lyon übersiedelte; vgl. Catrin Ritter, Art. „Barbini, Ange"; in: AKL 7 (1993), S. 6.

5 Zanotto (1847), S. 110f, Kat. Nr. 166–112. Es bleibt ungewiß, ob der von Weizsäcker (1900), S. 227, beschriebene Zettel mit der Angabe „Casa Campo S. Piero/Moron Ritratto/Luigi 90..50." sich auf einen früheren venezianischen Besitzer bezieht. Zumindest belegt er die traditionelle Zuschreibung an Moroni.

6 Weizsäcker (1900), S. 226f, Kat. Nr. 46; ebenso Sander, Brinkmann (1997), S. 37.

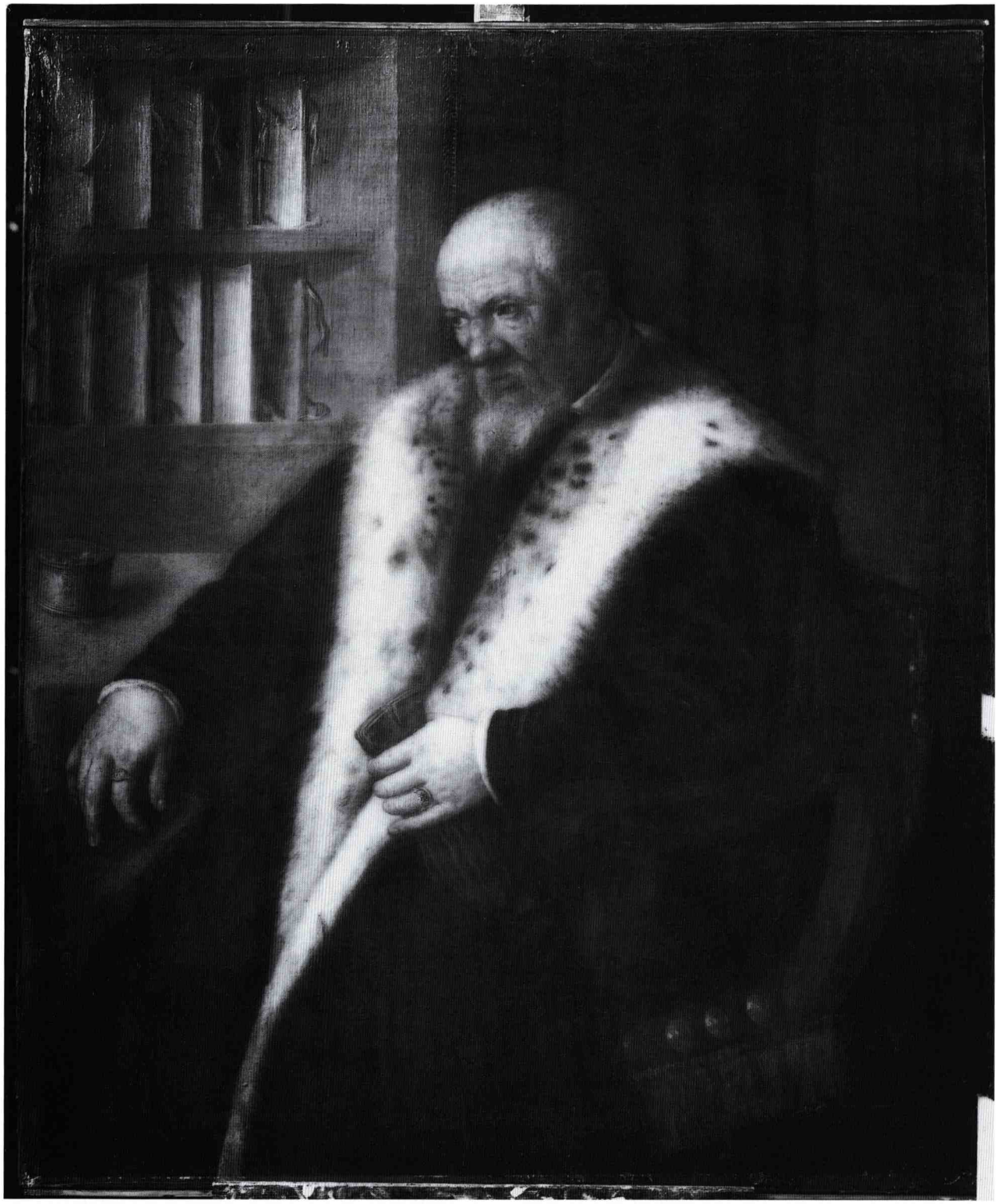


Abb. 357: Art des Moretto, Bildnis eines Gelehrten, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 358: Art des Moretto, Bildnis eines Gelehrten, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 359: Giuseppe Belli, Bildnis des Musikers Gaspare de Albertis, Bergamo, Accademia Carrara

1487–1562/66) erneut einen bestimmten Künstler als Autor des Gelehrten-Bildnisses[7] – eine These, die zunächst eine ganze Reihe von Anhängern fand, in der jüngeren Romanino-Literatur aber abgelehnt wurde.[8] W. Suida brachte Paolo Veronese (1528–1588) ins Gespräch, fand hierfür aber gleichfalls keine Zustimmung.[9] M. L. Ferrari schließlich wies das Frankfurter Bildnis einem anonymen Brescianer Maler zu, den sie auch für den Autor eines ihrer Meinung nach schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen Bildnisses eine betagten Mannes im Pelzmantel in der Pinacoteca Civica „Tosio-Martinengo" in Brescia hielt.[10]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie erbrachte keinen Befund zur Unterzeichnung oder zu wesentlichen Pentimenti. Bereits mit bloßem Auge ist zu erkennen, daß die Bücher in der ersten Farbanlage weniger groß waren und erst während des Malprozesses auf ihre heutige Höhe gebracht worden sind. Die Röntgenaufnahme *(Abb. 358)* bestätigt diesen Befund und läßt zudem ein Pentiment an der Linken des Mannes erkennen: Anfangs war der Mittelfinger ausgestreckt, der kleine und der Ringfinger hingegen unter den Pelzbesatz des Mantels geschoben dargestellt. Durch den gleichmäßigen Bleiweißeinsatz ist die Komposition insgesamt klar ablesbar.

DISKUSSION

Es ist bis heute nicht möglich gewesen, den Dargestellten näher zu identifizieren. Seiner Tracht nach – pelzverbrämter Rock und Handschuhe – dürfte es sich um einen wohlhabenden Bürger handeln. Die demonstrativ zur Schau gestellten Bücher deuten auf einen Gelehrten, vielleicht einen Juristen.

Das auffällige Motiv der Bücher, die mit dem Buchschnitt zum Betrachter weisen und die sämtlich mit Stoffbändern versehen sind, um sie verschließen zu können, taucht in sehr verwandter Form bei einem Bergamasker

7 Nicodemi (1925), S. 198; A. Venturi (1928), S. 853, Anm. 1; Berenson (1932), S. 487; ders. (1968), S. 367 (die Zuschreibung an Romanino ist hier allerdings mit einem Fragezeichen versehen). Als Werk Romaninos hatte Berenson das Städel-Bildnis bereits bei einem Besuch in Frankfurt im Jahre 1890 erwogen, vgl. Francisci Osti (1999), S. 37. Zu Romanino vgl. Nova (1994).

8 Ferrari (1961), S. 308; Nova (1994), S. 358, Kat. Nr. 32.

9 Suida (1938), S. 184. Piovene, Marini (1968), S. 133, Kat. Nr. 341, erwähnten kommentarlos Suidas Vorschlag unter den „altre opere attribuite al Veronese"; während Pignatti (1976), S. 183, Kat. Nr. A 109, das Bild als Werk eines „Moretto-Nachfolgers" bezeichnete. Zu Veronese vgl. Diana Gisolfi, Art. „Veronese (Caliari), Paolo"; in: DicArt 32 (1996), S. 346–358.

10 Das von Ferrari (1961), S. 308, genannte Bildnis ist nicht eindeutig zu bestimmen.
An einen Brescianer Künstler hatte übrigens bereits G. Morelli bei einem Besuch im Städel gedacht, wie die Eintragung im Städel-Inventar, 1880ff, Inv. Nr. 925, belegt: „Könnte von Zuccho v. Bergamo sein? (Morelli)".

Bildnis auf, dem 1547 datierten Porträt des Musikers Gaspare de Albertis *(Abb. 359)*.[11] Heute in der Accademia Carrara in Bergamo bewahrt, ist dieses von Giuseppe Belli (um 1520 – nach 1580) signierte Gemälde das einzige erhaltene Werk, das man diesem in Bergamo tätigen Künstler sicher zuschreiben kann.[12] Das Städel-Bild steht Moretto, aber auch Moroni[13] stilistisch deutlich näher als Bellis Werk, es ist ihm vor allem auch qualitativ überlegen. Dennoch dürfte die Motivverwandtschaft der zur Schau gestellten Bücher, bei De Albertis sicherlich Notenbücher, bei dem Unbekannten im Städel wohl eher juristische Werke, auf die gleichen Entstehungsregion und eine entsprechende Entstehungszeit hinweisen.

LITERATUR

VERZ. (1855), S. 8; (1858), S. 56f, Nr. 27; (1866), S. 58, Nr. 27; (1870), S. 77, Nr. 28; (1873), S. 77, Nr. 28; (1879), S. 82f, Nr. 46; (1883), S. 84, Nr. 46; (1888), S. 91, Nr. 46; (1892), S. 16, Nr. 46; (1900), S. 226f, Nr. 46; (1907), S. 9, Nr. 46; (1910), S. 12, Nr. 46; (1914), S. 13, Nr. 46; (1915), S. 64, Nr. 46; (1919), S. 78, Inv. Nr. 925; (1924), S. 135; (1997), S. 37

1847 Francesco ZANOTTO, Pinacoteca Barbini-Breganze, Venedig 1847, S. 110f, Kat. Nr. 166–112
1900 WEIZSÄCKER, Catalog (1900), S. 226f, Kat. Nr. 46
1925 Giorgio NICODEMI, Gerolamo Romanino, Brescia 1925, S. 198
1928 VENTURI, Storia dell'arte italiana, IX, 3 (1928), S. 853, Anm. 1
1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 487
1938 Wilhelm SUIDA, Notes sur Paul Véronèse; in: Gazette des Beaux-Arts, 6. sér., 19 (1938), S. 184
1961 Maria Luisa FERRARI, Il Romanino, Mailand 1961, S. 308
1968 BERENSON, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 367
1968 Guido PIOVENE, Remigio MARINI, L'opera completa del Veronese, Mailand 1968, S. 133, Kat. Nr. 341
1976 Terisio PIGNATTI, Veronese, Bd. 1, Venedig 1976, S. 183, Kat. Nr. A 109
1994 Alessandro NOVA, Girolamo Romanino, Turin 1994, S. 358, Kat. Nr. 32
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 37
1999 Ornella FRANCISCI OSTI (Hg.), Mosaics of friendship. Studies in art and history for Eve Borsook, Florenz 1999, S. 37

11 Silvana MILESI, Moroni e il primo Cinquecento bergamasco, Bergamo 1991, S. 185; Ausst. Kat. RITRATTI LOMBARDI E VENETI DALLA ACCADEMIA CARRARA, Katalog von Francesco Rossi, Luxemburg, Palais Cercle Municipal, 1996, S. 34.

12 Mila PISTOI, Giuseppe Belli; in: I pittori bergamaschi. Il Cinquecento, Bd. 2, Bergamo 1976, S. 99–107; E. M. DAL POZZOLO, Art. „Belli, Giuseppe"; in: AKL 8 (1994), S. 472.

13 Vgl. etwa das Moroni zugeschriebene Bildnis eines älteren Mannes, das 1930 mit der Sammlung Castiglioni in Berlin zur Auktion kam (vgl. Verst. Kat. DIE SAMMLUNG C. CASTIGLIONI, WIEN. GEMÄLDE, SKULPTUREN, MÖBEL, KERAMIK, TEXTILIEN. Eingeleitet und beschrieben von Otto von Falke, Hermann Ball und Paul Graupe, Berlin, 27.–30. November 1930, S. 16, Los-Nr. 14, Tafel 9).

BERNARDINO LICINIO

Venedig oder Poscante um 1485/90 – um 1549/65 Venedig

Nur wenig ist über die Lebensumstände des Bernardino Licinio bekannt. Der Künstler muß in der zweiten Hälfte der 1480er Jahre in Venedig oder Poscante als Kind einer aus Bergamo stammenden Familie zur Welt gekommen sein. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er vielleicht in der Bellini-Werkstatt, in jedem Falle aber war sein Schaffen nachhaltig von Giovanni Bellini beeinflußt.

Später selbst Leiter eines produktiven Ateliers, lieferte Licinio neben halbfigurigen Madonnenbildern und großformatigen Altarpalen auch zahlreiche Einzel- und Gruppenbildnisse. Im Laufe seiner durch dokumentierte Gemälde gesicherten Entwicklung orientierte er sich an der jeweils zeitgenössischen venezianischen Malerei. So zeigen seine frühen religiösen Werke den Einfluß von Bellini und Giorgione, während sich seine in den 1520er und 30er Jahren entstandenen Gemälde vielfach am Vorbild Tizians orientieren. Licinios 1528 entstandenes und signiertes Triptychon mit der Auferstehung Christi in S. Giovanni Battista in Lonato beispielsweise zeigt sich Tizians 1522 geschaffenem Altarbild gleichen Themas für SS. Nazzaro e Celso in Brescia verpflichtet. Dennoch gab sich Licinio im Vergleich zu den führenden Künstlern seiner Zeit eher konservativ.

In seinem Bildnisschaffen demonstrierte Licinio sein Interesse an Werken Lorenzo Lottos und erneut Tizians, wie zwei signierte und datierte Werke verraten: das Porträt eines Mannes mit einem Missale von 1524 in der City Art Gallery in New York und das Bildnis des Stefano Nani von 1528 in der National Gallery zu London. Bemerkenswert sind auch seine Gruppenbildnisse, darunter das Porträt eines Bildhauers mit fünf Gehilfen in der Sammlung des Duke of Northumberland auf Alnwick Castle und das Familienbildnis des Arrigo Licinio, des älteren, gleichfalls als Maler tätigen Bruders des Künstlers, heute in der Galleria Borghese in Rom.

Das Geburtsjahr Licinios ist ebenso unbekannt wie sein Todesdatum: Nach 1549, spätestens aber 1565 muß der Künstler in Venedig gestorben sein.

LITERATUR: Luisa Vertova, Bernardino Licinio; in: I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, I, Bergamo 1975, S. 373–467; Kruno Prijatelj, Nuova Sacra Conversazione di Bernardino Licinio; in: Arte veneta 34 (1980), S. 151–153; Art. „Licinio, Bernardino (1)"; in: DicArt 19 (1996), S. 330

KOPIE NACH BERNARDINO LICINIO

BILDNIS EINES MANNES

Inv. Nr. 1509

Tafel 39 und Abb. 360



Abb. 360: Kopie nach Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes, Frankfurt a. M., Städel



Abb. 361: Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes (Fragment mit modernen Anstückungen), Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

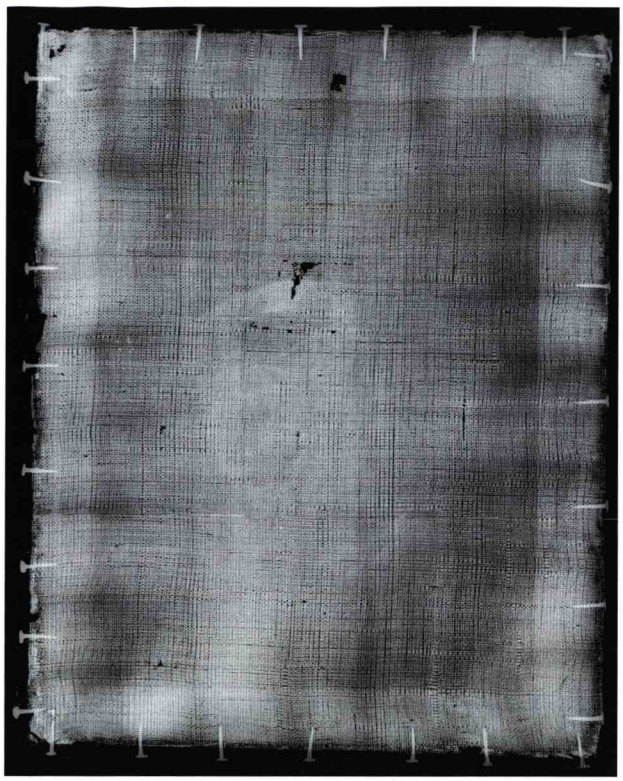


Abb. 362: Kopie nach Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:
Leinwand (Leinenbindung, etwa 11 x 9 Fäden pro Quadratzentimeter), doubliert, 40,1 (± 0,1) x 31,8 cm
Spanngirlanden allseits erhalten; Original- und Doublierleinwand mit alten, handgeschmiedeten Nägeln am modernen Keilrahmen befestigt

Malfläche:
entspricht Keilrahmenaußenmaß; Malkanten allseits erhalten

Zustand der Malerei:
Firniskrepierungen in den dunklen Farbpartien; die Malerei im Gesicht durch ausgedehnte lasierende Retuschen beeinträchtigt; größere retuschierte Farbverluste im Gewand und im Hintergrund

Rückseite des Bildträgers:
Klebezettel „1509"; in roter Kreide „4065/13"

Rahmen modern

BESCHREIBUNG

Vor schwarzem Hintergrund erscheint die ins Dreiviertelprofil nach links gewendete Büste eines bartlosen Mannes mittleren Alters, der nach links aufmerksam aus dem Bild schaut. Er trägt einen schwarzen, vorn geknöpften Rock mit schmalem Stehkragen; die braunen Haare bedeckt fast vollständig ein schwarzes Barett.

PROVENIENZ UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bild gelangte 1891 als Geschenk von Wilhelm Peter Metzler (1818–1904), Frankfurt a. M., ins Städelsche Kunstinstitut. Es wurde im Städel-Inventar und in den Gemäldeverzeichnissen von 1914 und 1915 als „Venezianische Schule, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts", von 1919 bis 1924 mit dem Zusatz „Dem Dosso Dossi zugeschrieben" geführt. Nach 1924 wurde das Bild in den Gemäldeverzeichnissen nicht mehr vermerkt.[1]

Das Porträt wurde 1907 von B. Berenson als Arbeit Dosso Dossis (um 1486–1541/42) in die kunsthistorische Forschung eingeführt.[2] Seiner knappen Erwähnung schloß sich 1914 auch H. Mendelsohn an, die es allerdings nur als „unsicheres Werk" des Malers akzeptieren wollte.[3] Diese Meinung wurde später auch von Berenson übernommen.[4]

W. Suida betrachtete das Städel-Bild demgegenüber als ein in der ersten Hälfte der 1520er Jahre entstandenes Bild-

1 Das Bild wurde bei Sander, Brinkmann (1997), S. 33, als Kopie nach Bernardino Licinio bezeichnet.

2 Berenson (1907), S. 209; ders. (1932), S. 174.
3 Mendelsohn (1914), S. 122f; ebenso A. Venturi (1928), S. 975, Anm. 1.

nisfragment von der Hand des Bernardino Licinio.[5] L. Vertova sah das Frankfurter Bildnis dann als eine „. . .versione leggermente più alta" des Licinio zugeschriebenen Gemäldes im Musée des Beaux-Arts in Besançon *(Abb. 361)*.[6] J. Sander und B. Brinkmann bezeichneten das Städel-Bildnis dann erstmals als eine Kopie nach Licinio.[7]

GEMÄLDETECHNOLOGISCHER BEFUND

Die Infrarot-Reflektographie ließ weder eine Unterzeichnung noch irgendwelche Pentimenti erkennen. Auch in der Röntgenaufnahme bildet sich die Malerei selbst in den hellen Inkarnatpartien fast nicht ab *(Abb. 362)*.

DISKUSSION

Bei dem Bildnis eines Mannes mit schwarzer Kappe im Städel handelt es sich um eine Kopie, vermutlich des 19. Jahrhunderts, nach einem Bernardino Licinio zugeschriebenen Gemäldefragment im Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie in Besançon *(Abb. 361)*.[8] Letzteres war ehemals Teil einer größeren Komposition, wobei offenbleiben muß, ob es sich anfangs um ein Einzel- oder ein Gruppenbildnis gehandelt hat. Zum ursprünglichen Gemälde gehört indes nur die Leinwand mit der unmittelbaren Umgebung des Kopfes des Dargestellten; diese ist auf eine größere, anschließend beigemalte Leinwand aufgeklebt, die das Fragment beidseits um etwa 4 cm, oben um etwa 8 cm zum heutigen Format von 39,0 x 31,3 cm vergrößert.[9] Die Frankfurter Kopie ihrerseits setzt diesen nachträglich vergrößerten Zustand des Bildes bereits voraus.

Ist das genaue Entstehungsdatum der durch ausgedehnte Farbverluste in Gewand und Hintergrund beeinträchtigten Frankfurter Kopie nur schwer einzugrenzen,



Abb. 363: Kopie nach Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes, Zustand vor der letzten Restaurierung, Frankfurt a. M., Städel

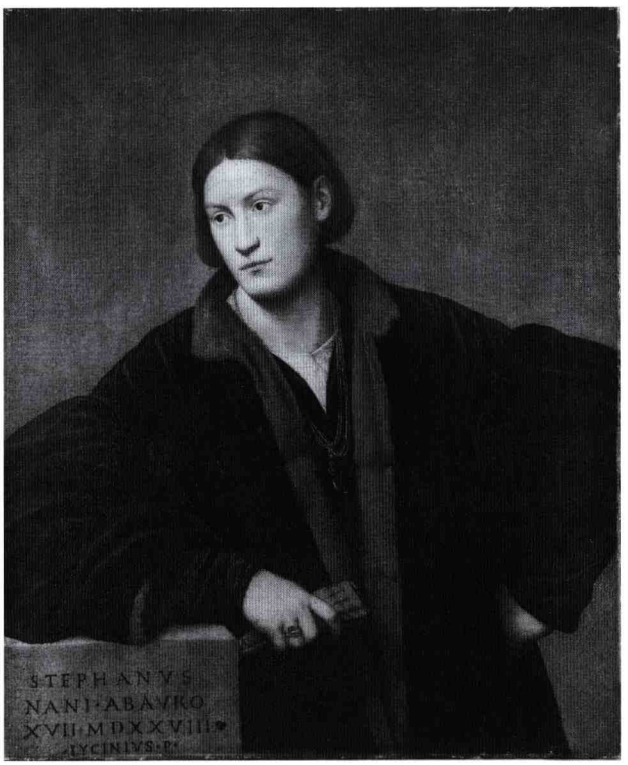


Abb. 364: Bernardino Licinio, Bildnis des Stefano Nani, London, National Gallery

4 Berenson (1968), S. 112.

5 Suida (1934/37), S. 126. Der Zuschreibung an Licinio schloß sich auch Fritz Heinemann an (Brief an Ernst Holzinger vom 10. Juli 1964). In einem weiteren Brief an Hans Joachim Ziemke vom 20. Juli 1964 drückte Heinemann die Vermutung aus, das Bild sei „. . . sicher nur ein Fragment" (beide Briefe in der Bildakte, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 1079 [sic]).

6 Vertova (1975), S. 412. Das Gemälde in Besançon findet sich bei ders. (1975), S. 412, Kat. Nr. 13.

7 Sander, Brinkmann (1997), S. 33, auf Grundlage von Beobachtungen und Überlegungen von Gregor J. M. Weber, Kassel, dem an dieser Stelle für seine freundschaftliche Unterstützung gedankt sei.

8 Matthieu Pinette u. a., Le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Paris 1994, S. 30; Öl auf Leinwand, 39 x 31,3 cm. Vertova (1975), S. 412, hatte die Maße des Bildes irrtümlich mit 34 x 30 cm angegeben.
Das Bild gelangte 1894 mit der Sammlung Jean Gigoux ins Musée des Beaux-Arts in Besançon und wurde zunächst allgemein als Werk der „Écoles Italiennes" geführt; vgl. Paul Lapret, Musée Jean Gigoux à Besançon. Catalogue des peintures et dessins, Besançon 1902, S. 16, Kat. Nr. 120; Adolphe Chudant, Musées de Besançon. Catalogue des peintures et dessins, Besançon 1929, S. 37, Kat. Nr. 149. Die Zuschreibung an Licinio geht auf Roberto Longhi zurück und wurde von Michel Laclotte 1955 akzeptiert (freundliche briefliche Mitteilung von Ghislaine Courtet, Besançon).

9 Ich bin Claire Stoullig und Ghislaine Courtet, Besançon, für diese Auskünfte zu Dank verpflichtet.

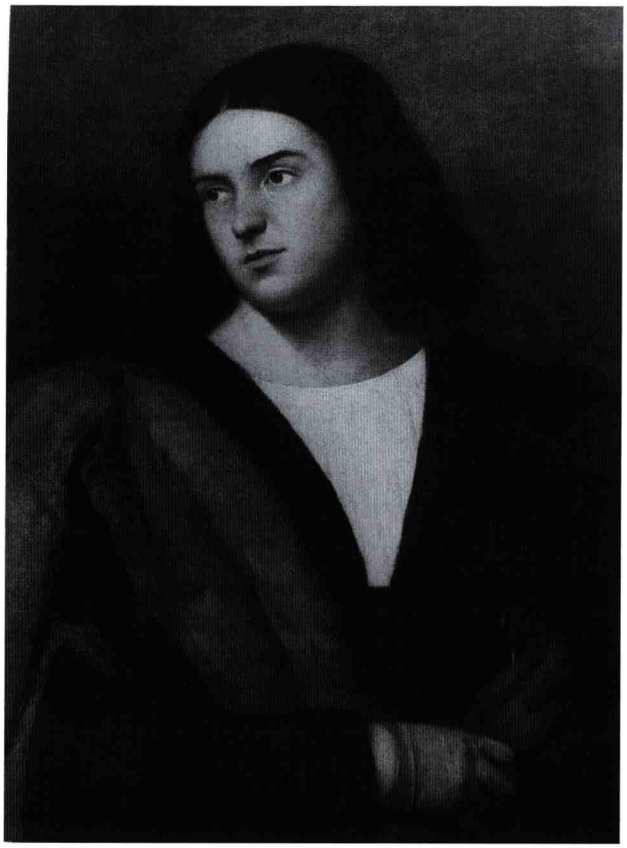


Abb. 365: Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes, San Diego Museum of Art, San Diego

so ist dies bei der Urfassung in Besançon relativ leicht: Sie dürfte gegen Ende der 1520er Jahre zu datieren sein, wie der Vergleich mit Licinios Bildnis des Stefano Nani, heute in der National Gallery in London *(Abb. 364)*, deutlich macht.[10] Das Gemälde ist links unten auf dem Sockel bezeichnet: „STEPHANVS/NANI.ABAVRO/XVII. MDXXVIII/.LYCINIVS.P." In Haltung und Ausdruck gleicht das Fragment in Besançon dem – halbfigurigen – Londoner Gemälde bis ins Detail; der ins Dreiviertelprofil nach links gewendete Kopf ist zugleich leicht geneigt, der Blick schweift versonnen nach links aus dem Bild heraus.

Ebendiese Gestaltungsmerkmale finden sich auch bei einer Reihe weiterer Werke Licinios, darunter sowohl Einzel-, als auch Familien- oder Gruppenbildnisse. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang verwiesen auf Licinios Bildnis eines jungen Mannes in der Fine Arts Gallery in San Diego *(Abb. 365)*, auf sein signiertes Familienbildnis des Arrigo Licinio mit seiner Familie in der Galleria Borghese in Rom oder auf sein Bildnis eines unbekannten Bildhauers mit fünf Schülern im Besitz des Duke of Northumberland auf Alnwick Castle.[11] Doch darüber hinaus verbindet das Besançoner Fragment und das Londoner Nani-Porträt (sowie erneut zahlreiche weitere Licinio-Bildnisse) die spezifische Gestaltung von Kopf und Gesicht: Eine enganliegende, fast etwas zu eng wirkende Kappe rahmt das Gesicht in Besançon ganz entsprechend wie die perückenartige Frisur das Antlitz Nanis. Die Gesichtszüge wirken der Grundform des Kopfes wie aufgelegt, nicht wirklich aus ihrem Volumen herausgearbeitet. Ein mit dieser gestalterischen Besonderheit unmittelbar zusammenhängendes Merkmal ist die auffällig langgezogene und dadurch ausgeprägt linear wirkende Mundpartie, die dem Betrachter zugewandt ist. Sie taucht fast durchgängig bei allen ins Dreiviertelprofil gedrehten Köpfen Licinios auf und hat damit fast den Charakter einer – wenn natürlich auch nicht bewußt eingesetzten – Signatur.

LITERATUR

VERZ. (1914), S. 14, Nr. 49 a; (1915), S. 60, Nr. 49 a; (1919), S. 141, Inv. Nr. 1509; (1924), S. 239; (1997), S. 33

1907 BERENSON, North Italian painters (1907), S. 209
1914 Henriette MENDELSOHN, Die Kunst der Dossi, München 1914, S. 122f
1928 VENTURI, Storia dell'arte italiana, IX, 3 (1928), S. 975, Anm. 1
1932 BERENSON, Italian pictures (1932), S. 174
1934/37 Wilhelm SUIDA, Zur Kenntnis des Bernardino Licinio; in: Belvedere 12 (1934/37), S. 126
1968 BERENSON, Central Italian and North Italian schools (1968), S. 112
1975 Luisa VERTOVA, Bernardino Licinio; in: I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, I, Bergamo 1975, S. 412
1997 SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997), S. 33

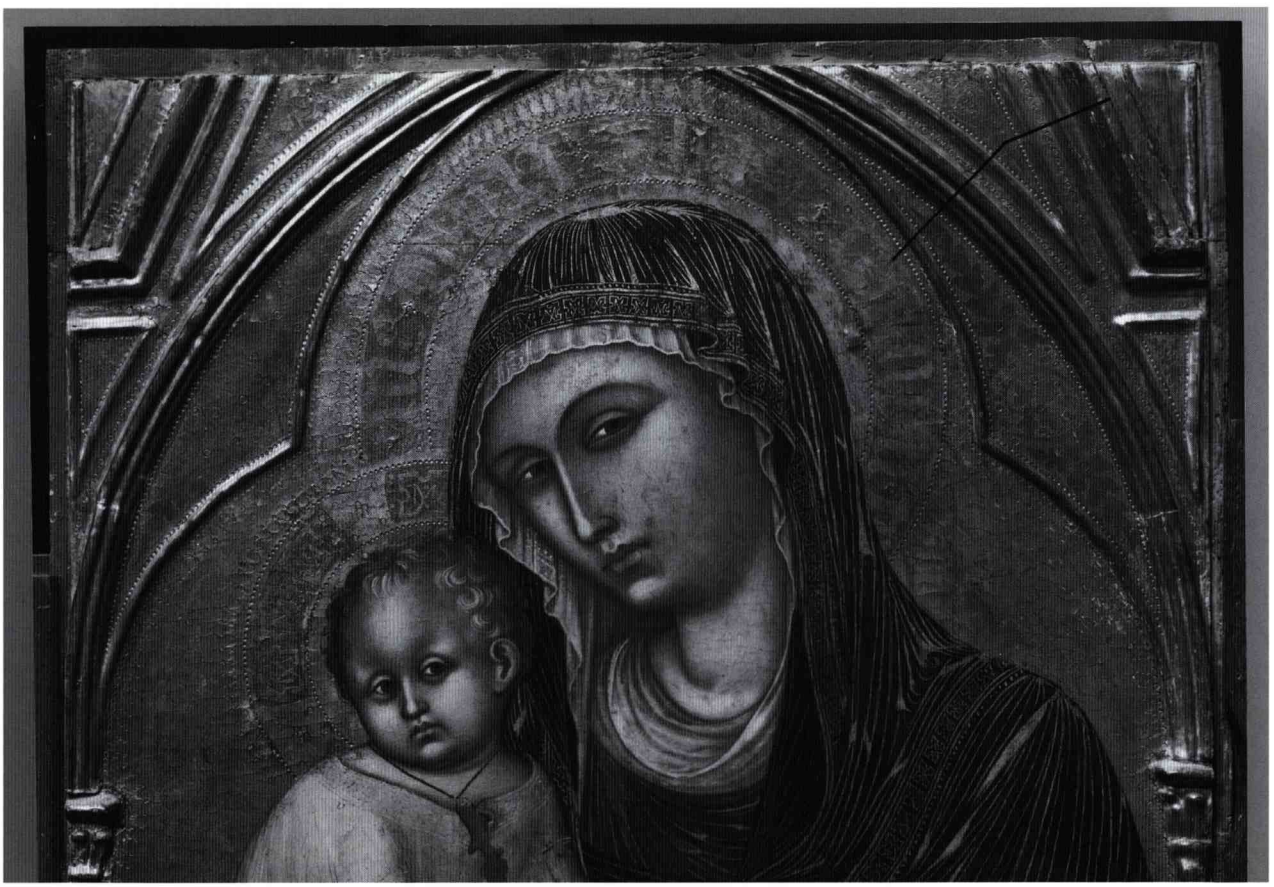
10 VERTOVA (1975), S. 421f, Kat. Nr. 56, Abb. S. 447; Cecil GOULD, National Gallery Catalogues. The sixteenth-century Italian schools, London 1987, S. 129.

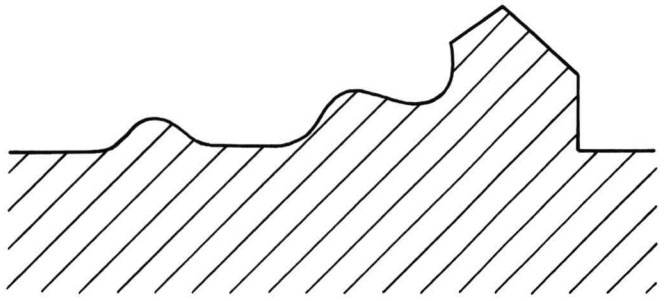
11 VERTOVA (1975), S. 433, Kat. Nr. 110, Abb. S. 442 (Bildnis eines jungen Mannes); S. 429f, Kat. Nr. 96, Farbtafel S. 401 (Familie des Arrigo Licinio); S. 410, Kat. Nr. 1, Abb. S. 455 (Bildhauer mit Schülern).

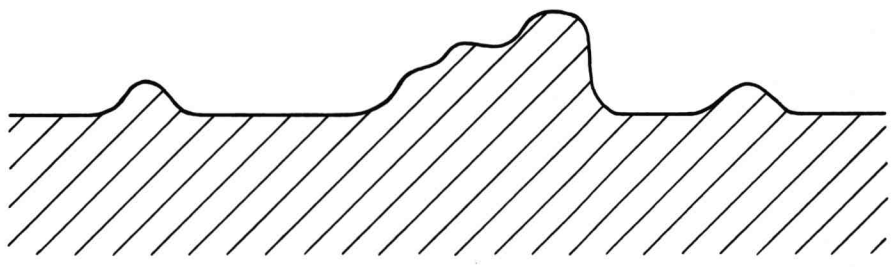
ANHANG

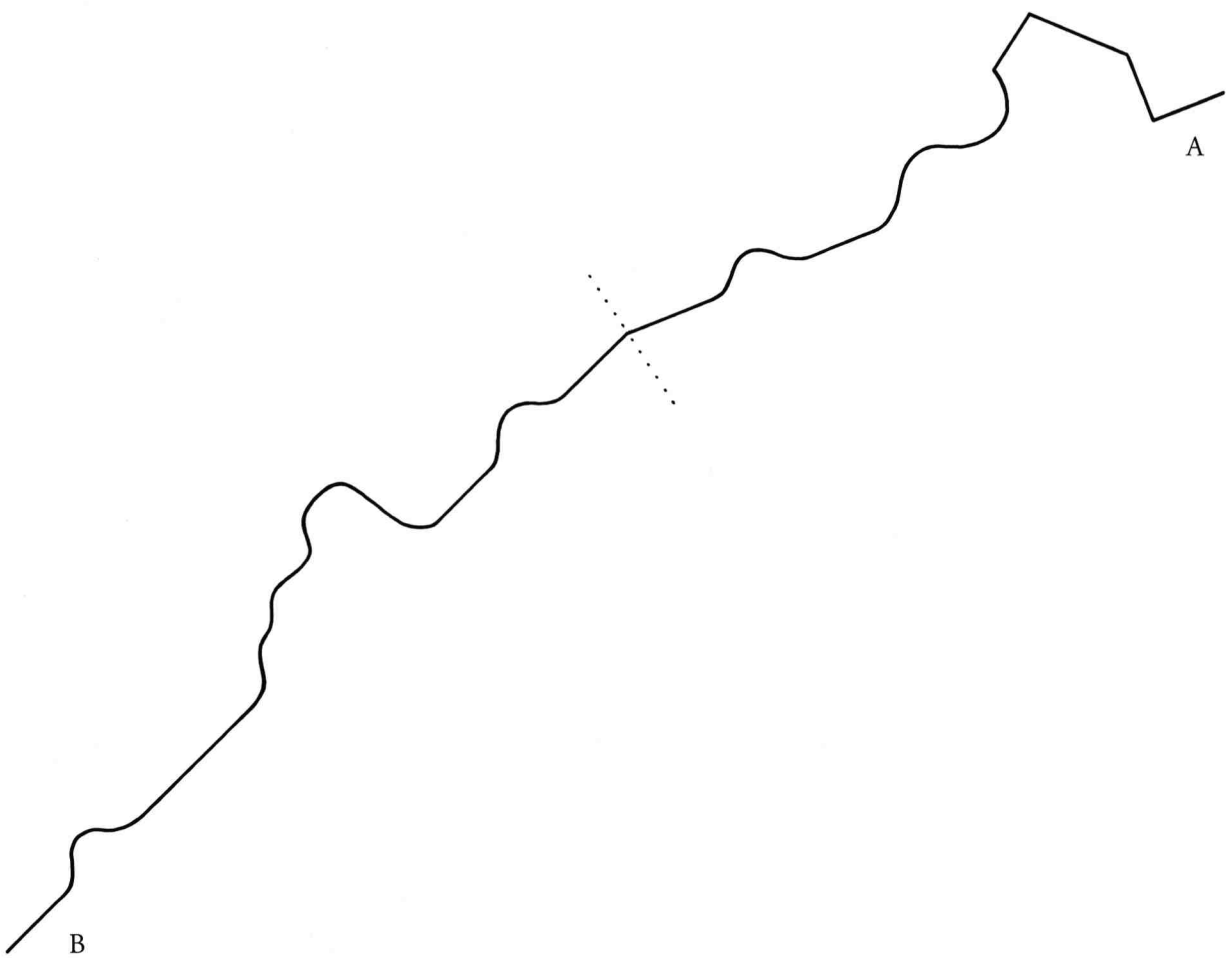
MASSTÄBLICHE PROFILZEICHNUNGEN DER ORIGINALRAHMUNG VON BARNABA DA MODENAS MADONNENTAFEL INV. NR. 807

Die Spiralsäulen, Basen und Kapitelle (beide Basen und das rechte Kapitell sind erneuert), das Giebelprofil sowie der Spitzbogen sind aus Holz geschnitzt und auf den Bildträger aufgesetzt (die Spitzbogensegmente aus je zwei Abschnitten bestehend); die kleineren Binnenformen sind hingegen aus der Grundiermasse aufgebaut. Die beiden maßstäblich wiedergegebenen Schnitte A und B sind an den Rahmenelementen rechts vom Kopf der Madonna genommen (vergleiche die Markierung auf untenstehenden Abb.).




A


B


A
B

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS MEHRFACH ZITIERTER LITERATUR

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städelschen Kunstinstituts

VERZ. 1816 Verzeichnis der Gemälde des Herrn Johann Friedrich Städel, mit den Plänen der Aufstellung in dessen Hause auf dem Rossmarkt in Frankfurt a. M., verfasst vor seinem 1816 erfolgten Tode. Manuscript geschrieben von Joh. Gottfried Jäger, Handlungsdiener des Herrn Städel (Manuskript im Archiv des Städelschen Kunstinstitutes; im Wortlaut abgedruckt in Ausst. Kat. Städels Sammlung im Städel. Die Gemälde, Frankfurt 1991/92, S. 78–107)

VERZ. 1819 Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand, dargestellt von Dr. Karl Friedrich Starck, Hochfürstl. Waldeckischen Geh. Legations-Rath und Mitvorsteher dieses Instituts, Frankfurt a. M. 1819

VERZ. 1823 Beschreibung des Staedel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M. und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Karl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823

VERZ. 1830 Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städel'schen Kunst-Instituts zu Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833 Gemälde-Gallerie des Städel'schen Kunst-Instituts nach der Aufstellung am 15. März 1833

VERZ. 1835 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1835

VERZ. 1844 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunstinstituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1844, nebst Nachtrag von 1844, 1846, 1852

VERZ. 1855 Eine Wanderung durch die Gemaelde-Sammlung des Städel'schen Kunstinstituts von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1855

VERZ. 1858 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1865

VERZ. 1866 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts. Neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts. 1858. Wiederabdruck mit Nachträgen, Zusätzen und Verbesserungen, Frankfurt a. M. 1866

VERZ. 1870 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872

VERZ. 1873 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877

VERZ. 1879 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1879

VERZ. 1883 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1883

VERZ. 1888 Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. 1888

VERZ. 1892 Verzeichniss der Gemäldesammlung des Städelschen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892)

VERZ. 1900 Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900

VERZ. 1907 Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1907

VERZ. 1910 Staedelsches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1910

VERZ. 1914 Staedelsches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemäldesammlung, Frankfurt a. M. 1914

VERZ. 1915 Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister von Arthur Hanke, Frankfurt a. M. 1915

VERZ. 1919 Staedelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1919

VERZ. 1922 Die Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Bd. 1: Alte Meister, Stuttgart 1922

VERZ. 1924 Staedelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Staedelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1924

VERZ. 1932 Meisterwerke alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932

VERZ. 1963 Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1963

VERZ. 1966 Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966

VERZ. 1971 Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971

VERZ. 1987 Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a. M. 1987

VERZ. 1997 Jochen Sander, Bodo Brinkmann, Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel. Nebst den englischen Altmeister-Bildern sowie einem Nachtrag

zu den niederländischen Gemälden (Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, 1), Frankfurt a. M. 1997

Sonstige Literatur

AKL Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 1ff, München-Leipzig 1992ff

Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North (1999)
Ausst. Kat. Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer, and Titian, Katalog von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown, Venedig, Palazzo Grassi, 1999

Ausst. Kat. Städels Sammlung im Städel (1991)
Ausst. Kat. Städels Sammlung im Städel. Gemälde. Eine Ausstellung des Städelschen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie aus Anlaß des 175jährigen Bestehens des Städelschen Kunstinstituts Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1991/92

Bambach, Drawing and painting (1999)
Carmen C. Bambach, Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and practice, 1300–1600, Cambridge 1999

Berenson, Venetian painters (1894)
Bernhard Berenson, The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works, New York-London 1894

Berenson, North Italian painters (1907)
Bernhard Berenson, North Italian painters of the Renaissance, New York-London 1907

Berenson, Notes on Tuscan painters (1926)
Bernard Berenson, Notes on Tuscan painters of the Trecento in the Städel Institut at Frankfurt; in: StädelJb 5 (1926), S. 17–28

Berenson, Italian pictures (1932)
Bernhard Berenson, Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places, Oxford 1932

Berenson, Venetian school (1957)
Bernard Berenson, Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian school, Bd. 1, London 1957

Berenson, Central Italian and North Italian schools (1968)
Bernard Berenson, Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian schools, Bd. 1, London 1968

Brugnoli, Pittura veronese (1974)
Pierpaolo Brugnoli (Hg.), Maestri della pittura veronese, Verona 1974

BurlM Burlington Magazine 1ff (1903ff)

Crowe, Cavalcaselle, A new history of painting in Italy (1864)
Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century. Drawn up from fresh materials and recent researches in the archives of Italy; as well as from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe, Bd. 2, London 1864

Crowe, Cavalcaselle, A history of painting in North Italy (1871)
Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, A history of painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century. Drawn up from fresh materials after recent researches in the archives of Italy; and from personal inspection of the works of art scattered throughout Europe, 2 Bde., London 1871

Crowe, Cavalcaselle, Borenius, A history of painting in North Italy (1912)
Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Tancred Borenius, A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the fourteenth to the sixteenth century, 3 Bde., London 1912

Crowe, Cavalcaselle, Douglas, A history of painting in Italy (1908)
Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Langton Douglas, A history of painting in Italy, Bd. 3, The Sienese, Umbrian, & North Italian schools, London 1908

Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1869)
Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Max Jordan, Geschichte der italienischen Malerei, Bd. 2, Leipzig 1869

Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1873)
Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Max Jordan, Geschichte der italienischen Malerei, Bd. 5, Leipzig 1873

Crowe, Cavalcaselle, Jordan, Geschichte der italienischen Malerei (1876)
Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, Max Jordan, Geschichte der italienischen Malerei, Bd. 6, Leipzig 1876

DicArt Jane Turner (Hg.), Dictionary of Art, 34 Bde., London 1996

Friedmann, The symbolic goldfinch (1946)
Herbert Friedmann, The symbolic goldfinch. Its history and significance in European devotional art, o. O. 1946

Friedmann, A bestiary (1980)
Herbert Friedmann, A bestiary for Saint Jerome. Animal symbolism in European religious art, Washington 1980

Heinemann, Bellini e i Belliniani (1962)
Fritz Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani, 2 Bde., Venedig 1962

Heinemann, Bellini e i Belliniani (1991)
Fritz Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani, Bd. 3, Supplemento e Ampliamenti, Hildesheim u. a. O. 1991

Hiller von Gaertringen, Raffaels Lernerfahrungen (1999)
Rudolf Hiller von Gaertringen, Raffaels Lernerfahrungen in der Werkstatt Peruginos. Kartonverwendung und Motivübernahme im Wandel, München–Berlin 1999

Hiller von Gaertringen, Toskana und Umbrien (2004)
Rudolf Hiller von Gaertringen, Italienische Gemälde im Städel 1300–1550. Toskana und Umbrien (Kataloge

der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 5), Mainz 2004

HUMFREY, Cima da Conegliano (1983)
Peter Humfrey, Cima da Conegliano, Cambridge u. a. O. 1983

INVENTAR DER GEMÄLDE & CARTONS, ITE AUFSTELLUNG (1817ff)
Inventar der Gemälde & Cartons 1te Aufstellung. 1817ff (Städel-Archiv)

INVENTAR DER GEMÄLDE & CARTONS 3TE AUFSTELLUNG (1872ff)
Inventar der Gemälde & Cartons 3te Aufstellung. 1817. Mit Notizen über den Zustand der Gemälde vor dem Ueberzug in das neue Gebäude auf dem Schaumainquai (Städel-Archiv)

LCI
Engelbert Kirschbaum u. a. (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Rom u. a. O. 1968–76

LEGENDA AUREA (1979)
Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg ^{9} 1979

LERMOLIEFF, Die Werke italienischer Meister (1880)
Ivan Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch, Leipzig 1880

LERMOLIEFF, Kunstkritische Studien (1891)
Ivan Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig 1891

LEVI D'ANCONA, Lo zoo (2001)
Mirella Levi d'Ancona, Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo, Lucca 2001

LIGHTBOWN, Mantegna (1986)
Ronald Lightbown, Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints, Oxford 1986

PANOFSKY, Early Netherlandish painting (1953)
Erwin Panofsky, Early Netherlandish painting. Its origins and character, Cambridge, Mass., 1953

RINGBOM, Icon to narrative (1984)
Sixten Ringbom, Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting, Doornspijk ^{2} 1984

SANDER, Niederländische Gemälde (1993)
Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städel, 1400–1550. Unter Mitarbeit von Stephan Knobloch bei der gemäldetechnologischen Dokumentation und mit einem Beitrag von Peter Klein zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchungen, Mainz 1993 (2., erweiterte Auflage 2002)

SANDER, BRINKMANN, Niederländische Gemälde (1995)
Jochen Sander, Bodo Brinkmann, Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel (Niederländische Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, 1), Frankfurt a. M. 1995

SANDER, BRINKMANN, Romanische Schulen (1997)
Jochen Sander, Bodo Brinkmann, Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel. Nebst den englischen Altmeister-Bildern sowie einem Nachtrag zu den niederländischen Gemälden (Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, 1), Frankfurt a. M. 1997

THB
Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–50

VAN MARLE, The development
Raimond van Marle, The development of the Italian schools of painting, Bd. 1–19, Den Haag 1923–38

VENTURI, Storia dell'arte italiana
Adolfo Venturi, Storia dell'arte italiana, Bd. 1–11, Mailand 1901–40

VÖLKER-HÄNSEL, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes (1968)
Brigitte Völker-Hänsel, Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, 2 Bde., Göttingen 1968

WEIZSÄCKER, Catalog (1900)
Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900

REGISTER

Inventarnummern

807 Barnaba da Modena, Madonna mit Kind
837 Macrino d'Alba, Madonna mit Kind, Verheißung an Joachim, Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte
839 Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer
840 Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes
841, 841A Carlo Crivelli, Der Verkündigungsengel Gabriel und Maria Annunziata
844 Giacomo und Giulio Francia, Himmelfahrt Mariens mit Johannes dem Täufer, dem Heiligen Sebastian und einem Stifter
852 Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind
853 Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und der Heiligen Elisabeth
855 Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule
857 Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind
869 Umkreis des Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian
879 Altobello Meloni, Narziß am Brunnen
903 Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?)
916 Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern
925 Art des Moretto da Brescia, Bildnis eines Gelehrten
946 Peter de Kempeneer, Bildnis einer Dame
976 Garofalo, Die Heilige Familie
1046 Andrea Mantegna, Der Evangelist Markus
1075 Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben
1077 Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora
1079 Umkreis des Alvise Vivarini, Madonna mit Kind
1105 Veroneser Meister um 1510, Madonna mit Kind/Apostelabschied (?)
1133 Tizian, Bildnis eines jungen Mannes
1176 Correggio, Madonna mit Kind und Johannesknaben
1192 Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und einem Engel
1275 Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi
1417 Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen (Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto?)
1443 Antoniazzo Romano, Johannes der Täufer
1496 Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelknaben (Die Heilige Katharina von Alexandrien?)
1509 Kopie nach Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes
1698 Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi
1779 Nachfolger des Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten
1790 Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes
1930 Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus
SG 519 Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Katharina von Alexandrien

Erwerbungsdaten

1830 Barnaba da Modena, Madonna mit Kind (Inv. Nr. 807)
1831 Macrino d'Alba, Madonna mit Kind, Verheißung an Joachim, Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte (Inv. Nr. 837)
1832 Vincenzo Catena, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer (Inv. Nr. 839)
1832 Amico Aspertini, Bildnis eines Mannes (Inv. Nr. 840)
1832 Carlo Crivelli, Der Verkündigungsengel Gabriel und Maria Annunziata (Inv. Nr. 841, 841A)
1832 Giacomo und Giulio Francia, Himmelfahrt Mariens mit Johannes dem Täufer, dem Heiligen Sebastian und einem Stifter (Inv. Nr. 844)
1833 Giovanni Battista Cima da Conegliano, Madonna mit Kind (Inv. Nr. 852)
1833 Giovanni Bellini und Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und der Heiligen Elisabeth (Inv. Nr. 853)
1833 Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule (Inv. Nr. 855)
1833 Giovanni Francesco Caroto, Madonna mit Kind (Inv. Nr. 857)
1835 Umkreis des Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian (Inv. Nr. 869)
1840 Altobello Meloni, Narziß am Brunnen (Inv. Nr. 879)
1843 Niederländische Kopie nach Dosso Dossi, Der Heilige Georg (?) (Inv. Nr. 903)
1845 Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern (Inv. Nr. 916)
1847 Art des Moretto da Brescia, Bildnis eines Gelehrten (Inv. Nr. 925)

1850 Peter de Kempeneer, Bildnis einer Dame (Inv. Nr. 946)
1862 Garofalo, Die Heilige Familie (Inv. Nr. 976)
1867 Andrea Mantegna, Der Evangelist Markus (Inv. Nr. 1046)
1872 Vittore Carpaccio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, (Inv. Nr. 1075)
1872 Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora (Inv. Nr. 1077)
1872 Umkreis des Alvise Vivarini, Madonna mit Kind (Inv. Nr. 1079)
1876 Veroneser Meister um 1510, Madonna mit Kind/Apostelabschied (?) (Inv. Nr. 1105)
1881 Tizian, Bildnis eines jungen Mannes (Inv. Nr. 1133)
1889 Correggio, Madonna mit Kind und Johannesknaben (Inv. Nr. 1176)
1890 Paolo Cavazzola, Madonna mit Kind und einem Engel (Inv. Nr. 1192)
1891 Kopie nach Bernardino Licinio, Bildnis eines Mannes (Inv. Nr. 1509)
1895 Nachfolger des Bartolomeo Veneto, Der Christusknabe als Salvator Mundi (Inv. Nr. 1275)
1907 Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen (Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto?) (Inv. Nr. 1417)
1909 Antoniazzo Romano, Johannes der Täufer (Inv. Nr. 1443)
1913 Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelknaben (Die Heilige Katharina von Alexandrien?) (Inv. Nr. 1496)
1923 Fra Battista Spagnoli (?), Beweinung Christi (Inv. Nr. 1698)
1924 Nachfolger des Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten (Inv. Nr. 1779)
1925 Gaudenzio Ferrari, Die Anbetung des Kindes (Inv. Nr. 1790)
1934 Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Katharina von Alexandrien (Inv. Nr. SG 519)
1936/37 Nachfolger des Giorgione, Die Auffindung von Romulus und Remus (Inv. Nr. 1930)

Provenienzen

Alba, S. Francesco Inv. Nr. 837
Amsterdam, Kunsthandel Pieter de Boer Inv. Nr. 1930
Banzi-Melini Inv. Nr. 844
Baranowsky, Nikolaus Inv. Nr. 852, 853, 855, 857, 879
Barbini, Michelangelo Inv. Nr. 925
Barbini-Breganze, Giambattista Inv. Nr. 925
Barisoni Inv. Nr. 903
Benucci, Filippo Inv. Nr. 807, 837, 841, 841A
Bergamo, Giovanni Domenicini Inv. Nr. 869
Berlin, Maximilian Roch Inv. Nr. 839
Bologna, S. Barbaziano Inv. Nr. 844
Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza Inv. Nr. 844
Bologna, unbekannter Aufbewahrungsort Inv. Nr. 807
Brentano, Antonia, geb. Birckenstock Inv. Nr. 1275
Brentano-Toccia, Anton Theodor Inv. Nr. 1275
Brentano-Toccia, Josephine Inv. Nr. 1275
Brescia, Conte Teodoro Lechi Inv. Nr. 879
Brüssel, Charles J. Nieuwenhuys Inv. Nr. 946
Camerino, Dom Inv. Nr. 841, 841A
Camerino, S. Domenico Inv. Nr. 841, 841A
Cremona, S. Domenico Inv. Nr. 916
Day, Alexander Inv. Nr. 946
De Boer, Pieter Inv. Nr. 1930
De Bonis, Giovanni Martino Inv Nr. 879
Den Haag, Wilhelm II., König der Niederlande Inv. Nr. 946
Domenicini, Giovanni Inv. Nr. 869
Doppieri, Spiridone Inv. Nr. 916
Dowdeswell Inv. Nr. 1417
Eberhardt-Winter Inv. Nr. 976
Fesch, Joseph Kardinal Inv. Nr. 916, 1496
Frankfurt, Kunstverein Inv. Nr. 1079, 1105, 1133
Frankfurt, Emilie Margarethe Freifrau von Beaulieu-Marconnay, geb. Grunelius Inv. Nr. 1496
Frankfurt, Antonia Brentano, geb. Birckenstock Inv. Nr. 1275
Frankfurt, Anton Theodor Brentano-Toccia Inv. Nr. 1275
Frankfurt, Eberhardt-Winter Inv. Nr. 976
Frankfurt, Hugo Kessler Inv. Nr. SG 519
Frankfurt, Wilhelm Peter Metzler Inv. Nr. 1509
Frankfurt, Adolf Schaeffer Inv. Nr. 1790
Frankfurt, Fritz von Goldhammer Inv. Nr. 1443
Frankfurt, Emma von Mumm Inv. Nr. 1698
Frankfurt, Egon Zerner Inv. Nr. 1779
Gray, Mrs. Inv. Nr. 1176
Gsell, Friedrich Jakob Inv. Nr. 1077
Haas, D. A. Inv. Nr. 976
Harman, Jeremiah Inv. Nr. 946
Kessler, Hugo Inv. Nr. SG 519
Lecco (Comer See) Inv. Nr. 869
Lechi, Conte Teodoro Inv. Nr. 879
Liesching, Samuel Gottlieb Inv. Nr. 844
London, Dowdeswell Inv. Nr. 1417
London, Alexander Day Inv. Nr. 946
London, Jeremiah Harman Inv. Nr. 946
Madrid, José María Salamanca Mayol (Marqués de Salamanca) Inv. Nr. 1046
Madrid, Duque de Uceda Inv. Nr. 1046
Mailand, Barisoni Inv. Nr. 903
Mailand, Filippo Benucci Inv. Nr. 807, 837, 841, 841A
Mailand, Brera Inv. Nr. 841, 841A
Mailand, Sambon (Auktionshaus) Inv. Nr. 1176
Metzler, Wilhelm Peter Inv. Nr. 1509
Mumm, Emma von Inv. Nr. 1698
Nieuwenhuys, Charles J. Inv. Nr. 946
Paris, Louvre Inv. Nr. 840
Paris, Kunsthandel Inv. Nr. 1133
Paris, Emile und Isaac Péreire Inv. Nr. 1075
Passavant, Johann David Inv. Nr. 840, 869, 903
Péreire, Emile und Isaac Inv. Nr. 1075
Plietzsch, Eduard Inv. Nr. 1930
Roch, Maximilian Inv. Nr. 839
Rom, S. Ambrogio dei Lombardi Inv. Nr. 916
Rom, S. Carlo Borromeo al Corso Inv. Nr. 916
Rom, Spiridone Doppieri Inv. Nr. 916
Rom, Palazzo Borghese Inv. Nr. 946
Rom, Borghese Inv. Nr. 946
Rom, Joseph Kardinal Fesch Inv. Nr. 916, 1496
Salamanca Mayol, José María (Marqués de Salamanca) Inv. Nr. 1046
Scaglia, Desiderio Kardinal Inv. Nr. 916
Schadow (Kurland), Schloß, Sammlung von der Ropp Inv. Nr. 1192

Schaeffer, Adolf Inv. Nr. 1790
Schleißheim, Galerie Inv. Nr. 1077
Sickingen, Wilhelm Graf von Inv. Nr. 1075
Stuttgart, Kunsthändler Samuel Gottlieb Liesching Inv. Nr. 844
Swarzenski, Georg Inv. Nr. 1779
Uceda, Duque de Inv. Nr. 1046
Varese, Mrs. Gray Inv. Nr. 1176
Venedig, Palazzo Manin Inv. Nr. 925
Venedig, Barbini Inv. Nr. 925
Venedig, Barbini-Breganze Inv. Nr. 925
von Beaulieu-Marconnay, Emilie Margarethe Freifrau, geb. Grunelius Inv. Nr. 1496
von der Ropp, Freiherr Inv. Nr. 1192
von Engert, Erasmus Ritter Inv. Nr. 1133
von Goldhammer, Fritz Inv. Nr. 1443
von Herbeck, Johann Ritter Inv. Nr. 1133
Weinheim, Eberhardt-Winter Inv. Nr. 976
Wien, Nikolaus Baranowsky Inv. Nr. 852, 853, 855, 857, 879
Wien, Friedrich Jakob Gsell Inv. Nr. 1077
Wien, Erasmus Ritter von Engert Inv. Nr. 1133
Wien, Johann Ritter von Herbeck Inv. Nr. 1133
Wien, Wilhelm Graf von Sickingen Inv. Nr. 1075
Wien, unbekannte Sammlung Inv. Nr. 1075
Wilhelm II., König der Niederlande Inv. Nr. 946
Zerner, Egon Inv. Nr. 1779

Veränderungen der Zuschreibungen

Inv. Nr. 807 Barnaba da Modena (VERZ. 1997: Barnaba da Modena; VERZ. 1987: Barnaba da Modena; VERZ. 1924: Barnaba da Modena; VERZ. 1900: Barnaba da Modena)
Inv. Nr. 837 Macrino d'Alba (VERZ. 1997: Macrino d'Alba; VERZ. 1987: Macrino d'Alba; VERZ. 1924: Macrino d'Alba; VERZ. 1900: Macrino d'Alba)
Inv. Nr. 839 Vincenzo Catena (VERZ. 1997: Vincenzo Catena; VERZ. 1987: Vincenzo Catena; VERZ. 1924: Vincenzo Catena; VERZ. 1900: Vincenzo Catena)
Inv. Nr. 840 Amico Aspertini (VERZ. 1997: Amico Aspertini; VERZ. 1987: Amico Aspertini; VERZ. 1924: Amico Aspertini; VERZ. 1900: Amico Aspertini)
Inv. Nr. 841, 841A Carlo Crivelli (VERZ. 1997: Carlo Crivelli; VERZ. 1987: Carlo Crivelli; VERZ. 1924: Carlo Crivelli; VERZ. 1900: Carlo Crivelli)
Inv. Nr. 844 Giacomo und Giulio Francia (VERZ. 1997: Bologneser Meister um 1525; VERZ. 1900: Bologneser Meister um 1525)
Inv. Nr. 852 Giovanni Battista Cima da Conegliano (VERZ. 1997: Giovanni Battista Cima da Conegliano; VERZ. 1987: Giovanni Battista Cima da Conegliano; VERZ. 1924: Giovanni Battista Cima da Conegliano; VERZ. 1900: Giambattista Cima da Conegliano)
Inv. Nr. 853 Giovanni Bellini und Werkstatt (VERZ. 1997: Giovanni Bellini und Werkstatt; VERZ. 1987: Giovanni Bellini; VERZ. 1924: Giovanni Bellini; VERZ. 1900: Giovanni Bellini)
Inv. Nr. 855 Antonello da Saliba (VERZ. 1997: Antonello da Saliba; VERZ. 1924: Antonello da Messina; VERZ. 1900: Antonello da Messina)
Inv. Nr. 857 Giovanni Francesco Caroto (VERZ. 1997: Giovanni Francesco Caroto; VERZ. 1987: Giovanni Francesco Caroto; VERZ. 1924: Giovanni Francesco Caroto; VERZ. 1900: Giovanni Francesco Caroto)
Inv. Nr. 869 Umkreis des Moretto da Brescia (VERZ. 1997: Nachfolger des Alessandro Bonvicino, genannt il Moretto da Brescia; VERZ. 1987: Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia; VERZ. 1924: Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia; VERZ. 1900: Alessandro Bonvicino, genannt il Moretto)
Inv. Nr. 879 Altobello Meloni (VERZ. 1997: Altobello Melone; VERZ. 1987: Bartolomeo da Venezia; VERZ. 1924: Bartolomeo da Venezia; VERZ. 1900: Lombardischer Meister um 1520)
Inv. Nr. 903 Niederländische Kopie nach Dosso Dossi (VERZ. 1997: Kopie nach Dosso Dossi; VERZ. 1924: Kopie nach Dosso Dossi; VERZ. 1900: Niederländische Copie nach Dosso Dossi)
Inv. Nr. 916 Moretto da Brescia (VERZ. 1997: Alessandro Bonvicino, genannt il Moretto da Brescia; VERZ. 1987: Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia; VERZ. 1924: Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia; VERZ. 1900: Alessandro Bonvicino, genannt il Moretto)
Inv. Nr. 925 Art des Moretto da Brescia (VERZ. 1997: Art des Alessandro Bonvicino, genannt il Moretto da Brescia; VERZ. 1924: Art des Moretto; VERZ. 1900: In der Art des Moretto)
Inv. Nr. 946 Peter de Kempeneer (VERZ. 1997: Peter de Kempeneer [?]; VERZ. 1987: Girolamo da Carpi; VERZ. 1924: Girolamo da Carpi; VERZ. 1900: Francesco Mazzuoli, genannt il Parmigianino)
Inv. Nr. 976 Garofalo (VERZ. 1997: Benvenuto Tisi, genannt il Garofalo; VERZ. 1924: Benvenuto Tisi, genannt il Garofalo; VERZ. 1900: Benvenuto Tisi, genannt il Garofalo)
Inv. Nr. 1046 Andrea Mantegna (VERZ. 1997: Andrea Mantegna; VERZ. 1987: Andrea Mantegna [?]; VERZ. 1924: Francesco Bonsignori [?]; VERZ. 1900: Francesco Bonsignori)
Inv. Nr. 1075 Vittore Carpaccio (VERZ. 1997: Vittore Carpaccio; VERZ. 1987: Vittore Carpaccio; VERZ. 1924: Vittore Carpaccio; VERZ. 1900: Vittore Carpaccio)
Inv. Nr. 1077 Bartolomeo Veneto (VERZ. 1997: Bartolomeo Veneto; VERZ. 1987: Bartolomeo da Venezia; VERZ. 1924: Bartolomeo da Venezia; VERZ. 1900: Bartolomeo da Venezia)
Inv. Nr. 1079 Umkreis des Alvise Vivarini (VERZ. 1997: Meister der venezianischen Terra Ferma um 1500; VERZ. 1924: Schule des venezianischen Festlandes um 1500; VERZ. 1900: Venezianische Schule um 1500)
Inv. Nr. 1105 Veroneser Meister um 1510 (VERZ. 1997: Veroneser Meister des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts; VERZ. 1987: Veroneser Meister, 1. Viertel 16. Jahrhundert; VERZ. 1924: Veroneser Schule des 1. Viertels des 16. Jahrhunderts; VERZ. 1900: Veroneser Schule, erstes Viertel des 16. Jahrhunderts)
Inv. Nr. 1133 Tizian (VERZ. 1997: Tizian [?]; VERZ. 1987: Umkreis des Tiziano Vecellio; VERZ. 1924: Tiziano Vecellio [?]; VERZ. 1900: Tiziano Vecelli, genannt il Tiziano [?])
Inv. Nr. 1176 Correggio (VERZ. 1997: Antonio Allegri, genannt il Correggio [?]; VERZ. 1924: Antonio Allegri, genannt il Correggio; VERZ. 1900: Antonio Allegri, genannt il Correggio)
Inv. Nr. 1192 Paolo Cavazzola (VERZ. 1997: Paolo Moranda, genannt il Cavazzola; VERZ. 1924: Paolo Moranda, genannt il Cavazzola; VERZ. 1900: Paolo Morando, genannt il Cavazzola)
Inv. Nr. 1275 Nachfolger des Bartolomeo Veneto (VERZ. 1997: Nachfolger des Bartolomeo Veneto; VERZ. 1900: Nachahmer des Leonardo da Vinci)
Inv. Nr. 1417 Palma Vecchio (VERZ. 1997: Giacomo Palma, genannt il Vecchio; VERZ. 1987: Giacomo Palma, genannt Palma Vecchio; VERZ. 1924: Giacomo Palma, genannt Palma Vecchio)
Inv. Nr. 1443 Antoniazzo Romano (VERZ. 1997: Antoniazzo Romano; VERZ. 1987: Marco Palmezzano; VERZ. 1924: Marco Palmezzano)

Inv. Nr. 1496 Parmigianino (VERZ. 1997: Francesco Mazzola, genannt il Parmigianino; VERZ. 1987: Francesco Mazzola, genannt il Parmigianino; VERZ. 1924: Francesco Mazzola, genannt il Parmigianino)

Inv. Nr. 1509 Kopie nach Bernardino Licinio (VERZ. 1997: Kopie nach Bernardino Licinio; VERZ. 1924: Venezianische Schule der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts [dem Dosso Dossi zugeschrieben]; VERZ. 1900: Venezianische Schule, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts)

Inv. Nr. 1698 Fra Battista Spagnoli (?) (VERZ. 1997: Paduaner Meister des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts; VERZ. 1924: Schule des Mantegna)

Inv. Nr. 1779 Nachfolger des Gentile da Fabriano (VERZ. 1997: Nachfolger des Gentile da Fabriano)

Inv. Nr. 1790 Gaudenzio Ferrari (VERZ. 1997: Gaudenzio Ferrari; VERZ. 1987: Gaudenzio Ferrari)

Inv. Nr. 1930 Nachfolger des Giorgione (VERZ. 1997: Art des Giorgione)

Inv. Nr. SG 519 Piemonteser Meister um 1515 (VERZ. 1997: Oberitalienischer Meister des 1. Viertels des 16. Jahrhunderts)

NAMENS- UND ORTSVERZEICHNIS, ZUGLEICH VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN WERKE

AACHEN, Hans von S. XX, XXIII
AJACCIO, Musée Fesch
Bartolomeo Veneto, Madonna mit Kind (ehem. Bologna, Sammlung Ercolani) S. 307
ALBA S. 77
ALBA, Palazzo Comunale
Macrino d'Alba, Madonna mit Kind, den Heiligen Franziskus und Thomas sowie zwei Stifterinnen S. 77
ALBA, Sammlung Di Giacomo Bergui
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 13[30]
ALBA, S. Francesco
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 3
Macrino d'Alba, Teile eines Polyptychons: Thronende Madonna mit Kind, die Verheißung an Joachim, das Treffen an der Goldenen Pforte (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) S. XIV, 78–93, Abb. 69–71, 76–81, Taf. 7–9
Macrino d'Alba, Stigmatisierung des Heiligen Franziskus (heute Turin, Galleria Sabauda) S. 85, 85[17], Abb. 73
ALBA, S. Giovanni Battista
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 13
Macrino d'Alba, Geburt Christi S. 77
ALBERTI, Leon Battista S. 39, 39[37], 65, 111, 111[19], 184f
ALBERTINELLI, Mariotto S. XIX, XXI–XXII
ALCIATUS, Andrea S. 185[45]
ALENI, Tommaso S. 172
ALEXANDER VI. (Borgia), Papst S. 312
ALEXANDER VIII. (Ottoboni, Pietro), Papst S. 354[6]
ALLEGRI, Pomponio S. 277, 281[11], 283, 283[25]
Mailand, Sammlung Crespi, Madonna mit Kind in einer Landschaft S. 281[11]
ALNWICK CASTLE, Sammlung des Duke of Northumberland
Licinio, Bernardino, Porträt eines Bildhauers mit fünf Gehilfen S. 374, 378
ALTICHIERO
Werke:
Padua, Palast der Carrara (Liviano), Sala dei Giganti, Fresken Virorum Illustrium (teilweise zerstört) S. 234, 236
Padua, S. Antonio, Cappella di S. Giacomo, Fresken S. 43
Kopien:
Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Nachzeichnung von Altichieros Fresko des Humanisten Petrarca in seinem Studierzimmer im Palast der Carrara (Liviano) in Padua S. 234, Abb. 225
AMSTERDAM, Rijksmuseum
Bellini, Giovanni, Madonna mit segnendem Christuskind S. 119[21]
AMSTERDAM, Rijksmuseum (Leihgabe des Mauritshuis, Den Haag)
Fogolino, Marcello, Madonna mit Kind, Johannes d. T., Johannes Ev. und den Heiligen Franziskus von Assisi, Antonius von Padua, Katharina und Magdalena S. 125, 125[35], 128
FRA ANGELICO
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind und Engeln S. 218[1]
ANGELO DA FIRENZE S. 3
ANGELO DEL MAYNO
Morbegno, S. Maria, Altarwerk S. 187
ANSUINO DA FORL Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 38[32]
ANTONELLO DA MESSINA S. 67, 68, 70f, 70[11], 74f, 75[24], 105, 116, 130, 150, 305
Werke:
Dresden, Gemäldegalerie, Der Heilige Sebastian S. 68, 68[6], 71, 73–75, Abb. 57
Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
London, National Gallery, Der Heilige Hieronymus im Gehäus S. 228, 228[22], 230, 234, Abb. 218
New York, Metropolitan Museum of Art, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
New York, Privatbesitz, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
Paris, Louvre, Christus an der Geißelsäule S. 71, 74, 75[24], Abb. 62
Piacenza, Sammlung Alberoni, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
Washington, National Gallery of Art, „Benson-Madonna" S. 168, Abb. 158
Nachfolge: S. 68, 70, 74f, 70[11]
Imola, Palazzo Tozzoni, Der Heilige Sebastian an der Martersäule (Verbleib unbekannt) S. 73f, 74[22], Abb. 66
Mailand, Sammlung Crespi, Der Heilige Sebastian (heute Turin, Galleria Sabauda) S. 68[6], 70f, 74[23], Abb. 60
Padua, Casa Maldura, Der Heilige Sebastian (Verbleib unbekannt) S. 68[6], 70[11]
Privatbesitz, Der Heilige Sebastian S. 74[23]
Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Der Heilige Sebastian (ehem. Rom, Sammlung Henriette Hertz) S. „ 68[6], 71, 74[23], Abb. 61
Rom, Sammlung Henriette Hertz, Der Heilige Sebastian (heute Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica) S. 68[6], 71, 74[23], Abb. 61
Turin, Galleria Sabauda, Der Heilige Sebastian (ehem. Mailand, Sammlung Crespi) S. 68[6], 70f, 74[23], Abb. 60
ANTONELLO DA SALIBA S. 67–76, 70[13]
Werke:
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna mit Kind (verloren) S. 67, 75, 75[27], Abb. 68
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Der Heilige Sebastian S. 68, 68[6], 70[11], 71–75, Abb. 58
Catania, Museo Civico di Castello Ursino, Thronende Madonna mit Kind S. 67
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Der Heilige Sebastian an der Martersäule S. XVII, 68–76, Abb. 56, 64–65, Taf. 6

Milazzo, Duomo Nuovo, Polyptychon S. 67
Spoleto, Pinacoteca Comunale, Altartafel S. 67
Venedig, Galleria dell'Accademia, Christus an der Geißelsäule S. 71[16], 74f, Abb. 67
ANTONIAZZO ROMANO S. 94–104
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Predellentafel Festmahl des Herodes S. 98, 99[13], 101, Abb. 86
Bracciano, Hospitalkapelle, Thronende Madonna mit Kind, Fresko S. 103[25]
Capena, S. Antonio, Doppelseitig bemalte Tafel: Madonna mit Kind/Der Heilige Bernhardin von Siena (heute Privatbesitz) S. 101, 103f, 103[21], 103[25], Abb. 93f
Frankfurt, Privatbesitz, Der Heilige Hieronymus (Verbleib unbekannt) S. 96, 96[4], 101
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Johannes d. T. S. XXVI, 96–104, Abb. 83, 88–89, Taf. 10
Le Mans, Musées du Mans, Thronende Madonna mit Kind S. 103
Madrid, Prado, Triptychon mit der Vera Icon zwischen Johannes d. T. und Petrus S. 100, 104, Abb. 90
New York, Metropolitan Museum of Art, Predellentafel, Anbetung des Kindes S. 98, 99[13], 101, Abb. 84
Privatbesitz, Doppelseitig bemalte Tafel: Madonna mit Kind/Der Heilige Bernhardin von Siena (ehem. Capena, S. Antonio) S. 101, 103f, 103[21], 103[25], Abb. 93f
Rieti, Museo Civico, Madonna mit Kind S. 94
Rom, Pinacoteca Vaticana, Madonna mit Kind und den Apostelfürsten von den Mitgliedern der Sacra Rota verehrt S. 99, Abb. 87
Rom, SS. Apostoli, Fresken S. 103[25]
Rom, SS. Giovanni e Paolo, Altarpala mit Madonna und Kind, Johannes d. T. und dem Heiligen Hieronymus S. 99[13], 101, 101[18], 103, Abb. 92
Rom, S. Maria sopra Minerva, Freskenzyklus S. 100f, Abb. 91
Venedig, Ca' d'Oro, Predellentafel, Der Heilige Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn aus der Tatze S. 98, 99[13], 101, Abb. 85
Werkstatt S. 94, 101, 103
ANTONIO DELLA CORNA S. 141, 143
ANTWERPEN S. 336
ARALDI, Alessandro S. 175
ARGENTA, Pinacoteca Civica
Garofalo, Thronende Madonna mit Kind und Heiligen S. 238
ARONA, S. Maria Nascente
Ferrari, Gaudenzio, Polyptychon mit Anbetung des Kindes S. 187, 191, 191[11], 195, Abb. 176
ASCOLI PICENO S. 47, 65
ASCOLI PICENO, Pinacoteca Civica
Pietro Alamanno, Verkündigung an Maria S. 56
ASPERTINI, Amico S. 156–163
Werke:
Bologna, Museo Davia Bargellini, Bildnis eines Mannes S. 159, Abb. 146
Bologna, Oratorio di S. Cecilia, Fresken S. 159, 159[9], 162, 162[15], Abb. 145
Bologna, Pinacoteca Nazionale, „Pala del Tirocinio" S. 162, Abb. 152
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis eines Mannes S. XVI, 158–163, Abb. 144, 147–149, Taf. 16
Lucca, S. Frediano, Cappella di Sant'Agostino, Fresken S. 162
Umkreis:
Paris, Kunsthandel, Legenden-Darstellung eines unbekannten Heiligen (Verbleib unbekannt) S. 162[15]
Privatsammlung, europäische, Bildnis eines Klerikers S. 162, Abb. 151
ASTI, Kartause
Macrino d'Alba, Fresken (verloren) S. 77
AUGURELLO, Aurelio S. 314
AUGSBURG S. 164

BACKHUYSEN S. XX–XXIII
BADMINTON, Sammlung Duke of Beaufort
Parmigianino (Kopie), Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelsknaben S. 294, 296, Abb 291
BALDINUCCI S. XIV
BALDUNG GRIEN, Hans S. 275
Werke:
Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Anna Selbdritt S. 275[20]
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Wetterhexen S. 319[55]
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Heilige Familie mit Engeln S. 275, 275[20], Abb. 268
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Heilige Familie im Freien S. 275[20]

BALTIMORE, Walters Art Gallery
Bellini, Giovanni und Vittore, Thronende Madonna mit Kind, Apostelfürsten und drei Prokuratoren von S. Marco S. 125[34]
„Maestro di Palazzo d'Arco", Christus vor Kaiphas (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
Ortolano, Geburt Christi S. 240[8]
Santacroce, Girolamo da, Madonna mit Kind, Johannes d. T., Hieronymus und Stifterpaar S. 125[34]
Vivarini, Alvise, Madonna mit Kind S. 152, 152[5], 154, Abb. 139
BANDINELLI, Franz von S. XIII[4]
BARANOWSKY, Nikolaus S. XVII–XXII, XXIII[42], 68, 118, 269
BARBARI, Jacopo de S. 310[7]
BARBINI, Michelangelo S. 370, 370[4]
BARBINI -BREGANZE, Giambattista S. XXIV, 370
BARISONI S. 299
BARNABA DA MODENA S. 3–18
Werke:
Alba, Sammlung Di Giacomo Bergui, Madonna mit Kind S. 13[30]
Alba, S. Francesco, Madonna mit Kind S. 3
Alba, S. Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 13
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna mit Kind (verloren) S. 3, 14, Abb. 11
Biella, Sammlung Fila, Noli me tangere (Verbleib unbekannt) S. 14[30]
Boston, Museum of Fine Arts, Madonna mit Kind S. 12, 14[31], 16, Abb. 5
Crema, Sammlung Stramezzi, Madonna mit Kind und Stifter S. 12, Abb. 7
Eindhoven, Sammlung Philips-de-Jong, Madonna mit Kind S. 12, Abb. 8
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind S. XIV, 3–18, Abb. 1–4, Taf. 1
Genua, SS. Cosma e Damiano, Madonna mit Kind S. 13[30]
Lavagnola, S. Dalmazzo, Polyptychon mit Madonna mit Kind und Heiligen S. 3, 13f, Abb. 10
London, Courtauld Institute Galleries, Madonna mit Kind S. 14[32]

London, National Gallery, Madonna mit Kind (ehem. Rivoli, S. Domenico) S. 3
Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madonna mit Kind S. 14
Modena, Galleria Estense, Madonna mit Kind S. 14[31]
Murcia, Kathedrale, Polyptychon mit Marienkrönung, Trinität, Madonna mit Kind und Stiftern sowie Kreuzigung Christi S. 3, 14, 14[30], Abb. 12
Paris, Louvre, Madonna mit Kind S. 12, Abb. 9
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, „Madonna di Mercanti" S. 14, 13[30]
Pisa, Sammlung Schiff, Madonna mit Kind (Verbleib unbekannt) S. 12, 12[26]
Ripoli di Cascina, SS. Andrea e Lucia, Polyptychon S. 12, 14
Rivoli, S. Domenico, Madonna mit Kind (heute London, National Gallery) S. 3
Santiago de Chile, Sammlung Carlo Cruz, Die thronende Heilige Katharina von Alexandrien mit Stiftern (Verbleib unbekannt) S. 12[19]
Tortona, S. Matteo, Madonna mit Kind S. 13[30]
Turin, Galleria Sabauda, Lucia-Polyptychon S. 3, 14
Turin, Museo Civico di Arte Antica, Madonna mit Kind S. 12, Abb. 6
Ventimiglia, Kathedrale, Madonna mit Kind S. 14

Barnaba da Siena S. 3

Fra Bartolomeo S. xxii, 250

Bartolomeo Veneto S. 139[28], 174f, 175[14], 177, 181, 307–321, 322–326
Werke:
Ajaccio, Musée Fesch, Madonna mit Kind (ehem. Bologna, Sammlung Ercolani) S. 307
Bergamo, Accademia Carrara, Madonna mit Kind S. 317[40]
Bologna, Sammlung Ercolani, Madonna mit Kind (heute Ajaccio, Musée Fesch) S. 307
Dresden, Gemäldegalerie, Salome S. 311, 318, 326[14], Abb. 307
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora S. xxv, xxv[51], 181, 308–321, Abb. 300, 310–311, Taf. 32
Glasgow, Art Gallery and Museum, Die Heilige Katharina von Alexandrien S. 175[10], 311, 318, 326[14], Abb. 304
Houston, Museum of Fine Arts, Bildnis eines Mannes S. 310, Abb. 302
Isola Bella bei Stresa, Sammlung Borromeo, Die Heilige Katharina von Alexandrien S. 311, Abb. 305
London, Kunsthandel (Sotheby's), Madonna mit Kind (Verbleib unbekannt) S. 307, 317[40]
London, National Gallery, Bildnis des Ludovico Martinengo S. 318
Mailand, Pinacoteca di Brera, Lautenspielerin S. 311, 317f, 326[14], Abb. 306
Mailand, Sammlung Melzi, Weibliches Idealbildnis als Jael S. 310f, 310[7], 317f, Abb. 301
Mailand, Sammlung Perego, Bildnis eines Mannes S. 318
Ottawa, National Gallery of Canada, Bildnis einer Dame S. 326[14]
Paris, Louvre, Beschneidung Christi S. 307, 311, 317, 317[40], Abb. 303
San Diego, Timken Art Gallery, Bildnis einer Dame S. 318, Abb. 312
zugeschrieben:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Bildnis eines Mannes (recto) und Allegorisches nacktes Liebespaar (verso) S. 175[14]
Nachfolge:
Berlin, Sammlung Mallmann, Der Christusknabe als Salvator Mundi (Verbleib unbekannt) S. 325, 325[12], Abb. 322
Epinal, Privatsammlung P. Masson, Bildnis einer Frau (Verbleib unbekannt) S. 316, Abb. 309
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Der Christusknabe als Salvator Mundi S. xxvi, 322–326, Abb. 316, 318–319, Taf. 33
Luzern, Galerie Fischer, Der Christusknabe als Salvator Mundi (Verbleib unbekannt) S. 326, 326[13], Abb. 323
Mailand, Sammlung Crespi (ehem. Crespi Morbio), Der Christusknabe als Salvator Mundi S. 325, 326[13], Abb. 321
Modena, Galleria Estense, Der Christusknabe als Salvator Mundi S. 325, Abb. 320
New York, Privatsammlung Carl Hamilton, Lautenspielerin nach Bartolomeo Veneto (Verbleib unbekannt) S. 317[42]
Wien, Sammlung Horny, Der Christusknabe als Salvator Mundi (Verbleib unbekannt) S. 325, 325[11], 326[13]

Basaiti, Marco S. 228
Werke:
London, National Gallery, Madonna mit Kind S. 275[16]
Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Madonna mit Kind S. 275[16]
Venedig, Galleria dell'Accademia, Gebet am Ölberg S. 204

BASEL, Öffentliche Kunstsammlung,
Baldung Grien, Hans, Anna Selbdritt S. 275[20]

BASEL, Sammlung von Hirsch
Veronese, Bonifazio, Kimon und Iphigenie (Verbleib unbekannt) S. 214, 214[31], Abb. 207

Bastiani, Lazzaro S. 112[20]
Murano, S. Donato, Thronende Madonna mit Kind, Johannes d. T., dem Heiligen Donatus, dem Stifter und Engeln S. 128[42]

Beaulieu-Marconnay, Freifrau Emilie Margarethe S. xxvi, 286

Becker, J. S. xxiv

Bedoli, Girolamo S. 285

Belli, Giuseppe
Bergamo, Accademia Carrara, Bildnis des Musikers Gaspare de Albertis S. 373, Abb. 359

Bellini, Malerfamilie S. 41, 41[41], 146, 150, 307

Bellini, Gentile S. 32, 42, 116, 307
Werke:
Venedig, Museo Diocesano a Sant'Appollonia, Der Evangelist Markus (Orgelflügel) S. 40, 40[40], Abb. 32
Venedig, Museo Diocesano a Sant'Appollonia, Der Heilige Theodor (Orgelflügel) S. 40, 40[40]

Bellini, Gentile, Giovanni und Jacopo
Padua, S. Antonio, „Pala Gattamalata" S. 116

Bellini, Giovanni S. xiii[4], xxv, 42, 67, 105, 108, 116–129, 130, 132, 136f, 137[21], 143, 146–148, 150, 154, 164, 224, 249, 257, 274[16], 310[7], 317[40], 365, 367f, 374
Werke:
Madonna mit Kind und geöffnetem Buch (Verbleib unbekannt) S. 111[17]
Madonna mit Kind und geschlossenem Buch (verloren) S. 111[17]
Amsterdam, Rijksmuseum, Madonna mit segnendem Christuskind S. 119[21]
Bergamo, Accademia Carrara, Der tote Christus mit Maria und Johannes Ev. S. 148[23]
Glasgow, Burrel Collection, Madonna mit Kind und Blumen S. 137[21]
London, National Gallery, Gebet am Ölberg S. 41[41]
London, National Gallery, Madonna mit Kind S. 111[17]

London, Sammlung Earl of Harewood, Madonna mit Kind und Stifter S. 137[21]
Mailand, Pinacoteca di Brera, Pietà S. 146–149, Abb. 135
Neapel, Galleria Nazionale, Verklärung Christi S. 204
New York, Metropolitan Museum of Art, Lehmann Collection, Madonna mit segnendem Kind S. 114[33]
Pesaro, Museo Civico, Marienkrönung S. 47, 125
Privatbesitz (Schweiz), Madonna mit Kind, das sich auf ein Buch stützt (ehem. Wien, Sammlung Wittgenstein) S. 111[17]
Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo, Madonna mit Kind S. 75, 75[27]
Venedig, Dogenpalast, Papst Alexander III.- und Friedrich Barbarossa-Zyklus (verloren) S. 105, 150
Venedig, Dogenpalast, Madonna mit Kind (verloren) S. 125[34]
Venedig, Galleria dell'Accademia, Madonna mit Kind und Cherubsköpfen S. 127[38]
Venedig, Galleria dell'Accademia, „Pala di S. Giobbe" S. 128, 367, Abb. 355
Venedig, S. Giobbe, „Pala di S. Giobbe" (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 128, 367, Abb. 355
Venedig, SS. Giovanni e Paolo, Altarpala des Heiligen Vinzenz Ferrer S. 148[21]
Venedig, SS. Giovanni e Paolo, Cappella della Vittoria, Sacra Conversazione mit zehn Heiligen und singenden Engeln (verloren) S. 137f, Abb. 122
Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari, Sakristei, Altarpala S. 367f
Venedig, S. Zaccaria, Sacra Conversazione S. 137[20], 367
Venedig, Scuola di S. Gerolamo, Der Heilige Hieronymus (Verbleib unbekannt) S. 228, 228[14]
Wien, Sammlung Wittgenstein, Madonna mit Kind, das sich auf ein Buch stützt (heute Privatbesitz, Schweiz) S. 111[17]

Bellini, Giovanni und Vittore
Baltimore, Walters Art Gallery, Thronende Madonna mit Kind, Apostelfürsten und drei Prokuratoren von S. Marco S. 125[34]

Bellini, Giovanni und -Werkstatt S. 117–129
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. XVII, XIX, XIX[22], XXI–XXII, 117–129, 138, Abb. 105, 109–112, Taf. 12
London, National Gallery, Beschneidung Christi S. 111, 111[16], 128[48]
Paris, Louvre, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und den Heiligen Maria Magdalena, Georg und Petrus S. 128, 128[43]
Treviso, Pinacoteca, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. 119
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. 119, 119[21], 122[27], Abb. 108

Bellini-Werkstatt und Nachfolge S. 111[16], 116–129, 164, 227, 307, 368, 374
Madonna „col bambino vispo" S. 368[27]
Madonna mit Kind, Heiligen und Stiftern (Verbleib unbekannt) S. 127
Dresden, Gemäldegalerie, Maria mit dem toten Christus S. 143, 146, 149, Abb. 131
Indianapolis, Museum of Art, Madonna mit Christus- und Johannesknaben S. 128
Stuttgart, Staatsgalerie, Madonna mit Kind S. 136, 136[19], Abb. 121
Venedig, S. Maria dei Miracoli, Orgelflügel mit dem Apostelfürsten Petrus S. 367[23]

Bellini, Jacopo S. 19, 29, 40[40], 41[41], 116, 146, 204[8]
London, British Museum, Londoner Skizzenbuch S. 41[41]
Paris, Louvre, Pariser Skizzenbuch S. 146f, 146[17]
Venedig, Scuola di San Marco, Der Evangelist Markus (verloren) S. 40[40]

Bellini, Leonardo
Venedig, Biblioteca Marciana, Urkunde, Iniziale „N" mit Andrea Lion im Gebet vor dem Heiligen Markus (Ms. Lat. X, 358 [= 3517]) S. 41[40]

Bellini, Vittore S. 118, 118[10], 122[24]

Bello, Marco
Rovigo, Accademia dei Concordi, Beschneidung Christi S. 128[48]

Bembo, Gian Francesco S. 176[20]

Bentivoglio, Anton Galeazzo S. 156

Benucci, Filippo S. XIV–XVII, 6, 51, 53, 82, 174

BERGAMO S. XVI, 205, 270, 351, 374

BERGAMO, Accademia Carrara
Bartolomeo Veneto, Madonna mit Kind S. 317[40]
Belli, Giuseppe, Bildnis des Musikers Gaspare de Albertis S. 373, Abb. 359
Bellini, Giovanni, Der tote Christus mit Maria und Johannes Ev. S. 148[23]
Carpaccio, Vittore, Geburt Mariens (ehem. Venedig, Scuola degli Albanesi) S. 113, Abb. 103
Meloni, Altobello, Bildnis eines Mannes, der sog. Cesare Borgia S. 177, 181, Abb. 164
Pietro da Saliba, Der Heilige Sebastian (ehem. Sammlung Lochis) S. 68, 68[6], 70–73, 70[11], Abb. 59
Pisanello, Antonio, Porträt des Leonello d'Este S. 25

BERGAMO, S. Andrea Apostolo
Moretto da Brescia, Madonna mit Kind und den Heiligen Eusebia, Andreas, Domnus und Domninus S. 365[10], 366, Abb. 351

BERGAMO, S. Maria Maggiore
Lotto, Lorenzo und Moretto da Brescia, Intarsien am Chorgestühl S. 351

Bergognone, Ambrogio S. 77

BERLIN S. XVIII

BERLIN, Kaiser-Friedrich-Museum
Antonello da Saliba, Madonna mit Kind (verloren) S. 67, 75, Abb. 68, 75[27]
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind (verloren) S. 3, 14, Abb. 11
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind (verloren) S. 139[28]
Francia, Francesco, Madonna mit Kind in der Glorie mit Heiligen (ehem. Bologna, S. Cecilia, heute verloren) S. 347, 347[26]
Francia, Giacomo und Giulio, Madonna mit Kind in der Engelsglorie, verehrt von den Heiligen Paulus, Katharina, Franziskus und Johannes d. T. (ehem. Bologna, S. Paolo in Monte, heute verloren) S. 344, 346, 348f, Abb. 334
Mazzola, Filippo, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Katharina von Alexandrien und Klara (verloren) S. 125[34]

BERLIN, Sammlung Mallmann
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Der Christusknabe als Salvator Mundi (Verbleib unbekannt) S. 325, 325[12], Abb. 322

BERLIN, Schlösserbesitz
Cavazzola, Paolo, Madonna mit Christus- und Johannesknaben (Verbleib unbekannt) S. 249

BERLIN, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian S. 68, 68[6], 71–75, 70[11], Abb. 58
Antoniazzo Romano, Predellentafel, Festmahl des Herodes S. 98, 99[13], 101, Abb. 86

Bartolomeo Veneto (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes (recto) und Liebespaar (verso) S. 175[14]
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Sacra Conversazione mit den Heiligen Petrus, Romuald, Benedikt und Paulus S. 138, 138[24], Abb. 124
Correggio, Leda mit dem Schwan S. 277
Costa, Lorenzo, Beweinung Christi S. 163
Gentile da Fabriano, Thronende Madonna mit Kind, den Heiligen Nikolaus und Katharina von Alexandrien sowie einem Stifter S. 28, Abb. 21
Girolamo dai Libri, Altarbild S. 274[15]
Lotto, Lorenzo, Abschied Christi von seiner Mutter S. 349
Mantegna, Andrea, Madonna mit Kind S. 204[9]
Meister, venezianischer, um 1500, Madonna mit Kind S. 269, Abb. 262
Morone, Domenico, Madonna mit Kind S. 204[11]
Palma Vecchio, Junge Frau vor einem Weinstock S. 213, Abb. 206
Palma Vecchio, Lesende Jungfrau Maria S. 205
Palma Vecchio (zugeschrieben), Lesende Madonna mit schlafendem Christuskind S. 111[17], 112, 112[25]
Parmigianino, Taufe Christi S. 285
Weyden, Rogier van der, Miraflores-Altar S. 240f, 247, Abb. 230
BESANÇON, Musée des Beaux-Arts
Licinio, Bernardino, Bildnis eines Mannes S. 361[8], 377f, Abb. 361
Besozzo, Michelino da S. 19
BIELLA, Sammlung Fila
Barnaba da Modena, Noli me tangere (Verbleib unbekannt) S. 14[30]
Bles, Herri met de S. 268
Boccaccino, Boccaccio S. 172, 238
Boccaccio, Giovanni S. 214[30], 215, 319
Boer, Pieter de S. xxvi, 259, 259[3]
Böhmer S. xiv, xxi
BOLOGNA S. 156, 285, 327, 336, 336[41], 337[45], 340
BOLOGNA, Museo Davia Bargellini
Aspertini, Amico, Bildnis eines Mannes S. 159, Abb. 146
BOLOGNA, Oratorio di S. Cecilia
Aspertini, Amico, Fresken S. 159, 159[9], 162, 162[15], Abb. 145
BOLOGNA, Pinacoteca Nazionale
Aspertini, Amico, „Pala del Tirocinio" S. 162, Abb. 152
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 134[16]
Costa, Lorenzo, Marienvermählung S. 163
Francia, Giacomo und Giulio, Altarfragment mit Johannes d. T. und einem Stifter S. 347, Abb. 338
Francia, Giacomo und Giulio, Altarfragment mit dem Heiligen Christophorus S. 347
Francia, Giacomo und Giulio, „Pala Felicini" (ehem. Bologna, S. Francesco) S. 347f, Abb. 339
Francia, Giacomo und Giulio, Altarpala mit dem Heiligen Fredianus zwischen der Heiligen Lucia, einem betenden Stifter sowie den Heiligen Ursula und Jakobus S. 349
Niccolò di Liberatore, Verkündigung an Maria S. 56, Abb. 45
Perugino, Pietro, Madonna mit Kind in der Engelsglorie, dem Erzengel Michael und den Heiligen Katharina, Apollonia und Johannes Ev. (ehem. Bologna, S. Giovanni in Monte) S. 347[26]
Raffael, Heilige Cäcilie (ehem. Bologna, S. Giovanni in Monte) S. 348
BOLOGNA, Sammlung Ercolani
Bartolomeo Veneto, Madonna mit Kind (heute Ajaccio, Musée Fesch) S. 307
BOLOGNA, S. Cecilia
Francia, Francesco, Madonna mit Kind in der Glorie mit Heiligen (zuletzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, heute verloren) S. 347
BOLOGNA, S. Francesco
Francia, Giacomo und Giulio, „Pala Felicini" (heute Bologna, Pinacoteca Nazionale) S. 347f, Abb. 339
BOLOGNA, S. Giovanni in Monte
Perugino, Pietro, Madonna mit Kind in der Engelsglorie, dem Erzengel Michael und den Heiligen Katharina, Apollonia und Johannes Ev. (heute Bologna, Pinacoteca Nazionale) S. 347[26]
Raffael, Heilige Cäcilie (heute Bologna, Pinacoteca Nazionale) S. 348
BOLOGNA, S. Girolamo dell'Osservanza
Francia, Giacomo und Giulio, Himmelfahrt Mariens mit Johannes d. T., dem Heiligen Sebastian und einem Stifter (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) S. xvi, 341–350, Abb. 333, 336, Taf. 35
Francia, Giacomo und Giulio, Thronende Madonna mit Kind, dem Johannesknaben, den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbaziano und Antonius Abbas und Engeln (heute Mailand, Pinacoteca di Brera, als Leihgabe in Gallarate) S. 342[5], 347, Abb. 340
BOLOGNA, S. Margherita
Parmigianino, Madonna und Kind mit Heiligen S. 285
BOLOGNA, S. Martino
Francia, Francesco, „Pala Paltroni" S. 347
BOLOGNA, S. Paolo in Monte
Francia, Giacomo und Giulio, Madonna in der Engelsglorie, verehrt von den Heiligen Paulus, Katharina, Franziskus und Johannes d. T. (zuletzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, heute verloren) S. 344, 346, 348f, Abb. 334
BOLOGNA, S. Petronio
Parmigianino, Der Heilige Rochus und ein Stifter S. 285
Boltraffio, Giovanni Antonio S. 175, 183, 311
Florenz, Uffizien, Narziß am Brunnen (Fragment) S. 183, 185, Abb. 171
London, National Gallery, Narziß am Brunnen S. 183, 185, 185[42], Abb. 170
Bonis, Giovanni Martino de S. 175, 175[7]
Bono da Ferrara
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 38[32]
Bonsignori, Francesco S. 30, 32, 199
Werke:
London, National Gallery, Madonna mit Kind und vier Heiligen (ehem. Venedig, Sammlung Layard) S. 199, 200[4], Abb. 192
Venedig, Sammlung Layard, Madonna mit Kind und vier Heiligen (heute London, National Gallery) S. 199, Abb. 192
Verona, S. Bernardino, Altarpala S. 274[15]
Verona, SS. Nazaro e Celso, Altarpala S. 274[15]
Nachfolge:
Görz, Sammlung Colloredo, Madonna mit Kind und Heiligen (Verbleib unbekannt) S. 200[4]
London, Kunsthandel, Madonna mit Kind und Heiligen (ehem. Sammlung Otto Beit, Verbleib unbekannt) S. 200[4]
BORDEAUX, Musée des Beaux-Arts
Moretto da Brescia, Madonna mit Kind und Heiligen S. 366[18]
Bordone, Paris S. 333[20], 355
Borghese, Camillo S. 331[9]
Borgia, Lucrezia S. 307, 310–312, 310[12], 312[21], 317, 318[46]

Borromini, Francesco (Umkreis)
Berlin, Kunstbibliothek, Zeichnung nach dem Freskenzyklus des Gentile da Fabriano in S. Giovanni in Laterano, Rom S. 28
BOSTON, Museum of Fine Arts
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 12, 14[31], 16, Abb. 5
Botticelli, Sandro S. 42[46], 308[5]
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Weibliches Idealbildnis S. 240[4]
Bouts, Dieric
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Gerechtigkeitsbilder (ehem. Löwen, Rathaus) S. 245[22]
Löwen, Rathaus, Gerechtigkeitsbilder (heute Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts) S. 245[22]
Bouts, Dieric und Meister der Tiburtinischen Sibylle
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Vision der Sibylle von Tibur S. 65[39]
BRACCIANO, Hospitalkapelle
Antoniazzo Romano, Thronende Madonna mit Kind, Fresko S. 103[25]
Bramantino S. 187
Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Anbetung des Kindes S. 193[12]
BRAUNSCHWEIG, Herzog Anton Ulrich-Museum
Giorgione, David mit dem Haupt des Goliath (Fragment) S. 257, 303, 303[23]
Brekelenkam, Quirijn Gerritsz van S. xx, xxiii
Brentano, Antonia S. xxvi, 322, 322[2]
Brentano-Toccia, Anton Theodor S. xxiii, xxvi, 322, 322[2]
BRESCIA S. 19, 146, 307, 351, 355–357
BRESCIA, Banca San Paolo
Moretto da Brescia, Marienkrönung S. 358[37]
BRESCIA, Broletto, Kapelle
Gentile da Fabriano, Fresken (verloren) S. 19
BRESCIA, Congregazione dei Padri oratoriani
Moretto da Brescia-Nachfolge, Madonna mit Kind und Heiligen S. 366[18]
BRESCIA, Dom
Moretto da Brescia, Außenseiten der Orgelflügel S. 351
BRESCIA, Kunsthandel
Moretto da Brescia-Nachfolge, Madonna mit Kind und Heiligen S. 366[18]
BRESCIA, Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo
Meister, Brescianer, des 16. Jahrhunderts, Bildnis eines betagten Mannes im Pelzmantel S. 372, 372[10]
Moretto da Brescia, Der thronende Heilige Antonius von Padua mit den Heiligen Antonius Abbas und Nikolaus von Tolentino S. 367, Abb. 353
Moretto da Brescia, Madonna mit Kind und dem Heiligen Nikolaus S. 365[10]
Moretto da Brescia, Sacra Conversazione mit den Heiligen Franziskus und einem vom Erzengel Michael präsentierten Stifter S. 358[37]
BRESCIA, S. Clemente
Moretto da Brescia, „Pala di S. Clemente" S. 356, Abb. 346
BRESCIA, S. Giovanni Evangelista
Romanino, Girolamo, und Moretto da Brescia, Ausmalung der Sakramentskapelle S. 351
BRESCIA, SS. Nazaro e Celso
Tizian, Auferstehung Christi S. 374
BRIDPORT, Mappercombe Manor, Sammlung Victor Crutchley
Wonder, Pieter Christoffel, Porträt des Sir Murray S. 283[24]
Bronzino, Angelo S. 333, 333[22], 337
Brouwer, Adriaen
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Der bittere Trank S. xxiii, xxv, xxv[50]
BRÜSSEL S. 336, 327
BRÜSSEL, Bibliothèque Royale
Christine de Pisan, L'Epistre d'Othéa (Ms. 9392) S. 185, Abb. 173
BRÜSSEL, Musée d'Art et d'Histoire
Dosso Dossi-Nachfolge, Der Heilige Georg (nicht identifizierbar) S. 300[11]
BRÜSSEL, Musées Royaux des Beaux-Arts
Bouts, Dieric, Gerechtigkeitsbilder (ehem. Löwen, Rathaus) S. 245[22]
Bruyn d. Ä., Barthel
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Geburt Christi S. xix[23]
BUDAPEST, Szépmüvészti Múzeum
Correggio, „Madonna del Latte" S. 284, Abb. 275
Giorgione-Nachfolge, Die Auffindung von Romulus und Remus (Fragment) S. 265, Abb. 258
Moretto da Brescia, Ein Benediktinerheiliger S. 367, Abb. 354
Pietro da Saliba, Christus an der Geißelsäule S. 71f, 74, Abb. 63
BUSTO ARSIZIO, S. Maria in Piazza
Francia, Giacomo und Giulio, Thronende Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen (Leihgabe der Brera, Mailand) S. 340

Cafferelli, Prospero S. 65
Calvin, Johannes S. 333[24]
CALVISANO bei Brescia, SS. Silvestro e Michele Arcangelo
Moretto da Brescia, Sacra Conversazione mit den Heiligen Zeno, Andreas und Hieronymus S. 358[37]
CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum
Palma Vecchio, Venus mit Cupido S. 214
CAMBRIDGE/Mass., Fogg Art Museum
Meloni, Altobello, Die Heilige Katharina von Alexandrien S. 176, 181, Abb. 163
CAMERINO S. 47, 50, 53, 58[26]
CAMERINO, Dom
Crivelli, Carlo, Polyptychon von 1482, siehe Crivelli, Carlo
Crivelli, Carlo, Polyptychon der „Madonna della Candeletta" (heute Mailand, Pinacoteca di Brera, und Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 53[8], 54
CAMERINO, Klarissenkonvent
Girolamo di Giovanni, Altartafel mit Verkündigung an Maria (heute Camerino, Pinacoteca Civica) S. 58[26]
CAMERINO, Pinacoteca Civica
Girolamo di Giovanni, Altartafel mit Verkündigung an Maria (ehem. Camerino, Klarissenkonvent) S. 58[26]
CAMERINO, S. Domenico
Crivelli, Carlo, Polyptychon von 1482, siehe Crivelli, Carlo
Crivelli, Carlo, Polyptychon der „Madonna della Candeletta" (heute Mailand, Pinacoteca di Brera, und Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 53[8], 54
Campaña, Pedro de siehe Kempeneer, Peter de
Campagnola, Domenico S. 234[36]
Campagnola, Giulio S. 262, 264[19]
Ruhende Venus (Kupferstich vermutlich nach Giorgione) S. 208
Campagnola, Gualtiero S. 234[36]
Campi, Künstlerfamilie S. 172
Canaletto
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Venedig von S. Giorgio Maggiore aus gesehen S. xix, xix[20], xxi–xxii

CAPENA, S. Antonio
Antoniazzo Romano, Doppelseitig bemalte Tafel: Madonna mit Kind/Der Heilige Bernhardin von Siena (heute Privatbesitz) S. 101, 103f, 103[21], 103[25], Abb. 93f
CARAGLIO, Jacopo S. 285
CARAVAGGIO, Michelangelo da
Rom, Galleria Doria Pamphilj, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten S. 193[12]
CARDIFF, National Museum of Wales
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 134[16], 274[16]
CARIANI, Giovanni S. 208[11], 213
Werke:
Paris, Privatbesitz, Ländliches Konzert S. 213
Warschau, Nationalmuseum, Ländliches Konzert S. 213, Abb. 204
CARLO DA CAMERINO
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Verkündigung an Maria S. 58[26]
CAROTO, Giovanni S. 268
CAROTO, Giovanni Francesco S. 77, 249, 268–276
Werke:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind S. XVII, XIX, XIX[26], XXI–XXII, 256[18], 269–276, Abb. 261, 265–266, Taf. 28
Modena, Galleria Estense, Die nähende Maria S. 268, 270, 270[7], Abb. 263
Padua, Casa Maldura, Die nähende Maria (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 270, 270[7], 272, Abb. 264
Pommersfelden, Schloß, Sammlung Schönborn, Madonna mit Kind und den Heiligen Franziskus und Katharina (Verbleib unbekannt) S. 26[16]
Turin, S. Domenico, Madonna mit Kind mit der Birne S. 272, 272[14]
Venedig, Galleria dell'Accademia, Die nähende Maria (ehem. Padua, Casa Maldura) S. 270, 270[7], 272, Abb. 264
Vercelli, Museo Borgogna, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. 272, 272[14]
Verona, Museo Civico di Castelvecchio, Drei Erzengel S. 255[15]
Verona, S. Paolo, Altarpala S. 274[15]
CARPACCIO, Benedetto S. 109, 112[23]
CARPACCIO, Vittore S. XX, 105–115
Werke:
Jerusalem-Ansicht S. 105
Bergamo, Accademia Carrara, Geburt Mariens (ehem. Venedig, Scuola degli Albanesi) S. 113, Abb. 103
Capodistria siehe KOPER
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. XXV, XXV[48], 106–115, 256, Abb. 95, 100–102, Taf. 11
Koper, Dom, Orgelflügel S. 105
London, Courtauld Institute Galleries, Lesende Madonna mit Kind/Madonna mit Kind und Johannesknaben, Zeichnung S. 111–113, 111[20], 113[28], Abb. 97f
Privatbesitz, Madonna mit Kind und den Heiligen Caecilia und Barbara (?) S. 111[17]
Riverdale/N.Y., Stanley Moss Collection, Salvator S. 105
Venedig, Dogenpalast, Gemälde für die Sala dei Pregadi (verloren) S. 105
Venedig, Dogenpalast, Alexander III.- und Friedrich Barbarossa-Zyklus (verloren) S. 105
Venedig, Galleria dell'Accademia, Darstellung im Tempel (ehem. Venedig, S. Giobbe) S. 114
Venedig, Galleria dell'Accademia, Ursulazyklus (ehem. Venedig, Scuola di S. Orsola) S. 105, 109, 113f, Abb. 104
Venedig, Palast des Patriarchen, Ausmalung (verloren) S. 105
Venedig, S. Giobbe, Darstellung im Tempel (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 114
Venedig, S. Pietro di Castello, Contarini-Grabkapelle, Erscheinung des Auferstandenen vor den drei Frauen am Grab (verloren) S. 105
Venedig, Scuola di S. Giovanni Evangelista, Heilung des Besessenen S. 105
Venedig, Scuola di S. Orsola, Ursulazyklus (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 105, 109, 113f, Abb. 104
Venedig, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Vision des Heiligen Augustinus S. 228, 230, 235f, Abb. 219
Washington, National Gallery of Art, Lesende Madonna mit Kind S. 112–114, 113[28], Abb. 99
Wien, Sammlung Hermann Eisler, Madonna mit lesendem Christuskind und Johannesknaben (Verbleib unbekannt) S. 112
Carpaccio, Vittore und -Werkstatt S. 105, 112[23]
Venedig, Scuola degli Albanesi, Marienzyklus (heute in Bergamo, Accademia Carrara, Mailand, Pinacoteca di Brera, Venedig, Ca' d'Oro, Venedig, Museo Correr) S. 105, 113f, Abb. 103
Venedig, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, Georgszyklus S. 105, 114
Venedig, Scuola di S. Stefano, Stefanszyklus (heute in Berlin, Staatliche Museen, Paris, Musée du Louvre, Mailand, Pinacoteca di Brera, Stuttgart, Staatsgalerie) S. 105, 114
Werkstatt S. 112, 112[23]
London, Galerie Nicholson, Madonna mit lesendem Christuskind und Johannesknaben S. 112, 112[23]
Kopie:
Venedig, Museo Correr, Madonna mit Kind und Johannesknaben (ehem. Venedig, S. Giacomo) S. 106, 106[2], 111[16], 112, Abb. 96
CARPI, Museo Civico
Catena, Vincenzo, Verkündigung (ehem. Carpi, S. Maria della Misericordia) S. 230[25], 232f, 236, Abb. 224
CARPI, S. Chiara
Francia, Giacomo und Giulio, Geburt und Hirtenanbetung S. 349
CARPI, S. Maria della Misericordia
Catena, Vincenzo, Verkündigung (heute Carpi, Museo Civico) 230[25], 232f, 236, Abb. 224
CARPI, Girolamo da S. 331, 333f, 333[24], 336[44], 337, 346
CARPI, Ugo da S. 285
CARRARA S. XVI
CARRARI, Baldessare di Matteo S. 96
CASALE MONFERRATO S. 77, 268, 270, 272
CASALE MONFERRATO, Santuario Crea
Macrino d'Alba, Triptychon mit thronender Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes d. T., Jakobus, einem Bischofsheiligen und Hieronymus S. 77
CASTELFRANCO VENETO S. 257
CATANIA, Museo Civico di Castello Ursino
Antonello da Saliba, Thronende Madonna mit Kind S. 67
CATENA, Vincenzo di Biagio S. 114[35], 118, 118[8], 118[10], 122, 125[34], 262, 262[14], 326[12], 326[13]
Werke:
Carpi, Museo Civico, Verkündigung (ehem. Carpi, S. Maria della Misericordia) S. 230[25], 232f, 236, Abb. 224

Carpi, S. Maria della Misericordia, Verkündigung (heute Carpi, Museo Civico) S. 230[25], 232f, 236, Abb. 224
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer S. XVI, 226–237, Abb. 216, 222–223, Taf. 24
London, National Gallery, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer S. 227f, 230, 230[25], 232–237, Abb. 217
Venedig, Museo Correr, Thronende Madonna mit Kind, dem Heiligen Markus und dem Dogen Leonardo Loredan S. 125[34], 224, 233
Nachfolge:
London, Kunsthandel (Christie, Manson & Woods), Gouache-Kopie nach dem Frankfurter Heiligen Hieronymus S. 230[27]
London, Kunsthandel (Sotheby's), Kopie nach dem Frankfurter Heiligen Hieronymus S. 230, Abb. 221
London, Kunsthandel (Sotheby's Belgravia), Kopie nach dem Frankfurter Heiligen Hieronymus S. 230[27]
CAVAZZOLA, Paolo S. 249–256
Werke:
Berlin, Schlösser und Gärten, Madonna mit Christus- und Johannesknaben (verschollen) S. 249
Dresden, Gemäldegalerie, Bildnis eines Mannes S. 249
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind und einem Engel S. XXVI, 250–256, Abb. 240–241, 246–247, Taf. 26
Gadezza bei Varese, Sammlung Cagnola, Madonna mit Kind S. 249
London, National Gallery, Madonna mit Kind und zwei Engeln S. 251, 253f, Abb. 242
Mailand, Museo Poldi Pezzoli, Madonna mit Kind S. 249, 251, Abb. 242
Mailand, Sammlung Trivulzio, Bildnis einer Dame S. 249
Verona, Museo Civico di Castelvecchio, Beweinung Christi S. 249
Verona, Museo Civico di Castelvecchio, Madonna in der Glorie S. 252f, 256[18], Abb. 244
Verona, Museo Civico di Castelvecchio, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. 252f, Abb. 245
Verona, SS. Nazaro e Celso, Cappella di S. Biagio, Verkündigung, Fresko S. 249
Verona, SS. Siro e Libera, Statue der Heiligen Libera S. 249
CAVAZZOLA, Paolo, und MORONE
Verona, S. Anastasia, Pfingstwunder, Fresko S. 249
CAYLINA, Paolo d. J. S. 365
CENEDA-MEISTER S. 23, 23[7], 28
CESARE DA SESTO S. XV, XVII, 174f
CESENA, Biblioteca Comunale Malatestiana
Tractatus in Evangelium Sancti Iohannis (Ms. D. III. 3) S. 34
Plutarco malatestiano (Ms. S. XV. 1) S. 34, 34[23], Abb. 23
CHANTILLY, Musée Condé
Raffael, „Loreto-Madonna" S. 282
CHICAGO, Art Institute (Leihgabe der Barker Welfare Foundation)
Cima da Conegliano, Thronende Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. XIX, XIX[23], XXI–XXII
CHRISTINE DE PISAN, Epistre d'Othéa S. 184[37], 185, Abb. 173
CHRISTUS, Petrus S. 42[46]
Werke:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus S. 245[21]
Washington, National Gallery of Art, Geburt Christi S. 236[45]
CIMA DA CONEGLIANO, Giovanni Battista S. 125[34], 127, 130–140, 274, 275[18]
Werke:
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna mit Kind (verloren) S. 139[28]
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Sacra Conversazione mit den Heiligen Petrus, Romuald, Benedikt und Paulus S. 138, 138[24], Abb. 124
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Madonna mit Kind S. 134[16]
Cardiff, National Museum of Wales, Madonna mit Kind S. 134[16], 274[16]
Chicago, Art Institute (Leihgabe der Barker Welfare Foundation), Thronende Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. XIX, XIX[23], XXI–XXII
Düsseldorf, Kunstmuseum, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und dem Heiligen Franziskus S. 127, Abb. 114
Este, Museo Nazionale Atestino, Madonna mit Kind S. 134[16], 139, 275, Abb. 126
Feltre, Museo Civico, Sacra Conversazione mit den Heiligen Dionysius und Viktor S. 138[25]
Florenz, Uffizien, Madonna mit Kind S. 139, Abb. 125
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind S. XVII, XIX, XIX[21], XXI–XXII, 131–140, 275, Abb. 117, 119, Taf. 13
London, National Gallery, Madonna mit Kind S. 139[28], 274[16]
London, National Gallery, Madonna mit Kind und Vogel S. 139[28], 274[16]
Mailand, Pinacoteca di Brera, „Pala di Oderzo" S. 125, 127, Abb. 113
Miglionico bei Matera, S. Francesco, Polyptychon S. 138[25]
Olera bei Bergamo, Pfarrkirche, Polyptychon S. 138[25]
Parma, Galleria Nazionale, Montini-Altar S. 132, 139[28], Abb. 118
Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection, Madonna mit Kind S. 136[18]
Raleigh, North Carolina Museum of Art, Madonna mit Kind S. 139[28]
San Francisco, Fine Arts Museum, Madonna mit Kind S. 139, Abb. 127
Somerset, Montacute House, Madonna mit schlafendem Kind S. 134[16]
Treviso, S. Leonardo, Triptychon S. 138[25]
Udine, Museo Diocesano di Arte Sacra, Madonna mit Kind S. 134[16]
Venedig, Galleria dell'Accademia, Sacra Conversazione mit Johannes d. T. und dem Heiligen Paulus S. 138[23]
Venedig, Galleria dell'Accademia, Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandrien, Georg, Nikolaus, Antonius Abbas, Sebastian und Lucia (ehem. Venedig, S. Maria della Carità) S. 138[25]
Venedig, S. Maria della Carità, Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandrien, Georg, Nikolaus, Antonius Abbas, Sebastian und Lucia (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 138[25]
Vicenza, Museo Civico, Sacra Conversazione mit den Heiligen Jakobus und Hieronymus S. 138[25]
Vicenza, S. Bartolomeo, Altarbild S. 130
Washington, National Gallery of Art, Sacra Conversazione mit dem Heiligen Hieronymus und Johannes d. T. S. 137, Abb. 123
Werkstatt: S. 132, 132[14]
Memphis/Tennessee, Brooks Memorial Art Gallery, Sacra Conversazione mit den Heiligen Christina und Katharina von Alexandrien S. 138[23]

CIRIÈ (Provinz Turin), S. Giovanni Battista
„Maestro del polittico di Ciriè", Polyptychon S. 218, 221f, Abb. 211
CLEMENS VII. (Giulio de Medici), Papst S. 156, 285
CLES, Bernardo S. 298
COMERO bei Brescia, Santuario di Auro
Moretto da Brescia, Der Heilige Antonius Abbas droht mit dem Antoniusfeuer S. 367[21]
CONEGLIANO S. 130
CONTARINI, Antonio S. 105
CORNARO, Katharina S. 330[8]
CORNILL D'ORVILLE S. XVI
CORREGGIO S. 268, 277–284, 285
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Leda mit dem Schwan S. 277
Budapest, Szépmüvészti Múzeum, „Madonna del Latte" S. 284, Abb. 275
Correggio, S. Francesco, Madonna mit Kind und dem Heiligen Franziskus (heute Dresden, Gemäldegalerie) S. 277
Dresden, Gemäldegalerie, Geburt bei Nacht S. 277
Dresden, Gemäldegalerie, Madonna mit Kind und dem Heiligen Franziskus (ehem. Correggio, S. Francesco) S. 277
Florenz, Uffizien, Heilige Familie mit dem Heiligen Franziskus S. 291, Abb. 289
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. XXVI, 278–284, Abb. 269, 274, Taf. 29
London, British Museum, Entwurfsskizze für die Frankfurter Madonna mit Kind und Johannesknabe/ Studien für Fries S. Giovanni Evangelista in Parma, Zeichnung S. 281f, 284, Abb. 270
London, Hampton Court, Royal Collection, Die Heilige Familie mit dem Heiligen Hieronymus S. 282, Abb. 272
Madrid, Prado, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. 282, Abb. 273
Modena, Galleria Estense, „Madonna von Casalmaggiore" (Verbleib unbekannt) S. 280, 280[9], 282[23], 283, 284[29]
Orléans, Musée des Beaux-Arts, Madonna und Kind mit dem Johannesknaben und Joseph S. 281f, Abb. 271
Parma, Camera di S. Paolo, Diana-Aktäon-Fresko 277, 281
Parma, Kathedrale, Kuppelfresken S. 277
Parma, S. Giovanni Evangelista, Fresken S. 284, 295
Rom, Galleria Borghese, Jupiter und Danae S. 277
Wien, Kunsthistorisches Museum, Jupiter und Ganymed S. 277
Wien, Kunsthistorisches Museum, Jupiter und Io S. 277
Nachfolge:
London, Privatsammlung Nicholson, Madonna mit Kind und Johannesknaben (Verbleib unbekannt) S. 282f, 282[24], 283[25]
CORREGGIO S. 277
CORREGGIO, S. Francesco
Correggio, Madonna mit Kind und dem Heiligen Franziskus (heute Dresden, Gemäldegalerie) S. 277
COSSA, Francesco del S. 32
COSTA, Lorenzo S. 156, 163, 238, 277, 298
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Beweinung Christi S. 163
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Marienvermählung S. 163
London, National Gallery, Geburt Christi S. 196[24]
London, National Gallery, Thronende Madonna mit Kind mit Engeln S. 163[20]
Minneapolis, Institute of Arts, Bildnis eines Kardinals S. 237, Abb. 228
COXCIE, Michiel I. S. 300, 305
CREMA, Sammlung Stramezzi
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind und Stifter S. 12, Abb. 7
CREMONA S. 141, 143, 172, 176[20], 307, 354f
CREMONA, Dom
Meloni, Altobello, Fresken zur Kindheitsgeschichte Christi S. 172, 181
Meloni, Altobello, Fresken mit Passionsszenen Christi S. 172, 181
CRIVELLI, Carlo S. 47–66
Werke:
Camerino, Dom (später S. Domenico), Polyptychon der „Madonna della Candeletta" (heute Mailand, Pinacoteca di Brera, und Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 54, 53[8]
Camerino, Dom (später S. Domenico), Polyptychon von 1482 (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Mailand, Pinacoteca di Brera, Riggisberg, Abegg-Stiftung), Rekonstruktion S. 53f, 53[6], 53[8], 54[15], 56[20], 58, 61, 65, Abb. 50
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Der Verkündigungsengel Gabriel und Maria Annunziata (Teile des Polyptychons von 1482, ehemals Camerino, Dom) S. XIV, 50–66, 87[27], Abb. 36–37, Taf. 4–5, 46–50
London, National Gallery, Madonna mit Kind mit den Heiligen Franziskus und Sebastian S. 54[16]
London, National Gallery, „Pala Ottoni" S. 54[11]
London, National Gallery, Verkündigung an Maria S. 53f, 54[15], 56, 56[16], 65, Abb. 44
Mailand, Pinacoteca di Brera, Die Heiligen Antonius Abbas, Hieronymus und Andreas (Teile des Polyptychons von 1482, ehemals Camerino, Dom) S. XIV, 53, 61, Abb. 42
Mailand, Pinacoteca di Brera, Die Heiligen Jakobus Major, Bernardino von Siena und Nikodemus (Teile des Polyptychons von 1482, ehemals Camerino, Dom) S. XIV, 53, 61, Abb. 43
Mailand, Pinacoteca di Brera, Marienkrönung S. 61[27]
Mailand, Pinacoteca di Brera, Die Heiligen Petrus und Domenikus (Teile des Polyptychons von 1482, ehemals Camerino, Dom) S. XIV, 53f, 61, Abb. 39
Mailand, Pinacoteca di Brera, Die Heiligen Petrus Martyr und Venantius (Teile des Polyptychons von 1482, ehemals Camerino, Dom) S. XIV, 53f, 61, Abb. 40
Mailand, Pinacoteca di Brera, Polyptychon der „Madonna della Candeletta" (ehem. Camerino, Dom, später ebenda, S. Domenico) (weitere Teile Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 53[8], 54
Mailand, Pinacoteca di Brera, Thronende Madonna mit Kind (Teile des Polyptychons von 1482, ehemals Camerino, Dom) S. XIV, 53f, 61, Abb. 38
Massa Fermana, SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino, Polyptychon S. 47, 58, 61–64, 61[28], Abb. 51–53
Riggisberg, Abegg-Stiftung, Auferstehung Christi (Teile des Polyptychons von 1482, ehemals Camerino, Dom) S. 53, 56[20], 61, Abb. 41
Venedig, Galleria dell'Academia, Polyptychon der „Madonna della Candeletta" (ehem. Camerino, Dom, später S. Domenico) (weitere Teile Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 53[8], 54
Verona, Museo Civico di Castelvecchio, Madonna mit Kind und Engeln mit den Passionswerkzeugen sowie der Kreuzigung Christi S. 196[21]

Crivelli, Jacopo S. 47
Crivelli, Taddeo
Cesena, Biblioteca Comunale Malatestiana, Tractatus in Evangelium Sancti Iohannis (Ms. D. III. 3) S. 34
Crivelli, Vittore S. 47
Cuyp S. xx
Cyriakus von Ancona S. 242[17]

Dalí, Salvador S. 316[37]
DARMSTADT, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
Altichiero-Nachfolge, Nachzeichnung von Altichieros Fresko des Humanisten Petrarca in seinem Studierzimmer im Palast der Carrara (Liviano) in PAduaS. 234, Abb. 225
DARMSTADT, Landesmuseum
Dosso Dossi-Nachfolge, Der Heilige Georg (nicht identifizierbar) S. 300[11]
Day, Alexander S. 330
DEN HAAG, Mauritshuis (als Leihgabe im Rijksmuseum, Amsterdam)
Fogolino, Marcello, Madonna mit Kind, Johannes d. T., Johannes Ev. und den Heiligen Franz von Assisi, Antonius von Padua, Katharina und Magdalena S. 125, 125[35], 128
DETROIT, Institute of Arts
Jan van Eyck und -Werkstatt bzw. Petrus Christus zugeschrieben, Der Heilige Hieronymus in seinem Studierzimmer S. 42[46]
Diokletian S. 73
Does, Simon van der S. xx, xxiii, xxiii[39]
Domenicini, Giovanni S. xvi, 364
Domenico di Bartolo S. xiii[4]
Donatello S. 29, 34
Padua, S. Antonio, Hochaltar S. 34, 148f
Doppieri, Spiridone S. 355, 355[9]
Doria, Kardinal S. 355[9]
Dossi, Battista S. 298
Dossi, Battista und Dosso Dossi
Werke:
Pesaro, Villa Imperiale, Fresken S. 298
Trient, Castello di Buonconsiglio, Fresken S. 298
Dossi, Dosso S. 238, 241, 298–306, 333, 337, 345, 376
Werke:
Dresden, Gemäldegalerie, Der Heilige Michael (ehem. Ferrara, Palazzo del Corte) S. 298
Dresden, Gemäldegalerie, Altarpala mit den vier Kirchenvätern und dem Heiligen Berhardin von Siena (ehem. Mantua, S. Andrea, heute verloren) S. 298
Ferrara, Palazzo del Corte, Der Heilige Michael (Dresden, Gemäldegalerie) S. 298
Ferrara, Villa Belriguardo, Fresken (verloren) S. 298
Ferrara, Villa Belvedere, Fresken (verloren) S. 298
London, Hampton Court, Royal Collection, Der Heilige Wilhelm S. 300, 300[11], 302f, 302[16], 302[17], Abb. 294
Mantua, Palazzo di S. Sebastiano, Gemälde (Verbleib unbekannt) S. 298
Mantua, S. Andrea, Altarpala mit den Heiligen Sebastian, Johannes d. T. und Hieronymus S. 298
Mantua, S.Andrea, Altarpala mit den vier Kirchenvätern und dem Heiligen Berhardin von Siena (zuletzt Dresden, Gemäldegalerie, verloren) S. 298
Privatbesitz, Heilige Familie S. 246[23]
Nachfolge:
Brüssel, Musée d'Art et d'Histoire, Der Heilige Georg (nicht identifizierbar) S. 300[11]
Darmstadt, Landesmuseum, Der Heilige Georg (nicht identifizierbar) S. 300[11]
Florenz, Sammlung Frascione, Der Heilige Georg S. 300[11]
London, Kunsthandel (Christie's), Der Heilige Georg (Verbleib unbekannt) S. 300[11]
London, Kunsthandel (Sotheby's), Der Heilige Georg, Zeichnung (Verbleib unbekannt) S. 300[11], 305
Madrid, Sammlung Saibene, Der Heilige Georg (ehem. Madrid, Sammlung Saibene) S. 300[11]
Versailles, Musée National de Versailles et des Trianon, Karl der Kühne als Heiliger Georg S. 300[11]
Zürich, Sammlung Edgar Mannheimer, Der Heilige Georg S. 300[11]
Dossi, Dosso, und Battista Dossi
Pesaro, Villa Imperiale, Fresken S. 298
Trient, Castello di Buonconsiglio, Fresken S. 298
Dossi, Dosso, und Garofalo, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Costabili-Polyptychon (ehem. Ferrara, S. Andrea) S. 238, 241, 298, 303, 348, 348[33], Abb. 232
Dou, Gerard S. xx, xxiii
DRESDEN, Gemäldegalerie
Antonello da Messina, Der Heilige Sebastian S. 68, 68[6], 71, 73–75, Abb. 57
Bartolomeo Veneto, Salome mit dem Haupt Johannes d. T. S. 311, 318, 326[14], Abb. 307
Bellini-Werkstatt, Maria mit dem toten Christus S. 143, 146, 149, Abb. 131
Caroto, Giovanni Francesco, Madonna mit Kind und zwei Engeln S. 254, Abb. 248
Cavazzola, Paolo, Bildnis eines Mannes S. 249
Correggio, Geburt bei Nacht S. 277
Correggio, Madonna mit Kind und dem Heiligen Franziskus (ehem. Correggio, S. Francesco) S. 277
Dossi, Dosso, Der Heilige Michael (ehem. Ferrara, Palazzo del Corte) S. 298
Dossi, Dosso, Altarpala mit den vier Kirchenvätern und dem Heiligen Berhardin von Siena (ehem. Mantua, S.Andrea, heute verloren) S. 298
Garofalo, Anbetung des schlafenden Christuskindes durch Maria und Engel mit Passionswerkzeugen S. 247[27]
Giorgione und Tizian, Schlafende Venus S. 213, 213[23], 257
Mantegna, Andrea, Heilige Familie mit dem Johannesknaben S. 274[15]
Palma Vecchio, Drei junge Frauen S. 207[8], 213
Palma Vecchio, Heilige Familie mit Johannesknaben und der Heiligen Katharina von Alexandrien S. 213
Palma Vecchio, Nymphe S. 214
Parmigianino-Nachfolge, Mystische Vermählung der Heiligen Katharina von Alexandrien S. 288[7]
Duccio S. 16
Dürer, Albrecht S. xxiii, 116, 159, 172, 307, 310f, 310[7]
Werke:
Prag, Nationalgalerie, Rosenkranzbild S. 311
Wien, Kunsthistorisches Museum, Bildnis einer jungen Venezianerin S. 311
Meerwunder (Kupferstich) S. 177
DÜSSELDORF, Kunstmuseum
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und dem Heiligen Franziskus S. 127, Abb. 114

Köhler, Christian, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern (Kopie nach Moretto da Brescia) S. 356, 360f
Dunford, James S. 331
Dyck, Anthonis van S. xx, xxiii

Eberhardt-Winter S. 240, 240[4]
EINDHOVEN, Sammlung Philips-de-Jong
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 12, Abb. 8
Egnazio, Battista S. 224, 227
Eleonora von Urbino S. 298
Engert, Erasmus Ritter von S. 166, 166[1], 166[4], 171
EPINAL, Privatsammlung P. Masson
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Bildnis einer Frau (Verbleib unbekannt) S. 316, Abb. 309
ESCORIAL
Weyden, Rogier van der, Kreuzigung S. 146[17]
Ermel, J. F. S. xv, xv[11]
Este, Alfonso I. d' S. 298
Este, Ercole II. d' S. 298
Este, Isabella d' S. 116, 257, 277, 351
Este, Lionello d' S. 242[17]
ESTE S. 164, 240f, 298, 333
ESTE, Museo Nazionale Atestino
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 134[16], 139, 275, Abb. 126
Everdingen, Allaert van
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Landschaft mit einer Sägemühle S. 240[4]
Eyck, Jan van S. xxiv, 42[46], 244
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, „Lucca-Madonna" S. xxiv[44]
Eyck, Jan van, -Werkstatt S. 42[46]

FABRIANO S. 19, 47
Farnese, Giulia S. 312
Fazius, Bartholomeus S. 242[17]
FELTRE, Museo Civico
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Sacra Conversazione mit den Heiligen Dionysius und Viktor S. 138[25]
„Maestro delle Tre Età", Madonna mit Kind, Johannes d. T. und einer Heiligen S. 128, Abb. 116
Ferdinand von Aragon S. 47
FERRARA S. 164, 238, 240f, 242[17], 245, 298, 302, 307, 310f, 310[12], 317, 333, 333[24], 336[44], 337
FERRARA, Dom
Francia, Francesco, „Pala di Ognissanti" S. 347, 349[35]
FERRARA, Palazzo del Corte
Dossi, Dosso, Der Heilige Michael (heute Dresden, Gemäldegalerie) S. 298
FERRARA, Palazzo di Schifanoia
Garofalo, Leinwandbilder für Lucrezia Borgia (verloren) S. 238
FERRARA, Pinacoteca Nazionale
Dossi, Dosso, und Garofalo, Costabili-Polyptychon (ehem. Ferrara, S. Andrea) S. 238, 241, 298, 303, 348, 348[33], Abb. 232
Garofalo, Anbetung der Könige (ehem. Ferrara, S. Bartolo) S. 246f, Abb. 237
Garofalo, Geburt Christi (ehem. Ferrara, S. Francesco) S. 247, Abb. 238
Garofalo, „Pala Suxena" (ehem. Ferrara, S. Spirito) S. 345[17]
FERRARA, S. Andrea
Dossi, Dosso, und Garofalo, Costabili-Polyptychon (heute Pinacoteca Nazionale) S. 238, 241, 298, 303, 348, 348[33], Abb. 232
FERRARA, S. Bartolo
Garofalo, Anbetung der Könige (heute Ferrara, Pinacoteca Nazionale) S. 246f, Abb. 237
FERRARA, S. Francesco
Garofalo, Geburt Christi (heute Ferrara, Pinacoteca Nazionale) S. 247, Abb. 238
FERRARA, S. Guglielmo
Garofalo, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Klara, Antonius von Padua und Franziskus (heute London, National Gallery) S. 242, Abb. 234
FERRARA, S. Spirito
Garofalo, „Pala Suxena" (heute Ferrara, Pinacoteca Nazionale) S. 345[17]
FERRARA, Villa Belriguardo
Dossi, Dosso, Fresken (verloren) S. 298
FERRARA, Villa Belvedere
Dossi Dosso, Fresken (verloren) S. 298
Ferrari, Defendente S. 187, 218
Ferrari, Eusebio S. 187, 193[13]
Mainz, Landesmuseum, Polyptychon S. 196[23]
Ferrari, Francesco de' Bianchi S. 152, 155[12]
Ferrari, Gaudenzio S. 187–197
Werke:
Arona, S. Maria Nascente, Polyptychon mit Anbetung des Kindes S. 187, 191, 191[11], 195, Abb. 176
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Die Anbetung des Kindes S. xxvi, 188–197, Abb. 174, 180–182, Taf. 19
London, National Gallery, Verkündigungsengel und Maria Annunziata (ehem. Vercelli, Polyptychon der Annen-Bruderschaft) S. 187, 194f, 194[16], Abb. 184f
Mailand, Pinacoteca di Brera, Marien- und Annen-Zyklus, Fresken (ehem. Mailand, S. Maria della Pace) S. 187
Mailand, S. Maria della Pace, Marien- und Annen-Zyklus, Fresken (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 187
Morbegno, S. Maria, Altarfassung und -Vergoldung S. 187
Novara, S. Gaudenzio, Polyptychon S. 187
Roccapietra (bei Varallo Sesia), Cappella della Madonna di Loreto, Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und zwei musizierende Engel, Fresko S. 196, Abb. 187
Saronno, S. Maria delle Grazie, Kuppelfresken S. 187
Turin, Galleria Sabauda, Die Begegnung an der Goldenen Pforte (ehem. Vercelli, Polyptychon der Annen-Bruderschaft) S. 187, 194f, Abb. 183
Turin, Galleria Sabauda, Die Heilige Anna Selbdritt mit musizierenden Engeln (ehem. Vercelli, Polyptychon der Annen-Bruderschaft) S. 187, 190f, 194f, Abb. 175
Turin, Museo Civico di Arte Antica, Ein das Kreuz haltender Engel (Fragment, dem Frankfurter Gemälde zugehörig) S. 193f, 194[16], 197, Abb. 179
Varallo Sesia, Sacro Monte, Kapellen der Kreuzigung und der Königsanbetung, Fresken S. 187
Varallo Sesia, S. Maria delle Grazie, Leben und Passion Christi, Fresken S. 187, 191[11], 195f, 195[18], 196[24]
Vercelli, Polyptychon der Annen-Bruderschaft (heute verteilt auf London, National Gallery, und Turin, Galleria Sabauda) S. 187, 194f
Vercelli, S. Cristoforo, Altarbild S. 187

Vercelli, S. Cristoforo, Fresken S. 187, 196, Abb. 188
Fesch, Joseph Kardinal S. xxiv, 286, 355, 355[9], 357
Fiorenzo di Lorenzo
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Christophorus und Sebastian S. xxv, xxv[53]
FLORENZ S. 19, 298
FLORENZ, Galleria dell'Accademia
Perugino, Pietro, „Pala di Vallombrosa" S. 162[15]
FLORENZ, Palazzo Vecchio
„Maestro della Natività ex Barberini", Geburt Christi (ehem. Rom, Sammlung Barberini) S. 98[8]
FLORENZ, Sammlung Vittorio Frascione
Dossi, Dosso, -Nachfolge, Der Heilige Georg S. 300[11]
Rondinello, Nicolò, Thronende Madonna mit Kind S. 128
FLORENZ, S. Niccolò sopr'Arno
Gentile da Fabriano, Hochaltar (heute London, Hampton Court, Royal Collection, Florenz, Uffizien und Washington, National Gallery of Art) S. 19
FLORENZ, S. Trinità, Sakristei
Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige (heute Florenz, Uffizien) S. 19
FLORENZ, Uffizien
Boltraffio, Giovanni Antonio, Narziß am Brunnen (Fragment) S. 183, 185, Abb. 171
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 139, Abb. 125
Correggio, Heilige Familie mit dem Heiligen Franziskus S. 291, Abb. 289
Francia, Francesco, Bildnis des Evangelista Scappi S. 163, Abb. 153
Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige (ehem. Florenz, S. Trinità, Sakristei) S. 19
Gentile da Fabriano, Hochaltar (ehem. Florenz, S. Niccolò sopr' Arno) (weitere Bestandteile in London, Hampton Court, Royal Collection, und Washington, National Gallery of Art) S. 19
Goes, Hugo van der, Portinari-Altar S. 236[45]
Lorenzetti, Ambrogio, Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Proklus S. 16[39]
Parmigianino, „Madonna mit dem langen Hals" S. 285
Perugino, Pietro, Porträt des Francesco delle Opere S. 163[19]
Tizian, „Flora" S. 319, Abb. 313
Florigerio, Sebastiano S. 365
Fogolino, Marcello S. 365
Amsterdam, Rijksmuseum (Leihgabe des Mauritshuis, Den Haag), Madonna mit Kind, Johannes d. T., Johannes Ev. und den Heiligen Franz von Assisi, Antonius von Padua, Katharina und Magdalena S. 125, 125[35], 128
FONDI S. 334, 337
FONTANELLATO, Rocca Sanvitale
Parmigianino, Diana-Aktäon-Zyklus, Fresken S. 285, 291, 291[18], 294[34], 295, Abb. 282
Foppa, Vincenzo S. 146, 249
FORLÌ S. 96
Forsboom, Anton Josef Franz Maria S. xiv–xv, xvii–xviii, xx–xxii
Fragonard, Jean-Honoré S. 64
Francia, Francesco S. 156f, 163, 238, 277, 285, 340, 341[1], 341[7], 342, 346, 349
Werke:
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna mit Kind in der Glorie mit Heiligen (ehem. Bologna, S. Cecilia, heute verloren) S. 347, 347[26]
Bologna, S. Cecilia, Madonna mit Kind in der Glorie mit Heiligen (zuletzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, heute verloren) S. 347
Bologna, S. Martino, „Pala Paltroni" S. 347
Ferrara, Dom, „Pala di Ognissanti" S. 347, 349[35]
Florenz, Uffizien, Bildnis des Evangelista Scappi S. 163, Abb. 153
Lucca, S. Frediano, Trenta-Kapelle, Altarpala mit Marienkrönung, den Heiligen Anselm und Augustinus, David und Salomo sowie einem Heiligen S. 349, Abb. 341
Rom, Pinacoteca Capitolina, Darstellung Christi im Tempel S. 347[28]
Rom, Privatsammlung, Mystische Vermählung der Heiligen Katharina von Alexandrien S. 347
Francia, Giacomo und Giulio S. 340–350
Werke:
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Madonna in der Engelsglorie, verehrt von den Heiligen Paulus, Katharina, Franziskus und Johannes d. T. (ehem. Bologna, S. Paolo in Monte, heute verloren) S. 344, 346, 348f, Abb. 334
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Altarbildfragment mit Johannes d. T. und einem Stifter S. 347, Abb. 338
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Altarbildfragment mit dem Heiligen Christophorus S. 347
Bologna, Pinacoteca Nazionale, „Pala Felicini" (ehem. Bologna, S. Francesco) S. 347f, Abb. 339
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Altarpala mit dem Heiligen Fredianus zwischen der Heiligen Lucia, einem betenden Stifter sowie den Heiligen Ursula und Jakobus S. 349
Bologna, S. Francesco, „Pala Felicini" (heute Bologna, Pinacoteca Nazionale) S. 347f, Abb. 339
Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza, Himmelfahrt Mariens mit Johannes d. T., dem Heiligen Sebastian und einem Stifter (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) S. xvi, 341–350, Abb. 333, 336, Taf. 35
Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza, Thronende Madonna mit Kind, dem Johannesknaben, den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbaziano und Antonius Abbas und Engeln (heute Mailand, Pinacoteca di Brera, als Leihgabe in Gallarate) S. 342[5], 347, Abb. 340
Bologna, S. Paolo in Monte, Madonna in der Engelsglorie, verehrt von den Heiligen Paulus, Katharina, Franziskus und Johannes d. T. (zuletzt Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, heute verloren) S. 344, 346, 348f, Abb. 334
Busto Arsizio, S. Maria in Piazza (als Leihgabe der Brera, Mailand), Thronende Madonna mit Kind, Engeln und Heiligen S. 340
Carpi, S. Chiara, Geburt und Hirtenanbetung S. 349
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Himmelfahrt Mariens mit Johannes d. T., dem Heiligen Sebastian und einem Stifter (ehem. Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza) S. xvi, 341–350, Abb. 333, 336, Taf. 35
Gallarate bei Varese, Museo Civico della Società Storica di Studi Patrii (als Leihgabe der Brera, Mailand), Thronende Madonna mit Kind, dem Johannesknaben, den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbaziano und Antonius Abbas und Engeln (ehem. Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza) S. 342[5], 347, Abb. 340
Greenville, Bob Jones University Collection of Sacred Art, Thronende Madonna mit Kind, Johannes d. T., dem Heiligen Eligius und Engeln S. 346, Abb. 337
Mailand, Pinacoteca di Brera (als Leihgabe in Gallarate), Thronende Madonna mit Kind, dem Johannesknaben, den

Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbaziano und Antonius Abbas und Engeln (ehem. Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza) S. 342[5], 347, Abb. 340
Mirandola (bei Modena), S. Maria Maggiore, Himmelfahrt Mariens (heute Modena, Galleria Estense) S. 344, Abb. 335
Modena, Galleria Estense, Himmelfahrt Mariens (ehem. Mirandola bei Modena, S. Maria Maggiore) S. 344, Abb. 335
FRAN[C]K S. XV
FRANKFURT, Kunsthandel (G. L. Kohlbacher)
Sementi, Giacomo, Der schlafende Amor von Psyche mit der Lampe beleuchtet (Verbleib unbekannt) S. XIX, XIX[29], XXI, XXIII
FRANKFURT, Privatbesitz
Antoniazzo Romano, Der Heilige Hieronymus (Verbleib unbekannt) S. 96, 96[4], 101
FRANKFURT, Städelsches Kunstinstitut
Fra Angelico, Madonna mit Kind und Engeln S. 218[1]
Antonello da Saliba, Der Heilige Sebastian an der Martersäule S. XVII, XIX, XIX[24], XXI–XXII, 68–76, Abb. 56, 64–65, Taf. 6
Antoniazzo Romano, Johannes der Täufer S. XXVI, 96–104, Abb. 83, 88–89, Taf. 10
Aspertini, Amico, Bildnis eines Mannes S. XVI, 158–163, Abb. 144, 147–149, Taf. 16
Baldung Grien, Hans, Wetterhexen S. 319[55]
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. XIV, 3–18, Abb. 1–4, Taf. 1
Bartolomeo Veneto, Idealbildnis einer Kurtisane als Flora S. XXV, XXV[51], 181, 308–321, Abb. 300, 310–311, Taf. 32
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Der Christusknabe als Salvator Mundi S. XXVI, 322–326, Abb. 316, 318–319, Taf. 33
Bellini, Giovanni und -Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. XVII, XIX, XIX[22], XXI–XXII, 117–129, 138, Abb. 105, 109–112, Taf. 12
Botticelli, Sandro, Weibliches Idealbildnis S. 240[4]
Bouts, Dieric und Meister der Tiburtinischen Sibylle, Vision der Sibylle von Tibur S. 65[39]
Brouwer, Adriaen, Der bittere Trank S. XXIII, XXV, XXV[50]
Bruyn d. Ä., Barthel, Geburt Christi S. XIX[23]
Canaletto, Venedig von S. Giorgio Maggiore aus gesehen S. XIX, XIX[20], XXI-XXII
Caroto, Giovanni Francesco, Madonna mit Kind S. XVII, XIX, XIX[26], XXI–XXII, 256[18], 269–276, Abb. 261, 265–266, Taf. 28
Carpaccio, Vittore, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. XXV, 106–115, 256, Abb. 95, 100–102, Taf. 11
Catena, Vincenzo, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer S. XVI, 226–237, Abb. 216, 222–223, Taf. 24
Cavazzola, Paolo, Madonna mit Kind und einem Engel S. XXVI, 250–256, Abb. 240–241, 246–247, Taf. 26
Christus, Petrus, Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus S. 245[21]
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. XVII, XIX, XIX[21], XXI–XXII, 131–140, 274, Abb. 117, 119, Taf. 13
Correggio, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. XXVI, 278–284, Abb. 269, 274, Taf. 29
Crivelli, Carlo, Der Verkündigungsengel Gabriel und Maria Annunziata S. XIV, 50–66, 87[27], Abb. 36–37, Taf. 4–5, 46–50
Everdingen, Allaert, Landschaft mit einer Sägemühle S. 240[4]
Eyck, Jan van, „Lucca-Madonna" S. XXIV[44]
Ferrari, Gaudenzio, Die Anbetung des Kindes S. XXVI, 188–197, Abb. 174, 180–182, Taf. 19
Fiorenzo di Lorenzo, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Christophorus und Sebastian S. XXV, XXV[53]
Francia, Giacomo und Giulio, Himmelfahrt Mariens mit Johannes d. T., dem Heiligen Sebastian und einem Stifter (ehem. Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza) S. XVI, 341–350, Abb. 333, 336, Taf. 35
Garofalo, Die Heilige Familie S. XXIV, 239–248, Abb. 229, 231, Taf. 25
Gentile da Fabriano-Nachfolge, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten S. XXVI, 20–28, Abb. 13, 17–18, Taf. 2
Giorgione-Nachfolge, Die Auffindung von Romulus und Remus S. XXVI, 258–267, Abb. 249–251, 254–257, Taf. 27
Jacopo del Casentino, Thronende Madonna mit Kind, Engeln, Heiligen und Stiftern S. XIV, XIV[8]
Kempeneer, Peter de, Bildnis einer Dame S. XXIV, 328–339, Abb. 324–327, Taf. 34
Koninck, Philips, Holländische Flachlandschaft S. XX–XXIII, XX[31]
Licinio-Nachfolge, Bildnis eines Mannes S. XXVI, 375–378, Abb. 360, 362, Taf. 39
Lorme, Anthonie de, Das Innere einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche S. XX–XXIII, XX[30]
Macrino d'Alba, Tafeln eines Polyptychons: Madonna mit Kind, Verheißung an Joachim, Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte (ehem. Alba, S. Francesco) S. XIV, 78–93, Abb. 69–71, 76–81, Taf. 7–9
Mantegna, Andrea, Der Evangelist Markus S. XXV, 29–46, 61, Abb. 22, 24–26, Taf. 3
Meloni, Altobello, Narziß am Brunnen S. XV, XVII, 171, 174–186, Abb. 160–162, 166f, Taf. 18
Memling, Hans, Bildnis eines Mannes S. XXIV, XXIV[44]
Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern (ehem. Rom, S. Carlo Borromeo al Corso) S. XXIV, 352–361, 365, Abb. 342, 365[7], Taf. 36
Moretto da Brescia-Nachfolge, Bildnis eines Gelehrten S. XXIV, 370–373, Abb. 357–358, Taf. 38
Moretto da Brescia-Umkreis, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian S. XVI, 357, 362–369, Abb. 347, 349–350, Taf. 37
Moroni, Giovanni Battista, Bildnis eines Laienbruders S. 299[3]
Niederländischer Meister, Der Heilige Georg (Kopie nach Dosso Dossi) S. XVI, 299–306, Abb. 292, 296–299, Taf. 31
Niederländischer Meister um 1525, Grablegung Christi S. XIII[4]
Ostade, Adriaen van, Das Innere einer Scheune S. XXIII, XXV, XXV[54]
Palma Vecchio, Zwei ruhende Nymphen (Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto?) S. XXVI, 206–216, Abb. 196–197, 201–203, Taf. 22
Parmigianino, Märtyrerin mit zwei Engelknaben (Heilige Katharina von Alexandrien?) S. XXVI, 286–297, Abb. 276–277, 279–280, Taf. 30
Passavant, Johann David, Selbstbildnis S. 358[34]
Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Katharina von Alexandrien S. XXVI, 217–223, Abb. 208, 212–213, Taf. 23
Pseudo-Pier Francesco Fiorentino, Madonna mit Kind und Engeln in der Rosenlaube S. 275[21]
Rubens-Nachfolge (?), Diogenes sucht Menschen S. XXV, XXV[52]
Savery, Roelant, Orpheus unter den Tieren S. XXIV, 240[4]
Spagnoli, Fra Battista (?), Beweinung Christi S. XXVI, 141–149, Abb. 128–130, 132–133, Taf. 14
Tizian, Bildnis eines jungen Mannes S. XXVI, 166–171, Abb. 154–155, 159, Taf. 17
Velázquez-Nachfolge, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis der Infantin Margarita S. XXV, XXV[47]

Veroneser Meister um 1510, Madonna mit Kind/Apostelabschied (?) S. XXVI, 198–204, Abb. 189–190, 194–195, Taf. 20–21
Verrocchio, Andrea, Madonna mit Kind S. XIII[4]
Vivarini, Alvise, -Umkreis, Madonna mit Kind S. XXV, XXV[49], 152–155, Abb. 138, 140–141, Taf. 15
Weenix, Jan, Stilleben mit totem Hasen und Vögeln S. XX–XXIII, XX[32], XXIII[42]
Wouwermann-Nachfolge, Stallansicht mit drei Pferden S. XXIII[41]
FRANKFURT, Städtische Galerie S. XXVI, 218
FRANKFURTER KUNSTVEREIN S. XXV–XXVI, 108, 152, 198
FRANZ I. von Frankreich S. 331
FULIGNATE, Nicolo S. XIV
FUMAGALLI S. XIV

GADDI, Taddeo S. XIV, XIV[8]
GADEZZA bei Varese, Sammlung Cagnola
Cavazzola, Paolo, Madonna mit Kind S. 249
GALLARATE (bei Varese), Museo Civico della Società Storica di Studi Patrii
Francia, Giacomo und Giulio, Thronende Madonna mit Kind, dem Johannesknaben, den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbaziano und Antonius Abbas und Engeln (als Leihgabe der Brera, Mailand; ehem. Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza) S. 342[5], 347, Abb. 340
GALLO, Pietro S. 3, 10
GAROFALO S. XXIV, 238–248, 345f
Werke:
Argenta, Pinacoteca Civica, Thronende Madonna mit Kind und Heiligen S. 238
Dresden, Gemäldegalerie, Anbetung des schlafenden Christuskindes durch Maria und Engel mit Passionswerkzeugen S. 247[27]
Ferrara, Palazzo di Schifanoia, Leinwandbilder für Lucrezia Borgia (verloren) S. 238
Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Anbetung der Könige (ehem. Ferrara, S. Bartolo) S. 246f, Abb. 237
Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Geburt Christi (ehem. Ferrara, S. Francesco) S. 247, Abb. 238
Ferrara, Pinacoteca Nazionale, „Pala Suxena" S. 345[17]
Ferrara, S. Bartolo, Anbetung der Könige (heute Ferrara, Pinacoteca Nazionale) S. 246f, Abb. 237
Ferrara, S. Francesco, Geburt Christi (heute Ferrara, Pinacoteca Nazionale) S. 247, Abb. 238
Ferrara, S. Guglielmo, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Klara, Antonius von Padua und Franziskus (heute London, National Gallery) S. 242, Abb. 234
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Die Heilige Familie S. XXIV, 239–248, Abb. 229, 231, Taf. 25
London, National Gallery, Heilige Familie mit Johannes d. T., Elisabeth, Zacharias und einem weiteren Heiligen S. 244[18]
London, National Gallery, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Klara, Antonius von Padua und Franziskus (ehem. Ferrara, S. Guglielmo) S. 242, Abb. 234
Mailand, Pinacoteca di Brera, Verkündigung an Maria S. 238
München, Alte Pinakothek, Madonna mit Kind, dem Erzengel Michael und Johannes d. T. S. 241
Oxford, Benediktinerkloster, Heilige Familie S. 241, 247, Abb. 233
Rom, Galleria Borghese, Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Hirten S. 241[13], 247, Abb. 239
Rom, Galleria Borghese, Madonna mit Kind, dem Erzengel Michael und weiteren Heiligen S. 247[30]
Nachfolge:
Kunsthandel, Geburt Christi S. 247[28]
Penrhyn Castle, Sammlung Lady Janet Douglas Pennant, Anbetung des Kindes S. 247[27]
GAROFALO und DOSSO DOSSI
Ferrara, Pinacoteca Nazionale, Costabili-Polyptychon (ehem. Ferrara, S. Andrea) S. 238, 241, 298, 303, 348, 348[33], Abb. 232
GASTON DE FOIX S. 302[14]
GENTILE DA FABRIANO S. 19–28
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Thronende Madonna mit Kind, den Heiligen Nikolaus und Katharina von Alexandrien sowie einem Stifter S. 28, Abb. 21
Brescia, Broletto, Kapelle, Fresken (verloren) S. 19
Florenz, S. Niccolò sopr'Arno, Hochaltar (heute London, Hampton Court, Royal Collection, Florenz, Uffizien und Washington, National Gallery of Art) S. 19
Florenz, S. Trinità, Sakristei, Anbetung der Könige (heute Florenz, Uffizien) S. 19
Florenz, Uffizien, Anbetung der Könige (ehem. Florenz, S. Trinità, Sakristei) S. 19
Florenz, Uffizien, Hochaltar (ehem. Florenz, S. Niccolò sopr' Arno) (weitere Bestandteile in London, Hampton Court, Royal Collection, und Washington, National Gallery of Art) S. 19
London, Hampton Court, Royal Collection, Hochaltar (ehem. Florenz, S. Niccolò sopr'Arno) (weitere Bestandteile in Florenz, Uffizien, und Washington, National Gallery of Art) S. 19
New York, Metropolitan Museum of Art, Madonna mit Kind und musizierenden Engeln S. 26
Orvieto, Kathedrale, Seitenschiff, Madonna mit Kind (Fresko) S. 19
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Madonna mit Kind mit musizierenden Engeln S. 26, Abb. 20
Rom, S. Giovanni in Laterano, Freskenzyklus (verloren) S. 19, 28
Venedig, Dogenpalast, Sala del Maggior Consiglio, Ausmalung (verloren) S. 19
Washington, National Gallery of Art, Hochaltar (ehem. Florenz, S. Niccolò sopr'Arno) (weitere Bestandteile in London, Hampton Court, Royal Collection, und Florenz, Uffizien) S. 19
Nachfolge:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Thronende Madonna mit Kind, anbetenden Engeln und Propheten S. XXVI, 20–28, Abb. 13, 17–18, Taf. 2
Tulsa/Oklahoma, Philrook Art Center (Kress Foundation), Madonna mit Kind S. 27
GENUA S. 3, 6, 10, 218[6]
GENUA, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola
Antonello da Messina, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
GENUA, Privatbesitz Marchese Marcello Durazzo-Adorno
Mantegna-Nachfolge, Miniaturkopie nach Mantegna-Stich (B. 8) S. 201
GENUA, SS. Cosma e Damiano
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 13[30]
GENUA, S. Rocco
Niccolò da Voltri, Madonna mit Kind S. 10[15]

Ghirlandaio, Domenico S. xxii, 42[46]
Giambono, Michele S. 19, 23, 28
Giambono-Umkreis, Venedig, S. Maria degli Scalzi, „Madonna del Carmelo" S. 23
Giorgione S. xvi, xxvi, 112, 116, 164, 168, 172, 207f, 207[6], 213f, 224, 238, 251, 257–267, 298–300, 300[9], 303, 305, 318[50], 326[12], 374
Werke:
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, David mit dem Haupt des Goliath (Fragment) S. 257, 303, 303[23]
Oxford, Ashmolean Museum, Lesende Madonna mit Christuskind S. 112, 114[35]
San Diego, Museum of Art, Bildnis eines Mannes S. 257
Venedig, Ca' d'Oro, Fresko-Fragment (ehem. Venedig, Fondaco dei Tedeschi) S. 105, 257, 262
Venedig, Dogenpalast, Gemälde für die Sala dell'Udienza (verloren) S. 257
Venedig, Fondaco dei Tedeschi, Fresken (heute Fragment in Venedig, Ca' d'Oro) S. 105, 257, 262
Venedig, Galleria dell'Accademia, „Tempestà" S. 207, 207[6], 257, Abb. 199
Wien, Kunsthistorisches Museum, Der Junge mit dem Pfeil S. 257
Wien, Kunsthistorisches Museum, Die drei Philosophen S. 257
Wien, Kunsthistorisches Museum, „Laura" S. 224, 257, 262, 313, 319, Abb. 308
Nachfolge S. 257–267
Budapest, Szépmüvészeti Museum, Die Auffindung von Romulus und Remus (Fragment) S. 265, Abb. 258
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Die Auffindung von Romulus und Remus S. xxvi, 258–267, Abb. 249–251, 254–257, Taf. 27
Mailand, Privatsammlung, Rea Silva mit Romulus und Remus S. 265
Mailand, Sammlung Conte Paolo Gerli, Die Auffindung des Paris und die Übergabe des Paris an die Amme S. 261f, 261[8], 265, Abb. 252–253
Paris, Sammlung Robert Lebel, Landschaft mit Figuren S. 265, Abb. 260
Princeton, Princeton University Art Museum, Der auf dem Berg Ida ausgesetzte Paris (Fragment) S. 265, Abb. 259
Giorgione und Tizian
Dresden, Gemäldegalerie, Schlafende Venus S. 257
Giotto
Padua, Cappella degli Scrovegni, Ausmalung S. 43, 43[50]
Giovanni Agostino da Lodi S. 311
Giovanni d'Alemagna S. 37
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle, Fresken S. 37, 44[59]
Giovanni da Asola siehe Giovanni da Brescia
Giovanni da Brescia S. 365, 365[13], 369, 369[29]
Werke:
Dijon, Musée Municipal, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes Ev., Franziskus, Bernhardin von Siena und Johannes d. T. S. 365, Abb. 348
Madonna mit Kind in der Glorie und fünf Heiligen, seitenverkehrter Kupferstich nach Mantegnas Stich (B. 8) S. 201[6]
Nachfolge: siehe auch Moretto da Brescia, London
New York, Metropolitan Museum of Art, Glasmalerei, Kopie nach Giovanni Da Brescias Kupferstich der Madonna mit Kind in der Glorie nach Mantegna (B. 8) S. 201[6]
Giovanni da Udine S. xix, xix[23], xxi–xxii
Giovenone, Gerolamo
Werke:
Pavia, Pinacoteca Malaspina, Die Heilige Familie mit dem Kreuz und verehrenden Heiligen S. 193, 196, Abb. 178
Vercelli, Museo Borgogna, Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und zwei Heilige S. 196[26]
Giovenone d. Ä., Giuseppe S. 218, 218[7]
Girolamo di Giovanni
Werke:
Camerino, Pinacoteca Civica, Altartafel mit Verkündigung an Maria (ehem. Camerino, Klarissenkonvent) S. 58[26]
Camerino, Klarissenkonvent, Altartafel mit Verkündigung an Maria (heute Camerino, Pinacoteca Civica) S. 58[26]
Rom, Sammlung Del Pero, Altaraufsatz mit Verkündigung an Maria S. 58[26]
Girolamo dai Libri
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Altarbild S. 274[15]
New York, Metropolitan Museum of Art, Altarbild S. 274[15]
Verona, Museo Civico di Castelvecchio, Madonna mit Kind (nach dem Mantegna-Kupferstich B. 8) S. 200, Abb. 193
Girolamo del Pacchio S. 333, 333[21], 337
Giulio Romano S. 172, 268, 330, 330[6], 336[44]
London, Hampton Court, Royal Collection, Bildnis der Isabella d'Este S. 336, 336[44], Abb. 332
Giulio Romano und Raffael
Paris, Louvre, Bildnis der Giovanna d'Aragon S. 336, Abb. 330
Giusto di Gand (Joos van Wassenhove) S. 32
GLASGOW, Art Gallery and Museum
Bartolomeo Veneto, Die Heilige Katharina von Alexandrien S. 175[10], 311, 318, 326[14], Abb. 304
GLASGOW, Burrel Collection
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind und Blumen S. 137[21]
GÖRZ, Sammlung Colloredo
Bonsignori-Nachfolge, Madonna mit Kind und Heiligen (Teilkopie nach Mantegnas Kupferstich [B. 8]; Verbleib unbekannt) S. 2004
Goes, Hugo van der S. 72
Florenz, Uffizien, Portinari-Altar S. 236[45]
Goldhammer, Fritz von S. xxvi, 96
Gontard, Moritz S. xxv–xxvi
Gonzaga, Federico S. 277
Gonzaga, Francesco S. 29, 105, 116
Gonzaga, Giulia S. 331, 331[14], 334, 337, 337[47]
Gonzaga-Familie S. 29, 164
Gozzoli, Benozzo S. 94
Grambs, Johann Georg S. xiii
GRANADA, Capilla Real
van der Weyden-Nachfolge, Anbetung des Kindes, Beweinung Christi S. 242[16]
Gray S. xxvi, 278, 283
GREENVILLE, Bob Jones University Collection of Sacred Art
Francia, Giacomo und Giulio, Thronende Madonna mit Kind, Johannes d. T., dem Heiligen Eligius und Engeln S. 346, Abb. 337
Gregor d. Gr. S. 148
Grossi, Niccolò S. xiii[4]
Gsell, Friedrich Jakob S. xxvi, 308, 311
Guariento
Padua, Cappella degli Scrovegni, Ausmalung der Hauptkapelle S. 43

Guercino S. xix
Guillaume de Lorris S. 184

Haas, D. A. S. xxiv, xxiv[45], 240
Harman, Jeremiah S. 331
Hasselhorst, H. S. xxiv
Hemessen, Jan van
Werke:
Wien, Kunsthistorisches Museum, Der Heilige Georg nach Dosso Dossi S. 300, 300[11], 302, Abb. 293
Nachfolge:
Wien, Kunsthistorisches Museum, Karl der Kühne nach Hemessens Wiener Dosso-Kopie S. 300[6], 300[11]
Herbeck, Johann Ritter von S. 166[1], 167, 171
Hess, Peter von
München Kunsthandel (Wölfle), Thronende Madonna mit Kind und den Kirchenvätern (Zeichnungskopie nach Moretto da Brescia) S. 355[10], 357[30]
Hill S. 22
Hirsch S. xxvi, 188
Holbein, Hans d. J. S. 236
Werke:
Longford Castle bei Salisbury, Bildnis des Erasmus von Rotterdam (als Leihgabe in der National Gallery, London) S. 236
Paris, Louvre, Bildnis des Erasmus von Rotterdam S. 236
Holzinger, Ernst S. 152[5]
HOUSTON, Museum of Fine Arts
Bartolomeo Veneto, Bildnis eines Mannes S. 310, Abb. 302

IMOLA, Palazzo Tozzoni
Antonello da Messina-Nachfolge, Der Heilige Sebastian an der Martersäule (Verbleib unbekannt) S. 73f, 74[22], Abb. 66
INDIANAPOLIS, Indianapolis Museum of Art
Bellini-Werkstatt, Madonna mit Christus- und Johannesknaben S. 128
Innocenzo da Imola S. xix, xxii, xiii[2], 344, 344[10]
Innozenz VIII. S. 29, 65
INNSBRUCK, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Baldung Grien, Hans, Heilige Familie mit Engeln S. 275, 275[20], Abb. 268
INVERARY, Argyll, Crarae Lodge
Silvio, Gian Pietro, Sacra Conversazione mit den Heiligen Augustinus und Laurenzius sowie einem lautespielenden Engel (zuletzt London, Kunsthandel, Verbleib unbekannt) S. 369, 369[28], Abb. 356
Isidor von Sevilla S. 26
ISOLA BELLA bei Stresa, Sammlung Borromeo
Bartolomeo Veneto, Die Heilige Katharina von Alexandrien S. 311
ISOLA DI CARTURO S. 29

Jacobello d'Antonio S. 67
Jacobello da Fiore S. 19, 23[7]
Jacopo del Casentino
Frankfurt Städelsches Kunstinstitut, Thronende Madonna mit Kind, Engeln, Heiligen und Stiftern S. xiv, xiv[8]
Jacopo da Valenza S. 153, 153[5], 153[7], 155
Jans S. xxiii[42]
Jean de Meun S. 184
Jeanrenaud S. xxvi
Jordaens S. xv, xv[11]

Karl I. von England S. 300, 300[9]
Karl V. S. 156, 164, 285, 327, 336, 336[41], 337[45]
Karl der Kühne S. 300, 300[9], 300[11], 300[13], 302
Kellner S. xiv–xviii, xxi
Kempeneer, Peter de S. 327–339
Werke:
Bologna, Festdekoration zur Krönung Karls V. S. 327, 336, 336[41], 337[45]
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis einer Dame S. xxiv, 328–339, Abb. 324–327, Taf. 34
Kessler, Hugo S. xxvi, 218
Kestner S. xiv–xviii,xxi
Klell, Eduard S. 316[37]
Koch, Joseph Anton S. xv
Köcher S. xv
Köhler, Christian
Düsseldorf, Kunstmuseum, Thronende Madonna mit Kind und den Kirchenvätern (Kopie nach Moretto da Brescia) S. 356, 360f
Köther, Städel-Administrator S. xvi
Kohlbacher S. xxv, xix[29], 166[4]
KOPENHAGEN, Statens Museum for Kunst
Mantegna, Andrea, Engelspietà S. 146[14]
Moroni, Giovanni Battista, Die Heiligen Hieronymus und Augustinus, Zeichnung S. 356, Abb. 344
Tizian, Porträt eines Mannes in Laienbrudertracht S. 170[20]
KOPER, Dom
Carpaccio, Vittore, Orgelflügel S. 105
Krätzer, Eugen S. xxiii[42]
KREUZLINGEN, Sammlung Heinz Kisters
Tizian, Bildnis der Laura Dianti S. 336, 336[44], Abb. 331

LANZO S. 218
Lattanzio da Rimini S. 118, 118[10]
LAVAGNOLA, S. Dalmazzo
Barnaba da Modena, Polyptychon mit Madonna mit Kind und Heiligen S. 3, 13f, Abb. 10
LECCO S. 364
Lechi, Graf Teodoro S. xvii, 174
Leducq S. xxiii
LE MANS, Musées du Mans
Antoniazzo Romano, Thronende Madonna mit Kind S. 103
Leonardo da Vinci S. xiii[2], xv, 175, 185, 185[42], 191, 195, 249, 251, 268, 277, 307, 318[50], 324f, 324[5]
Werke:
London, National Gallery, Felsgrottenmadonna S. 191, 191[11], 195[17], 282
Mailand, S. Maria delle Grazie, Abendmahl S. 177
Paris, Louvre, Felsgrottenmadonna S. 191, 191[11], 195[17], 282
Washington, National Gallery of Art, Bildnis der Ginevra de'Benci S. 195[17]
Leyden, Lucas van S. 307
Liberale da Verona S. 168, 270
Licinio, Bernardino
Werke:
Alnwick Castle, Sammlung des Duke of Northumberland, Porträt eines Bildhauers mit fünf Gehilfen S. 374, 378

Besançon, Musée des Beaux-Arts, Bildnis eines Mannes S. 361[8], 377f, Abb. 361
Lonato, S. Giovanni Battista, Triptychon mit Auferstehung Christi S. 374
London, National Gallery, Bildnis des Stefano Nani S. 374, 378, Abb. 364
New York, City Art Gallery, Porträt eines Mannes mit einem Missale S. 374
Privatbesitz, Bildnis einer jungen Frau mit einem Spiegel S. 319, Abb. 315
Rom, Galleria Borghese, Familienbildnis des Arrigo Licinio S. 374, 378
San Diego, Fine Arts Gallery, Bildnis eines Mannes S. 378, Abb. 365
Kopien:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis eines Mannes S. XXVI, 375–378, Abb. 360, 362, Taf. 39
LIESCHING, Samuel Gottlieb S. XVI
LIMOGES S. 334
LIPPI, Filippino
Rom, S. Maria sopra Minerva, Carafa-Kapelle, Fresken S. 94
LIVIUS, Titus, -Bildnisreliefs S. 42[48]
LIVIUS-ILLUSTRATION S. 262[15]
LÖWEN, Rathaus
Bouts, Dieric, Gerechtigkeitsbilder (heute Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts) S. 245[22]
LOMI, Aurelio S. 12[22]
LONATO, S. Giovanni Battista
Licinio, Bernardino, Triptychon mit Auferstehung Christi S. 374
LONDON, British Museum
Bellini, Jacopo, Londoner Skizzenbuch S. 41[41]
Correggio, Entwurfsskizze für die Frankfurter Madonna mit Kind und Johannesknaben/Studien für Fries S. Giovanni Evangelista in Parma, Zeichnung S. 281f, 284, Abb. 270
Parmigianino, Anbetung des Kindes, Zeichnung S. 293, Abb. 286
Zoppo, Marco, Halbfigur hinter einer Fensteröffnung, Zeichnung S. 34
LONDON, Courtauld Institute Galleries
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 14[32]
Carpaccio, Vittore, Lesende Madonna mit Kind/Madonna mit Kind und Johannesknaben, Zeichnung S. 111–113, 111[20], 113[28], Abb. 97f
LONDON, Galerie Nicholson
Carpaccio-Werkstatt, Madonna mit lesendem Christuskind und Johannesknaben S. 112, 112[23]
LONDON, Hampton Court, Royal Collection
Correggio, Die Heilige Familie mit dem Heiligen Hieronymus S. 282, Abb. 272
Dossi, Dosso, Der Heilige Wilhelm S. 300, 300[11], 302f, 302[16], 302[17], Abb. 294
Gentile da Fabriano, Hochaltar (ehem. Florenz, S. Niccolò sopr' Arno) (weitere Bestandteile in Florenz, Uffizien, und Washington, National Gallery of Art) S. 19
Giulio Romano, Bildnis der Isabella d'Este S. 336, 336[44], Abb. 332
Mantegna, Andrea, Thriumph Cäsars S. 29
LONDON, Kunsthandel (Christie's)
Dosso Dossi-Nachfolge, Der Heilige Georg (Verbleib unbekannt) S. 300[11]
LONDON, Kunsthandel (Christie, Manson & Woods)
Bonsignori-Nachfolge, Madonna mit Kind und Heiligen (Teilkopie nach Mantegnas Kupferstich der Madonna mit Kind [B. 8]; ehem. Sammlung Otto Beit, Verbleib unbekannt) S. 200[4]
Catena-Nachfolge, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer (Gouache-Kopie des Frankfurter Gemäldes) S. 230[27]
Silvio, Gian Pietro, Sacra Conversazione mit den Heiligen Augustinus und Laurenzius sowie einem lautespielenden Engel (ehem. Inverary, Argyll, Crarae Lodge, Verbleib unbekannt) S. 369, 369[28], Abb. 356
LONDON, Kunsthandel (Durlacher Brothers)
Mantegna-Nachfolge, Madonna mit Kind (Kopie nach Mantegna-Kupferstich [B. 8]) S. 200f
LONDON, Kunsthandel (Sotheby's)
Bartolomeo Veneto, Madonna mit Kind (Verbleib unbekannt) S. 307, 317[40]
Catena-Nachfolge, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer (Kopie des Frankfurter Gemäldes) S. 230, Abb. 221
Dosso Dossi-Nachfolge, Der Heilige Georg, Zeichnung (Verbleib unbekannt) S. 305, 300[11]
LONDON, Kunsthandel (Sotheby's Belgravia)
Catena-Nachfolge, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer (Kopie des Frankfurter Gemäldes) S. 230[27]
LONDON, National Gallery
Antonello da Messina, Der Heilige Hieronymus im Gehäus S. 228, 228[22], 230, 234, Abb. 218
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind (ehem. Rivoli, S. Domenico) S. 3
Bartolomeo Veneto, Bildnis des Ludovico Martinengo S. 318
Basaiti, Marco, Madonna mit Kind S. 275[16]
Bellini, Giovanni, Gebet am Ölberg S. 41[41]
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind S. 111[17]
Bellini, Giovanni und -Werkstatt, Beschneidung Christi S. 111, 111[16], 128[48]
Boltraffio, Giovanni Antonio, Narziß am Brunnen S. 183, 185, 185[42], Abb. 170
Bonsignori, Francesco, Madonna mit Kind und vier Heiligen (Teilkopie nach Mantegnas Kupferstich [B. 8]; ehem. Venedig, Sammlung Layard) S. 199, 200[4], Abb. 192
Catena, Vincenzo, Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer S. 227f, 230, 230[25], 232–237, Abb. 217
Cavazzola, Paolo, Madonna mit Kind und zwei Engeln S. 251, 253f, Abb. 242
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 139[28], 274[16]
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind und Vogel S. 139[28], 274[16]
Costa, Lorenzo, Geburt Christi S. 196[24]
Costa, Lorenzo, Thronende Madonna mit Kind und Engeln S. 163[20]
Crivelli, Carlo, Madonna mit Kind mit den Heiligen Franziskus und Sebastian S. 54[16]
Crivelli, Carlo, „Pala Ottoni" S. 54[11]
Crivelli, Carlo, Verkündigung an Maria S. 53f, 54[15], 56, 56[16], 65, Abb. 44
Ferrari, Gaudenzio, Verkündigungsengel und Maria Annunziata (ehem. Vercelli, Polyptychon der Annen-Bruderschaft) S. 187, 194f, 194[16], Abb. 184f
Garofalo, Heilige Familie mit Johannes d. T., Elisabeth, Zacharias und einem weiteren Heiligen S. 244[18]
Garofalo, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Wilhelm von Aquitanien, Klara, Antonius von Padua und Franziskus (ehem. Ferrara, S. Guglielmo) S. 242, Abb. 234
Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna S. 191, 191[11], 195[17], 282

Licinio, Bernardino, Bildnis des Stefano Nani S. 374, 378, Abb. 364
Mantegna, Andrea, Gebet am Ölberg S. 41[41]
„Meister von Flémalle", Madonna mit Kind S. 246
Palma Vecchio, „Flora" S. 214, 319, Abb. 314
Palma Vecchio-Umkreis, Zwei Nymphen und ein Schäfer (Fragment) S. 208, 208[11], 214, Abb. 200
Parmigianino, Vision des Hieronymus S. 285
Perugino, Pietro, Polyptychon (ehem. Pavia, Certosa di Pavia) S. 162[15], 191, Abb. 177
Raffael, „Aldobrandini-Madonna" S. 282
LONDON, Privatsammlung Nicholson
Correggio-Nachfolge, Madonna mit Kind und Johannesknabe (Verbleib unbekannt) S. 282f, 282[24], 283[25]
LONDON, Privatbesitz
„Maestro del polittico di Cirië" (zugeschrieben), Schutzmantelmadonna mit den Heiligen Joseph und Anna S. 218[8]
LONDON, Sammlung Earl of Harewood
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind und Stifter S. 137[21]
LONDON, Victoria and Albert Museum
Tympanon des Portals der Scuola Vecchia della Misericordia (ehem. Venedig) S. 25[9]
„Paris-Meister", Narziß am Brunnen S. 183, Abb. 169
LONGFORD CASTLE bei Salisbury
Holbein, Hans d. J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam (als Leihgabe in der National Gallery, London) S. 236
Lorenzetti, Ambrogio S. 244
Florenz, Uffizien, Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Proklus S. 16[39]
Lorenzetti, Pietro S. 244
Werke:
Siena, Pinacoteca Nazionale, Madonna mit Kind (ehem. Siena, S. Ansano a Dofana) S. 6
Siena, S. Ansano a Dofana, Madonna mit Kind (heute Siena, Pinacoteca Nazionale) S. 6
Lorenzo di Credi S. xiv[5]
Lorenzo di Giacomo S. 23, 28
Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Marienkrönung S. 23, 28, Abb. 16
Lorme, Anthonie de
Werke:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Das Innere einer im Stil der Spätrenaissance erbauten Kirche S. xx–xxiii, xx[30]
München, Kunsthandel (H. Helbing), Das Innere einer gotischen Kirche (Verbleib unbekannt) S. xx–xxiii, xx[30]
Lotto, Lorenzo S. 56[20], 175, 200[4], 270, 300[11], 307, 351, 374
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Abschied Christi von seiner Mutter S. 349
Lotto, Lorenzo und Moretto da Brescia
Bergamo, S. Maria Maggiore, Intarsien am Chorgestühl S. 351
LUCCA S. 156
LUCCA, S. Frediano, Cappella di Sant'Agostino
Aspertini, Amico, Freskenzyklus S. 162
LUCCA, S. Frediano, Trenta-Kapelle
Francia, Francesco, Altarpala mit Marienkrönung, den Heiligen Anselm und Augustinus, David und Salomo sowie einem Heiligen S. 349, Abb. 341
LUCEDIO, Abteikirche
Macrino d'Alba, Triptychon mit Madonna und Kind, und den Heiligen Augustinus, Johannes d. T. und einem Stifter (heute Tortona, Palazzo Vescovile) S. 77
Ludwig XI. von Frankreich S. 103[25]
Luini, Bernardino S. xiii[4], 191, 196, 268
Werke:
Paris, Louvre, Geburt Christi S. 196
Nachfolge:
Paris, Kunsthandel (E. Feral), Maria kniet vor dem Christuskind und dem Johannesknaben, die mit dem Lamm spielen (Verbleib unbekannt) S. xix, xix[25], xxi–xxii
Lukian S. 210
LUZERN, Galerie Fischer
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Der Christusknabe als Salvator Mundi (Verbleib unbekannt) S. 326, 326[13], Abb. 323
Luzzi, Lorenzo di Bartolommeo S. 261f, 262[10]

MAASTRICHT, Bonnefantenmuseum
Mansueti, Giovanni, Vision des Heiligen Augustinus (als Leihgabe des Instituut Amsterdam, Collectie Nederland) S. 230, 230[26], 235, Abb. 220
Macrino d'Alba S. 77–93
Werke:
Alba, Palazzo Comunale, Madonna mit Kind, den Heiligen Franziskus und Thomas sowie zwei Stifterinnen S. 77
Alba, S. Francesco, Tafeln eines Polyptychons: Madonna mit Kind, Verheißung an Joachim, Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) S. xiv, 78–93, Abb. 69–71, 76–81, Taf. 7–9
Alba S. Francesco, Stigmatisierung des Heiligen Franziskus (heute Turin, Galleria Sabauda) S. 85, 85[17], Abb. 73
Alba, S. Giovanni Battista, Geburt Christi S. 77
Asti, Kartause, Fresken (verloren) S. 77
Casale Monferrato, Santuario Crea, Triptychon mit thronender Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes d. T., Jakobus, einem Bischofsheiligen und Hieronymus S. 77
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Tafeln eines Polyptychons: Madonna mit Kind, Verheißung an Joachim, Begegnung Joachims und Annas an der Goldenen Pforte (ehem. Alba S. Francesco) S. xiv, 78–93, Abb. 69–71, 76–81, Taf. 7–9
Lucedio, Abteikirche, Triptychon mit Madonna und Kind und den Heiligen Augustinus, Johannes d. T. und einem Stifter (heute Tortona, Palazzo Vescovile) S. 77
Mailand, Sammlung Cereda-Rovelli, Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte (heute Turin, Privatsammlung Louis Brandt) S. 86, 86[21], Abb. 74
New York, Historical Society, Geburt Christi S. 77
Pavia, Certosa di Pavia, Polyptychon mit Madonna mit Kind und den Heiligen Hugo und Anselm S. 77, 85f, Abb. 72
Privatbesitz, Thronende Madonna mit Kind S. 77
Rom, Pinacoteca Capitolina, Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Martin S. 86, 91f, Abb. 75
Tortona, Palazzo Vescovile, Triptychon mit Madonna und Kind und den Heiligen Augustinus, Johannes d. T. und einem Stifter (ehem. Lucedio, Abteikirche) S. 77
Turin, Galleria Sabauda, Triptychon mit thronender Madonna mit Kind, Johannes d. T., den Heiligen Jakobus d. Ä., Hugo und Hieronymus sowie Engeln S. 77, 85
Turin, Galleria Sabauda, Altarbild mit den Heiligen Paulus und Ludwig S. 77
Turin, Galleria Sabauda, Stigmatisierung des Heiligen Franziskus (ehem. Alba S. Francesco) S. 85, 85[17], Abb. 73
Turin, Privatsammlung Louis Brandt, Begegnung von Joachim

und Anna an der Goldenen Pforte (ehem. Mailand, Sammlung Cereda-Rovelli) S. 86, 86[21], Abb. 74
Turin, Museo Civico di Arte Antica, Triptychon mit thronender Madonna mit Kind, Johannes Ev., Johannes d. T., Jakobus d. Ä., Thomas von Aquin und zwei Stiftern S. 77, 86[22], 91f, Abb. 82
MADRID, Museo del Prado
Antoniazzo Romano, Triptychon mit der Vera Icon zwischen Johannes d. T. und Petrus S. 100, 104, Abb. 90
Correggio, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. 282, Abb. 273
Weyden, Rogier van der, Kreuzabnahme S. 146[17]
MADRID, Privatsammlung
Dosso Dossi-Nachfolge, Der Heilige Georg (ehem. Madrid, Sammlung Saibene) S. 300[11]
MADRID, Sammlung Thyssen-Bornemisza
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 14
„Maestro della Natività ex Barberini" S. 98
Werke:
Florenz, Palazzo Vecchio, Geburt Christi (ehem. Rom, Sammlung Barberini) S. 98[8]
Rom, Sammlung Barberini, Geburt Christi (heute Florenz, Palazzo Vecchio) S. 98[8]
„Maestro di Palazzo d'Arco" S. 141, 143, 145f
Passionsretabel (Bestandteile heute bzw. zuletzt in Mantua, Museo di Palazzo d'Arco, Rom, Palazzo Altemps, Philadelphia, La Salle University Art Museum, Baltimore, Walters Art Gallery, und Paris, Kunsthandel) S. 145f, 146[13]
Baltimore, Walters Art Gallery, Christus vor Kaiphas (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
Kunsthandel, Paris, Pilati Handwaschung (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
Mantua, Museo di Palazzo d'Arco, Christus vor Pilatus (Teil eines Passionsretabels) S. 146, Abb. 134
Paris, Gallerie Wildenstein, Schmerzensmann zwischen Johannes d. T. und Johannes Ev. S. 143[5]
Philadelphia, La Salle University Art Museum, Christus vor Hannas (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
Rom, Palazzo Altemps, Abendmahl (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
Rom, Palazzo Altemps, Gefangennahme (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
„Maestro del polittico di Ciriè" S. 218, 221
Ciriè (Provinz Turin), S. Giovanni Battista, Polyptychon 218, 221f, Abb. 211
Zuschreibungen:
London, Privatbesitz, Schutzmantelmadonna mit den Heiligen Joseph und Anna S. 218[8]
Turin, Museo Civico di Arte Antica, Stifter mit den Heiligen Hieronymus und Johannes Gualbertus S. 218[8]
Turin, Museo Civico di Arte Antica, Stifterin mit der Heiligen Elisabeth und dem Johannesknaben S. 218[8]
Villar Bagnolo, Pfarrkirche, Predella mit Madonna mit Kind und Gläubigen, von Johannes d. T. und Petrus empfohlen S. 218[8]
„Maestro delle Tre Età"
Feltre, Museo Civico, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und einer Heiligen S. 128, Abb. 116
MAILAND S. XVII, 175, 187, 268, 270, 334, 351
MAILAND, Collegio della Guastalla, Kapelle
Spanzotti und -Werkstatt, Der Heilige Andreas (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 222f, Abb. 215
Spanzotti und -Werkstatt, Die Heiligen Katharina und Sebastian (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 222f, Abb. 214
MAILAND, Erzbischöflicher Palast
Meloni, Altobello, Pietà S. 177
MAILAND, Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti S. XIV
MAILAND, Museo Civico d'Arte Antica im Castello Sforzesco
Mantegna, Andrea, „Trivulzio-Madonna" S. 204[9]
MAILAND, Museo Poldi Pezzoli
Cavazzola, Paolo, Madonna mit Kind S. 249, 251, Abb. 242
MAILAND, Pinacoteca Ambrosiana
Bramantino, Anbetung des Kindes S. 193[12]
MAILAND, Pinacoteca di Brera S. XIV, 53
Bellini, Giovanni, Pietà S. 146–149, Abb. 135
Bartolomeo Veneto, Lautenspielerin S. 311, 317f, 326[14], Abb. 306
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, „Pala di Oderzo" S. 125, 127, Abb. 113
Crivelli, Carlo, Die Heiligen Antonius Abbas, Hieronymus und Andreas (ehem. Camerino, Dom, Polyptychon von 1482) S. 53, 61, Abb. 42
Crivelli, Carlo, Die Heiligen Jakobus Major, Bernardino von Siena und Nikodemus (ehem. Camerino, Dom, Polyptychon von 1482) S. XIV, 53, 61, Abb. 43
Crivelli, Carlo, Marienkrönung S. 61[27]
Crivelli, Carlo, Die Heiligen Petrus und Domenikus (ehem. Camerino, Dom, Polyptychon von 1482) S. XIV, 53f, 61, Abb. 39
Crivelli, Carlo, Die Heiligen Petrus Martyr und Venantius (ehem. Camerino, Dom, Polyptychon von 1482) S. XIV, 53f, 61, Abb. 40
Crivelli, Carlo, Polyptychon der „Madonna della Candeletta" (ehem. Camerino, Dom, später S. Domenico) (weitere Bestandteile in Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 53[8], 54
Crivelli, Carlo, Thronende Madonna mit Kind (ehem. Camerino, Dom, Polyptychon von 1482) S. XIV, 53f, 61, Abb. 38
Ferrari, Gaudenzio, Marien- und Annen-Zyklus, Fresken (ehem. Mailand, S. Maria della Pace) S. 187
Francia, Giacomo und Giulio, Thronende Madonna mit Kind, dem Johannesknaben, den Heiligen Sebastian, Hieronymus, Barbaziano und Antonius Abbas und Engeln (ehem. Bologna, S. Girolamo dell'Osservanza, heute als Leihgabe in Gallarate) S. 342[5], 347, Abb. 340
Garofalo, Verkündigung an Maria S. 238
Mantegna, Andrea, Lukas-Polyptychon (ehem. Padua, S. Giustina) S. 29, 32
Mantegna, Andrea, Madonna mit Kind und Cherubim S. 274[15]
Meloni, Altobello, Beweinung Christi S. 177, 181, Abb. 165
Moretto da Brescia, Madonna mit Kind und einem Engel S. 358[37]
Moretto da Brescia, Sacra Conversazione mit den Heiligen Hieronymus, Franziskus und Antonius Abbas S. 358[37]
Palma Vecchio, Königsanbetung (ehem. Venedig, Sant'Elena in Isola) S. 205
Rondinello, Nicolò, Die Vision der Galla Placidia S. 118, Abb. 107
Spanzotti und -Werkstatt, Der Heilige Andreas (ehem. Mailand, Collegio della Guastalla, Kapelle) S. 222f, Abb. 215
Spanzotti und -Werkstatt, Die Heiligen Katharina und Sebastian (ehem. Mailand, Collegio della Guastalla, Kapelle) S. 222f, Abb. 214
MAILAND, Privatsammlung
Giorgione-Nachfolge, Rea Silva mit Romulus und Remus S. 265

MAILAND, Sammlung Cereda-Rovelli
Macrino d'Alba, Die Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte (heute Turin, Privatsammlung Louis Brandt) S. 86, 86[21], Abb. 74
MAILAND, Sammlung Crespi
Allegri, Pomponio, Madonna mit Kind in einer Landschaft S. 281[11]
Antonello da Messina-Nachfolge, Der Heilige Sebastian (heute Turin, Galleria Sabauda) S. 68[6], 70f, 74[23], Abb. 60
MAILAND, Sammlung Crespi (ehem. Crespi Morbio)
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Der Christusknabe als Salvator Mundi S. 325, 326[13], Abb. 321
MAILAND, Sammlung Conte Paolo Gerli
Giorgione-Nachfolge, Die Auffindung des Paris, Die Übergabe des Paris an die Amme S. 261f, 261[8], 265, Abb. 252–253
MAILAND, Sammlung Melzi
Bartolomeo Veneto, Weibliches Idealbildnis als Jael S. 310f, 310[7], 317f, Abb. 301
MAILAND, Sammlung Perego
Bartolomeo Veneto, Bildnis eines Mannes S. 318
MAILAND, Sammlung Trivulzio
Cavazzola, Paolo, Bildnis einer Dame S. 249
MAILAND, S. Maria delle Grazie
Leonardo da Vinci, Abendmahl S. 177
MAILAND, S. Maria della Pace
Ferrari, Gaudenzio, Marien- und Annen-Fresken (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 187
Mailly, Duc de S. 330[4]
MAINZ, Landesmuseum
Ferrari, Eusebio, Polyptychon S. 196[23]
Malatesta, Pandolfo S. 19
Malermi-Bibel S. 235, Abb. 226
Malss, G. S. xxiv, 344[10]
Mansueti, Giovanni
Maastricht, Bonnefantenmuseum (als Leihgabe des Instituut Amsterdam, Collectie Nederland), Vision des Heiligen Augustinus S. 230, 230[26], 235, Abb. 220
Mantegna, Andrea S. xiii[4], 29–46, 61, 72, 116, 118, 125[32], 143, 145, 200, 238, 249, 268f, 277
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Madonna mit Kind S. 204[9]
Dresden, Gemäldegalerie, Heilige Familie mit dem Johannesknaben S. 274[15]
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Der Evangelist Markus S. xxv, 29–46, 61, Abb. 22, 24–26, Taf. 3
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Engelspietà S. 146[14]
London, Hampton Court, Royal Collection, Thriumph Cäsars S. 29
London, National Gallery, Gebet am Ölberg S. 41[41]
Mailand, Museo Civico d'Arte Antica im Castello Sforzesco, Trivulzio-Madonna mit Kind S. 204[9]
Mailand, Museo Civico d'Arte Antica im Castello Sforzesco, Altarpala (ehem. Verona, S. Maria in Organo) S. 270
Mailand, Pinacoteca di Brera, Lukas-Polyptychon (ehem. Padua, S. Giustina) S. 29, 32
Mailand, Pinacoteca di Brera, Madonna mit Kind mit Cherubim S. 274[15]
Mantua, Castello di S. Giorgio, Kapelle, Ausmalung (verloren) S. 29
Mantua, Castello di S. Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este, Pallas Athene vertreibt die Laster (heute Paris, Louvre) S. 29
Mantua, Castello di S. Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este, Parnaß (heute Paris, Louvre) S. 29
Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, Ausmalung S. 29
Neapel, Galleria Nazionale, Heilige Euphemia S. 40, 40[39]
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 37–39, 42, 44[59], 148[22], Abb. 27, 28, 29, 30a, 30b
Padua, S. Giustina, Lukas-Polyptychon (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 29, 32
Padua, S. Sofia, Altarbild (nur urkundlich überliefert) S. 29
Paris, Louvre, „Madonna della Vittoria" S. 29, 125[32]
Paris, Louvre, Pallas Athene vertreibt die Laster (ehem. Mantua, Castello di S. Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este) S. 29
Paris, Louvre, Parnaß (ehem. Mantua, Castello di S. Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este) S. 29
Turin, Galleria Sabauda, Sacra Conversazione mit sechs Heiligen S. 274[15]
Vatikan, Belvedere-Kapelle, Ausmalung (verloren) S. 29
Verona, S. Maria in Organo, Altarpala (heute Mailand, Museo Civico d'Arte Antica im Castello Sforzesco) S. 270
Verona, S. Zeno, Altarbild S. 29, 137[22], 146[14], 256, 256[18], 274f, 274[15], Abb. 267
Madonna mit Kind, Kupferstich (B. 8) S. 198–200, 201[6], 203f, 204[9], Abb. 191
Werkstatt: S. xxvi, 32[16], 277
Nachfolge:
Genua, Privatbesitz Marchese Marcello Durazzo-Adorno, Miniaturkopie nach Mantegnas Kupferstich der Madonna mit Kind (B. 8) S. 201
London, Kunsthandel (Durlacher Brothers), Kopie nach Mantegnas Kupferstich der Madonna mit Kind S. 200f
Turin, Accademia Albertina, Lombardischer Meister des fortgeschrittenen 16. Jh.s, Kopie nach Mantegnas Kupferstich der Madonna mit Kind (B. 8) S. 201[6]
Verona, Museo Civico di Castelvecchio, Miniaturkopie nach Mantegnas Kupferstich der Madonna mit Kind (B. 8) S. 201
siehe auch Giovanni Da Brescia
siehe auch Girolamo da Libri
Mantegna, Andrea und Nicolò Pizzolo
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 29, 37f, Abb. 27
Mantegna, Francesco S. 277
MANTUA S. 29, 141, 143, 145, 164, 172, 257, 268, 277, 298, 336[44]
MANTUA, Castello di S. Giorgio
Mantegna, Andrea, Ausmalung der Kapelle (verloren) S. 29
MANTUA, Castello di S. Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este
Mantegna, Andrea, Pallas Athene vertreibt die Laster (heute Paris, Louvre) S. 29
Mantegna, Andrea, Parnaß (heute Paris, Louvre) S. 29
MANTUA, Karmeliterkirche
Spagnoli, Fra Battista (zugeschrieben), Schutzmantelmadonna, Fresko (heute Parma, Galleria Nazionale) S. 146[11]
MANTUA, Museo di Palazzo d'Arco
„Maestro di Palazzo d'Arco", Christus vor Pilatus (Teil eines Passionsretabels) S. 146, Abb. 134
MANTUA, Palazzo Ducale
Mantegna, Andrea, Camera degli Sposi, Ausmalung S. 29
MANTUA, Palazzo di S. Sebastiano
Dossi, Dosso, Gemälde (Verbleib unbekannt) S. 298
MANTUA, Sammlung Giovanna d'Arco
Spagnoli, Fra Battista (zugeschrieben), Tod des Seligen Bartolomeo Fanti S. 145[11]

MANTUA, S. Andrea
Dossi, Dosso, Altarpala mit den Heiligen Sebastian, Johannes d. T. und Hieronymus S. 298
Dossi, Dosso, Altarpala mit den vier Kirchenvätern und dem Heiligen Berhardin von Siena (zuletzt Dresden, Gemäldegalerie, verloren) S. 298
MARATTA, Carlo
Rom, S. Maria del Popolo, Cappella Cybo, Madonna mit Kind im Kreise der lateinischen Kirchenväter S. 354[4]
MARCO DA OGGIONO
Rom, Galleria Borghese, Der Christusknabe als Salvator Mundi S. 322, 325, Abb. 317
MARATTI, Carlo S. XIX, XXIII
MARINO, Francesco di Giovanni S. 147[20]
MARSILIO, Antonio S. 224
MARTIN V. S. 19
MARZIALE, Marco S. 172, 317[40]
MARTINI, Biagio S. 282
MARTINI, Simone S. 244
Siena, Palazzo Pubblico, Maestà S. 274[15]
MASSA FERMANA, SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino
Crivelli, Carlo, Polyptychon S. 47, 58, 61–64, 61[28], Abb. 51–53
MATELICA S. 47
MAZZOLA, Filippo
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Katharina von Alexandrien und Klara S. 125[34]
MAZZOLA, Pier'Ilario S. 285
MAZZOLA, Zaccaria S. 285
MEDICI S. 42[46]
MEDICI, Giulio de (Papst Clemens VII.) S. 156, 285
MEDICI, Ippolito de, Kardinal S. 331
MEER, Jan van der S. XX, XXIII, XXIII[37]
MEISTER ... siehe auch MAESTRO ...
„MEISTER DER BENSON-MADONNA" S. 168
„MEISTER DER PARIS-GESCHICHTE"
London, Victoria and Albert Museum, Narziß am Brunnen S. 183, Abb. 169
„MEISTER DER TIBURTINISCHEN SIBYLLE" und DIERIC BOUTS
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Vision der Sibylle von Tibur S. 65[39]
„MEISTER E.S." S. 63f
Madonna mit dem badenden Kind, Kupferstich (L.77) S. 64[33]
Verkündigung an Maria, Kupferstich (L.12) S. 64, 64[32], Abb. 54
Verkündigung an Maria von links, Kupferstich (L.13) S. 64, 64[32], Abb. 55
Verkündigung an Maria, Kupferstich (L.11) S. 64, 64[32]
„MEISTER VON CENEDA" S. 23, 23[7], 28
„MEISTER VON FLÉMALLE" S. 236[45], 245, 245[22]
London, National Gallery, Madonna mit Kind S. 246
New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters, Mérode-Triptychon S. 92, 245, Abb. 235
St. Petersburg, Eremitage, Madonna mit Kind S. 246, Abb. 236
„MEISTER VON S. MARIA DI CASTELLO" S. 12, 12[22]
MEISTER, BRESCIANER, des 16. Jahrhunderts
Brescia, Pinacoteca Civica Tosio Martinengo, Bildnis eines betagten Mannes im Pelzmantel S. 372, 372[10]
MEISTER, NIEDERLÄNDISCHER, UM 1525
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Grablegung Christi S. XIII[4]
MEISTER, NIEDERLÄNDISCHER, UM 1530/40
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Der Heilige Georg (Kopie nach Dosso Dossi) S. XVI, 299–306, Abb. 292, 296–299, Taf. 31
MEISTER, PIEMONTESER, DES I. VIERTELS DES 16. JH.S siehe auch „MAESTRO DEL POLITTICO DI CIRIÈ"
MEISTER, PIEMONTESER, UM 1515 S. 217–223
Werke:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Die Heilige Katharina von Alexandrien S. XXVI, 217–223, Abb. 208, 212–213, Taf. 23
New York, Metropolitan Museum of Art (ehem.), Der Heilige Thomas mit dem Winkelmaß (dem Frankfurter Bild zugehörig) (Verbleib unbekannt) S. 218f, 221f, Abb. 210
Turin, Privatsammlung, Die Heilige Helena (dem Frankfurter Bild zugehörig) S. 218f, 221f, Abb. 209
MEISTER, VERONESER, UM 1510 S. 198–204
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind/Apostelabschied (?) S. XXVI, 198–204, Abb. 189–190, 194–195, Taf. 20–21
MELINI S. 342, 344, 348
MELONI, Altobello S. 173–186
Werke:
Bergamo, Accademia Carrara, Bildnis eines Mannes, der sog. Cesare Borgia S. 177, 181, Abb. 164
Cambridge/Mass., Fogg Art Museum, Die Heilige Katharina S. 176, 181, Abb. 163
Cremona, Dom, Fresken zur Kindheitsgeschichte Christi S. 172, 181
Cremona, Dom, Fresken mit Passionsszenen Christi S. 172, 181
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Narziß am Brunnen S. XV, XVII, 171, 174–186, Abb. 160–162, 166f, Taf. 18
Mailand, Erzbischöflicher Palast, Pietà S. 177
Mailand, Pinacoteca di Brera, Beweinung Christi S. 177, 181, Abb. 165
Padua, S. Antonio, Privatbesitz des Priors, Lukrezia (Verbleib unbekannt) S. 172
MELOZZO DA FORLÌ S. 94
MEMLING, Hans
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis eines Mannes S. XXIV, XXIV[44]
MEMPHIS/Tennessee, Brooks Memorial Art Gallery
Cima da Conegliano-Werkstatt, Sacra Conversazione mit den Heiligen Christina und Katharina von Alexandrien S. 138[23]
MENABUOI, Giusto de'
Werke:
Padua, Baptisterium, Fresken S. 44[58]
Padua, Baptisterium, Marienaltar S. 42[46], 147, 147[20], Abb. 136
Padua, S. Antonio, Cappella del Beato Luca Belludi, Fresken S. 43f, 44[58]
MERLINI, Hieronima S. 277
MESSINA S. 67
METZLER, Wilhelm Peter S. XXVI, 376
MICHELANGELO S. 268, 277, 285
MICHIEL, Marcantonio S. 172, 205, 224
MIERIS, Franz S. XX, XXIII
MIERIS, Willem van S. 64
MIGLIONICO bei Matera, S. Francesco
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Polyptychon S. 138[25]
MILAZZO, Duomo Nuovo
Antonello da Saliba, Polyptychon S. 67
MINERBIO S. 156
MINNEAPOLIS, Minneapolis Institute of Arts
Costa, Lorenzo, Bildnis eines Kardinals S. 237, Abb. 228

MIRANDOLA bei Modena, S. Maria Maggiore
Francia, Giacomo und Giulio, Himmelfahrt Mariens (heute Modena, Galleria Estense) S. 344, Abb. 335
Mocetto, Girolamo S. 125[35]
Werke:
Verona, SS. Nazaro e Celso, Thronende Madonna mit Kind S. 274[15]
Zuschreibung:
Paris, Musée Jacquemart-André, Narziß am Brunnen S. 183, Abb. 168
MODENA S. 3, 152, 280
MODENA, Galleria Estense
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 14[31]
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Der Christusknabe als Salvator Mundi S. 325, Abb. 320
Caroto, Giovanni Francesco, Die nähende Maria S. 268, 270, 270[7], Abb. 263
Correggio, „Madonna von Casalmaggiore" (Verbleib unbekannt) S. 280, 280[9], 282[23], 283, 284[29]
Francia, Giacomo und Giulio, Himmelfahrt Mariens (ehem. Mirandola bei Modena, S. Maria Maggiore) S. 344, Abb. 335
MONDOVÌ BREOLUNGI, S. Maria Vergine Assunta
Rufino d'Alessandria, Madonna mit Kind, Außenfresko S. 10[16]
MONTACUTE HOUSE, Somerset
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit schlafendem Kind S. 134[16]
Montagna, Bartolomeo S. 130
Vicenza, S. Maria del Carmine, Altarpala S. 369
Montefeltre, Federigo da S. 32
MONTEFIORENTINO, Franziskanerkloster
Vivarini, Alvise, Polyptychon (heute Urbino, Gallerie Nazionale delle Marche) S. 150
MONTICELLI (bei Fondi) S. 334
Mor, Anthonis S. 300[5]
MORBEGNO, S. Maria
Angelo del Mayno, Altarwerk S. 187
Ferrari, Gaudenzio, Altarfassung und -Vergoldung S. 187
Moretto da Brescia S. xvi, 307, 351–361, 362–369, 370–373
Werke:
Bergamo, S. Andrea Apostolo, Madonna mit Kind und den Heiligen Eusebia, Andreas, Domnus und Domninus S. 365[10], 366, Abb. 351
Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Madonna mit Kind und Heiligen S. 366[18]
Brescia, Banca San Paolo, Marienkrönung S. 358[37]
Brescia, Dom, Außenseiten der Orgelflügel S. 351
Brescia, Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo, Der thronende Heilige Antonius von Padua mit den Heiligen Antonius Abbas und Nikolaus von Tolentino S. 367, Abb. 353
Brescia, Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo, Madonna mit Kind und dem Heiligen Nikolaus S. 365[10]
Brescia, Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo, Sacra Conversazione mit den Heiligen Franziskus und einem vom Erzengel Michael präsentierten Stifter S. 358[37]
Brescia, S. Clemente, „Pala di S. Clemente" S. 356, Abb. 346
Budapest, Szépmüvészti Künste, Ein Benediktinerheiliger S. 367, Abb. 354
Calvisano bei Brescia, SS. Silvestro e Michele Arcangelo, Sacra Conversazione mit den Heiligen Zeno, Andreas und Hieronymus S. 358[37]
Comero bei Brescia, Santuario di Auro, Der Heilige Antonius Abbas droht mit dem Antoniusfeuer S. 367[21]
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern (ehem. Rom, S. Carlo Borromeo al Corso) S. xxiv, 352–361, 365, 365[7], Abb. 342, Taf. 36
London, National Gallery, Madonna mit Kind in der Glorie und den Heiligen Hippolytus und Katharina von Alexandrien S. 201[6]
Mailand, Pinacoteca di Brera, Madonna mit Kind und einem Engel S. 358[37]
Mailand, Pinacoteca di Brera, Sacra Conversazione mit den Heiligen Hieronymus, Franziskus und Antonius Abbas S. 358[37]
Rom, S. Carlo Borromeo al Corso, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) S. 352–361, 365, 365[7], Abb. 342, Taf. 36
Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Madonna mit Kind und dem Heiligen Antonius Abbas S. 366, 366[18], Abb. 352
Verona, S. Eufemia, Madonna mit Kind in der Glorie mit den Heiligen Onofrius und Antonius Abbas S. 356, 367, Abb. 345
Umkreis:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Antonius Abbas und Sebastian S. xvi, 357, 362–369, Abb. 347, 349–350, Taf. 37
Nachfolge:
Brescia, Congregazione dei Padri oratoriani, Madonna mit Kind und Heiligen S. 366[18]
Brescia, Kunsthandel, Madonna mit Kind und Heiligen S. 366[18]
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis eines Gelehrten S. xxiv, 370–373, Abb. 357–358, Taf. 38
Moretto da Brescia und Lorenzo Lotto
Bergamo, S. Maria Maggiore, Intarsien des Chorgestühls S. 351
Moretto da Brescia und Girolamo Romanino
Brescia, S. Giovanni Evangelista, Ausmalung der Sakramentskapelle S. 351
Morgenstern d. Ä. S. xv, xv[11]
Morgenstern , Johann Friedrich S. xiii[4]
Morone, Domenico S. 200, 204
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Madonna mit Kind S. 204[11]
Stuttgart, Staatsgalerie, Madonna mit Kind S. 204[11]
Venedig, Ca' d'Oro, Madonna mit Kind S. 204[11]
Verona, Libreria Sagramoso, Madonna mit Kind S. 204[11]
Wien, Akademie der Bildenden Künste, Madonna mit Kind S. 204[11]
Morone, Domenico, und Paolo Cavazzola
Verona, S. Anastasia, Pfingswunder (Fresko) S. 249
Morone, Francesco S. 200, 249
Moroni, Giovanni Battista S. xxiv, 351, 356, 370, 370[5], 373
Werke:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis eines Laienbruders S. 299[3]
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Die Heiligen Hieronymus und Augustinus, Zeichnung S. 356, Abb. 344
Trient, S. Maria Maggiore, Thronende Madonna mit den vier lateinischen Kirchenvätern S. 354[5], 356, 356[19], 358[36], Abb. 343
Mosenau, J. S. 330[8]
Mosler, Karl S. xxi, xxi[34]
MÜNCHEN, Alte Pinakothek
Garofalo, Madonna mit Kind, dem Erzengel Michael und Johannes d. T. S. 241

MÜNCHEN, Kunsthandel (H. Helbing)
Lorme, Anthonie de, Das Innere einer gotischen Kirche (Verbleib unbekannt) S. XX–XXIII, XX[30]
MÜNCHEN, Kunsthandel (Wölfle)
Hess, Peter von, Thronende Madonna mit Kind und den Kirchenvätern (Zeichnungskopie nach Moretto da Brescia) S. 355[10], 357[30]
MÜNTERGERST S. XXI, XXI[34]
MUMM, Emma von S. XXVI, 142
MURANO, S. Donato
Bastiani, Lazzaro, Thronende Madonna mit Kind, Johannes d. T., dem Heiligen Donatus, dem Stifter und Engeln S. 128[42]
MURCIA, Kathedrale
Barnaba da Modena, Polyptychon mit Marienkrönung, Trinität, Madonna mit Kind und Stiftern sowie Kreuzigung Christi S. 3, 14, 14[30], Abb. 12
MURILLO S. 240[4]
MURRAY, John S. 283, 283[24]

NAPOLEON BONAPARTE S. 331[9], 355, 355[9]
NEAPEL S. XVI
NEAPEL, Galleria Nazionale
Bellini, Giovanni, Verklärung Christi S. 204
Mantegna, Andrea, Heilige Euphemia S. 40, 40[39]
Parmigianino, „Zingarella" S. 290, 293
NEER, Aert van der S. XX, XXIII, XXIII[40]
NEUFVILLE-GONTARD, Sophia Franziska de S. XIII
NEW YORK, City Art Gallery
Licinio, Bernardino, Porträt eines Mannes mit einem Missale S. 374
NEW YORK, Frick Collection
Tizian, Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett S. 167–171, 169[12], Abb. 157
NEW YORK, Historical Society
Macrino d'Alba, Geburt Christi S. 77
NEW YORK, Kunsthandel
Vivarini, Alvise, Madonna mit Kind (Verbleib unbekannt) S. 154, Abb. 143
NEW YORK, Metropolitan Museum of Art
Antonello da Messina, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
Antoniazzo Romano, Predellentafel, Anbetung des Kindes S. 98, 99[13], 101, Abb. 84
Bellini, Giovanni, Madonna mit segnendem Kind S. 114[33]
Gentile da Fabriano, Madonna mit Kind und musizierenden Engeln S. 26
Girolamo dai Libri, Altarbild S. 274[15]
Meister, Piemonteser, um 1515, Der Heilige Thomas mit dem Winkelmaß (ehemals; Verbleib unbekannt) S. 218f, 221f, Abb. 210
Priamo della Quercia, Madonna mit Kind und anbetenden Engeln S. 23, 23[5], Abb. 15
van der Weyden-Nachfolge, Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria S. 242[16]
Glasmalerei nach Giovanni da Brescias Kupferstich der Madonna mit Kind in der Glorie S. 201[6]
NEW YORK, Privatbesitz
Antonello da Messina, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
NEW YORK, Sammlung Carl W. Hamilton
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Lautenspielerin nach Bartolomeo Veneto (Verbleib unbekannt) S. 317[42]
Pietro da Saliba, Christus an der Geißelsäule (heute Sewickley/Pennsylvania, Sammlung George R. Hann) S. 72, 72[18]
NEW YORK, Sammlung Suida-Manning
Teniers, David, Kopie nach Giorgiones Selbstbildnis als Orpheus S. 303
NICOLÒ DELL'ABATE S. 333, 333[24], 337
NICCOLÁO DEGLI AGOSTINI S. 185[41]
NICCOLÒ DI LIBERATORE
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Verkündigung an Maria S. 56, Abb. 45
NICCOLÒ DA VOLTRI S. 3, 10
Genua, S. Rocco, Madonna mit Kind S. 10[15]
NIEUWENHUYS, Charles J. S. 330f
NOVARA, S. Gaudenzio
Ferrari, Gaudenzio, Polyptychon S. 187
NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum
Baldung Grien, Hans, Heilige Familie im Freien S. 275[20]

ODOMEI, Luigi S. 354[6]
OLERA bei Bergamo, Pfarrkirche
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Polyptychon S. 138[25]
OLIVER, Peter
Richmond, Sammlung Sir Francis Cook, Der Heilige Georg, Miniatur nach Dosso Dossi (Verbleib unbekannt) S. 300[11]
ORLÉANS, Musée des Beaux-Arts
Correggio, Madonna und Kind mit dem Johannesknaben und Joseph S. 281f, Abb. 271
ORLEY, Bernard van S. 300, 305, 327, 336
Tournai, Kathedrale, Ecce Homo S. 305
ORTOLANO
Baltimore, Walters Art Gallery, Geburt Christi S. 240[8]
ORVIETO S. 19
ORVIETO, Dom
Gentile da Fabriano, Madonna mit Kind, Fresko S. 19
Os, J. van S. XX, XXIII
OSTADE, Adriaen van
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Das Innere einer Scheune S. XXIII, XXV, XXV[54]
OTTAWA, National Gallery of Canada
Bartolomeo Veneto, Bildnis einer Dame S. 326[14]
OTTOBONI, Pietro (Alexander VIII.) S. 354[6]
OVID S. 181–184, 182[29], 185[41], 209, 209[16]
OXFORD, Ashmolean Museum
Giorgione, Lesende Madonna mit Christuskind S. 112, 114[35]
van der Weyden-Nachfolge, Kopf des Heiligen Joseph, Zeichnung S. 242[16]
OXFORD, Benediktinerkloster
Garofalo, Heilige Familie S. 241, 247, Abb. 233
OXFORD, Bodleian Library
Guillaume de Lorris, Roman de la Rose (Ms. e Musæo 65) S. 185, Abb. 172

PACHECO, Francisco S. 327, 337[45]
PADUA S. 32, 37[28], 37[30], 47, 143, 148, 351
PADUA, Arena-Kappelle S. 43, Abb. 34
Giotto, Ausmalung S. 43, 43[50]
PADUA, Baptisterium
Giusto de'Menabuoi, Fresken S. 44[58]
Giusto de'Menabuoi, Marienaltar S. 42[46], 147, 147[20], Abb. 136

PADUA, Cappella degli Scrovegni siehe Padua, Arena-Kapelle
PADUA, Casa Maldura
Antonello da Messina-Nachfolge, Der Heilige Sebastian (Verbleib unbekannt) S. 68[6], 70[11]
Giovanni Francesco Caroto, Die nähende Maria (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 270, 270[7], 272, Abb. 264
PADUA, Chiesa degli Eremitani, Hauptkapelle
Guariento, Ausmalung S. 43
PADUA, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 29, 32, 37–39, 37[31], 38[32], 42f, 44, 44[59], Abb. 27, 28, 29, 30a, 30b, 35
PADUA, Museo Civico
Squarcione, Francesco, Lazara-Polyptychon (ehem. Padua, Karmeliter-Klosterkirche) S. 41f, 42[46], 44[59], Abb. 33
PADUA, Palast der Carrara (Liviano), Sala dei Giganti
Altichiero, Freskenzyklus der Virorum Illustrium (teilweise zerstört) S. 234, 236
PADUA, Palazzo della Ragione
obere Halle, Reliefbildnis des Titus Livius S. 42[48]
Porta delle Debite, Reliefbildnis des Titus Livius S. 42[48]
PADUA, S. Antonio
Altichiero, Freskenzyklus in der Cappella di S. Giacomo S. 43
Bellini, Gentile, Giovanni und Jacopo, „Pala Gattamalata" S. 116
Giusto de'Menabuoi, Freskenzyklus in der Cappella del Beato Luca Belludi S. 43f, 44[58]
Donatello, Hauptaltar S. 34, 148f
PADUA, S. Antonio, Privatbesitz des Priors
Meloni, Altobello, Lukrezia (Verbleib unbekannt) S. 172
PADUA, S. Giustina
Mantegna, Andrea, Lukas-Altar (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 29
PADUA, S. Orsola S. 105
PADUA, S. Sofia
Mantegna, Andrea, Altarbild (nur urkundlich überliefert) S. 29
PADUA, Santo siehe Padua, S. Antonio
PADUA, Scuola di S. Antonio
Tizian, Freskenzyklus S. 164, 167–170, 167[8], 170[20], Abb. 156
Palamedes S. XX–XXI, XXIII
Palma Vecchio, Jacopo S. 205–216, 319
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Junge Frau vor einem Weinstock S. 213, Abb. 206
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Lesende Jungfrau Maria S. 205
Cambridge, Fitzwilliam Museum, Venus mit Cupido S. 214
Dresden, Gemäldegalerie, Drei junge Frauen S. 207[8], 213
Dresden, Gemäldegalerie, Heilige Familie mit Johannesknaben und der Heiligen Katharina von Alexandrien S. 213
Dresden, Gemäldegalerie, Nymphe S. 214
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Zwei ruhende Nymphen (Jupiter in Gestalt der Diana und Kallisto?) S. XXVI, 206–216, Abb. 196–197, 201–203, Taf. 22
London, National Gallery, „Flora" S. 214, 319, Abb. 314
Mailand, Pinacoteca di Brera, Königsanbetung (ehem. Venedig, Sant'Elena in Isola) S. 205
Serina, SS. Annunziata, Polyptychon S. 205
Venedig, Galleria dell'Accademia, Himmelfahrt Mariens (ehem. Venedig, Scuola di S. Maria Maggiore) S. 205, 213, Abb. 205
Venedig, „Madonna dell'Orto", Valier-Familienkapelle, Altarbild S. 205
Venedig, Sant'Elena in Isola, Königsanbetung (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 205
Venedig, Scuola di S. Maria Maggiore, Himmelfahrt Mariens (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 205, 213, Abb. 205
Wien, Kunsthistorisches Museum, Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandria, Cölestin, Barbara und Johannes d. T. S. 213
Zuschreibungen:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Lesende Madonna mit schlafendem Christuskind S. III[17], 112, 112[25]
Umkreis:
London, National Gallery, Zwei Nymphen und ein Schäfer (Fragment) S. 208, 208[11], 214, Abb. 200
Privatbesitz (England), Panflöte spielender junger Mann und Mädchen S. 208[11]
nur urkundlich überliefert:
Adam und Eva (ehem. Venedig, Francesco Zio) S. 205
Christus mit der Ehebrecherin (ehem. Venedig, Francesco Zio) S. 205
Drei Frauen (ehem. Venedig, Taddeo Contarini) S. 205
Lautenspieler (ehem. Venedig, Girolamo Marcello) S. 205
Nymphe (ehem. Venedig, Francesco Zio) S. 205
Palmezzano, Marco S. XXVI, 96f
Panetti, Domenico S. 238
PARIS, Gallerie Wildenstein
„Maestro di Palazzo d'Arco", Schmerzensmann zwischen Johannes d. T. und Johannes Ev. S. 143[5]
PARIS, Kunsthandel
Aspertini, Amico (zugeschrieben), Legenden-Darstellung eines unbekannten Heiligen (Verbleib unbekannt) S. 162[15]
PARIS, Kunsthandel
„Maestro di Palazzo d'Arco", Pilati Handwaschung (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
PARIS, Kunsthandel (E. Feral)
Luini-Nachfolge, Maria kniet vor dem Christuskind und dem Johannesknaben, die mit dem Lamm spielen (Verbleib unbekannt) S. XIX, XIX[25], XXI–XXII
Perugino-Umkreis, Die Heilige Familie mit zwei anbetenden Engeln, Tondo (Verbleib unbekannt) S. XIX, XIX[27], XXI–XXII
PARIS, Musée du Louvre
Antonello da Messina, Christus an der Geißelsäule S. 71, 74, 75[24], Abb. 62
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 12, Abb. 9
Bartolomeo Veneto, Beschneidung Christi S. 307, 311, 317, 317[40], Abb. 303
Bellini, Giovanni und -Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und den Heiligen Maria Magdalena, Georg und Petrus S. 128, 128[43]
Bellini, Jacopo, Pariser Skizzenbuch S. 146f, 146[17]
Holbein, Hans d. J., Bildnis des Erasmus von Rotterdam S. 236
Leonardo da Vinci, Felsgrottenmadonna S. 191, 191[11], 195[17], 282
Luini, Bernardino, Geburt Christi S. 196
Mantegna, Andrea, „Madonna della Vittoria" S. 29, 125[32]
Mantegna, Andrea, Pallas Athene vertreibt die Laster (ehem. Mantua, Castello di S. Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este) S. 29
Mantegna, Andrea, Parnaß (ehem. Mantua, Castello di S. Giorgio, Studiolo der Isabella d'Este) S. 29
Parmigianino, Kopf einer zu Boden blickenden jungen Frau (Zeichnung) S. 293

Pisanello, Antonio, Porträt einer jungen Edeldame (Ginevra d'Este?) S. 25, Abb. 19
Raffael und Giulio Romano, Bildnis der Giovanna d'Aragon S. 336, Abb. 330
Tizian, Ländliches Konzert S. 207, 207[6], Abb. 198
PARIS, Privatbesitz
Cariani, Giovanni, Ländliches Konzert S. 213
PARIS, Sammlung Robert Lebel
Giorgione-Nachfolge, Landschaft mit Figuren S. 265, Abb. 260
„Paris-Meister" siehe „Meister der Paris-Geschichte"
PARMA S. 175, 277, 285, 291[21], 296
PARMA, Galleria di Duca del Parma
Taccagni, Calisto, Geburt Christi S. 296[44]
PARMA, Galleria Nazionale
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Montini-Altar S. 132, 139[28], Abb. 118
Parmigianino, „Madonna della Scodella" S. 293, Abb. 285
Parmigianino-Nachfolge, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelknaben S. 289[12], 294–296, 296[42], Abb. 290
Spagnoli, Fra Battista (zugeschrieben), Schutzmantelmadonna, Fresko (ehem. Mantua, Karmeliterkirche) S. 146[11]
PARMA, Kathedrale
Correggio, Kuppelfresken S. 277
PARMA, Sammlung Bocchialini
Parmigianino-Nachfolge, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelsknaben S. 294, 296
PARMA, S. Giovanni Evangelista
Correggio, Freskenzyklus S. 284
Parmigianino, Freskenzyklus S. 285, 295
PARMA, S. Maria della Steccata
Parmigianino, Freskenzyklus S. 285
PARMA, S. Paolo
Correggio, Diana-Aktäon-Freskenzyklus S. 277, 281
Parmigianino S. 285–297, 326, 331, 333, 333[20], 337, 348
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Taufe Christi S. 285
Bologna, S. Margherita, Madonna und Kind mit Heiligen S. 285
Bologna, S. Petronio, Der Heilige Rochus und ein Stifter S. 285
Florenz, Uffizien, „Madonna mit dem langen Hals" S. 285
Fontanellato, Rocca Sanvitale, Diana-Aktäon-Freskenzyklus S. 285, 291, 291[18], 294[34], 295, Abb. 282
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Märtyrerin mit zwei Engelknaben (Heilige Katharina von Alexandrien?) S. xxvi, 286–297, Abb. 276–277, 279–280, Taf. 30
London, British Museum, Anbetung des Kindes (Zeichnung) S. 293, Abb. 286
London, National Gallery, Vision des Hieronymus S. 285
Neapel, Galleria Nazionale, „Zingarella" S. 290, 293
Paris, Louvre, Kopf einer zu Boden blickenden jungen Frau (Zeichnung) S. 293
Parma, Galleria Nazionale, „Madonna della Scodella" S. 293, Abb. 285
Parma, S. Giovanni Evangelista, Freskenzyklus S. 285, 295
Parma, S. Maria della Steccata, Freskenzyklus S. 285
Privatbesitz, Kopf und Schultern einer jungen Frau (Zeichnung) S. 294[34]
Rom, Galleria Doria Pamphilj, Madonna mit Kind, Anbetung des Kindes S. 291, Abb. 283–284, 291[20]
Rom, Sammlung Pirri (ehem.), Anbetung des Kindes (Gouache) S. 293, Abb. 288
Turin, Palast der Herzöge von Savoyen, Madonna mit Christuskind und Engel unter einer Palme (Verbleib unbekannt) S. 293
Wien, Kunsthistorisches Museum, Der bogenschnitzende Amor S. 285
Wien, Kunsthistorisches Museum, Selbstbildnis mit Konvexspiegel S. 285
Würzburg, Universitätsbibliothek, Figuren- und Kopfstudien (Zeichnung) S. 294[34]
Nachfolge:
Badminton, Sammlung Duke of Beaufort, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelsknaben S. 294, 296, Abb. 291
Dresden, Gemäldegalerie, Mystische Vermählung der Heiligen Katharina S. 288[7]
Parma, Galleria Nazionale, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelsknaben S. 289[12], 294–296, 296[42], Abb. 290
Parma, Sammlung Bocchialini, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelsknaben S. 294, 296
Privatbesitz (Deutschland), Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelsknaben S. 294, 294[39], 296
Wien, Kunsthistorisches Museum, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelsknaben S. 288–291, 288[6], 288[7], 289[12], 294–296, 296[43], Abb. 278
Passavant, Johann David S. xiii[4], xvi–xviii, xxi, xxiv, xxiv[44], xxvi, 174, 299, 344[10], 355[9], 356[14], 357, 360f, 364, 364[3], 364[5]
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Selbstbildnis S. 358[34]
Passavant, Philipp S. xv–xvi
Passerotti, Bartolomeo S. 347[28]
Patinier, Joachim S. 275, 335
PAVIA, Certosa di Pavia
Macrino d'Alba, Polyptychon Madonna mit Kind und den Heiligen Hugo und Anselm S. 77, 85f, Abb. 72
Perugino, Pietro, Polyptychon (heute London, National Gallery) S. 162[15], 191, Abb. 177
PAVIA, Pinacoteca Malaspina
Giovenone, Gerolamo, Die Heilige Familie mit dem Kreuz und verehrenden Heiligen S. 193, 196, Abb. 178
PENRHYN CASTLE, Sammlung Lady Janet Douglas Pennant
Garofalo-Nachfolge, Anbetung des Kindes S. 247[27]
Péreire, Emile und Isaac S. xxv, 108
Perino del Vaga S. 285
Perotti, Niccolò S. 103[25]
PERUGIA, Collegio del Cambio
Perugino, Pietro, Freskenzyklus S. 162[15]
PERUGIA, Galleria Nazionale dell'Umbria
Gentile da Fabriano, Madonna mit Kind und musizierenden Engeln S. 26, Abb. 20
Perugino, Pietro S. 82, 94, 162[15], 163, 163[19], 191
Werke:
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Madonna mit Kind in der Engelsglorie, dem Erzengel Michael und den Heiligen Katharina, Apollonia und Johannes Ev. (ehem. Bologna, S. Giovanni in Monte) S. 347[26]
Bologna, S. Giovanni in Monte, Madonna mit Kind in der Engelsglorie, dem Erzengel Michael und den Heiligen Katharina, Apollonia und Johannes Ev. (heute Bologna, Pinacoteca Nazionale) S. 347[26]
Florenz, Galleria dell'Accademia, „Pala di Vallombrosa" S. 162[15]
Florenz, Uffizien, Porträt des Francesco delle Opere S. 163[19]
London, National Gallery, Polyptychon (ehem. Pavia, Certosa di Pavia) S. 191, Abb. 177, 162[15]

Pavia, Certosa di Pavia, Polyptychon (heute London, National Gallery) S. 162[15], 191, Abb. 177
Perugia, Collegio del Cambio, Freskenzyklus S. 162[15]
Umkreis:
Paris, Kunsthandel (E. Feral), Die Heilige Familie mit zwei anbetenden Engeln, Tondo (Verbleib unbekannt) S. XIX, XXI–XXII, XIX[27]
PESARO, Museo Civico
Bellini, Giovanni, Marienkrönung S. 47, 125
PESARO, Villa Imperiale
Dossi, Dosso, und Battista Dossi, Freskenzyklus S. 298
PETRARCA S. 234, 314
PHILADELPHIA, La Salle University Art Museum
„Maestro di Palazzo d'Arco", Christus vor Hannas (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
PHILADELPHIA, Museum of Art, John G. Johnson Collection
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 136[18]
PHILIPP II. von Spanien S. 164
PIACENZA, Sammlung Alberoni
Antonello da Messina, Christus an der Geißelsäule S. 75[24]
PIERO DI COSIMO S. 308[5]
PIERO DELLA FRANCESCA S. 94
PIETRO ALAMANNO
Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, Verkündigung an Maria S. 56
PINTURICCHIO S. 77, 86
PIETRO DA SALIBA S. 67, 71f, 74
Werke:
Bergamo, Accademia Carrara, Der Heilige Sebastian (ehem. Sammlung Lochis) S. 68, 68[6], 70–73, 70[11], Abb. 59
Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Christus an der Geißelsäule S. 71f, 74, Abb. 63
New York, Sammlung Carl W. Hamilton, Christus an der Geißelsäule (heute Sewickley/Pennsylvania, Sammlung George R. Hann) S. 72, 72[18]
Sewickley/Pennsylvania, Sammlung George R. Hann, Christus an der Geißelsäule (ehem. New York, Sammlung Carl W. Hamilton) S. 72, 72[18]
PIEVE DI CADORE S. 164
PIOMBO, Sebastiano del S. XXIV, 300[9], 330f, 330[7], 330[8], 331[14], 333, 333[20], 333[22], 337, 365
PIOVE DI SACCO, S. Martino
Silvio, Gian Pietro, Der thronende Heilige Martin zwischen den Apostelfürsten S. 369
PIRCKHEIMER, Willibald S. 116
PISA S. 3
PISA, Museo Nazionale di San Matteo
Barnaba da Modena, „Madonna di Mercanti" S. 14, 13[30]
PISA, Sammlung Schiff
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind (Verbleib unbekannt) S. 12, 12[26]
PISANELLO, Antonio S. 19, 25
Werke:
Bergamo, Accademia Carrara, Porträt des Leonello d'Este S. 25
Paris, Louvre, Porträt einer jungen Edeldame (Ginevra d'Este?) S. 25, Abb. 19
PIZZOLO, Nicolò S. 29, 37
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 32, 37f, 44, 44[59], Abb. 35
PIZZOLO, Nicolò und Andrea MANTEGNA
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 29, 37f, Abb. 27
PLIETZSCH, Eduard S. 259[3]
POLIDORO DA CARAVAGGIO S. 285
POLLAIUOLO S. 308, 308[5]
POMMERSFELDEN, Schloß, Sammlung Schönborn
Caroto, Giovanni Francesco, Madonna mit Kind und den Heiligen Franziskus und Katharina (Verbleib unbekannt) S. 26[16]
PORDENONE S. 355, 357
PRAG, Nationalgalerie
Dürer, Albrecht, Rosenkranzbild S. 311
PREVITALI, Andrea S. 111[16], 205, 307
PRINCETON, Princeton University Art Museum
Giorgione-Nachfolge, Der auf dem Berg Ida ausgesetzte Paris (Fragment) S. 265, Abb. 259
PSEUDO-GIOVENONE S. 218[5]
PSEUDO-PIER FRANCESCO FIORENTINO
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind und Engeln in der Rosenlaube S. 275[21]
PYNACKER, Ad. S. XX, XXIII

QUARATESI S. 19
QUERCIA, Priamo della
New York, Metropolitan Museum of Art, Madonna mit Kind und anbetenden Engeln S. 23, 23[5], Abb. 15

RAFFAEL S. XIII[2], XV–XVI, XXIV, 158, 158[4], 163, 163[19], 224, 244[18], 251, 268, 277, 285
Werke:
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Heilige Cäcilie (ehem. Bologna, S. Giovanni in Monte) S. 348
Bologna, S. Giovanni in Monte, Heilige Cäcilie (heute Bologna, Pinacoteca Nazionale) S. 348
Chantilly, Musée Condé, „Loreto-Madonna" S. 282
London, National Gallery, „Aldobrandini-Madonna" S. 282
Nachfolge: S. XIII[3], 268
RAFFAEL und GIULIO ROMANO
Paris, Louvre, Bildnis der Giovanna d'Aragon S. 336, Abb. 330
RAIMONDI, Marcantonio S. 156
RALEIGH, North Carolina Museum of Art
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 139[28]
RAVENNA S. 96, 122, 302[14]
REMBRANDT S. XV, XV[11], XXIII
RENÉE DE FRANCE S. 333f, 333[24], 337, 337[47]
RENI, Guido S. XIX
RICHMOND, Sammlung Sir Francis Cook
Oliver, Peter, Der Heilige Georg, Miniatur nach Dosso Dossi (Verbleib unbekannt) S. 300[11]
RIETI, Museo Civico
Antoniazzo Romano, Madonna mit Kind S. 94
RIGGISBERG, Abegg-Stiftung
Crivelli, Carlo, Auferstehung Christi (ehem. Camerino, Dom, Polyptychon von 1482) S. 53, 56[20], 61, Abb. 41
RIPOLI DI CASCINA, SS. Andrea e Lucia
Barnaba da Modena, Polyptychon S. 12, 14
RIVERDALE/N.Y., Stanley Moss Collection
Carpaccio, Vittore, Salvator S. 105
RIVOLI, S. Domenico
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind (heute London, National Gallery) S. 3

ROCCAPIETRA bei Varallo Sesia, Cappella della Madonna di Loreto
Ferrari, Gaudenzio, Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und zwei musizierende Engel S. 196, Abb. 187
Roch, Maximilian S. xvi, 226
ROM S. xvi, 19, 29, 77, 86, 94, 156, 159[9], 163[19], 277, 285, 290, 335, 337, 345[16], 354[6]
ROM, Galleria Borghese
Correggio, Danae S. 277
Garofalo, Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und die Hirten S. 241[13], 247, Abb. 239
Garofalo, Madonna mit Kind, dem Erzengel Michael und weiteren Heiligen S. 247[30]
Licinio, Bernardino, Familienbildnis des Arrigo Licinio S. 374, 378
Marco da Oggiono, Salvator Mundi S. 322, 325, Abb. 317
Tizian, Himmlische und Irdische Liebe S. 164
ROM, Galleria Doria Pamphilj
Caravaggio, Michelangelo da, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten S. 193[12]
Parmigianino, Madonna mit Kind/Anbetung des Kindes S. 291, 291[20], Abb. 283–284
Rondinello, Nicolò, Madonna mit Kind S. 118, 122, Abb. 106
Rondinello, Nicolò, Anbetung der Kindes durch Maria und Johannes d. T. S. 122[25], 128[47]
ROM, Galleria Nazionale d'Arte Antica
Antonello da Messina-Nachfolge, Der Heilige Sebastian (ehem. Rom, Sammlung Henriette Hertz) S. 68[6], 71, 74[23], Abb. 61
ROM, Palazzo Altemps
„Maestro di Palazzo d'Arco", Abendmahl (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
„Maestro di Palazzo d'Arco", Gefangennahme (Teil eines Passionsretabels) S. 146[13]
ROM, Pinacoteca Capitolina
Francia, Francesco, Darstellung Christi im Tempel S. 347[28]
Macrino d'Alba, Madonna mit Kind und den Heiligen Nikolaus und Martin S. 86, 91f, Abb. 75
ROM, Privatsammlung
Francia, Francesco, Mystische Vermählung der Heiligen Katharina von Alexandrien S. 347
ROM, Sammlung Barberini
„Maestro della Natività ex Barberini", Geburt Christi (heute Florenz, Palazzo Vecchio) S. 98[8]
ROM, Sammlung Del Pero
Girolamo di Giovanni, Altaraufsatz mit Verkündigung an Maria S. 58[26]
ROM, Sammlung Henriette Hertz
Antonello da Messina-Nachfolge, Der Heilige Sebastian (heute Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica) S. 68[6], 71, 74[23], Abb. 61
ROM, Sammlung Pirri
Parmigianino, Anbetung des Kindes (Gouache; Verbleib unbekannt) S. 293, Abb. 288
ROM, SS. Apostoli
Antoniazzo Romano, Freskenzyklus S. 103[25]
ROM, S. Carlo Borromeo al Corso
Moretto da Brescia, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern (heute Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) S. xxiv, 352–361, 365, 365[7], Abb. 342, Taf. 36
ROM, S. Croce in Gerusalemme
Porträt-Ikone des Passionschristus S. 147
ROM, S. Giovanni in Laterano
Gentile da Fabriano, Freskenzyklus (verloren) S. 19, 28
ROM, SS. Giovanni e Paolo
Antoniazzo Romano, Altarpala mit Madonna und Kind, Johannes d. T. und dem Heiligen Hieronymus S. 99[13], 101, 101[18], 103, Abb. 92
ROM, S. Maria sopra Minerva
Antoniazzo Romano, Freskenzyklus S. 100f, Abb. 91
ROM, S. Maria del Popolo, Cappella Cybo
Maratta, Carlo, Madonna mit Kind im Kreise der lateinischen Kirchenväter S. 354[4]
ROM, Vatikan-Stadt, Belvedere-Kapelle
Mantegna, Andrea, Ausmalung (verloren) S. 29
ROM, Vatikan-Stadt, Pinacoteca Vaticana
Antoniazzo Romano, Madonna mit Kind und den Apostelfürsten von den Mitgliedern der Sacra Rota verehrt S. 99, Abb. 87
ROM, Vatikan-Stadt, Sixtinische Kapelle S. 86
Romanino, Girolamo S. 172, 175, 177, 351, 365, 370, 372[7]
Romanino, Girolamo, und Moretto da Brescia
Brescia, S. Giovanni Evangelista, Ausmalung der Sakramentskapelle S. 351
Rondani, Francesco Maria S. 281[11]
Parma, Privatsammlung, Madonna und Kind (Kopie nach Correggio) S. 281[11], 283
Rondinello, Nicolò S. 97, 106[2], 118, 118[8], 118[9], 118[10], 122, 122[24]
Werke:
Florenz, Sammlung Vittorio Frascione, Thronende Madonna mit Kind S. 128
Mailand, Pinacoteca di Brera, Die Vision der Galla Placidia S. 118, Abb. 107
Rom, Galleria Doria Pamphilj, Madonna mit Kind S. 118, 122, Abb. 106
Rom, Galleria Doria Pamphilj, Anbetung der Kindes durch Maria und Johannes d. T. S. 122[25], 128[47]
Ropp, Freiher von der S. xxvi, 250
Rossetti, Dante Gabriel S. 64
Rosso Fiorentino S. 285
Rovere, della S. 164
ROVIGO, Accademia dei Concordi
Bello, Marco, Beschneidung Christi S. 128[48]
Rubens S. xiii[11], xv, 164
Nachfolge (?):
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Diogenes sucht Menschen S. xxv, xxv[52]
Rufino d'Alessandria S. 3, 10
Mondovì Breolungi, S. Maria Vergine Assunta, Madonna mit Kind (Außenfresko) S. 10[16]
Rusconi, Giorgio de', Verleger S. 185[41]

Sacchi, Pier Francesco S. 218[6]
Salamanca Mayol, Josè María S. xxv, 30, 30[3]
SAN DIEGO, San Diego Museum of Art
Giorgione, Bildnis eines Mannes S. 257
Licinio, Bernardino, Bildnis eines Mannes S. 378, Abb. 365
SAN DIEGO, Timken Art Gallery
Bartolomeo Veneto, Bildnis einer Dame S. 318, Abb. 312
SAN FRANCISCO, Fine Arts Museum
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 139, Abb. 127
Santacroce, Girolamo da S. xvi, 175[12], 227

SANTACROCE, Rizzo da
Baltimore, Walters Art Gallery, Madonna mit Kind, Johannes d. T., Hieronymus und Stifterpaar S. 125[34]
SANTIAGO DE CHILE, Sammlung Carlo Cruz
Barnaba da Modena, Die thronende Heilige Katharina von Alexandria mit Stiftern (Verbleib unbekannt) S. 12[19]
SAO PAULO, Museu de Arte de Sao Paulo
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind S. 75, 75[27]
ST. PETERSBURG, Eremitage
„Meister von Flémalle", Madonna mit Kind S. 246, Abb. 236
SARONNO bei Mailand, S. Maria delle Grazie
Ferrari, Gaudenzio, Kuppelfresken S. 187
SARTO, Andrea del S. XIX, XXII–XXIII, XIII[4]
SASSOFERRATO S. XIX, XXII
SAVERY, Roelant
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Orpheus unter den Tieren S. XXIV, 240[4]
SAVOLDO, Girolamo S. 307
SAVONAROLA S. 235, Abb. 227
SCAGLIA, Desiderio S. 355
SCARPAZZA, Zuane S. 105
SCHAEFFER, Adolf S. XXVI, 188, 190
SCHEUFELEIN, Hans S. XIII[4]
SCHIAVONE, Giorgio S. 47
SCHLEISSHEIM S. 308, 308[4]
SCHLEMMER S. XXV
SCOREL, Jan van S. 331, 335
SCOTTO, Gian Stefano S. 187
SEILERN, Graf S. III
SEMENTI, Giacomo
Frankfurt, Kunsthandel (G. L. Kohlbacher), Der schlafende Amor von Psyche mit der Lampe beleuchtet (Verbleib unbekannt) S. XIX, XIX[29], XXI, XXIII
SERINA (bei Bergamo) S. 205
SERINA, SS. Annunziata
Palma Vecchio, Polyptychon S. 205
SEVILLA S. 327, 336
SEWICKLEY/Pennsylvania, Sammlung George R. Hann
Pietro da Saliba, Christus an der Geißelsäule (ehem. New York, Sammlung Carl W. Hamilton) S. 72, 72[18]
SICKINGEN, Graf Wilhelm von S. 105, 108, 114
SIENA S. 19, 331, 334, 337
SIENA, Palazzo Pubblico
Martini, Simone, Maestà S. 274[15]
SIENA, Pinacoteca Nazionale
Lorenzetti, Pietro, Madonna mit Kind (ehem. Siena, S. Ansano a Dofana) S. 6
SIENA, S. Ansano a Dofana
Lorenzetti, Pietro, Madonna mit Kind (heute Siena, Pinacoteca Nazionale) S. 6
SIGNORELLI, Luca S. 84, 308, 308[5]
SILVIO, Gian Pietro S. 369
Inverary, Argyll, Crarae Lodge, Sacra Conversazione mit den Heiligen Augustinus und Laurenzius sowie einem Laute spielenden Engel (zuletzt London, Kunsthandel, Verbleib unbekannt) S. 369, 369[28], Abb. 356
London, Kunsthandel, Sacra Conversazione mit den Heiligen Augustinus und Laurenzius sowie einem Laute spielenden Engel (ehem. Inverary, Argyll, Crarae Lodge, Verbleib unbekannt) S. 369, 369[28], Abb. 356
Piove di Sacco, S. Martino, Der thronende Heilige Martin zwischen den Apostelfürsten S. 369
SIMONS, A. S. XXIV
SODOMA S. 191, 331, 331[17], 333, 337
SOLARIO, Andrea S. 249, 270, 275[18]
SOLARIO, Antonio S. 152, 152[5], 155
Werke:
Treviso, Museo Civico, Madonna mit Kind S. 152[5]
Venedig, Museo Correr, Madonna mit Kind S. 152[5]
SOLAROLO S. 351
SONNTAG S. XV–XVI
SORMANI, Conte Lorenzo S. 188[6]
SPAGNOLI, Fra Battista S. 141–149
Zuschreibungen:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Beweinung Christi S. XXVI, 141–149, Abb. 128–130, 132–133, Taf. 14
Mantua, Karmeliterkirche, Schutzmantelmadonna, Fresko (heute Parma, Galleria Nazionale) S. 146[11]
Mantua, Sammlung Giovanna d'Arco, Tod des Seligen Bartolomeo Fanti S. 145[11]
Parma, Galleria Nazionale, Schutzmantelmadonna, Fresko (ehem. Mantua, Karmeliterkirche) S. 146[11]
SPANOCCHI, Sieneser Adelsfamilie S. 333, 337
SPANZOTTI, Giovanni Martino S. 218, 221f
Stresa, Istituto Rosmini, Die Heiligen Barbara, Katharina, Maria Magdalena und Margarete (Verbleib unbekannt) S. 223[11]
Turin, Galleria Sabauda, Madonna mit Kind und den Heiligen Ubaldus und Sebastian S. 223[11]
Turin, Kathedrale, Taufe Christi S. 223[11]
SPANZOTTI und -Werkstatt
Mailand, Collegio della Guastalla, Kapelle, Der Heilige Andreas (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 222f, Abb. 215
Mailand, Collegio della Guastalla, Kapelle, Die Heiligen Katharina und Sebastian (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 222f, Abb. 214
Mailand, Pinacoteca di Brera, Der Heilige Andreas (ehem. Mailand, Collegio della Guastalla, Kapelle) S. 222f, Abb. 215
Mailand, Pinacoteca di Brera, Die Heiligen Katharina und Sebastian (ehem. Mailand, Collegio della Guastalla, Kapelle) S. 222f, Abb. 214
Turin, Museo Civico di Arte Antica, Die Heilige Katharina S. 223[11]
SPIESS S. XXV
SPOLETO, Pinacoteca Comunale
Antonello da Saliba, Altartafel S. 67
SPRINGSFELD S. XVII–XVIII
SQUARCIONE, Francesco S. 29, 37[29], 41f, 41[42], 61
Werke:
Padua, Museo Civico, Lazara-Polyptychon (ehem. Padua, Karmeliter-Klosterkirche) S. 41f, 42[46], 44[59], Abb. 33
Umkreis: S. 34, 41[42]
STÄDEL, Johann Friedrich S. XIII, XIII[2], XV[11]
STEFANO DALL'ARZERE S. 234
STEFANO DA VERONA-SCHULE S. 22
unbekannter Ort, Sammlung Mrs. Hill, Madonna mit Kind (Verbleib unbekannt) S. 22, 22[3], Abb. 14
STEFANO DA ZEVIO S. 23[3]
STEINLE, Eduard S. XXIV
STRESA, Istituto Rosmini
Spanzotti, Giovanni Martino, Die Heiligen Barbara, Katharina, Maria Magdalena und Margarete (Verbleib unbekannt) S. 223[11]

Strozzi, Palla S. 19
STUTTGART, Staatsgalerie
Bellini-Werkstatt, Madonna mit Kind S. 136, 136[19], Abb. 121
Morone, Domenico, Madonna mit Kind S. 204[11]
Swarzenski, Georg S. XXVI, 22

Taccagni, Calisto
Parma, Galleria di Duca del Parma, Geburt Christi S. 296[44]
Taddeo di Bartolo S. 3
Teniers, David S. XV, XV[11], XXIII
New York, Sammlung Suida-Manning, Kopie nach Giorgiones Selbstbildnis als Orpheus S. 303
Thode, Henry S. XXVI, 250, 280[10]
Thomas Cisterciensis S. 56
Tilburg S. XX–XXI, XXIII
Tintoretto S. XIII[2]
Tisi, Pietro S. 238
Tizian S. XIII[4], XIII[2], 116, 164–171, 172, 205, 207, 207[8], 213, 319, 319[57], 355, 357, 374
Werke:
Brescia, SS. Nazaro e Celso, Auferstehung Christi S. 374
Florenz, Uffizien, „Flora" S. 319, Abb. 313
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis eines jungen Mannes S. XXVI, 166–171, Abb. 154–155, 159, Taf. 17
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Porträt eines Mannes in Laienbrudertracht S. 170[20]
Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters, Bildnis der Laura Dianti S. 336, 336[44], Abb. 331
New York, Frick Collection, Bildnis eines jungen Mannes mit rotem Barett S. 167–171, 169[12], Abb. 157
Padua, Scuola di S. Antonio, Fresken S. 164, 167–170, 167[8], 170[20], Abb. 156
Paris, Louvre, Ländliches Konzert S. 207, 207[6], Abb. 198
Rom, Galleria Borghese, Himmlische und Irdische Liebe S. 164, 207[8], 209[16], 213
Werkstatt: S. 166
Nachfolge:
Paris, Kunsthandel (E. Feral), Madonna mit Kind und dem Johannesknaben (Verbleib unbekannt) S. XIX, XIX[28], XXI–XXIII
Tizian und Giorgione
Dresden, Gemäldegalerie, Schlafende Venus S. 213, 213[23], 257
TORTONA, Palazzo Vescovile
Macrino d'Alba, Triptychon mit Madonna und Kind, und den Heiligen Augustinus, Johannes d. T. und einem Stifter (ehem. Lucedio, Abteikirche) S. 77
TORTONA, S. Matteo
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 13[30]
TOURNAI, Kathedrale
Orley, Bernard von, Ecce Homo S. 305
TRAMUSCHIO S. 298
TREVISO S. 314
TREVISO, Museo Civico
Solario, Antonio, Madonna mit Kind S. 152[5]
TREVISO, Pinacoteca
Bellini, Giovanni und -Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. 119
TREVISO, S. Francesco
Vivarini, Alvise, Sacra Conversazione mit sechs Heiligen (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 137[20]
TREVISO, S. Leonardo
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Triptychon S. 138[25]
TRIENT S. 356, 358, 358[36]
TRIENT, Castello di Buonconsiglio
Dossi, Dosso, und Battista Dossi, Freskenzyklus S. 298
TRIENT, S. Maria Maggiore
Moroni, Giovanni Battista, Thronende Madonna mit Kind und den vier lateinischen Kirchenvätern S. 354[5], 356, 356[19], 358[36], Abb. 343
TULSA/Oklahoma, Philrook Art Center (Kress Foundation)
Gentile da Fabriano-Umkreis, Madonna mit Kind S. 27
TURIN S. 218, 307, 331[9]
TURIN, Accademia Albertina
Lombardischer Meister des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts, Madonan mit Kind (Kopie nach Mantegnas Kupferstich [B. 8]) S. 201[6]
TURIN, Galleria Sabauda
Antonello da Messina-Nachfolge, Der Heilige Sebastian (ehem. Mailand, Sammlung Crespi) S. 68[6], 70f, 74[23], Abb. 60
Barnaba da Modena, Lucia-Polyptychon S. 3, 14
Ferrari, Gaudenzio, Die Begegnung an der Goldenen Pforte (ehem. Vercelli, Polyptychon der Annen-Bruderschaft) S. 187, 194f, Abb. 183
Ferrari, Gaudenzio, Die Heilige Anna Selbdritt mit musizierenden Engeln (ehem. Vercelli, Polyptychon der Annen-Bruderschaft) S. 187, 190f, 194f, Abb. 175
Macrino d'Alba, Triptychon mit thronender Madonna mit Kind, Johannes d. T., den Heiligen Jakobus d.Ä., Hugo und Hieronymus sowie Engeln S. 77, 85
Macrino d'Alba, Altarbild mit den Heiligen Paulus und Ludwig S. 77
Macrino d'Alba, Stigmatisierung des Heiligen Franziskus (ehem. Alba, S. Francesco) S. 85, 85[17], Abb. 73
Mantegna, Andrea, Sacra Conversazione mit sechs Heiligen S. 274[15]
Spanzotti, Giovanni Martino, Madonna mit Kind und den Heiligen Ubaldus und Sebastian S. 223[11]
TURIN, Kathedrale
Spanzotti, Giovanni Martino, Taufe Christi S. 223[11]
TURIN, Museo Civico di Arte Antica
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 12, Abb. 6
Ferrari, Gaudenzio, Fragment mit einem das Kreuz haltenden Engel (dem Frankfurter Bild zugehörig) S. 193f, 194[16], 197, Abb. 179
Macrino d'Alba, Triptychon mit thronender Madonna mit Kind, Johannes Ev., Johannes d. T., Jakobus d. Ä., Thomas von Aquin und zwei Stiftern S. 77, 86[22], 91f, Abb. 82
„Maestro del polittico di Ciriè" (zugeschrieben), Stifter mit den Heiligen Hieronymus und Johannes Gualbertus S. 218[8]
„Maestro del polittico di Ciriè" (zugeschrieben), Stifterin mit der Heiligen Elisabeth und dem Johannesknaben S. 218[8]
Spanzotti-Werkstatt, Die Heilige Katharina S. 223[11]
TURIN, Palast der Herzöge von Savoyen
Parmigianino, Madonna mit Christuskind und Engel unter einer Palme (Verbleib unbekannt) S. 293
TURIN, Privatsammlung Louis Brandt
Macrino d'Alba, Joachim und Anna an der Goldenen Pforte (ehem. Mailand, Sammlung Cereda-Rovelli) S. 86, 86[21], Abb. 74
TURIN, Privatsammlung
Piemonteser Meister um 1515, Die Heilige Helena (dem Frankfurter Bild zugehörig) S. 218f, 221f, Abb. 209
TURIN, S. Domenico
Madonna mit Kind mit der Birne S. 272, 272[14]

Ubertini, Francesco S. 175
Uceda, Duque de, spanischer Sammler S. 30
UDINE, Museo Diocesano di Arte Sacra
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Madonna mit Kind S. 134[16]
URBINO S. 164
URBINO, Galleria Nazionale delle Marche
Bellini, Giovanni und -Werkstatt, Madonna mit Kind, Johannes d. T. und der Heiligen Elisabeth S. 119, 119[21], 122[27], Abb. 108
Carlo da Camerino, Verkündigung an Maria S. 58[26]
Vivarini, Alvise, Polyptychon (ehem. Montefiorentino, Franziskanerkloster) S. 150, 154

VADUZ, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein
Basaiti, Marco, Madonna mit Kind S. 275[16]
Moretto da Brescia, Madonna mit Kind und dem Heiligen Antonius Abbas S. 366, 366[18], Abb. 352
VALDUGGIA (bei Vercelli) S. 187
VARALLO SESIA, Sacro Monte
Ferrari, Gaudenzio, Gestaltung der Kreuzigungs- und der Anbetungskapellen S. 187
VARALLO SESIA, S. Maria delle Grazie
Ferrari, Gaudenzio, Fresken mit Leben und Passion Jesu S. 187, 191[11], 195f, 195[18], 196[24]
Vasari, Giorgio S. 169[12], 205, 224, 238, 249, 257, 268f, 285, 298, 331
Veit, Philipp S. xvi–xviii, xx–xxii, xx[33]
Velázquez S. 164
Nachfolge:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Bildnis der Infantin Margarita S. xxv, xxv[47]
VENEDIG S. 19, 47, 67, 75[25], 105f, 114[35], 116, 150, 164, 205, 224, 257, 298, 307, 314, 337[45], 351, 369, 374
VENEDIG, Biblioteca Marciana
Urkunde des Andrea Lion (Ms. Lat. X, 358 [= 3517]) S. 41[40]
VENEDIG, Ca' d'Oro
Antoniazzo Romano, Predellentafel, Der Heilige Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn aus der Tatze S. 98, 99[13], 101, Abb. 85
Giorgione, Fresko-Fragment (ehem. Venedig, Fondaco dei Tedeschi) S. 105, 257, 262
Morone, Domenico, Madonna mit Kind S. 204[11]
VENEDIG, Dogenpalast
Bellini, Giovanni, Alexander III.- und Friedrich Barbarossa-Zyklus (verloren) S. 105, 150
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind (verloren) S. 125[34]
Carpaccio, Vittore, Gemälde für die Sala dei Pregadi (verloren) S. 105
Carpaccio, Vittore, Alexander III.- und Friedrich Barbarossa-Zyklus (verloren) S. 105
Gentile da Fabriano, Ausmalung Sala del Maggior Consiglio (verloren) S. 19
Giorgione, Gemälde für die Sala dell'Udienza (verloren) S. 257
Vivarini, Alvise, drei Leinwandbilder (verloren) S. 150
VENEDIG, Fondaco dei Tedeschi
Giorgione, Freskenzyklus (heute Fragmente in Venedig, Ca' d'Oro) S. 105, 257, 262
VENEDIG, Galleria dell'Accademia
Antonello da Saliba, Christus an der Geißelsäule S. 71[16], 74f, Abb. 67
Basaiti, Marco, Gebet am Ölberg S. 204
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind und Cherubsköpfen S. 127[38]
Bellini, Giovanni, „Pala di S. Giobbe" S. 128, 367, Abb. 355
Caroto, Giovanni Francesco, Die nähende Maria (ehem. Padua, Casa Maldura) S. 270, 270[7], 272, Abb. 264
Carpaccio, Vittore, Darstellung im Tempel (ehem. Venedig, S. Giobbe) S. 114
Carpaccio, Vittore, Ursulazyklus (ehem. Venedig, Scuola di S. Orsola) S. 105, 109, 113f, Abb. 104
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Sacra Conversazione mit Johannes d. T. und dem Apostelfürsten Paulus S. 138[23]
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandrien, Georg, Nikolaus, Antonius Abbas, Sebastian und Lucia (ehem. Venedig, S. Maria della Carità) S. 138[25]
Crivelli, Carlo, Polyptychon der „Madonna della Candeletta" (ehem. Camerino, Dom, später S. Domenico), (weitere Teile Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 53[8], 54
Giorgione, „Tempestà" S. 207, 207[6], 257, Abb. 199
Palma Vecchio, Himmelfahrt Mariens (ehem. Venedig, Scuola di S. Maria Maggiore) S. 205, 213, Abb. 205
Vivarini, Alvise, Sacra Conversazione mit sechs Heiligen (ehem. Treviso, S. Francesco) S. 137[20]
VENEDIG, „Madonna dell'Orto", Valier-Familienkapelle
Palma Vecchio, Altarbild S. 205
VENEDIG, Museo Correr
Catena, Vincenzo, Thronende Madonna mit Kind, dem Heiligen Markus und dem Dogen Leonardo Loredan S. 125[34], 224, 233
Kopist des 19. Jahrhunderts, Madonna mit Kind und Johannesknaben (Kopie nach Carpaccio; ehem. Venedig, S. Giacomo) S. 106, 106[2], 111[16], 112, Abb. 96
Solario, Antonio, Madonna mit Kind S. 152[5]
VENEDIG, Museo Diocesano a Sant'Appollonia
Bellini, Gentile, Der Evangelist Markus (Orgelflügel) S. 40, 40[40], Abb. 32
Bellini, Gentile, Der Heilige Theodor (Orgelflügel) S. 40, 40[40]
VENEDIG, Palast des Patriarchen von Venedig
Carpaccio, Vittore, Ausmalung (verloren) S. 105
VENEDIG, Sammlung Layard
Bonsignori, Francesco, Madonna mit Kind und vier Heiligen (heute London, National Gallery) S. 199, Abb. 192
VENEDIG, Sant'Elena in Isola
Palma Vecchio, Königsanbetung (heute Mailand, Pinacoteca di Brera) S. 205
VENEDIG, S. Giacomo
Kopist des 19. Jahrhunderts, Madonna mit Kind und Johannesknaben (Kopie nach Carpaccio; heute Venedig, Museo Correr) S. 106, 106[2], 111[16], 112, Abb. 96
VENEDIG, S. Giobbe
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind und Heiligen (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 128, 367, Abb. 355
Carpaccio, Vittore, Darstellung im Tempel (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 114
VENEDIG, SS. Giovanni e Paolo
Bellini, Giovanni, Altarpala des Heiligen Vinzenz Ferrer S. 148[21]
VENEDIG, SS. Giovanni e Paolo, Cappella della Vittoria
Bellini, Giovanni, Sacra Conversazione mit zehn Heiligen und singenden Engeln (verloren) S. 137f, Abb. 122
VENEDIG, S. Marco S. 25[9], 44[60], 44[62]

VENEDIG, S. Maria della Carità
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandrien, Georg, Nikolaus, Antonius Abbas, Sebastian und Lucia (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 138[25]
VENEDIG, S. Maria Gloriosa dei Frari, Sakristei
Bellini, Giovanni, Altarpala S. 367f
VENEDIG, S. Maria dei Miracoli
Bellini-Werkstatt, Orgelflügel mit dem Apostelfürsten Petrus S. 367[23]
VENEDIG, S. Maria degli Scalzi
Giambono-Umkreis (zugeschrieben), „Madonna del Carmelo" S. 23
VENEDIG, S. Pietro di Castello
Carpaccio, Vittore, Contarini-Grabkapelle, Erscheinung des Auferstandenen vor den drei Frauen am Grab (verloren) S. 105
VENEDIG, S. Zaccaria
Bellini, Giovanni, Sacra Conversazione S. 137[20], 367
VENEDIG, Scuola degli Albanesi
Carpaccio, Vittore und -Werkstatt, Marienzyklus (heute in Bergamo, Accademia Carrara, Mailand, Pinacoteca di Brera, Venedig, Ca' d'Oro, Venedig, Museo Correr) S. 105, 113f, Abb. 103
VENEDIG, Scuola di S. Cristoforo dei Mercanti S. 19
VENEDIG, Scuola di S. Gerolamo
Bellini, Giovanni, Der Heilige Hieronymus (Verbleib unbekannt) S. 228, 228[14]
VENEDIG, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni
Carpaccio, Vittore, Vision des Heiligen Augustinus S. 228, 230, 235f, Abb. 219
Carpaccio, Vittore und -Werkstatt,Georgszyklus S. 105, 114
VENEDIG, Scuola di S. Giovanni Evangelista
Carpaccio, Vittore, Heilung des Besessenen S. 105
VENEDIG, Scuola di San Marco
Bellini, Jacopo, Der Evangelist Markus (verloren) S. 40[40]
VENEDIG, Scuola di S. Maria Maggiore
Palma Vecchio, Himmelfahrt Mariens (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 205, 213, Abb. 205
VENEDIG, Scuola di S. Orsola
Carpaccio, Vittore, Ursulazyklus (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 105, 109, 113f, Abb. 104
VENEDIG, Scuola di S. Stefano
Carpaccio, Vittore und -Werkstatt, Stefanszyklus (heute in Berlin, Staatliche Museen, Paris, Musée du Louvre, Mailand, Pinacoteca di Brera, Stuttgart, Staatsgalerie) S. 105, 114
VENEDIG, Scuola Vecchia della Misericordia
Tympanon des Portals (heute London, Victoria and Albert Museum) S. 25[9]
VENTIMIGLIA, Kathedrale
Barnaba da Modena, Madonna mit Kind S. 14
VERCELLI S. 187
VERCELLI, Museo Borgogna
Caroto, Giovanni Francesco, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. 272, 272[14]
Giovenone, Gerolamo, Anbetung des Kindes durch Maria, Joseph und zwei Heilige S. 196[26]
VERCELLI, S. Cristoforo
Ferrari, Gaudenzio, Altarbild S. 187
Ferrari, Gaudenzio, Fresken S. 187, 196, Abb. 188
Vernazza, Giuseppe S. 82[5]
VERONA S. 143, 204, 249, 253, 268, 272, 356
VERONA, Libreria Sagramoso
Morone, Domenico, Madonna mit Kind S. 204[11]
VERONA, Museo Civico di Castelvecchio
Caroto, Giovanni Francesco, Drei Erzengel S. 255[15]
Cavazzola, Paolo, Beweinung Christi S. 249
Cavazzola, Paolo, Madonna in der Glorie S. 252f, 256[18], Abb. 244
Cavazzola, Paolo, Madonna mit Kind und Johannesknaben S. 252f, Abb. 245
Crivelli, Carlo, Madonna mit Kind und Engeln mit den Passionswerkzeugen sowie der Kreuzigung Christi S. 196[21]
Girolamo dai Libri, Madonna mit Kind (nach Mantegnas Kupferstich [B. 8]) S. 200, Abb. 193
Mantegna-Nachfolge, Miniaturkopie (Nr. 310) nach Mantegnas Kupferstich [B. 8]) S. 201
VERONA, S. Anastasia
Cavazzola, Paolo, und Morone, Pfingstwunder (Fresko) S. 249
VERONA, S. Bernardino
Bonsignori, Francesco, Altarpala S. 274[15]
VERONA, S. Eufemia
Moretto da Brescia, Madonna mit Kind in der Glorie mit den Heiligen Onofrius und Antonius Abbas S. 356, 367, Abb. 345
VERONA, SS. Nazaro e Celso
Bonsignori, Francesco, Altarpala S. 274[15]
Cavazzola, Paolo, Verkündigungsfresko in der Cappella di S. Biagio S. 249
Mocetto, Girolamo, Thronende Madonna mit Kind S. 274[15]
VERONA, S. Paolo
Caroto, Giovanni Francesco, Altarpala S. 274[15]
VERONA, SS. Siro e Libera
Cavazzola, Paolo, Statue der Heiligen Libera S. 249
VERONA, S. Zeno
Mantegna, Andrea, Altarbild S. 29, 137[22], 146[14], 256, 256[18], 274f, 274[15], Abb. 267
Veronese, Bonifazio
Basel, Sammlung von Hirsch, Kimon und Iphigenie (Verbleib unbekannt) S. 214, 214[31], Abb. 207
Veronese, Paolo S. 372
Verrocchio, Andrea S. xxvi, 322
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind S. xiii[4]
VERSAILLES, Musée National de Versailles et des Trianon
Dosso Dossi-Nachfolge, Karl der Kühne als Heiliger Georg S. 300[11]
VICENZA S. 130, 356
VICENZA, Museo Civico
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Sacra Conversazione mit den Heiligen Jakobus und Hieronymus S. 138[25]
VICENZA, Sammlung Cesare Piovene
Vivarini, Alvise, Madonna mit Kind S. 154, Abb. 142
VICENZA, S. Bartolomeo
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Altarbild S. 130
VICENZA, S. Maria del Carmine
Montagna, Bartolomeo, Altarpala S. 369
VILLAR BAGNOLO, Pfarrkirche
„Maestro del polittico di Ciriè" (zugeschrieben), Predella mit Madonna mit Kind und Gläubigen, von Johannes d. T. und Petrus empfohlen S. 218[8]
Vivarini, Alvise S. 130, 150–155
Werke:
Baltimore, Walters Art Gallery, Madonna mit Kind S. 152, 152[5], 154, Abb. 139
Montefiorentino, Franziskanerkloster, Polyptychon (heute Urbino, Gallerie Nazionale delle Marche) S. 150

New York, Kunsthandel, Madonna mit Kind (Verbleib unbekannt) S. 154, Abb. 143
Treviso, S. Francesco, Sacra Conversazione mit sechs Heiligen (heute Venedig, Galleria dell'Accademia) S. 137[20]
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Polyptychon (ehem. Montefiorentino, Franziskanerkloster) S. 150, 154
Venedig, Dogenpalast, drei Leinwandbilder (verloren) S. 150
Venedig, Galleria dell'Accademia, Sacra Conversazione mit sechs Heiligen (ehem. Treviso, S. Francesco) S. 137[20]
Vicenza, Sammlung Cesare Piovene, Madonna mit Kind S. 154, Abb. 142
Umkreis:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Madonna mit Kind S. XXV, XXV[49], 152–155, Abb. 138, 140–141, Taf. 15
VIVARINI, Antonio S. 150
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 37, 44[59]
VIVARINI, Bartolomeo S. 150
Padua, Chiesa degli Eremitani, Ovetari-Kapelle S. 44[59]

WALSKAPPEL, J. van S. XX, XXIII
WARSCHAU, Nationalmuseum
Cariani, Giovanni, Ländliches Konzert S. 213, Abb. 204
WASHINGTON, National Gallery of Art
Antonello da Messina, „Benson-Madonna" S. 168, Abb. 158
Carpaccio, Vittore, Lesende Madonna mit Kind S. 112–114, 113[28], Abb. 99
Christus, Petrus, Geburt Christi S. 236[45]
Cima da Conegliano, Giovanni Battista, Sacra Conversazione mit dem Heiligen Hieronymus und Johannes d. T. S. 137, Abb. 123
Gentile da Fabriano, Hochaltarbild (ehem. Florenz, S. Niccolò sopr'Arno) (weitere Bestandteile in London, Hampton Court, Royal Collection, und Florenz, Uffizien) S. 19
Leonardo da Vinci, Bildnis der Ginevra de'Benci S. 195[17]
WASSENHOVE, Joos van, siehe GIUSTO DI GAND
WEENIX, Jan
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Stilleben mit totem Hasen und Vögeln S. XX–XXIII, XX[32], XXIII[42]
WENDELSTADT, Karl Eduard S. XV–XVII, XX–XXI, XX[33], XXIII
WEYDEN, Rogier van der S. 146[17], 242, 242[17]
Werke:
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Miraflores-Altar S. 240f, 247, Abb. 230
Escorial, Kreuzigung S. 146[17]
Madrid, Prado, Kreuzabnahme S. 146[17]
Wien, Kunsthistorisches Museum, Kreuzigungs-Triptychon S. 146[17]
Nachfolge:
Granada, Capilla Real, Anbetung des Kindes, Beweinung Christi S. 242[16]
New York, Metropolitan Museum of Art, Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria S. 242[16]
Oxford, Ashmolean Museum, Kopf des Heiligen Joseph, Zeichnung S. 242[16]
WIEGMANN, A. S. 357[30], 360f
WIEN S. XVIII
WIEN, Akademie der Bildenden Künste
Morone, Domenico, Madonna mit Kind S. 204[11]
WIEN, Kunsthistorisches Museum
Correggio, Jupiter und Ganymed S. 277
Correggio, Jupiter und Io S. 277
Dürer, Albrecht, Bildnis einer jungen Venezianerin S. 311
Giorgione, Der Junge mit dem Pfeil S. 257
Giorgione, Die drei Philosophen S. 257
Giorgione, „Laura" S. 224, 257, 262, 313, 319, Abb. 308
Hemessen, Jan van, Der Heilige Georg (Kopie nach Dosso Dossi) S. 300, 300[11], 302, Abb. 293
Hemessen-Nachfolge, Karl der Kühne (Kopie nach Hemessens Wiener Dosso-Kopie) S. 300[6], 300[11]
Palma Vecchio, Sacra Conversazione mit den Heiligen Katharina von Alexandria, Cölestin, Barbara und Johannes d. T. S. 213
Parmigianino, Der bogenschnitzende Amor S. 285
Parmigianino, Selbstbildnis mit Konvexspiegel S. 285
Parmigianino-Nachfolge, Die Heilige Katharina von Alexandrien mit zwei Engelknaben S. 288–291, 288[6], 288[7], 289[12], 294–296, 296[43], Abb. 278
Weyden, Rogier van der, Kreuzigungs-Triptychon S. 146[17]
WIEN, Sammlung Hermann Eisler
Carpaccio, Vittore, Madonna mit lesendem Christuskind und Johannesknaben (Verbleib unbekannt) S. 112
WIEN, Sammlung Horny
Bartolomeo Veneto-Nachfolge, Der Christusknabe als Salvator Mundi (Verbleib unbekannt) S. 325, 325[11], 326[13]
WIEN, Sammlung Wittgenstein
Bellini, Giovanni, Madonna mit Kind, das sich auf ein Buch stützt (heute Privatbesitz, Schweiz) S. 111[17]
WILLEM II. der Niederlande S. XXIV, XXIV[44], 330f, 330[4], 330[7]
WONDER, Pieter Christoffel
Bridport, Mappercombe Manor, Sammlung Victor Crutchley, Porträt des Sir Murray S. 283[24]
WOUWERMANN, Philipp S. XV, XV[11], XX, XXIII
Nachfolge:
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Stallansicht mit drei Pferden S. XXIII[41]
WÜRZBURG, Universitätsbibliothek
Parmigianino, Figuren- und Kopfstudien, Zeichnung S. 294[34]

ZADAR S. 47
ZENALE S. 187
ZERNER, Egon S. 22, 23[3]
ZIEMKE, Hans-Joachim S. 152[5]
ZOPPO, Angelo S. 143
ZOPPO, Marco S. 32, 32[5], 47
London, British Museum, Madonna mit Kind in einem Fenster, Zeichnung S. 34
ZUCCHO DA BERGAMO S. 372[10]
ZÜRICH, Sammlung Edgar Mannheimer
Dosso Dossi-Nachfolge, Der Heilige Georg S. 300[11]
ZWERGER, J. N. S. XXIV

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abegg-Stiftung, Riggisberg (Christoph von Viràg): Abb. 41
Accademia Carrara, Bergamo: Abb. 59, 103, 164, 359
Fratelli Alinari, Florenz: Abb. 28–30, 32–35, 92, 125, 153, 171, 187–188, 252–253, 260, 313, 351
Jörg P. Anders, Berlin: Abb. 21, 54–55, 58, 68, 86, 124, 206, 230, 262, 334
Archiv des Museums: Abb. 7–8, 10–12, 14, 50–53, 66, 72, 74, 93–94, 104, 116, 122–123, 134, 136–137, 142–143, 193, 210–211, 226–227, 233, 236, 250–251, 282–284, 288, 301, 305, 309, 315, 321–323, 328–329, 331, 340–341
The Art Museum, Princeton University: Abb. 259
Jochen Beyer, Village-Neuf: Abb. 138, 208, 249, 292, 357, 360
Biblioteca Comunale Malatestiana, Cesena: Abb. 23
Bibliothèque Royale, Brüssel: Abb. 173
Blauel/Gnamm-Artothek: Tafel 36
The Board of Trustees of the Victoria & Albert Museum: Abb. 169
Bob Jones University Collection of Sacred Art, Greenville, SC: Abb. 337
Bodleian Library, Oxford: Abb. 172
Bonnefantenmuseum, Maastricht: Abb. 220
British Museum, London: Abb. 270
Marisa Caprara, Bologna: Abb. 45
Christie's Images Ltd., London: Abb. 209, 356
Comune di Padova – Assessorato alla Cultura, Padua: Abb. 27
Courtauld Institute of Art, London, Photographic Survey of Private Collections: Abb. 291
The Samuel Courtauld Trust, Courtauld Institute of Art Gallery, London: Abb. 97–98
Culture Espaces S. A. Musée Jacquemart André, Paris: Abb. 168
Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.: Abb. 1, 13, 22, 36–37, 56, 69–71, 83, 95, 105, 117, 128–130, 144, 154–155, 160–162, 174, 189–191, 196–197, 216, 229, 240–241, 261, 269, 276, 300, 324, 342, 347, 363, Tafel 2, 4, 10–11, 14–15, 21–23, 27–29, 32–33, 35, 38
Ursula Edelmann-Artothek: Tafel 1, 3, 5–9, 12–13, 16–20, 24–26, 30–31, 34
Fine Arts Museum of San Francisco, Museum Purchase, Roscoe and Margaret Oakes Income Fund, 1981.6: Abb. 127
Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA, Photographic Services: Abb. 163
Fondazione Giorgio Cini, Venedig: Abb. 16
Frick Art Reference Library, New York: Abb. 176
The Frick Collection, New York: Abb. 157
Galleria Estense, Modena: Abb. 263
Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia: Abb. 20
Galleria Nazionale – Palazzo Pilotta, Parma (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): Abb. 118, 290
Glasgow Museums: Art Gallery and Museum, Kelingrove: Abb. 304
David Hall, Frankfurt a. M: Tafel 37, 39
Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt: Abb. 225
Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom: Abb. 91
Daniel Katz Ltd., London: Abb. 151
Kunsthistorisches Museum, Wien: Abb. 278, 293, 308
Lambda di Ceri, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali: Abb. 343
Landesbildstelle Rheinland, Düsseldorf: Abb. 114
Mas, Madrid: Abb. 90
Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 15, 84, 235,
The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis: Abb. 228
Musée des Beaux-Arts, Dijon: Abb. 295, 348
Musée des Beaux-Arts, Orléans: Abb. 271
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Cliché Charles Choffet, Besançon: Abb. 361
Musei Vaticani, Archivio Fotografico, Vatikan-Stadt: Abb. 87
Museo Davia Bargellini, Bologna: Abb. 147
Museo Civico, Carpi: Abb. 224
Museo Civico d'Arte Antica, Turin: Abb. 6, 82, 179
Musei Civici Veneziani, Museo Correr, Venedig: Abb. 96
Museo Nazionale Atestino, Este: Abb. 126
Museo Poldi-Pezzoli, Mailand: Abb. 243
Museo del Prado, Madrid: Abb. 273
Museum of Fine Arts, Boston: Abb. 5
Museum of Fine Arts, Houston; The Edith A. and Percy S. Straus Collection: Abb. 302
Muzeum Narodowe, Warschau: Abb. 204
National Gallery, London: Abb. 44, 170, 177, 184–185, 192, 200, 217–218, 234, 242, 364
National Gallery of Art, Photographic Services, Washington, D. C.: Abb. 99, 123, 158
Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Kopenhagen: Abb. 344
Pinacoteca Capitolina, Rom: Abb. 75
Pinacoteca Civica Tosio Martinengo, Brescia: Abb. 353
Pinacoteca di Brera, Mailand: Abb. 38–40, 42–43, 113, 135, 165
Pinacoteca Malaspina, Pavia: Abb. 178
Pinacoteca Nazionale, Bologna: Abb. 152, 338–339
Pinacoteca Nazionale, Ferrara: Abb. 232, 238
The Putnam Foundation, Timken Museum of Art, San Diego: Abb. 312
Fotostudio Rapuzzi, Brescia: Abb. 346
RMN, Service photographique: Abb. 186, 198, 287
RMN – J. G. Berizzi: Abb. 62
RMN-Gérard Blot: Abb. 9
RMN-Hervé Lewandowski: Abb. 19, 115, 303, 330
The Royal Collection c 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II: Abb. 272, 294, 332
San Diego Museum of Art, San Diego: Abb. 365
Foto SCALA, Florenz: Abb. 108, 145, 156, 219, 267
Soprintendenza Beni Artistici e Storici Bologna, Archivio Fotografico: Abb. 237

Soprintendenza Beni Artistici e Storici, Parma: Abb. 285
Soprintendenza ai beni ambientali, architettonici, artistici e storici per le provincie di Pisa, Lucca, Livorno, Massa Carrara, Archivio fotografico: Abb. 146
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Rom: Abb. 106
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Venedig: Abb. 345
Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistica e Demoetnoantropologico, Pinacoteca di Brera, Mailand (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): Abb. 107, 214–215, 306
Soprintendenza per il Patrimonio Artistico, Storico e Demoetnoantropologico del Piemonte, Turin (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): Abb. 60, 73, 175, 183
Soprintendenza per il Patrimonio Artistico, Storico e Demoetnoantropologico di Modena e Reggio Emilia, Archivio Fotografico, Modena: Abb. 335
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Florenz (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): Abb. 289
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Neapel (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): Abb. 31, 281
Soprintendenza Speziale per il Polo Museale Romano, Archivio Fotografico: Abb. 61, 239, 317
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Veneziano, Venedig (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): Abb. 67, 85, 199, 205, 264, 355
Sotheby's, London: Abb. 207, 221
Staatliche Kunstsammlungen, Dresden: Abb. 57, 131, 248, 307
Staatsgalerie, Stuttgart: Abb. 121
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt: Abb. 2–4, 17–18, 24–26, 46–49, 64–65, 76–81, 88–89, 100–102, 109–112, 119–120, 132–133, 140–141, 148–150, 159, 166–167, 180–182, 194–195, 201–203, 212–213, 222–223, 231, 246–247, 254–257, 265–266, 274, 277, 279–280, 296–299, 310–311, 318–319, 325–327, 336, 349–350, 358, 362
Szépmüvészeti Múzeum, Budapest: Abb. 63, 258, 275
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Photoarchiv: Abb. 268
Umberto Tomba, Verona: Abb. 244–245
Walter Wachter, Schaan: Abb. 352
The Walters Art Gallery, Baltimore: Abb. 139

Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechtsinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.