



Christine Hübner und  
Lisa Marie Roemer (Hg.)

# Italiener in Göttingen

Bestandskatalog der  
italienischen Gemälde  
in der Kunstsammlung  
der Georg-August-  
Universität Göttingen

Universitätsverlag Göttingen



Christine Hübner und Lisa Marie Roemer (Hg.)  
Italiener in Göttingen

Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
[Creative Commons  
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen  
4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)



erschienen in der Sparte „Varia“ 2024

---

Christine Hübner und  
Lisa Marie Roemer (Hg.)

Unter Mitarbeit von  
Stefanie Cossalter-Dallmann

## Italiener in Göttingen

Bestandskatalog der italienischen  
Gemälde in der Kunstsammlung der  
Georg-August-Universität Göttingen

Universitätsverlag Göttingen  
2024

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Kontakt:

Dr. Anne-Katrin Sors  
Georg-August-Universität Göttingen  
Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlung  
Nikolausberger Weg 15  
37073 Göttingen  
Tel.: 0551/39-25093  
Email: [kunsts@gwdg.de](mailto:kunsts@gwdg.de)

Dieses Werk ist auch als freie Onlineversion über die Verlagswebsite sowie über den  
Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Univer-  
sitätsbibliothek Göttingen (<https://www.sub.uni-goettingen.de>) zugänglich.  
Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Redaktion: Stefanie Cossalter-Dallmann  
Satz und Layout: Corinne Iffert  
Umschlaggestaltung: Margo Bargheer, Hannah Böhlke  
Abbildung Frontcover: Oberitalienisch, Venus entwaffnet Amor, 17. Jahrhundert  
(Kat. Nr. 14). Foto: Katharina Anna Haase  
Abbildung Backcover: Italienische Gemälde im Depot der Kunstsammlung der  
Georg-August-Universität Göttingen. Foto: Lisa Marie Roemer



© 2024 Universitätsverlag Göttingen, Göttingen  
<https://univerlag.uni-goettingen.de>  
ISBN: 978-3-86395-248-8  
DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2024-2680>

In Erinnerung an  
Wolfgang Stechow (1896–1974)  
und  
Lucy von Weiher (1911–1969)

**Gefördert durch:**



Ernst von Siemens Kunststiftung

CORONA-Förderlinie



Forschungsorientiertes Lehren und Lernen



Kunstsammlung der Universität Göttingen

**ZENTRALE KUSTODIE**  
SAMMLUNGEN | MUSEEN | GÄRTEN

Zentrale Kustodie der Georg-August-Universität



Universitätsbund Göttingen e.V.

Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V.

## Inhalt

Zum Projekt. Eine Danksagung	9
Zur Einführung. Der Göttinger Italienerbestand	17
<b>KATALOG DER ITALIENISCHEN GEMÄLDE</b>	<b>47</b>
1 Lippo Vanni (dok. 1344–1375), zugeschrieben	48
2 Lorenzo Monaco (um 1370/71–1425), zugeschrieben	58
3 Familiare del Boccati (dok. 1460–1480), zugeschrieben	66
4 Lorenzo di Credi (1459–1537)	76
5 Francesco Botticini (1446–1497)	88
6 Sienesisch, Umkreis Guidoccio di Giovanni Cozzarelli (1450 – vor 14. Mai 1517)	98
7 Umkreis Bartolomeo Vivarini (um 1432–um 1499)	102
8 Oberitalienisch	108
9 Oberitalienisch	112
10 Oberitalienisch	124
11 Domenico Riccio gen. il Brusasorci (1516–1567), zugeschrieben	130
12 Schule Tizians	140
13 Giacomo Negretti, gen. Jacopo Palma il Giovane (1544–1628), zugeschrieben	150
14 Oberitalienisch (Emilianisch)	158
15 Genuesisch, Giovanni Lorenzo Bertolotto (?) (1640/46–1721)	168
16 Oberitalienisch	174
17 Pietro Negri (1628–1679), zugeschrieben	182
18 Venezianisch, im Stil Correggios	192
19 Filippo Lauri (1623–1694), zugeschrieben	200
20 Filippo Lauri (1623–1694), zugeschrieben	200
21 Pietro Liberi (1605–1687), zugeschrieben	208
22 Giovan Battista Beinaschi (um 1634–1688), zugeschrieben	216
23 Jacopo Vignali (1592–1664), Kopie nach?	222
24 Jacopo Amigoni (1675/1682–1752), zugeschrieben	230
25 Francesco Albotto (1721–1758) nach Michele Marieschi (1710–1744)	236
26 Francesco Albotto (1721–1758) nach Michele Marieschi (1710–1744)	236
27 Gianbettino Cignaroli (1706–1770) oder Werkstatt	246
28 Francesco Podesti (1800–1895)	254
29 Johann Dominicus (Giovanni Domenico) Fiorillo (1748–1821)	262
30 Unbekannt (flämisch)	268
31 Unbekannt	278
32 Kretisch	284
33 Kretisch	290
34 Unbekannt	296
35 Vincenzo Damini (1690/1700–1749)	302
36 Unbekannt italienisch (?)	306
<b>ANHANG</b>	<b>309</b>
Konkordanz der Göttinger Bestandskataloge und Inventare	310
Dauerleihgaben aus Berlin in der Göttinger Universitätskunstsammlung 1884–1976	
– Konkordanz für die italienischen Gemälde	314
Verzeichnis der abgekürzten Literatur	320
Bildnachweise	341



## Zum Projekt. Eine Danksagung

Die Idee zur Aufarbeitung des Bestands der italienischen Gemälde der Göttinger Universitätskunstsammlung entstand 2014 an einem Sonntagnachmittag im Gemäldedepot. Im Anschluss an ein „Kunstwerk des Monats“ im Auditorium gingen wir beide, damals wissenschaftliche Mitarbeiterinnen am Seminar für Kunstgeschichte, mit Anne-Katrin Sors, der Kustodin der Kunstsammlung, ins Depot, um gemeinsam über das eine oder andere Werk zu sprechen. Wir stellten fest, dass es zu den rund 30 italienischen Gemälden der Sammlung, mit wenigen Ausnahmen, kaum jüngere Forschung gab. Lisa Marie Roemer hatte an diesem Nachmittag erstmals laut ausgesprochen, was uns, wie wir zu diesem Zeitpunkt nicht ahnen konnten, die nächsten 10 Jahre beschäftigen würde: dieser Bestand sollte endlich der Öffentlichkeit und der Forschung bekannt gemacht werden! (Abb. 1)



Abb. 1: Italienische Gemälde im Depot der Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Nach dem Vorbild des von Christian Scholl und Anne-Katrin Sors durchgeführten Vorgängerprojekts zum Bestand der Gemälde des 19. Jahrhunderts sollte das Abenteuer „Bestandskatalog“ als ein sogenanntes FoLL-Projekt mit Studierenden angeschoben werden. Hinter dem Kürzel „FoLL“ steht das von der Göttinger Hochschuldidaktik initiierte Programm „Forschungsorientiertes Lehren und Lernen“: Studierende erhalten damit bereits im Bachelor die Möglichkeit, unter der Betreuung von Lehrenden als Team ein Forschungsprojekt durchzuführen, an einer ganz konkreten Fragestellung in

die Praxis wissenschaftlichen Arbeitens einzutauchen und ihre Ergebnisse am Ende des Semesters hochschulöffentlich zu präsentieren.<sup>1</sup> Ein besonderer Dank geht daher an Susanne Wimmelmann und Matthias Wiemer von der Göttinger Hochschuldidaktik, die uns und den Studierenden die Möglichkeit gegeben haben, das Projekt in der FoLL-Kohorte des Wintersemesters 2014/2015 durchzuführen.

Mit dabei waren anfangs acht B.A.- und vier M.A.-Studierende der Kunstgeschichte: Juliet Ackermann, Lukas Buhlmann, Lea Grüter, Katharina Herrmann, Andreas Lampe, Adriana Martins Mota, Anna-Elisa Stümpel, Joachim Tennstedt, Viktoria Teske, Karla Thormann, Stephanie Vierkorn und Susanne Wenzel. Michael Thimann begleitete das Vorhaben als Mentor. Im Rahmen des Projekts sollten die Studierenden die bislang kaum erschlossenen Gemälde in Form von Katalogbeiträgen wissenschaftlich fundiert aufarbeiten. Dazu waren Archiv-, Literatur- und Bildrecherchen erforderlich – grundlegende Arbeitsmethoden und Instrumentarien des Fachs, die für die wichtigsten Berufsfelder (Museum, Universität, Kunsthandel) unabdingbare Voraussetzungen sind. (Abb. 2)



Abb. 2: Recherchearbeiten während des FoLL-Seminars zu den italienischen Gemälden der Universitätskunstsammlung, November 2014.

Das Wintersemester 2014/2015 stand für uns und die Studierenden unter dem Zeichen der „Italiener“: In einem Seminar zur restauratorischen und konservatorischen Gemäldekunde, das wir gemeinsam mit der Göttinger Restauratorin Viola Bothmann durchführten, standen Material, Maltechnik, Erhaltungszustand sowie spätere Überarbeitungen und Restaurierungen der italienischen Gemälde im Fokus. Die Studierenden lernten so „ihre“ Gemälde aus nächster Nähe und auch außerhalb des Rahmens kennen. Auf einer Exkursion in die Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden und in die Sammlung für frühe italienische Gemälde im Lindenau-Museum in Altenburg im Februar 2015 konnten die Teilnehmenden die Göttinger Gemälde mit

bedeutenden Werken vergleichen und den Blick für die unterschiedlichen Epochen und geographischen Charakteristika der italienischen Malerei schärfen. Die vorläufigen Ergebnisse wurden schließlich am 25. Februar 2015 auf einem Studientag mit Experten diskutiert und auf den Prüfstein gestellt. Für ihre Teilnahme und angeregte Diskussion danken wir Heiko Damm, Bastian Eclercy, Rudolf Hiller von Gaertringen, Justus Lange, Thomas Noll und Michael Thimann. Besprochen wurden insbesondere Fragen nach Herkunft, Autorschaft, geographischer Zuordnung und Funktion der Göttinger Gemälde. Nicht zuletzt durch diesen Austausch angeregt, haben die Studierenden im weiteren Verlauf ihrer Recherchen zahlreiche Expertinnen und Experten im In- und Ausland kontaktiert, um etwa Zuschreibungen und geographische Verortungen ihrer Gemälde abzuklären. Ihnen allen sei an dieser Stelle gedankt. Die namentliche Würdigung findet sich in den jeweiligen Katalogbeiträgen.

Nachdem die Studierenden in der vorlesungsfreien Zeit die ersten Fassungen ihrer Katalogbeiträge verfasst hatten, endete das eigentliche FoLL-Projekt im Mai 2015 mit einer öffentlichen Abschlusspräsentation. Die wesentliche Arbeit sollte nun jedoch erst beginnen. Für einige Studierende hatte sich aus dem Projekt heraus ein Thema für eine B.A.- oder M.A.-Arbeit ergeben.<sup>2</sup> Andere hatten in der Zwischenzeit ihr Studium abgeschlossen oder die Universität verlassen, so dass sie nicht weiter an ihren Texten arbeiten konnten. Dies ist auch der Grund dafür, dass nicht alle auch als Autorinnen und Autoren im Katalog auftreten.

Für noch fehlende Katalognummern und Texte zu Werken, die erst später in den Katalog oder in die Sammlung gekommen sind, konnten mit Julia Diekmann, Svetlana Mass, Thomas Noll, Suzan Pehlivan, Christian Scholl, Anne-Katrin Sors, Verena Suchy, Carsten-Peter Warncke und Elisa Winkler Kolleginnen und Kollegen sowie Absolventinnen und Promovierende des Kunstgeschichtlichen Seminars gewonnen werden.<sup>3</sup> Für den Bestand der Ikonen verfassten Markos Giannoulis, Katerina Paraskeva Kock und Carina Rosenlehner die Texte. Aus dem Kreis des FoLL-Projekts enthält der Katalog Beiträge von Juliet Ackermann, Lea Grüter, Katharina Herrmann, Adriana Martins Mota, Joachim Tennstedt, Karla Thormann und Susanne Wenzel. Alle weiteren Texte stammen von Stefanie Cossalter-Dallmann, Christine Hübner und Lisa Marie Roemer.

Auch wenn die weiteren inhaltlichen und redaktionellen Arbeiten am Katalog nur langsam vorangingen, konnten die Zwischenergebnisse im Frühjahr 2017 im Rahmen einer Bestandsausstellung in der Gemäldegalerie der Göttinger Universitätskunstsammlung präsentiert werden.<sup>4</sup> Planung und Aufbau fand im Rahmen eines dreiwöchigen Praktikums in der Vorlesungsfreien Zeit statt. Die Studierenden im Praktikum haben maßgeblich zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen, haben Wände gestrichen, Bilder gehängt, an Presse- und Öffentlichkeitsarbeit mitgewirkt, Beschilderungen angefertigt und mit der Unterstützung von Dietrich Meyerhöfer und Steven Reiss die Ausstellung eingeleuchtet. Unser Dank gilt daher Tienieke Aden, Bianca Breme, Sieke Dietrich, Larissa Döring, Amalia Elbing,

Hubertus Fritze, Carla Gehler, Nicolas Grätz, Lena Greinert, Lea Sophie Gröne, Corinne Iffert, Kerstin Kaiser, Nadja Kehe, Katharina Koch, Anne Missall, Maria Pechstädt, Kathrin Schindewolf, Miriam Stadie, Philipp von Wehrden und Olivia Würfel.

Ingrid Rosenberg-Harbaum unterstützte den Aufbau auf zuverlässige Weise. Die konservatorische Betreuung im Rahmen der Bestandspflege übernahmen Viola Bothmann und Dana Jonitz. Finanziell wurde die Ausstellung von der Zentralen Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen, dem Universitätsbund Göttingen e.V. sowie dem Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V. gefördert.

Es war eine glückliche Fügung, dass die Ausstellung der italienischen Gemälde auch die italienische Sprache in die Sammlungsräume gebracht hat. Auf Initiative von Ilva Fabiani und Pasqualina Sorrentino beschäftigte sich eine Lehrveranstaltung der Romanistik mit dem Bestand. Ergebnis war eine italienische Broschüre zu ausgewählten Gemälden, begleitet von einem italienischen Abend mit Musik, Gesang und Führungen in der Ausstellung.<sup>5</sup>

Wir hatten das Glück, dass wir über die gesamte Dauer des Projekts auf konservatorische wie restauratorische Expertise und Unterstützung zurückgreifen konnten. Eine der Besonderheiten des Kunstgeschichtsstudiums in Göttingen ist die langjährige Kooperation mit dem Restaurierungsstudiengang „Konservierung und Restaurierung“ in der Studienrichtung „Gefasste Holzobjekte und Gemälde“ der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst (HAWK) Hildesheim. In einwöchigen Projektseminaren untersuchen Restaurierungsstudierende und Kunstgeschichtsstudierende gemeinsam Objekte aus der Universitätskunstsammlung und lernen so die jeweils fachspezifischen Arbeitstechniken kennen. Schon vor dem Katalogprojekt waren viele der italienischen Gemälde Untersuchungsobjekte in diesen besonderen Seminaren; die dabei entstandenen Zustandsprotokolle gaben wertvolle Anhaltspunkte für die gemäldetechnologischen Untersuchungen der Werke.<sup>6</sup> In den jeweiligen Katalognummern wird auf die dabei angefertigten Zustandsprotokolle und deren Autorinnen und Autoren verwiesen. Unser Dank gilt insbesondere Michael von der Goltz und Ina Birkenbeul, die diese Seminare auf Seiten der HAWK betreut und den Kontakt zu Clemens Kappen vermittelt haben, der mit seiner Ausrüstung Infra-rot-aufnahmen der Gemälde angefertigt hat. Auch wurden mehrere Werke in Hildesheim im Rahmen von Abschlussarbeiten untersucht und bearbeitet.<sup>7</sup>

Ein besonderer Dank gilt Viola Bothmann, die nicht nur den größten Teil der Restaurierungen ausführte, für die wir Mittel einwerben konnten, sondern uns in allen Phasen des Projekts kompetent und mit Begeisterung unterstützt hat. Die gemeinsamen Gespräche zu gemäldetechnologischen Fragestellungen haben unseren Blick für maltechnische Besonderheiten und die materiellen Zeichen der Objektgeschichte geschärft. Die von Viola Bothmann zwischen 2013–2017 durchgeführten Restaurierungen konnten in einem kleinen Begleitheft zur Ausstellung veröffentlicht werden.<sup>8</sup>

Bis zur Drucklegung des Katalogs konnten insgesamt 14 Gemälde und ein Zierrahmen aus dem Bestand der italienischen Gemälde restauriert oder konservatorisch behandelt werden.<sup>9</sup> Unser Dank gilt den Bildpaten Heidemarie Hohls (†), Michael Kneba, Klaus Thimm (†), den Mitgliedern des Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V. sowie der Zentralen Kustodie der Universität Göttingen und der Ernst von Siemens Kunststiftung. Die Restaurierungen wurden durchgeführt von Viola Bothmann, Chilia Rachel Busse, Dana Jonitz und Viola Vollmer.

Das Erscheinen des Katalogs verzögerte sich durch unsere Einbindung in andere Ausstellungs- und Publikationsprojekte, den 2019/2020 erfolgten Wechsel an andere Universitäten und nicht zuletzt durch die Corona-Pandemie. Einige wenige Katalognummern fehlten zu diesem Zeitpunkt noch oder bedurften einer gründlichen Überarbeitung. Eine Wiederbelebung erfuhr das Projekt schließlich 2021 dank der großzügigen finanziellen Förderung der Ernst von Siemens Kunststiftung. Im Rahmen der Corona-Förderlinie für Freiberufler konnte die Kunsthistorikerin Stefanie Cossalter-Dallmann gewonnen werden, die das bereits weit fortgeschrittene Projekt mit fachlicher Expertise und in enger Zusammenarbeit mit uns für die Publikation im Göttinger Universitätsverlag fertiggestellt hat. Nicht zuletzt ist es ihr zu verdanken, dass der Bestandskatalog der italienischen Gemälde zu einem erfolgreichen Abschluss gekommen ist. Durch ihren unvoreingenommenen Blick von außen haben die Texte an Qualität gewonnen, in konstruktiven Gesprächen hat sie mit uns Argumentationen, Formulierungen und Interpretationen diskutiert und die über die lange Bearbeitungszeit ziemlich uneinheitlich geratenen Texte redaktionell bearbeitet. Layout und Satz übernahm Corinne Ifert – ihr danken wir für Ihre Flexibilität in dem nicht immer ganz einfachen Projekt. Dem Universitätsverlag Göttingen, namentlich Jutta Pabst und Hannah Böhlke danken wir, dass wir den Katalog in der Reihe von Bestands- und Ausstellungskatalogen der Universitätskunstsammlung veröffentlichen können.

Am Entstehen dieses Katalogs waren über die Jahre so viele Personen beteiligt, dass wir uns bereits an dieser Stelle bei all denen entschuldigen müssen, die wir vermutlich vergessen werden. Wir danken, neben den bereits genannten, Katharina Anna Haase für die hervorragende fotografische Ausstattung des Katalogs und Clemens Kappen für die Anfertigung der Infrarotaufnahmen. Im Sekretariat des Kunstgeschichtlichen Seminars haben uns Nadine Luneke, Ulrike Evers und schließlich Andrea Kaupert zuverlässig bei allen Verwaltungsangelegenheiten unterstützt. Gerade nachdem wir Göttingen verlassen hatten, waren wir auf zuverlässige Zuarbeiten aus Göttingen angewiesen. Unter den Hilfskräften der Kunstsammlung möchten wir uns insbesondere bei Clara Johanna Wittig und Annika Zinger für die Digitalisierung der Archivalien bedanken. Jana F. Schulz hat uns von Seiten des Universitätsarchivs in der Schlussphase der Publikation unterstützt.

Ein Projekt wie dieses wäre ohne die fachliche und menschliche Unterstützung der Kolleginnen und Kollegen am Göttinger Seminar undenkbar. Wir haben in un-

serer Zeit eine unglaubliche kollegiale Unterstützung erlebt. Manfred Luchterhandt und Michael Thimann haben uns als Assistentinnen die Freiheit und den Rückhalt gegeben, das Projekt durchzuführen. Neben ihnen haben wir am Seminar durch Arwed Arnulf, Stefan Moret, Antje Middeldorf-Kosegarten (†), Katja Mikolajczak, Thomas Noll, Christian Scholl, Margarete Vöhringer und Carsten-Peter Warncke wertvolle Hilfe erhalten. Auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek sowie des Göttinger Universitätsarchivs sei an dieser Stelle gedankt.

Unser besonderer Dank gilt jedoch Anne-Katrin Sors, die uns von Anfang bis in die Schlussredaktion hinein mit Energie, fachkundigem sowie praktischem Rat und Leidenschaft für die Sammlung unterstützt hat. Wir hatten stets freien Zugang zu den Gemälden und den Akten der Kunstsammlung, eine Grundvoraussetzung für ein solches Projekt, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann!

Last, but not least, seien hier die finanziellen Förderer genannt, ohne die dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre. Wir danken daher dem Programm Göttingen Campus QPLUS, das im Rahmen des FoLL-Projekts Exkursionen und Studentag gefördert sowie Druckkosten für den Katalog zur Verfügung gestellt hat. Weitere finanzielle Förderung erhielten wir von der Zentralen Kustodie der Universität Göttingen, dem Universitätsbund Göttingen e.V., dem Freundeskreis Kunstsammlung der Universität Göttingen e.V. sowie den bereits erwähnten privaten Bildpaten. Die Fertigstellung des Katalogs verdanken wir der großzügigen Förderung der Ernst von Siemens Kunststiftung sowie des Kunstgeschichtlichen Seminars und der Kunstsammlung der Universität Göttingen.

*Christine Hübner und Lisa Marie Roemer*

## Anmerkungen

- 1 <https://www.uni-goettingen.de/de/420615.html> [abgerufen am 29.09.2024]. Von WS 2011/2012–2020 war FoLL Teil des Qualitätsprogramms Göttingen Campus QPLUS und wurde durch Mittel des BMBF und aus Studienqualitätsmitteln unterstützt. Bislang wurden am Kunstgeschichtlichen Seminar fünf Projekte im FoLL-Programm gefördert: Gattungshierarchie und Gattungspraxis. Untersuchung zum Bestand der Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Göttinger Universitätskunstsammlung Göttingen (WS 2011/12); Bilder der Gegenwart. Aspekte und Perspektiven des digitalen Wandels (SoSe 2013); Die mittelalterlichen Kirchen in Göttingen (WS 2013/2014); Die italienischen Gemälde der Göttinger Kunstsammlung (WS 2014/15); Adam von Bartsch (1757–1821), Praxis der Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen und die Theorie der wissenschaftlichen Graphikunde (WS 2015/2016).
- 2 Abschlussarbeiten: Juliet Ackermann: *Tizians Ecce Homo im Werkstattkontext*, M.A.-Arbeit (2016); Lea Grüter: *Auf der Suche nach dem eigenen Stil. Eine Zuschreibung des italienischen Gemäldes ‚Madonna mit Christuskind und Johannesknaben‘ der Göttinger Kunstsammlung an den Veroneser Künstler Domenico Brusasorci*, B.A.-Arbeit (2016); Adriana Martins Mota: *Lorenzo di Credi ‚Die Kreuzigung‘. Studien zur Ikonografie und Zuschreibung*, B.A.-Arbeit (2015); Joachim Tennstedt: *Untersuchung von Zuschreibung und Ikonographie des italienischen Gemäldes GG 191 der Göttinger Universitätskunstsammlung*, B.A.-Arbeit (2015); Stephanie Vierkorn: *Die heilige Familie und der heilige Antonius. Die geographische, ikonographische und künstlerische Kontextualisierung eines Gemäldes der Göttinger Kunstsammlung*, B.A.-Arbeit (2014).
- 3 Swetlana Mass und Suzan Pehlivan hatten sich bereits vor bzw. parallel zu dem FoLL-Projekt im Rahmen ihrer Abschlussarbeiten mit einzelnen Gemälden beschäftigt: Swetlana Mass: *Francesco Botticinis Anbetung des Christuskindes durch Maria und den Johannesknaben in der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, B.A.-Arbeit (2011); Suzan Pehlivan: *Morellis ‚Venus und Amor‘ in der Kunstsammlung Göttingen: Untersuchungen zu Überlieferung und Ikonografie*, B.A.-Arbeit (2015).
- 4 Italiener in Göttingen. Gemälde aus der Kunstsammlung der Universität, Ausstellung im Auditorium der Georg-August-Universität Göttingen, 2017–2019.
- 5 *Italiener in Göttingen. Presentazione di dipinti selezionati conservati nella Collezione d’Arte dell’Università di Göttingen*, hg. von Ilva Fabiani und Paqualina Sorrentino, Göttingen 2018.
- 6 Die jeweiligen Autorinnen und Autoren werden in den entsprechenden Katalognummern genannt.
- 7 Isabell Lach: *Technologische Untersuchungen zur ‚Kreuzigung Christi‘ von Lorenzo Monaco aus der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen*, M.A.-Arbeit (2020); Natalia Borda Lozano: *Kunsttechnologische Untersuchung zur ‚Kreuzigung Christi‘ von Lorenzo Credi aus der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen*, M.A.-Arbeit (2021); Julia Charlene Dafler, Laura Glaubitz: *Untersuchung und Behandlungskonzept des Gemäldes ‚Sterbender Krieger‘ aus der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen*, M.A.-Arbeit (2020). Parallel zur Drucklegung dieses Katalogs 2024 entsteht eine M.A.-Arbeit von Greta Kahlmann zu Unbekannt italienisch (?), *Heiliger Augustinus* (Kat. Nr. 36).
- 8 *Italiener in Göttingen. Gemälde aus der Kunstsammlung der Universität. Die Restaurierungen 2013–2017*, hg. von Christine Hübner, Lisa Marie Roemer und Anne-Katrin Sors, Göttingen 2017.
- 9 Die Förderer werden in den entsprechenden Katalognummern genannt. Vgl. auch Einführung, S. 19.



Abb. 1a u. b: Blicke in die Ausstellung „Italiener in Göttingen. Gemälde aus der Kunstsammlung der Universität“ in der Kunstsammlung im Auditorium 2017–2019.



## Zur Einführung. Der Göttinger Italienerbestand

### Der Katalog

Der vorliegende Bestandskatalog der italienischen Gemälde der Universitätskunstsammlung blickt auf eine lange Entstehungsgeschichte zurück. Zuletzt ist der Italienerbestand im Rahmen des von Wolfgang Stechow (1896–1974) im Jahr 1926 publizierten Gesamtkatalogs der Gemälde ausführlicher erarbeitet worden.<sup>1</sup> Nach dem 2. Weltkrieg fasste Heinz Rudolf Rosemann (1900–1977), Ordinarius am Kunstgeschichtlichen Seminar, den Entschluss, den Katalog von 1926 einer gründlichen Revision zu unterziehen und neu herauszugeben.<sup>2</sup> Mit dieser Aufgabe betraute er Lucy von Weiher (1911–1969), die seit 1948 als wissenschaftliche Hilfskraft zunächst mit allgemeinen Organisations- und Ordnungsarbeiten beschäftigt war und die sich, als promovierte Kunsthistorikerin und Denkmalpflegerin, schließlich mehr und mehr um die Belange der Kunstsammlung kümmerte. Da Wolfgang Stechow, der während des Naziregimes 1936 nach Amerika (Madison/Wisconsin) emigriert und seit 1940 als Professor am Oberlin College in Ohio tätig war, angeboten hatte, seine über die Jahre gesammelten Notizen und Literaturhinweise zu den Gemälden für die Neuauflage zur Verfügung zu stellen,<sup>3</sup> ergab sich in der Folge ein mehrjähriger Briefwechsel zwischen Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher, der von einem intensiven fachlichen Austausch und einer äußerst kollegialen Atmosphäre geprägt ist.<sup>4</sup> Allerdings waren die Arbeiten am Katalog von Beginn an nur phasenweise produktiv: Im Frühjahr und Sommer 1957 schritten sie zügig voran, zwischen 1958 und 1960 dagegen stagnierte das Projekt. Um die Arbeiten anzukurbeln, wohl aber vor allem aus Dankbarkeit gegenüber der Georgia Augusta für die 1957 bewilligte „Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts für Angehörige des öffentlichen Dienstes“, bot Stechow wiederholt finanzielle Unterstützung des Katalogs an, die Rosemann jedoch entschieden ablehnte.<sup>5</sup> Anfang 1961 ging es zügig weiter, so dass der Text laut Lucy von Weiher zu Ende Mai 1961 „im Rohbau“ fertiggestellt war.<sup>6</sup> So fruchtbar dieser Austausch gewesen ist, so enttäuschend muss schließlich auf beide Beteiligte der Fortgang des Unterfangens gewirkt haben: Bei ihrem Tode – Lucy von Weiher verstarb am 10.12.1969 in Kassel, Wolfgang Stechow am 12.10.1974 in Princeton – war der Katalog noch nicht publiziert, denn die Drucklegung des seit Sommer 1961 weitgehend fertiggestellten Manuskripts hatte sich durch Personalwechsel immer wieder in die Länge gezogen.

Eine grobe Zäsur war der Weggang von Lucy von Weiher, die ab Juni 1961 das documenta-Archiv in Kassel aufbaute. Sie übergab das Manuskript vor ihrem Weggang „im Rohbau“ an Heinz Rudolf Rosemann, willens, die letzten Korrekturen Stechows nachzutragen.<sup>7</sup> Rosemann selbst hatte sich im Frühjahr 1962 intensiver mit

dem Manuskript auseinandergesetzt und konstruktive Vorschläge für die Drucklegung unterbreitet. Dass der Katalog schließlich doch im Rohzustand verblieb, hat vermutlich mehrere Gründe und einen großen Anteil daran trug sicher Lucy von Weiher selbst. Zum einen hatte sie sichtlich Schwierigkeiten, sich von dem Projekt zu lösen – so entbrannte ein hitziger Streit um ihre briefliche Korrespondenz mit Stechow, der das bereits angespannte Verhältnis von Lucy von Weiher und Heinz Rudolf Rosemann noch verschärfte: Rosemann und Hella Arndt (1928–2006), die als Nachfolgerin von Lucy von Weiher mit der Drucklegung des Katalogs betraut wurde, beanspruchten zur Vervollständigung und Beendigung der Publikation den Briefwechsel, den Lucy von Weiher jedoch erst nach Abschluss der Arbeiten herausgeben wollte, da sie befürchtete, „ihr“ Manuskript würde inhaltlich verändert.<sup>8</sup> Zum anderen hatte Lucy von Weiher mit den neuen beruflichen Herausforderungen in Kassel nicht die zeitlichen Kapazitäten, um die offenbar doch nicht so geringfügigen Arbeiten am Katalog zu Ende zu führen.<sup>9</sup> Und schließlich war auch Hans Wille (1926–1999), der von Februar 1963 bis Juli 1974 als Kustos die Kunstsammlung Göttingen betreute, vermutlich nicht erpicht darauf, die Fleißarbeit für ein Projekt zu übernehmen, dessen Früchte er nicht ernten würde. Stechows Versuch, das Ganze noch einmal anzukurbeln, blieb erfolglos<sup>10</sup> und so ging auch Lucy von Weihers Wunsch, „der Katalog [soll] noch fertig werden, ehe ich sterbe“, nicht in Erfüllung.<sup>11</sup>

Nach dem Tod Lucy von Weihers im Jahr 1969 kam mit Karl Arndt (1929–2018) der ab 1970 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte bekleidete, frischer Wind in das Unterfangen: Er hatte das quasi druckfertige Manuskript vorgefunden und nahm Kontakt zu Wolfgang Stechow auf, woraus sich nicht nur ein institutioneller Austausch, sondern auch eine persönliche Freundschaft entwickelte. Im Frühling 1971 schrieb Arndt verschiedene internationale Kolleginnen und Kollegen an mit der Bitte um Befürwortung der Neuauflage des Katalogs zum Erwerb von Mitteln zur Drucklegung und in der Tat stand die Finanzierung durch Sondermittel 1972 auf sicheren Beinen. Doch die Arbeiten schritten nur langsam voran: die inzwischen neu erworbenen Kunstwerke der Kunstsammlung und Dauerleihgaben der Bundesrepublik sollten ebenfalls im Katalog erfasst und die nunmehr über zehn Jahre alten Nummern der Ära Stechow/von Weiher aktualisiert werden.<sup>12</sup> Ein scheinbar erster Durchbruch gelang 1975, als Konrad Renger – seit Februar 1975 Nachfolger von Hans Wille als Kustos der Kunstsammlung – eine fiktive Rechnung für die Klischees anforderte und die Fertigstellung des Manuskripts für Frühsommer 1976 anberaumte.<sup>13</sup> Offenbar kam es wieder zu Verzögerungen, denn 1977 und 1978 sind die Texte noch in Bearbeitung,<sup>14</sup> das Erscheinen des Katalogs wird nun jedoch bereits öffentlich in der Presse für Herbst 1978 angekündigt.<sup>15</sup> Doch sollte auch diese Ankündigung nicht eingelöst werden: Die redaktionelle Betreuung lag in jener Zeit hauptsächlich in den Händen von Konrad Renger und mit dessen Weggang im Sommer 1978 kam das Projekt vollends zum Erliegen. Verbunden mit

den fachlichen Interessen von Gerd Unverfehrt (1944–2009), der von 1980 bis 2009 die Kunstsammlung leitete, fiel in den 1980er Jahren schließlich die Entscheidung, den Gesamtkatalog der Gemälde aufzugeben und die Publikation stattdessen auf die Niederländischen Gemälde der Sammlung zu fokussieren. Der 1987 erschienene Katalog führte im Anhang zumindest knapp auch die nicht niederländischen oder flämischen Gemälde der Sammlung auf.<sup>16</sup>

Von der Arbeit Lucy von Weiher und Wolfgang Stechows haben sich bis heute zwei vollständige, mit Anmerkungen versehene Typoskripte erhalten, die die Ausgangsbasis für die vorliegende Publikation bilden.<sup>17</sup> Mit Kenntnis dieser Archivalien sowie angesichts der Tatsache, dass die italienischen Bestände dringend der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden müssen, kam erstmals 2014 die Idee auf, die italienischen Gemälde der Kunstsammlung wissenschaftlich zu bearbeiten und die Recherchen von Lucy von Weiher und Wolfgang Stechow fortzuführen. In mehreren Projektseminaren wurden die italienischen Gemälde mit Studierenden der Kunstgeschichte wissenschaftlich bearbeitet und gemeinsam mit Restauratorinnen und Restauratoren hinsichtlich ihres konservatorischen Zustands untersucht.<sup>18</sup> Die Arbeit mündete im ersten Schritt in einer Bestandsschau, die den italienischen Gemälden verstärkt öffentliche Aufmerksamkeit bescherte (Abb. 1a/b).<sup>19</sup> Mehrere in diesem Zuge eingeworbene Spenden und Patenschaften ermöglichten die Finanzierung dringend notwendiger restauratorisch-konservatorischer Maßnahmen, so dass während der Bearbeitung des italienischen Bestands 14 Gemälde und ein Zierrahmen restauriert oder konservatorisch behandelt werden konnten.<sup>20</sup> Die Veröffentlichung der Ergebnisse hat sich jedoch mehrfach durch anderweitige Verpflichtungen der Projektleiterinnen und schließlich durch die Pandemie verzögert und so drohte sich die „Tragik des Unvollendetseins“<sup>21</sup>, die schon dem ersten Katalogunterfangen von Lucy von Weiher und Wolfgang Stechow anhaftete, zu wiederholen. Dass die vorliegende Publikation neben dem 1987 erschienenen Katalog der Niederländischen Gemälde und dem 2013 publizierten Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts nun als dritter Teilbestandskatalog der Gemäldesammlung endlich der Öffentlichkeit präsentiert werden kann, verdankt sich vor allem der großzügigen Abschlussfinanzierung der Ernst von Siemens Kunststiftung und der beharrlichen Unterstützung der Kustodin der Kunstsammlung, Dr. Anne-Katrin Sors, die das Projekt von den Anfängen bis zur Vollendung intensiv begleitet hat.



**Wolfgang Stechow**

**05.06.1896–12.10.1974 (Abb. 2)**

Wolfgang Stechow, geboren am 5. Juni 1896 in Kiel, besuchte zunächst ein Gymnasium in Göttingen, bevor er das Studium der Geschichte in Freiburg im Breisgau aufnahm.<sup>22</sup> 1914 meldete er sich als Freiwilliger für den Dienst im 1. Weltkrieg und geriet von 1915 bis Mai 1918 in russische Gefangenschaft. Nach Kriegsende studierte er in Göttingen (Dezember 1918 – Dezember 1919; Mai 1920 – Juni 1921) und Berlin (Januar – März 1920) und „hörte Vorlesungen über Kunstgeschichte, Musikgeschichte, Archäologie und Philosophie“.<sup>23</sup> In Göttingen verfasste er seine Dissertation über „Die Chronologie von Dürers Apokalypse und die Entwicklung von Dürers Holzschnittwerk bis 1498“ bei Georg Graf Vitzthum von Eckstädt (1880–1945) (1921). Als Sohn einer Konzertsängerin und als begabter Musiker (Violine, Bratsche, Cembalo, Klavier) teilte er mit dem ebenfalls in Göttingen tätigen Musikwissenschaftler und Kunsthistoriker Oskar Hagen eine große Leidenschaft für die Musik und war an der Gründung der Internationalen Händelfestspiele in Göttingen beteiligt.<sup>24</sup> Seine kunsthistorische Ausbildung setzte Stechow nach der Promotion mit einem Volontariat im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin von August 1921 bis August 1922 fort, es folgte eine wissenschaftliche Assistenz bei Cornelis Hofstede de Groot in Den Haag von September 1922 bis September 1923.

Im Oktober 1923 kehrte er als Assistent von Graf Vitzthum von Eckstädt an die Göttinger Universität zurück, bei dem er sich 1926 mit einer Arbeit über den holländischen Manierismus und Frühbarock habilitierte und fortan als Privatdozent am Kunstgeschichtlichen Seminar lehrte.<sup>25</sup> In den 1920er Jahren beschäftigte er sich intensiv mit den Gemälden der Universitätskunstsammlung und bemühte sich um eine „kritische Bearbeitung der Kunstsammlungen der Universität (Ge-

mälde und Kupferstichkabinett)<sup>26</sup>, aus der die Publikation des Gesamtkatalogs der Göttinger Gemälde 1926 resultierte.<sup>27</sup> Für die Göttinger Kunstsammlung erwarb er zwischen 1927 und 1936 insbesondere Graphiken von modernen Künstlern und niederländische Graphiken des 17. Jahrhunderts sowie mehrere Skulpturen.<sup>28</sup> 1927/28 erhielt Stechow ein Stipendium am Kunsthistorischen Institut in Florenz<sup>29</sup> und 1931 eine Gastprofessur in Rom an der Bibliotheca Hertziana. Im August desselben Jahres wurde er schließlich zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor an der Universität Göttingen ernannt.<sup>30</sup>

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten veränderte sich Stechows Situation grundlegend. Das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamten­tums“ (BGB, 7. April 1933), das in §3 die Entlassung „nicht arischer“ Beamter in Gang setzte, traf auch auf Stechow zu, dessen Mutter Jüdin war. Die Tatsache, dass er sich als Frontkämpfer im 1. Weltkrieg um die Nation verdient gemacht hatte, sowie der Rückhalt und die Unterstützung durch Graf Vitzthum von Eckstädt führten dazu, dass Stechow mit einigen Einschränkungen zunächst weiter lehren konnte und bis Herbst 1935 zumindest finanziell abgesichert war.<sup>31</sup> Bar jeder Lebensgrundlage im nationalsozialistischen Deutschland nahm Stechow eine Einladung der Universität London für eine Vortragsreihe zu Rembrandts Handzeichnungen für das Frühjahr 1936 an.<sup>32</sup> Vermutlich auf Vermittlung von Oskar Hagen folgte eine weitere Einladung für eine Vortragsreihe von September 1936 bis Juni 1937 in Madison/Wisconsin, der sich der Ruf der Universität in Madison zum Associate Professor für Kunstgeschichte anschloss, den Stechow annahm.<sup>33</sup> 1940 wurde er schließlich zum Professor of Fine Arts am Oberlin College berufen, wo er zu einem international anerkannten Wissenschaftler avancierte und sich neben Forschung und Lehre auch der Betreuung und Erweiterung der dortigen Kunstsammlung widmete.<sup>34</sup>

Auch nach seiner Emeritierung 1963 war Stechow äußerst aktiv, er lehrte als Gastprofessor an zahlreichen Instituten, etwa an der University of Michigan (1963–1964), der Yale University (1971–1972) oder zuletzt an der Princeton University (1974) und war als ebenso gefragter Museumsmann beispielsweise als Advisory Curator für Europäische Kunst am Cleveland Museum of Art (1964–1966) oder als Kress Professor in Residence an der National Gallery of Art in Washington D.C. tätig.<sup>35</sup>

Nach seiner Emigration in die USA entstanden in den 1950er Jahren durch die Zusammenarbeit mit Lucy von Weiher für die Neuauflage des Gesamtkatalogs der Gemälde, die ab 1956 begann, wieder engere Kontakte zum Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Göttingen.<sup>36</sup> Ende desselben Jahres, im November 1956, stellte Stechow über das Deutsche Konsulat in Cleveland einen Antrag auf Wieder-

gutmachung nach dem „Gesetz zur Regelung der Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts für Angehörige des öffentlichen Dienstes“.<sup>37</sup> Mit der 1957 erfolgten Bewilligung verknüpfte Stechow offenbar die Erwartung einer verbindlichen Zugehörigkeit zum Kunstgeschichtlichen Seminar.<sup>38</sup> Während Rosemann der von Stechow gewünschten Nähe und Verbundenheit zur Georgia Augusta reserviert begegnete, intensivierte sich schließlich mit der Berufung Karl Arndts 1970 der Kontakt zum Kunstgeschichtlichen Seminar. Arndt pflegte mit Stechow einen regelmäßigen Briefkontakt zumindest bis Frühling 1973<sup>39</sup> und lud ihn auch sogleich für eine Lehrtätigkeit nach Göttingen ein. Nach einem ersten Kennenlernen im Juni 1970<sup>40</sup> folgte Stechow dieser Einladung und bot im Sommer 1972 eine Vortragsreihe über „Rubens und das Klassische Altertum“ in Göttingen an.<sup>41</sup> Wahrscheinlich ist es dieser versöhnlichen Geste und der freundschaftlichen Verbundenheit zu Karl Arndt zu verdanken, dass sich Wolfgang Stechow, und nach seinem Tod auch seine Ehefrau Ursula Stechow, der Alma Mater so verbunden fühlten, dass sie die mehr als 200 Blatt umfassende graphische Sammlung Wolfgang Stechows der Göttinger Kunstsammlung vermachten.<sup>42</sup>



### **Lucy von Weiher**

**16.06.1911–10.12.1969 (Abb. 3)**

Am 16.06.1911 in Berlin geboren, studierte Lucy von Weiher Kunstgeschichte und Archäologie in Berlin, Marburg und München. Promoviert wurde sie von Wilhelm Pinder in München mit einer Arbeit über den „Innenraum in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, die 1937 publiziert wurde. Anschließend strebte sie eine Laufbahn als Denkmalpflegerin an. Von 1934 bis 1936 war sie wissenschaftliche Assistentin des Provinzialkonservators von Berlin, von 1936 bis 1943 wissenschaftliche Assistentin

des Provinzialkonservators von Oberschlesien und schließlich ab 1943 Kustodin beim Landeskonservator für Oberschlesien in Oppeln. Bei Kriegsende im Mai 1945 musste sie fliehen und gelangte nach Groß-Beuthen bei Berlin. Von 1946 bis 1948 arbeitete sie als Denkmalpflegerin in Halle an der Saale und sollte anschließend an das Niedersächsische Landesdenkmalamt in Hannover vermittelt werden. Da sich die Aufnahme dort hinzog, übernahm sie zunächst übergangsmäßig eine Stelle als wissenschaftliche Hilfskraft bei Heinz Rudolf Rosemann für allgemeine Ordnungs- und Organisationsarbeiten am Kunstgeschichtlichen Seminar und in der Kunstsammlung der Universität Göttingen.

Doch die Übernahme seitens des Niedersächsischen Landeskonservators blieb aus und mehrere Bemühungen um andere Stellen waren erfolglos, so dass aus der Übergangslösung ein ständiges Provisorium wurde, unter dem Lucy von Weiher im Grunde litt: Zwar konnte sie ihr Wissen als Kustodin und Denkmalpflegerin in die Betreuung der Sammlung einbringen. In der Tat wurde die Kunstsammlung nicht zuletzt durch ihre engagierte Sammlungskuration und Vermittlungstätigkeit aktiviert und belebt. Beispielsweise stieß sie die Restaurierungen vieler Gemälde an und organisierte Mittel dafür, sie besorgte Passepartouts für Zeichnungen und Graphiken, kümmerte sich um die neue Aufstellung der Gemälde- und Skulpturensammlung und machte sie den Studierenden zugänglich, sie sorgte für eine regelmäßige Öffnung der Sammlung, organisierte kleinere und größere Wechsellausstellungen und brachte sich mit der Sammlung in die einführenden Kurse für Kunstgeschichtsstudieren ein. Ihrem Engagement ist es ebenfalls zu verdanken, dass die Graphische Sammlung um bedeutende Blätter etwa von Picasso, Chagall, Beckmann oder Renoir erweitert wurde.<sup>43</sup> Doch umso härter erscheint vor diesem Hintergrund Rosemanns Haltung, ihr unter keinen Umständen die beamtete Kustodenstelle zuzugedenken, um deren Einrichtung er sich zur gleichen Zeit und schließlich mit Erfolg bemühte.<sup>44</sup> So blieb Lucy von Weiher zum einen fachlich unterfordert und zum anderen aus finanzieller Not auf Nebenverdienste aus der Lehrtätigkeit in der Erwachsenenbildung angewiesen, weshalb sie seit Sommer 1955 nur noch halbtags in der Kunstsammlung arbeitete. Zudem gab es immer wieder Spannungen zwischen Lucy von Weiher und Heinz Rudolf Rosemann. Daher war die Erleichterung wohl auf beiden Seiten groß, als Lucy von Weiher 1960 von der Stadt Kassel angeworben wurde, um die Leitung des neu eingerichteten documenta-Archivs zu übernehmen, das sie innerhalb weniger Jahre zu einem fundierten und vielbenutzten Archiv-Apparat zur Kunst des 20. Jahrhunderts aufbaute. Allerdings war ihr in Kassel nur noch weniger als ein Jahrzehnt vergönnt, sie starb nach längerer Krankheit am 10.12.1969 im Alter von 58 Jahren.<sup>45</sup>

## Italiener in Göttingen

Gemessen am Gesamtbestand der Göttinger Universitätskunstsammlung stellen die knapp über 30 italienischen Gemälde, die in diesem Katalog erstmals umfassend erschlossen werden, einen eher kleinen, aber nicht unbedeutenden Teil dar.<sup>46</sup> Während bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nur einzelne italienische Werke aus der Sammlung Zschorn in den Inventaren und Katalogen der Sammlung verzeichnet waren, wurde der Bestand zwischen 1882 und 1968 durch eine Reihe von Schenkungen und Ankäufen erweitert. Bei den Stiftern handelte es sich zumeist um Göttinger Professoren, die private Kunstsammlungen aufgebaut hatten und der Universität Werke aus ihrem Nachlass vermachten. Die Geschichte der italienischen Gemälde der Sammlung ist somit auch eine Geschichte privater Sammelleidenschaft und akademischen Selbstverständnisses, die eng mit der Geschichte der Professoren und Kustoden des Kunstgeschichtlichen Seminars und der Kunstsammlung der Universität Göttingen verbunden ist.

### Der älteste Bestand: Italiener der Sammlung Zschorn (1796)

Als am 16. Februar 1796 die 267 Gemälde aus der Sammlung Johann Wilhelm Zschorns (1714–1795), Sekretär am Oberappellationsgericht in Celle, in Göttingen eintrafen, waren nur wenige Werke dabei, die einem italienischen Künstler zugeschrieben waren. Zschorn, dessen Interesse der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts galt, hatte seine Sammlung aus eigenen Mitteln aufgebaut und 1784 der Georgia Augusta testamentarisch mit der Auflage vermacht, diese in der akademischen Ausbildung einzusetzen und zu bewahren.<sup>47</sup> Bis heute bildet die Stiftung den Grundstock der Göttinger Gemäldesammlung. Ein wohl von Johann Friedrich Basilius von Ramdohr (1757–1822) verfasstes handschriftliches Inventar beschreibt die Bilder knapp und nennt die zeitgenössischen Zuschreibungen.<sup>48</sup>

Einige der dreizehn Gemälde, die bei der Ankunft in Göttingen noch als italienisch galten, erfuhren schon bald eine Neuidentifikation. Johann Dominicus Fiorillo (1748–1821) gab 1805 den ersten gedruckten Katalog der Sammlung heraus.<sup>49</sup> In seiner *Beschreibung der Gemählde-Sammlung der Universität zu Göttingen* sprach er die bei Zschorn als Guercino identifizierte „Grablegung Christi [...]“<sup>50</sup> der „Flämischen [sic.] Schule“ zu.<sup>51</sup> Heute gilt sie als eine Kopie nach Thomas de Keyser.<sup>52</sup> Ein ähnliches Schicksal durchliefen „Christus und die Ehebrecherin“, einst Palma il Vecchio zugeschrieben, von Fiorillo als Werk eines unbekanntes Künstlers, „der die Häupter der venetianischen Schule gesehen haben muss“ eingeschätzt;<sup>53</sup> die „Flucht nach Ägypten“ eines „Italienischen Meister[s]“ (Abb. 4) – bei Fiorillo ein Werk „im Styl von Dionysius Calvart“ firmiert inzwischen als Kopie nach Frans Francken II.<sup>54</sup> Bei einer Reihe von Gemälden, die heute nicht mehr in der Sammlung nachweisbar sind, lässt sich anhand der Quellen kaum beurteilen, ob es sich um Werke italienischer Künstler gehandelt haben könnte.<sup>55</sup>



Abb. 4:  
Kam als Werk eines „italiänischen Meister[s]“ in die Sammlung: Frans Francken II. (Kopie nach), Flucht nach Ägypten, erste Hälfte 17. Jh., Öl auf Kupfer, 17 x 14 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

In dem vorliegenden Katalog stammen sechs Werke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Zschorn und somit aus dem ältesten Bestand. Neben der im Inventar einem „Jean le Jeun“ zugeschriebenen flämischen Kopie nach der *Grablegung Christi* von Federico Barocci auf Kupfer (Kat. Nr. 30) sind dies zwei kleinformatische, mythologische Szenen von Filippo Lauri (Kat. Nr. 19, 20), *Venus entwaffnet Amor* eines oberitalienischen Malers (Kat. Nr. 14), die einst der Schule des Annibale Caracci zugeschriebene *Heilige Familie mit dem Heiligen Franziskus* (Kat. Nr. 15) sowie die *Singenden Engel* von Jacopo Amigoni (Kat. Nr. 24). Wo und aus welchem Interesse heraus der Sammler diese Gemälde erworben hat, ist weitgehend unklar. *Alpheus und Arethusa* von Filippo Lauri (Kat. Nr. 20) mag wegen eines niederländischen Gemäldes gleicher Ikonographie für Zschorn von Interesse gewesen sein;<sup>56</sup> *Venus entwaffnet Amor* hat höchstwahrscheinlich die gleiche Provenienz wie zwei der niederländischen Gemälde – darauf deuten zumindest die vergleichbaren Bezeichnungen von fremder Hand auf der Vorderseite der Bilder hin.<sup>57</sup>

**„den Mangel derselben recht lebhaft empfunden“  
– der Wunsch nach mehr italienischen Gemälden**

Der verhältnismäßig geringe Anteil italienischer Gemälde spielte für die Sammlung lange Zeit keine nennenswerte Rolle. Es war anhand dieser Werke kaum möglich, die

Studenten an die Entwicklung der italienischen Kunst heranzuführen. Der Künstler und spätere Ordinarius für Kunstgeschichte, Carl Wilhelm Oesterley (1805–1891), der sich 1829 in Göttingen in Kunstgeschichte habilitiert hatte und seit diesem Zeitpunkt auch die Kunstsammlung der Universität betreute, bedauerte diesen Umstand in seiner Darstellung der Gemäldesammlung gegenüber dem Universitätskuratorium: „Im Uebrigen ist die Sammlung in dem besten Zustande. Sie besteht fast nur aus Gemälden aus der niederländischen nebst einigen sehr interessanten Werken aus der deutschen Schule. [...] Gemälde aus der italienischen, spanischen und französischen Schule ohngefähr [!] vier unbedeutende Bilder ausgenommen, fehlen hier gänzlich, und ich habe während meiner Vorlesungen über die Geschichte der Kunst, den Mangel derselben recht lebhaft empfunden, da, wenn auch die Kupferstich-Sammlung in soweit ausreicht, um durch Anschauung klare Begriffe von Composition, Zeichnung und Beleuchtung zu erwecken, doch die Farbe fehlt.“<sup>58</sup>



Abb. 5: Carl Oesterley nach Fra Angelico, Der Hl. Laurentius verteilt Almosen (nach dem Fresko in der Kapelle Nikolaus V. in Rom), 1827, Bleistift, 302 x 402 mm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, L H 2002/240 (Leihgabe Familie Oesterley).

Als Lösung schlug Oesterley vor, Gemäldekopien nach beispielhaften Gemälden der unterschiedlichen Schulen in den Galerien von Dresden, Berlin, München und Kassel in Auftrag zu geben und bot sogar an, selbst in seinen Ferien gegen Auslageerstattung solche anzufertigen. Auch hatte er die Idee, durch den König „aus den großen Sammlungen zu London und den königlichen Palästen, wo sich auch gewiß viele, vielleicht zurückgesetzte, Doubletten finden, einige Gemälde zu erlangen [...]“<sup>59</sup>

Wie das Konvolut an Oesterley-Zeichnungen, das in der Kunstsammlung der Universität aufbewahrt wird, eindrucksvoll belegt, hat der Künstler und Wissen-

schaftler tatsächlich während seiner Italienaufenthalte Zeichnungen gerade von bislang noch nicht reproduzierten Werken früher italienischer Künstler angefertigt, die er später auch in der Lehre verwendete (Abb. 5).<sup>60</sup>

Die Universitätskunstsammlung wurde mit Blick auf ihre Funktion als Lehrsammlung in den folgenden Jahren gezielt ergänzt und erweitert. Bei Reproduktionsmedien, wie Druckgraphiken und (später) Fotografien, war dies mit Blick auf Kosten und Angebot auch mit geringen finanziellen Mitteln möglich, bei Gemälden hingegen war man auf großzügige Stiftungen angewiesen.

Es war der junge und ambitionierte Kunsthistoriker August Schmarsow (1853–1936), der sich in seiner kurzen Göttinger Zeit zwischen 1881 und 1885 geschickt und erfolgreich dafür eingesetzt hat, dass die Sammlung auch im Bereich der italienischen Gemälde Erweiterung fand. Schmarsow hatte sich 1881 mit einer Arbeit zu *Raphael und Pinturicchio in Siena* in Göttingen habilitiert, wo er im Anschluss zunächst als Privatdozent tätig war. 1882 zum außerordentlichen Professor und Direktor des Universitätsmuseums ernannt, hoffte er vergebens auf eine ordentliche Professur. Bereits 1885 verließ der profilierte Italienforscher Schmarsow Göttingen im Unfrieden und wurde zunächst als Extraordinarius an die Universität Breslau und schließlich 1893 auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte nach Leipzig berufen.<sup>61</sup> Schmarsow war der erste Vertreter einer modernen Kunstgeschichte an der Göttinger Universität. Als „conditio sine qua non“ für Forschung und Lehrtätigkeit sah er „die Beschaffung einer einigermaßen vollständigen Sammlung von Photographien und sonstigen Reproduktionen, welche zu steter Benutzung des Lehrers wie der Hörer in angemessenem Arbeitsraume aufgestellt sein müßte.“ Er selbst könne „ohne ein solches ebensowenig auskommen wie der Mediziner ohne Anatomie [sic.] u. Klinik, der Physiker ohne Laboratorium, der Historiker ohne Handbibliothek der Quellschriften etc.“<sup>62</sup> In seiner Göttinger Zeit hat sich Schmarsow aber auch für die Erweiterung der Sammlungsbestände italienischer Malerei durch Schenkungen und Leihgaben eingesetzt.<sup>63</sup>

### **„fünf kleinere Gemälde aus der italienischen Schule“ – die Schenkung des Chirurgen Wilhelm Baum (1882)**

Die erste und für den Bestand der frühen Italiener bedeutendste Schenkung wurde von Schmarsow 1882 in die Wege geleitet und umfasste sechs Gemälde aus der Sammlung von Wilhelm Baum (1799–1883), der ab 1849 als Professor für Chirurgie in Göttingen tätig war. Ende Oktober 1882 teilte Schmarsow dem Universitätskurator mit, dass der „Geh. Obermedizinalrath, Prof. Baum, hierselbst, fünf kleinere Gemälde aus der italienischen Schule als Geschenk überweisen werde“, die „den Gesamtwert von tausend Reichsmark nicht übersteigen dürften.“<sup>64</sup> Schließlich gelangten sechs Gemälde aus dem Besitz Baums in die Kunstsammlung, bei denen es sich mit Ausnahme des *Bildnisses einer Dame im Profil* (Kat. Nr. 9) ausschließlich um Tafelbilder des 14. und 15. Jahrhunderts handelt. Der Chirurg war ein Samm-

ler mit gutem Auge für künstlerisch und kunsthistorisch herausragende Werke und ausgeprägten Interesse an früher italienischer Kunst.<sup>65</sup> Mit Namen wie Lippo Vanni (Kat. Nr. 1), Lorenzo di Credi (Kat. Nr. 4) und Francesco Botticini (Kat. Nr. 5) sind Künstler ersten Rangs vertreten. Leider gibt es wenig Anhaltspunkte darüber, wann und wo diese Werke erworben wurden. Ein Schüler berichtet, Baum, der Sohn eines reichen Kaufmanns mit Interesse für Malerei, habe sich nach Promotion und Staatsexamen von 1824–1827 zur Weiterbildung ins Ausland begeben, dabei aber während eines einjährigen Italiaufenthalts „Medicin und Chirurgie an den Haken“ gehängt und „nur in Malerei und Architektur“ gelebt. In diese Zeit scheint der Anfang seiner Sammlung zu fallen, denn „sogar in dem Versteck der kleineren Orte spürte er bedeutende Gemälde auf und sammelte Kupferstiche.“<sup>66</sup>

### Berliner Leihgaben (1884)

Die durch die Schenkung Wilhelm Baums ergänzte Sammlung italienischer Malerei erfuhr schließlich 1884 durch eine weitere Intervention August Schmarsows Zuwachs. Die Königlichen Museen Berlin gaben damals Gemälde an kleinere Museen und Kunstvereine als Dauerleihgaben ab. Es handelte sich dabei meist um Werke aus der 1821 vom preußischen Staat angekauften, mehr als 3000 Objekte umfassenden Gemäldesammlung des Kaufmanns Edward Solly (1776–1845). 677 Werke der Sammlung Solly bildeten den Grundstock für die 1830 eröffnete Berliner Gemäldegalerie, die übrigen wurden auf die königlichen Schlösser und, zusammen mit weiteren Werken aus dem „Vorrat der k. Museen“, an Kunstvereine und Museen von Aachen bis Königsberg verteilt oder magaziniert.<sup>67</sup> Schmarsow, der nach der Promotion am Kupferstichkabinett der Berliner Museen gearbeitet und sich bei Herman Grimm und Max Jordan, dem damaligen Direktor der königlichen Gemäldegalerie in Berlin, habilitiert hatte, wusste durch seine Verbindungen davon. So berichtete er in einem Brief an den Archäologen Karl Dilthey (1839–1907) im Januar 1884: „Schon vor ei-



Abb. 6:  
Wieder aufgefundene  
Beschilderungstafeln der Berliner  
Leihgaben in der Kunst-  
sammlung der Universität  
Göttingen.



Abb. 7: Abteilung der Italienischen Gemälde in den Räumen der Kunstsammlung am Theaterplatz.

niger Zeit hatte ich mit [Max] Jordan darüber geredet, ob nicht für Göttingen einige Exemplare, besonders der ganz fehlenden ital. Kunst, für den Zweck der Vorlesungen und Uebungen zu erlangen seien: vielleicht ist dieses Anpochen nicht ganz ohne Einfluss auf die neue Maßregel gewesen. [...] Ich werde übrigens nochmals auf die betr. Instanzen privatim schreiben, und mich zugleich wegen der Auswahl mit [Wilhelm von] Bode in Verbindung setzen.“<sup>68</sup>

Schließlich gelangten 49, vorrangig italienische, aber auch einige deutsche und niederländische Gemälde aus den Berliner Depots als Dauerleihgaben nach Göttingen.<sup>69</sup> Anhand der Werke, die mit so klangvollen Namen wie Cimabue, Agnolo Gaddi, Domenico Ghirlandaio, Fra Filippo Lippi, Pietro Lorenzetti, Lorenzo Monaco, Pinturicchio und Bartolomeo Vivarini in Verbindung standen, konnte nun in Göttingen auch die italienische Kunstgeschichte relativ systematisch an Originalen studiert werden (Abb. 6).<sup>70</sup> Als Osvald Sirén 1914 im *Burlington Magazine* einen Aufsatz zu „Early Italian Pictures, The University Museum, Göttingen“ veröffentlichte, zog er seine Beispiele nur aus den dort ausgestellten Berliner Bildern, die er zwar als im schlechten Zustand, jedoch „scarcely inferior to many of those retained in Berlin“ bezeichnete: „They interest us in the first place as problems, or as objects for expertize [...]“.<sup>71</sup>

Die vom Objekt ausgehende Schulung kunsthistorischer Expertise wurde in den folgenden Jahrzehnten wiederholt bei Seminaren mit den Originalen eingeübt, was unter anderem auch die erhaltenen Notizen von Professor Georg Vitzthum von Eckstädt (1880–1945) zu Übungen mit den italienischen Gemälden der Göttinger Gemäldesammlung 1921 und 1933 belegen.<sup>72</sup>

Im Lauf der Jahre – schwerpunktmäßig 1917 und 1933 – wurden immer wieder Leihgaben aus Berlin zurückgefordert, so dass es eine gewisse Fluktuation im Bestand gab (Abb. 7).

Im Januar 1976 wurden alle in Göttingen verbliebenen Berliner Leihgaben an die Staatlichen Museen zurückgegeben. Auslöser war ein Diebstahl im Januar 1973, bei dem ein kleines Kupferbild mit der *Kreuztragung Christi* aus der Werkstatt Jan Brueghels d. Ä. aus der damals noch am Theaterplatz angesiedelten Kunstsammlung entwendet wurde.<sup>73</sup> Das Werk gehörte zwar nicht zum Berliner Bestand, doch waren der Diebstahl und die mangelnden Sicherheitsvorkehrungen Grund genug, das Dauerleihverhältnis nach fast einem Jahrhundert zu beenden. Für die italienische Abteilung der Göttinger Kunstsammlung war der Abzug der Berliner Werke ein herber Verlust, doch hat die Beschäftigung mit dem „cold case“ im Rahmen des Italienerprojekts zu einem erfreulichen Nebenprodukt geführt: Durch die erneute Publikation des gestohlenen Werkes auf der Internetseite der Kunstsammlung konnte es 2018 im Kunsthandel entdeckt und 2019 wieder in den Besitz der Göttinger Kunstsammlung überführt werden.<sup>74</sup>

**„Sie sehen, die Passion steht in voller Blüte.“<sup>75</sup>**

**– Göttinger Professoren als Sammler und Stifter**

Auch wenn die italienischen Gemälde durch die Leihgaben aus Berlin Zuwachs erfahren hatten, haben letztendlich weitere Schenkungen Göttinger Professoren dazu beigetragen, die eigenen Bestände dauerhaft auszubauen. Neben Wilhelm Baum, waren dies Karl Ewald Hasse (1810–1902), Professor für Pathologie, dessen Schwiegersohn Ernst Heinrich Ehlers (1835–1925), Professor für Zoologie und vergleichende Anatomie, Karl Dilthey (1839–1907), Professor für Klassische Philologie und Archäologie, sowie der Universitätskurator Justus Theodor Valentiner (1869–1952). Viele dieser Sammler im Kollegium waren untereinander sowie eng mit den Vertretern der Göttinger Kunstgeschichte und Kunstsammlung vernetzt.

**Pathologe und leidenschaftlicher Sammler: Karl Ewald Hasse (1810–1902)**

Zu Wilhelm Baums nächsten Göttinger Fach- und Sammler-Kollegen zählte der Pathologe Karl Ewald Hasse, der zusammen mit seinem Schwiegersohn Ernst Ehlers zu den leidenschaftlichsten Kunstsammlern im Kollegium gezählt haben dürfte.<sup>76</sup> Karl Ewald Hasse wurde 1810 in Dresden geboren und studierte dort und in Leipzig Medizin, wo er 1833 auch promoviert wurde. 1836 bis 1844 lehrte Hasse zunächst als Privatdozent, ab 1839 als außerordentlicher Professor für Pathologische Anatomie an der medizinischen Fakultät der Universität Leipzig. Nach Stationen in der Schweiz und in Heidelberg wurde er schließlich 1856 auf das Ordinariat für spezielle Pathologie nach Göttingen berufen. Aus seiner 1893 in erster Auflage erschienenen Autobiographie lässt sich seine Leidenschaft für die Kunst nur zwischen den Zeilen herauslesen – ein Mangel, den Schwiegersohn Ehlers nach dem Erscheinen der ers-

ten Auflage 1893 bedauert hatte: „Wohl sieht man im Buche, wie Sie Ihr Leben lang für bildende Kunst interessiert gewesen sind, was Sie aber als Sammler geleistet, tritt nirgends hervor. Möchten Sie nicht mit Ihren Aufzeichnungen in dieser Richtung fortfahren? Wie gerne hörten wir von den ersten Anfängen Ihrer Sammelthätigkeit, von R. Weigel, aus Zürich von Geiser, aus Baden von Amiette, und wer sonst in dieser Hinsicht mit Ihnen zusammengekommen ist, und von den Gesichtspunkten, die Sie gehabt, von den Erfahrungen, die sie gemacht haben. Mit wie manchen Kunstverständigen Manne sind Sie zusammengekommen, wieviel Sammlungen, auch in Privatbesitz, haben Sie kennen gelernt.“<sup>77</sup>

In der Tat erwähnt Hasse sein Interesse für Kunst und seinen Umgang mit Künstlern, Kunsthändlern und Sammlern in den Lebenserinnerungen nur *en passant*: In Dresden unterstützte er beispielsweise den Arzt und Künstler Carl Gustav Carus in dessen Praxis und hatte so auch Zugang zu Künstlerkreisen. Er war mit dem Bildhauer Ernst Rietschel bekannt und trat in Zürich der Künstlergesellschaft bei, wo er Ludwig Vogel, einen Zeitgenossen der Nazarener um Overbeck, Schnorr von Carolsfeld und Cornelius kennenlernte. Auf seinen Reisen berichtet er zudem immer wieder von Museums- und Sammlungsbesuchen. Auch zu Wilhelm von Bode, dem späteren Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin, pflegte Hasse eine Beziehung, die bis auf die Jahre von Bodes Jurastudium in Göttingen (1863–1867) zurückreichte.<sup>78</sup>

Durch die Familie seiner Frau Sophie, der jüngsten Tochter des Leipziger Kaufmanns und Sammlers Heinrich Wilhelm Campe (1770–1862), hatte Hasse 1863 einen Teil von dessen bedeutender Sammlung an Gemälden, Handzeichnungen und Druckgraphiken geerbt und zeitlebens weiter ausgebaut.<sup>79</sup> Sechs oberitalienische Gemälde sowie eine kleine oberrheinische Lindenholzsulptur der *Schlafenden Jünger am Ölberg*<sup>80</sup> (um 1510), die von Hasse testamentarisch der Kunstsammlung der Universität vermacht wurden, stammen aus verschiedensten Provenienzen und gewähren Einblicke in seine Sammlertätigkeit: Die *Verleugnung Petri* (Kat. Nr. 16) aus dem 17. Jahrhundert hatte er vermutlich in den Jahren seiner Lehrtätigkeit in der Schweiz erworben; den im Testament Bassano zugeschriebene *Ecce Homo* (Kat. Nr. 12) erwarb er wohl 1845 in Leipzig bei einer Versteigerung; die *Madonna mit Johannesknaben und Lamm* (Kat. Nr. 11) stammt aus der Sammlung des Schwiegervaters.<sup>81</sup> Die Stiftung an die Universität machte nur einen kleinen Teil von Hasses umfangreicher Sammlung aus. Eine Fotografie von 1890 zeigt sein dicht mit Kunstwerken ausgestattetes Wohnzimmer in Hannover (Abb. 8).

### **Zoologie und Kunst – Ernst Ehlers (1835–1925)**

Der größte Teil der Hasse'schen Kunstsammlung ging an die Tochter Marianne und deren Mann Ernst Ehlers über, der selbst mit großer Leidenschaft Kunst kaufte und im Alter auch kunsthistorische Aufsätze verfasste.<sup>82</sup> Ehlers war 1874 auf die ordentliche Professur für Zoologie und vergleichende Anatomie an der Universi-



Abb. 8: Das Wohnzimmer in Karl Ewald Hasses Hannoverschen Wohnung 1890. An der Wand sind von links nach rechts folgende Gemälde zu erkennen: Francesco Albotto nach Michele Marieschi, Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisken (Kat. Nr. 25); Schule Tizians, Ecce Homo (Kat. Nr. 12); Francesco Albotto nach Michele Marieschi, Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen (Kat. Nr. 26); unbekannt (obere Reihe); Domenico Brusatorci, Madonna mit Christuskind und Johannesknaben (Kat. Nr. 11); Pietro Liberi, Büßende Maria Magdalena (Kat. Nr. 21) (oben); Unbekannt italienisch (?), Heiliger Augustinus (Kat. Nr. 36) (unten).

tät Göttingen berufen worden und leitete als Direktor das zoologisch-zootomische Institut. Auch Neubau und Neueinrichtung des naturhistorischen Museums fielen in seine Verantwortung.<sup>83</sup> Trotz der vielfältigen Verpflichtungen in Forschung und Lehre, widmete er einen großen Teil seiner Zeit der Kunst und engagierte sich für die Kunstsammlung der Universität. Er war einer der ersten, an die sich August Schmarsow vor seinem Wechsel nach Göttingen vertrauensvoll gewandt hatte. Auch setzte er sich dafür ein, die Professorenbildnisse des 18. Jahrhunderts in den Senatszimmern aufzuhängen.<sup>84</sup> Die Neueinrichtung der Gemäldesammlung in den Räumen des ehemaligen Accouchierhauses verfolgte Ehlers aufmerksam: „Vischer ist damit beschäftigt, in den Räumen der Alten Frauenklinik die Bilder der Gemälde Sammlung nach Schulen geordnet aufzuhängen; eine Aufgabe, die nicht leicht ist, wenn die guten Bilder der Sammlung ganz zu ihrem Recht kommen sollten. Die italienische Abtheilung ist fertig und wirkt durch die vielen dort eingeschobenen Kunstblätter recht erfreulich.“<sup>85</sup>

Auch über die Grenzen Göttingens hinaus war Ehlers sowohl im Kunsthandel als auch in der Kunstwissenschaft – von Wilhelm von Bode bis Aby Warburg – bekannt und gut vernetzt.<sup>86</sup> Bereits im Katalog von Emil Albert Waldmann (1880–1945) 1905 wird ihm vom Verfasser für „Rat und Aufschluss“ gedankt.<sup>87</sup> Einen Eindruck von Qualität, Umfang und thematischer Breite seiner Privatsammlung lässt sich an den Katalogen des Leipziger Auktionshauses C. G. Boerner erkennen, das zwischen 1924 und 1938 Druckgraphiken und Handzeichnungen aus dem Nachlass des 1925 verstorbenen Zoologen veräußerte, darunter Zeichnungen von Veit Stoß, Hans Sebald Beham, Albrecht Dürer und Caspar David Friedrich.<sup>88</sup> Aus Ehlers Privatsammlung sind über seine Nachkommen zunächst zwei Gemälde in die Göttinger Kunstsammlung gelangt: 1952 das Pietro Negri zugeschriebene Gemäldefragment *Lot und seine Töchter* (Kat. Nr. 17) sowie 1969 Anton Graffs *Bildnis des Schusters Johann Gottlob Reinhardt*.<sup>89</sup> Eine weitere Schenkung aus der Familie Hasse-Ehlers erfolgte 2023.<sup>90</sup>

### **Archäologe und Kunstsammler: Karl Dilthey (1839–1907)**

Ein weiterer Sammler im Kollegium war der klassische Philologe und Archäologe Karl Dilthey, der beim Ausbau der Originalsammlung des Archäologischen Instituts der Universität eine wichtige Rolle innehatte und wie Hasse und Ehlers auch der Göttinger Kunstgeschichte und Kunstsammlung nahestand. Ihm hatte Schmarow während seines Italienaufenthalts im Wintersemester 1883/1884 die kommissarische Direktion der Gemälde- und Kupferstichsammlung übertragen.<sup>91</sup> Auch Dilthey sammelte privat in größerem Maßstab Kunst und gab seinen Kollegen diesbezüglich Empfehlungen, etwa bei einem bestimmten „kleinen Kunsthändler in München“ zu kaufen.<sup>92</sup> Bereits zu Lebzeiten stiftete Dilthey der Kunstsammlung die kretische Ikone einer *Madonna mit Kind* (Kat. Nr. 33). Weitere Gemälde vermachte er später testamentarisch.<sup>93</sup> Unter den acht im Testament aufgeführten Werken waren fünf italienischen Ursprungs: Die im Testament noch Gentile da Fabriano, heute dem Umkreis des Guidoccio di Giovanni Cozzarelli zugeschriebene *Anbetung der Hirten* (Kat. Nr. 6), das Altarfragment eines *Lesenden Papstes* (Kat. Nr. 7), die kleine, in Venedig erworbene und Palma il Giovane zugeschriebene *Beweinung Christi* auf Kupfer (Kat. Nr. 13) sowie ein „Frauenbildnis. Auf Holz, venetianisch, Typus der sog. Fornarina, Sebastiano del Piombo?“, welches Dilthey im Testament als „nach meiner Schätzung, das wertvollste aller Bilder“ in seinem Besitz kennzeichnete.<sup>94</sup> Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb, wurde das Frauenbildnis im Typus der Fornarina 1923 zusammen mit 54 weiteren Gemälden aus der Kunstsammlung zur Finanzierung eines Gefallenendenkmals vor dem Auditorium verkauft. Nicht im Testament erwähnt wurde das von Dilthey in Verona erworbene *Bozzetto Madonna, von den Heiligen Benedikt und Bernhard von Clairvaux verehrt*, das Gianbettino Cignaroli oder seiner Werkstatt zugeschrieben ist (Kat. Nr. 27). Laut einer handschriftlichen Notiz im Katalogtyposkript von Wolfgang Stechow

und Lucy von Weiher wurde das Leinwandgemälde 1907 aus dem Nachlass Diltheys angekauft.<sup>95</sup>

Der weitaus größere Teil von Diltheys Kunstsammlung wurde im Mai 1909 in einer Auktion „Gemälde älterer und moderner Meister“ im Auftrag des Testamentsvollstreckers aus dem Nachlass des Verstorbenen verkauft. Der äußerst heterogene Bestand umfasste Gemälden des 16.–19. Jahrhunderts.<sup>96</sup>

### 1923: Verluste und neue Leihgaben

Verluste erfuhr die Gemäldesammlung 1923, als zur Finanzierung des Gefallenen-denkmals vor dem Auditorium 54 Gemälde der Kunstsammlung, die meisten davon aus der Sammlung Zschorn, am 24.04. und 26.06.1923 im Auktionshaus Rudolf Bangel in Frankfurt am Main als „bemerkenswerte Bilder aus [nicht weiter spezifiziertem] Museumsbesitz“ verkauft wurden.<sup>97</sup> Dass es sich dabei nicht, wie Gerd Unverfehrt schrieb, nur um Bilder von geringem künstlerischen Rang, um Dilettantenarbeiten, Kopien und stark beschädigte Werke aus der „Polsterkammer“ des Museumsmagazins handelte, wird immer deutlicher. Exemplarisch sei hier Nicolaus’ Steenwijks *Stilleben mit Paradiesvogel, Muscheln, Uhr und Portraitmedaillon* (um 1670/80) genannt, welches erst jüngst mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und der Ernst von Siemens Kunststiftung in die Sammlung zurückgeführt werden konnte. Der Bestand der italienischen Gemälde war von dem Verkauf kaum betroffen. Ausnahmen stellen das ovale Gemälde einer *Maria Magdalena*, im Auktionskatalog als „Italienische Schule, 17. Jahrhundert“ bezeichnet, sowie die Kopie nach Raffales *Madonna della Sedia* von Friedrich Weitsch, beide aus der Sammlung Zschorn, dar.<sup>98</sup> Auch das als besonders wertvoll eingeschätzte Frauenbildnis im „Typus der Fornarina“ nach Sebastiano del Piombo aus dem Nachlass Karl Dilthey gelangte bei Bangel zum Verkauf.<sup>99</sup>

Im Jahr dieses Verlusts gelangten aber auch zwei „neue“ italienische Gemälde als Dauerleihgaben aus der Städtischen Altertumssammlung, dem Vorgänger des Städtischen Museums Göttingen an die Kunstsammlung der Universität: Der inzwischen Giovan Battista Beinaschi zugeschriebene *Aufblickende Heilige (Der verlorene Sohn)* (Kat. Nr. 22) sowie das vermutlich bereits damals stark beschädigte großformatige Historienbild mit dem Thema *Leone und Melissa finden den geschwächten Ruggero* (Kat. Nr. 23).<sup>100</sup> Beide stammen aus dem Besitz des Göttinger Philologen Professor Wilhelm Meyer (1845–1917), genannt „Wilhelm Meyer aus Speyer“, der diese wohl während eines Italienaufenthalts 1873–1875 erworben hat.<sup>101</sup> Nach Meyers Tod übergab der Sohn, der in New York lebende und lehrende Kunsthistoriker und Experte für Islamische Kunst, Professor Rudolf Meyer-Riefstahl (1880–1936), um 1922/1923 „einen Schatz von Gemälden [...] als Vermächtnis seines Vaters“ an die Altertumssammlung.<sup>102</sup>

Von dort wurden die beiden Gemälde vermutlich direkt als Dauerleihgaben an die Kunstsammlung der Universität überwiesen, wo sie noch heute verwahrt werden.<sup>103</sup>

### Aus der Sammlung des Universitätskurators Justus Theodor Valentiner (1869–1952)

Zu den jüngeren Zugängen zum Bestand der italienischen Gemälde zählen zwei Objekte aus der Sammlung des ehemaligen Universitätskurators Justus Theodor Valentiner.<sup>104</sup> Der Jurist pflegte wie die anderen Stifter eine private Leidenschaft für Kunst, sammelte und katalogisierte Fotografien nach italienischen Kunstwerken, erwarb bereits als Student „bei Antiquaren trotz kleinem Geldbeutel gelegentlich“<sup>105</sup> Porzellan, Fayencen, Kunsthandwerk des Jugendstils, Gemälde, Werke moderner Kunst sowie später vorrangig deutsche Plastik des Mittelalters. In dieser Hinsicht war er familiär ‚vorbelastet‘: sein jüngster Bruder, der Kunsthistoriker Wilhelm Reinhold Valentiner (1880–1958), Experte für Rembrandt und italienische Plastik, war nach Assistentenstellen bei Hofstede de Groot und Wilhelm von Bode unter anderem als Kurator am Metropolitan Museum in New York tätig; von 1923 bis 1945 baute er als Direktor des Detroit Institute of Art die dortige hochkarätige Sammlung für Europäische Kunst auf.<sup>106</sup>

Nachdem Justus Theodor Valentiner 1952 in Göttingen verstorben war, wurde seine bibliophile Lyriksammlung als Geschenk an die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen übergeben, die auf seinen vielen Reisen zusammengetragene Fotosammlung gelangte über Valentiners Schwiegersohn, den Kunsthistoriker Walter Paatz (1902–1978), an das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Heidelberg. 1952 kamen aus dem Vermächtnis des Universitätskurators drei bedeutende Holzskulpturen des 15. und 17. Jahrhunderts in die Göttinger Universitätskunstsammlung; 1961 folgte als Geschenk der Witwe Marie Valentiner die eher mäßige Gemäldekopie nach der *Caritas Romana* von Daniel Seiter (Kat. Nr. 31), die Valentiner 1886/88 noch während seiner Studienzeit wohl in Rom erworben hatte und welche somit relativ am Anfang seiner Sammlerbiographie steht.<sup>107</sup> 1968, nach dem Tod der Witwe, fanden auf Vermittlung von Valentiners Tochter, der Kunsthistorikerin Elisabeth Paatz (1900–1991), weitere Skulpturen, Möbel sowie Gemälde als Stiftungen und Leihgaben ihren Weg in die Sammlung, darunter auch zwei weitere italienische Bilder, die Aufnahme in diesen Katalog gefunden haben: das kleine Tafelgemälde mit dem *Christusbildnis* (Kat. Nr. 8), das Valentiner 1895, kurz vor Antritt seines juristischen Referendariats in Wiesbaden im dortigen Kunsthandel erworben hatte sowie die venezianische *Maria mit Kind und Johannesknaben* (Kat. Nr. 18), nach seinen Angaben 1901 im Berliner Kunsthandelt aus dem Nachlass des Prinzen Georg von Preußen erworben, die Paatz der Sammlung als Dauerleihgabe übergab.<sup>108</sup>

Valentiner war der Kunstsammlung in seinem Amt als Universitätskurator sehr verbunden und setzte sich während seiner Amtszeit (1921–1932/1933–1937) für deren Erweiterung ein. So vermittelte und ermöglichte er durch Beihilfen aus dem Kuratorialfond Erwerbungen von gotischer und barocker Skulptur sowie moderner Graphik, darunter Kandinskys Mappe *Kleine Welten*, und setzte sich für die Errich-

tung des Sammlungsgebäudes am Theaterplatz ein, wo neben der ethnologischen auch die Kunstsammlung neue Räumlichkeiten fand.<sup>109</sup>

### **Ausblick: die Sammlung wächst**

Mit dem Vermächtnis Valentiner fand die Reihe der mit Sammlerpersönlichkeiten verbundenen Stiftungen zum Bestand der italienischen Gemälde ein vorläufiges Ende. Die Universitätskunstsammlung – und mit ihr der Teilbestand der italienischen Gemälde – wächst jedoch bis heute. Während der abschließenden Arbeiten an diesem Katalog sind weitere italienische Gemälde in die Sammlung gekommen, die am Ende des Katalogs kurz vorgestellt werden:

Ein signiertes und auf 1737 datiertes Altargemälde der *Heiligen Benedikt, Antonius von Padua, Franz von Paola und Pasquale Baylon in Anbetung der Heiligen Eucharistie* von Vincenzo Damini (1700–1749) (Kat. Nr. 35) ergänzt seit 2022 als Dauerleihgabe aus Privatbesitz den Bestand.

Mit einer Schenkung von Adelheit Groten kam 2022 der künstlerische Nachlass des Malers Anton Meier (1808–ca. 1848) nach Göttingen, darunter eine vom Künstler vermutlich in München angefertigte Kopie nach Raffaels *Bildnis des Bindo Altoviti* (Abb. 9), das damals als Selbstbildnis Raffaels galt und große Bekanntheit besaß.<sup>110</sup>

2023 schenkten die Nachkommen der Familie Hasse-Ehlers eine Reihe von Gemälden aus dem Familienbesitz an die Universitätskunstsammlung und knüpften so an die Stiftertradition ihrer Vorfahren an. Unter den Bildern befindet sich auch eine rückseitig mit „Schivoni?“ bezeichnete Holztafel mit dem *Heiligen Augustinus* auf Goldgrund (Kat. Nr. 36), die ebenfalls auf der Aufnahme des Hannoverschen Wohnzimmers von Karl Ewald Hasse 1890 zu erkennen ist (Abb. 8).<sup>111</sup>



Abb. 9:  
Anton Meier, Bindo Altoviti (Kopie nach Raffael),  
1. Hälfte 19. Jh., Öl auf Leinwand, 56,5 x 45 cm,  
Göttingen, Kunstsammlung der Universität.

## Die italienischen Gemälde in den Bestandskatalogen und Führern der Gemäldesammlung 1805–1987

Der vorliegende Katalog der italienischen Gemälde hatte – neben dem eingangs bereits erwähnten und nie zum Abschluss gebrachten Unterfangen von Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher – noch weitere Vorgänger (und einen Nachfolger). Da in den folgenden Katalognummern auf die verschiedenen Bestandskataloge und Führer durch die Gemäldegalerie Bezug genommen wird, sollen diese hier kurz vorgestellt werden.

1805 verfasste **Johann Dominicus Fiorillo** (1748–1821) den ersten gedruckten Katalog der *Gemähldesammlung der Universität zu Göttingen*.<sup>112</sup> Fiorillo war zu diesem Zeitpunkt bereits Aufseher über das Kupferstichkabinett und die Gemäldesammlung der Universität sowie seit 1799 erster Extraordinarius für Kunstgeschichte.<sup>113</sup> Anlass der Publikation war die 1802 erfolgte Überführung der Gemäldebestände in das Akademische Museum der Universität. Der Katalog folgt der Gemäldehängung in den Räumen und liefert neben Angaben zu Künstler, Maßen und Trägermaterial teils äußerst knappe, teils ausführliche Beschreibungen, kunsthistorische Einordnungen sowie Wertungen zu Stärken und Schwächen des jeweiligen Bildes. Da die Sammlung zu diesem Zeitpunkt nahezu ausschließlich aus niederländischen Werken bestand, sind nur die wenigen Italiener der Sammlung Zschorn dort erfasst.<sup>114</sup>

Ab 1887 nahm **Konrad Lange**<sup>115</sup> (1855–1921) eine Revision des Gemäldebestands vor. Eingeflossen sind dabei fachliche Einschätzungen von Wilhelm von Bode, Ludwig Scheibler, Friedrich Schlie, Cornelis Hofstede de Groot sowie, im Fall der italienischen Gemälde, von August Schmarsow, dem Vorgänger Konrad Langes.<sup>116</sup> Das von Lange angelegte und nach seinem Weggang nach Königsberg von anderen Mitarbeitern bis in die 1930er und 40er-Jahre fortgeführte handschriftliche Inventar umfasst dabei auch die 1884 in die Sammlung gekommenen Berliner Leihgaben mit Verweisen auf Seite und Nummer im Berliner *Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen [...] Gemälde*. Bereits früher zurückgegebene Bilder sind mit dem Jahr des Ausscheidens ergänzt und gestrichen.<sup>117</sup>

Der erste gedruckte Katalog, der die Berliner Leihgaben umfasst, ist der 1905 erschienene *Provisorische Führer der Gemäldegalerie* von **Emil Albert Waldmann** (1880–1945), dem späteren Leiter der Kunsthalle in Bremen. Waldmann war zu diesem Zeitpunkt noch studentischer Assistent an der Göttinger Kunstgeschichte. Der Führer entstand im Auftrag Robert Vischers (1847–1933), des damaligen Ordinarius für Kunstgeschichte, und basierte weitestgehend auf Konrad Langes handschriftlichem Inventar. Zweck war es, „den Besuchern der Galerie die historische Orientierung zu erleichtern.“<sup>118</sup> Nur wenige Jahre zuvor waren Kunstgeschichte und Gemäldesammlung in das sogenannte Accouchierhaus, die ehemalige Entbindungsanstalt am Geismartor, umgezogen. Waldmanns *Provisorischer Führer* listet die Gemälde entsprechend ihrer damaligen Hängung in den Räumen der drei Abteilungen, der niederländischen, deutschen und italienischen Kunst auf.

Waldmann übernahm weitestgehend die von Konrad Lange im handschriftlichen Inventar festgehaltenen Zuschreibungen und beschränkte sich auf die rein technischen Angaben – Zuschreibung, Titel, Datierung, Material, Maße und Provenienz sowie einzelne Quellen oder Literaturverweise. Den Ansprüchen an einen kritischen Bestandskatalog genügte das Verzeichnis nicht.

1926 unterzog **Wolfgang Stechow**, zu diesem Zeitpunkt Privatdozent am Kunsthistorischen Seminar, für seinen Katalog die Bilder einer kritischen Revision. Stechow strukturierte seinen *Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen* nach dem Vorbild des von Heinrich Weizsäcker herausgegebenen *Catalog des Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*.<sup>119</sup> Vorarbeiten zum Katalog stammen, so Stechow, von der „ehemaligen Assistentin Frau Dr. Kaiser, geb. Heinemann“, die bislang noch nicht näher identifiziert werden konnte. Stechow ordnet die Gemälde alphabetisch nach den Namen der Künstler und gibt neben dem Titel auch stets eine kurze Beschreibung, gefolgt von technischen Angaben, Provenienz sowie Forschungsgeschichte und Literatur. Ihm ist der Verdienst der ersten wissenschaftlichen Erschließung der Gemäldesammlung zu verdanken.

Kein Gemäldekatalog im engeren Sinne ist der kleine ***Führer durch die Kunstsammlung der Universität Göttingen***, der 1936 erschien. Nach dem Umzug der Sammlung in das heutige Gebäude der ethnologischen Sammlung am Theaterplatz 1935/1936 versteht sich das Heftchen als „Anleitung zum Genuss“ und zum „historischen Verständnis der Hauptstücke“ der Sammlung.<sup>120</sup> Wissenschaftlich Interessierte werden eingangs auf Stechows Katalog verwiesen. Der Rundgang beginnt mit den drei der italienischen Kunst gewidmeten Räumen. Vom Treppenhaus kommend eröffnete ein nicht näher beschriebenes „italienisches Bild über der Tür von Raum 1“ den Rundgang; es folgten Raum 1 („Italienische Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts“, Raum 2 („Italienische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts“) sowie Raum 3, in dem neben italienischen Gemälden des 16. bis 18. Jahrhunderts auch einige Zeichnungen dauerhaft ausgestellt waren. Der Fließtext des Führers begleitet den Besucher und hebt entlang der einzelnen Wände einige Werke in ihrer Bedeutung oder Beispielhaftigkeit heraus.<sup>121</sup>

Der nie zum Abschluss gebrachte Gesamtkatalog von **Wolfgang Stechow** und **Lucy von Weiher** sollte Stechows Katalog von 1926 als letzte umfassende wissenschaftliche Bestandserfassung ablösen. Da dieses Projekt eingangs ausführlich beschrieben wurde, soll es hier nur zur Vollständigkeit erwähnt werden.<sup>122</sup>

Der 1987 von **Gerd Unverfehrt** herausgegeben Katalog *Die niederländischen Gemälde mit einem Verzeichnis der Bilder anderer Schulen* ist schließlich eine reduzierte Fassung des gescheiterten Gesamtkatalogs.<sup>123</sup> Aufbauend auf den Vorarbeiten ist die Publikation ein wissenschaftlicher Katalog der niederländischen Gemälde. Die Werke anderer Schulen, darunter die Italiener-Bestände, sind am Ende des Buches knapp mit Zuschreibung, technischen Angaben, Provenienz sowie Verweis auf die Katalognummern bei Stechow 1926 aufgeführt. Dabei sind nicht alle mit einer Abbildung repräsentiert.

Der Vollständigkeit halber ist abschließend zu erwähnen, dass der 2013 erschienene Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts neben vorwiegend Deutschen Künstlern auch die Werke von Francesco Podesti (Kat. Nr. 28) und Johann Domenico Fiorillo (Kat. Nr. 29) umfasste.<sup>124</sup>

*Christine Hübner und Lisa Marie Roemer*

## Anmerkungen

- 1 Stechow 1926.
- 2 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von L. v. Weiher an W. Stechow vom 09.04.1956. Dabei handelt es sich um den ältesten erhaltenen Brief in der Kunstsammlung bezüglich der Neuauflage des Gemäldekatalogs.
- 3 Ebd.
- 4 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“.
- 5 S. auch den Abschnitt über W. Stechow auf S. 20 f. sowie ausführlicher Wollenhaupt-Schmidt 1998, S. 484 und Brunecker/Sendler 2020.
- 6 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von L. v. Weiher an H. R. Rosemann vom 09.11.1965.
- 7 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von L. v. Weiher an H. R. Rosemann vom 09.11.1965.
- 8 Schließlich willigte Lucy von Weiher ein und händigte den Briefwechsel im Frühling 1962 aus, der neben dem fachlichen Austausch auch sehr viel Persönliches enthielt. Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“.
- 9 Anfänglich arbeitete Lucy von Weiher regelmäßig an den Wochenenden an der Fertigstellung des Katalogs, schließlich ab 1963 nur noch in „homöopathischen Dosen“. Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von L. v. Weiher an W. Stechow vom 05.06.1963.
- 10 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von W. Stechow an H. R. Rosemann vom 30.08.1965.
- 11 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, letzter erhaltener Brief von L. v. Weiher in dieser Sache vom 27.03.1966. Die „Tragik des Unvollendeten“ betrifft auch andere Forschungsprojekte Lucy von Weiher, etwa ihre Untersuchungen und Grabungsarbeiten zur Ruine Hardenberg oder ihre Recherchen und Untersuchungen zum Hochaltar St. Jakobi in Göttingen, die unveröffentlicht blieben. Wille 1970b.
- 12 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von K. Arndt an W. Stechow vom 26.04.1971. Zu den Neuerwerbungen der Kunstsammlung bis 1970 s. Wille 1970.
- 13 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von K. Renger an J. Reinecke vom 03.12.1975.
- 14 Mit der Überarbeitung der bestehenden Texte und mit dem Verfassen von Texten für die Neuerwerbungen wurden Institutsmitglieder und dem Institut nahestehende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler beauftragt. So etwa Lucius Grisebach, nach seiner Promotion bis 1974 Assistent am Kunstgeschichtlichen Seminar; Herwarth Röttgen, Wissenschaftlicher Rat und Professor am Kunstgeschichtlichen Seminar von 1974–1977 sowie Steffi Röttgen. Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Katalog-Korrespondenz III (1971–1978)“.
- 15 Zeitungsartikel „Die üppige Göttingen Pomona. Neuer Katalog der Universitäts-Kunstsammlung im Herbst“, 12.04.1978, Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Katalog-Korrespondenz III (1971–1978)“.
- 16 Unverfehrt 1987. Freundliche Auskunft von Prof. Dr. Karl Arndt (+) und Dr. Konrad Renger.
- 17 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II.
- 18 SoSe 2014 „Italienische Malerei der Frühen Neuzeit in der Göttinger Kunstsammlung“ (Dr. Lisa Marie Roemer), WS 2014/15 „Die

- italienischen Gemälde der Kunstsammlung“ (Dr. Christine Hübner, Dr. Lisa Marie Roemer) und „Gemäldekunde. Vermittlung gemäldetechnologischer, konservatorischer und restauratorischer Grundkenntnisse am Beispiel der italienischen Gemälde der Universitätskunstsammlung“ (Dr. Christine Hübner, Dr. Lisa Marie Roemer und Dipl.-Rest. Viola Bothmann).
- 19 „Italiener in Göttingen. Gemälde aus der Kunstsammlung der Universität“, Ausstellung im Auditorium der Georg-August-Universität 2017–2019, dazu erschienen: Hübner/Roemer/Sors 2017.
- 20 *Kreuzigung Christi* von Lorenzo Monaco (Kat. Nr. 2), *Madonna in Anbetung des Christuskindes, begleitet von zwei Engeln* des Familiare del Boccati (Kat. Nr. 3), *Kreuzigung Christi von Lorenzo di Credi* (Kat. Nr. 4), *Anbetung des Christuskindes durch Maria und den Johannesknaben* von Botticini (Kat. Nr. 5), *Lesender Papst* (Kat. Nr. 7), *Christusbildnis* (Kat. Nr. 8), *Madonna mit Christuskind und Johannesknaben* von Domenico Riccio gen. il Brusasorci (Kat. Nr. 11), *Ecce Homo* nach Tizian (Kat. Nr. 12), der Zierrahmen zum Gemälde *Lot und seine Tochter* (Kat. Nr. 17), *die mythologischen Szenen* von Filippo Lauri (Kat. Nr. 19, 20), *Aufblickender Heiliger (Der verlorene Sohn)* (Kat. Nr. 22), *Leone und Melissa finden den geschwächten Ruggero* (Kat. Nr. 23), *Ikone der Maria Galaktotrophousa* (Kat. 33), *Heiliger Augustinus* (Kat. Nr. 36). S. Hübner/Roemer/Sors 2017. Die einzelnen Förderer werden in den jeweiligen Katalogtexten genannt.
- 21 Wille 1970b, S. 6.
- 22 Der Abschnitt über Wolfgang Stechow basiert auf Textgrundlagen von Jaqueline Hartwig M.A., der an dieser Stelle für ihre Mitarbeit herzlich gedankt sei. Die biographischen Angaben zu Stechow bis 1926 entstammen, sofern nicht anders angegeben, folgenden Akten und den im Speziellen genannten Dokumenten des Universitätsarchivs Göttingen: Phil. Prom. 112, Nr. 21 (handgeschriebener Lebenslauf von W. Stechow, 1921); Kur. 11382 (handgeschriebener Lebenslauf von W. Stechow vom 14.06.1923); Phil. Pers. 477 (Lebenslauf von W. Stechow vom 08.03.1926). Zur Biographie W. Stechows s. Arndt 1974; Gerson 1975; Walsh 1976; Wendland 1999; ferner Wollenhaupt-Schmidt 1998; Brunecker/Sendler 2020.
- 23 Göttingen, Universitätsarchiv, Phil. Prom. 112, Nr. 21 (handgeschriebener Lebenslauf von W. Stechow, 1921).
- 24 Das Städtische Museum Göttingen widmete den Händelfestspielen 2020 zum 100-jährigen Bestehen die Sonderausstellung „Händel\_Göttingen\_1920“ (23.02.2020–24.05.2021). Die Ausstellung ist digital über <https://haendelgoe1920.de> abrufbar [abgerufen am 10.09.2024]. Vgl. Rechenberg 2020.
- 25 Ernennung mit Beschluss vom 30.06.1926, Göttingen, Universitätsarchiv, Phil. Pers. 477, Briefe des Dekans der Philosophischen Fakultät vom 30.07.1926 und 03.08.1926.
- 26 Göttingen, Universitätsarchiv, Phil. Pers. 477 (Lebenslauf von W. Stechow vom 08.03.1926).
- 27 Stechow 1926.
- 28 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 89–90; Wollenhaupt-Schmidt 1998, S. 471–472.
- 29 Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382.
- 30 Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382.
- 31 Dazu eingehender Wollenhaupt-Schmidt 1998, S. 474–476. Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382.
- 32 Wollenhaupt-Schmidt 1998, S. 475; Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382.
- 33 Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382.
- 34 Gerson 1975, S. 220.
- 35 <http://www2.oberlin.edu/library/art/WolfgangStechow.html> [abgerufen am 09.09.2024]; Wendland 1998, S. 653.
- 36 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“. Dazu ausführlicher S. 17–19.
- 37 Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382 (Brief von W. Stechow an den Kurator der Georgia Augusta vom 11.01.1957). Zu den Umständen des Wiedergutmachungsantrags s. ausführlich Wollenhaupt-Schmidt 1998, S. 484 sowie Brunecker/Sendler 2020.
- 38 Das ist W. Stechows Brief vom 28.01.1958 an den Kurator der Georgia Augusta zu entnehmen, in dem er aus Dankbarkeit für die Wiedergutmachung die finanzielle Unterstützung der Neuauflage des Gemäldekatalogs und „seine Dienste zu einigen Vorträgen oder Vorlesungen“ anbietet, vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382. Wiederholt bringt Stechow Rosemann gegenüber seinen Wunsch nach mehr Zugehörigkeit zur

- Georgia Augusta zum Ausdruck: Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382 (Brief von H. R. Rosemann an den Kurator vom 13.03.1962). Rosemann bittet den Kurator um Stellungnahme, der feststellt, dass „die Wiedergutmachung für Herrn Prof. Stechow keine erneute Zugehörigkeit zur hiesigen Universität begründet“. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 11382, Antwortschreiben des Kurators vom 02.04.1962.
- 39 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“.
- 40 Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Briefwechsel mit Stechow“, Brief von W. Stechow an K. Arndt 29.04.1970.
- 41 Wollenhaupt-Schmidt 1998, S. 484.
- 42 Zur graphischen Sammlung W. Stechows s. Arndt 1986. Die Objekte sind im Sammlungsportal der Universität Göttingen online recherchierbar <https://sammlungen.uni-goettingen.de/index/> [abgerufen am 25.10.2024].
- 43 Wille 1970b, S. 5.
- 44 Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 1346, 108, Brief von H. R. Rosemann an L. v. Weiher vom 07.10.1958.
- 45 Zur Biographie Lucy von Weiher s. Wille 19b70; Siebers/Wörner-Heil 1995; Archivalien: vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 1346; Göttingen, Archiv der Kunstsammlung „Briefwechsel mit Stechow“.
- 46 Im vorliegenden Bestandskatalog werden auch einige Objekte nicht italienischer Herkunft, aber mit indirektem Italienbezug aufgeführt.
- 47 Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6945; Testament Zschorn vom 19.07.1784, zitiert nach Unverfehrt 1987, S. 9. Zur Sammlung und Stiftung Zschorn vgl. Unverfehrt 1987, S. 9–11.
- 48 Das Inventarbuch wird heute im Archiv der Göttinger Universitätskunstsammlung aufbewahrt. Zur Identifikation des Autors mit Ramdohr vgl. Thiersch 1920, S. 9 ff.; Stechow 1926. S. V; Unverfehrt 1987, S. 9.
- 49 Fiorillo 1805. Zu diesem Zeitpunkt war die Sammlung in drei Zimmern und einem Kabinett des Akademischen Museums untergebracht und für Interessierte auch zugänglich. Zur Unterbringung der Sammlung vgl. Unverfehrt 1987, S. 14.
- 50 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 30.
- 51 Fiorillo 1805, S. 63, Nr. 5 („[...] allein von Guercino, wie der vormalige Besitzer glaubte, rührt sie durchaus nicht her. Sie ist aus der Flämmischen Schule.“).
- 52 Stechow 1926, Nr. 98; Unverfehrt 1987, Nr. 45; heute: GG 043.
- 53 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 124; Fiorillo 1805, S. 60, Nr. 60; Stechow 1926, Nr. 56; Unverfehrt 1987, Nr. 104; heute: GG 101. Heute gilt das Werk als „Flämisches um 1600“.
- 54 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 135; Fiorillo 1805, S. 43, Nr. 11; Stechow 1926, Nr. 68; Unverfehrt 1987, Nr. 31; heute: GG 029.
- 55 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 70 (Rundstück mit der *Anbetung der Hirten* auf Kupfer von einem unbekanntem Meister aus dem Umfeld Guido Renis), nicht bei Fiorillo 1805; Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 175 (ovales Bild der *Bußfertigen Maria Magdalena* von Guido Reni), Fiorillo 1805, S. 62, Nr. 3 (unbekannt); Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 185 (ovales Miniaturgemälde mit der *Geschichte der Susanna* nach Pietro da Cortona), Fiorillo 1805, S. 69, Nr. 28 (?); Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 212 (ovales *Portrait von Papst Innozenz II.* auf Kupfer, unbekannter italienischer Meister), nicht bei Fiorillo 1805. Eine Kopie von Raffaels *Madonna della Sedia* von Friedrich Weitsch (Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 204), die im Kontext des Projekts von Interesse gewesen wäre, gehört zu den Gemälden, die 1923 zur Finanzierung des Gefallenendenkmals vor dem Auditorium versteigert wurden. Vgl. Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 204; Fiorillo 1805, S. 17, Nr. 28. Zur Versteigerung der 54 Gemälde aus der Kunstsammlung für das Gefallenendenkmal vgl. Unverfehrt 1987, S. 11 und Archivalien.
- 56 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 123 (*Alpheus und Arethusa* von Wilhelm Doudyns), Unverfehrt 1987, Nr. 24; heute: GG 022.
- 57 Das Gemälde trägt im Bild die Bezeichnung „I G V.I. / 1747.“; das vergleichbare handschriftliche Monogramm mit Ziffern „T.E.V.J. 1750.“ findet sich auf *Cimon und Ephigenia* von Jan van Noordt (GG 060) und der *Rast vor der Schenke* von Jan Victors (GG 090). Die Bedeutung der Bezeichnung ist bis heute nicht entschlüsselt. Möglicherweise handelt es sich dabei um einen Verweis auf den früheren Besitzer. Es ist weitgehend ausgeschlossen, dass es sich um eine Signatur oder Datierung handelt. Vgl. Unverfehrt 1987, S. 106.
- 58 Göttingen, Universitätsarchiv, Kur 6950, Bl. 18r–21, hier: Bl. 19r–20r (Brief von C. Oesterley an das Universitätskuratorium vom 18.10.1829). Wir danken Dr. Katja Miko-

- lajczak für den Hinweis auf das Schreiben sowie für die Transkription des Textes. Die Bedeutung Carl Oesterleys für die Kunstwissenschaft wurde an der Universität Göttingen im Rahmen des durch Pro\*Niedersachsen geförderten Forschungsprojekts „Kunst als Wissenschaftspraxis. Carl Oesterley (1805-1891) und die Begründung der Kunstwissenschaft“ erschlossen. Zu Oesterleys Leben und Wirken an der Universität Göttingen vgl. die Beiträge von Katja Mikolajczak und Steven Reiss in der Einführung zur Edition von Oesterleys Raffael-Vorlesung Osterley [1841] 2019.
- 59 Ebd. Oesterleys letzter Vorschlag wurde nicht weiterverfolgt, ein halbes Jahrhundert später sollte der Kunsthistoriker August Schmarsow jedoch auf ganz ähnlichem Weg eine temporäre Aufstockung der italienischen Gemälde realisieren. Vgl. S. 28–30 u. 314–319 (Berliner Leihgaben).
- 60 Ebd. „Schon in Italien habe ich bei meinen Arbeiten besonders auf das Studium der Geschichte der Kunst Rücksicht genommen, und mir Zeichnungen nach den berühmten Werken der alten italienischen Meister gefertigt, welche bisher noch nicht gestochen waren, und diese machten es mir bisher möglich, zum wenigsten einigermaßen, durch Anschauung meinen Zuhörern, das Wesen und den Charakter der Kunst bei den älteren Italienern kennen zu lernen aber viele bedeutende Lücken waren doch vorhanden, welche aber die neuerlich gefertigten Kupferstiche ausfüllen würden. So fehlen hier gänzlich die Werke nach den älteren Meistern der Florentinischen Schule, als zum Exempel das Abendmahl, nach Giotto, gestochen von Ruschewei, der St. Johannes und die Sta. Catharina nach Fiesole gestochen von Stölzel, aus der höchsten Blüthezeit der Florentinischen fehlen die Propheeten und Sybillen nach M. Angelo gestochen von D. Cunazo [?], die Madonna dell' Lago nach L. da Vinci gestochen von Longhi; aus der Blüthezeit der römischen Schule fehlt: La Spoglia nach Raphale gestochen von G. Longhi.“
- 61 Zu Schmarsows Biographie vgl. Schmarsow 1924 (Autobiographie), Feist 2007 und Betthausen 2007.
- 62 Brief A. Schmarsows an E. Ehlers vom 23.12.1880. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriften und Nachlässe, Nachlass Ernst Ehlers, Cod. Ms. E. Ehlers 1701 (Briefe A. Schmarsow an E. Ehlers).
- 63 Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6958. Umgesetzt wurde die Inventarisierung der Gemälde- und Handzeichnungssammlung durch Schmarsows Nachfolger Konrad Lange, der für diese Maßnahme sowie für die Restaurierung und das Neuaufziehen der Handzeichnungen und Kupferstiche 6000 Mark aus den Fonds der Klosterkammer einwerben konnte.
- 64 Vgl. Göttingen, Universitätsarchiv, Kur. 6959, Bl. 23 (Brief A. Schmarsows an den Kurator der Universität vom 07.10.1882.) Um welche Gemälde es sich hierbei handeln sollte, ist auf dem knappen Schreiben nicht vermerkt.
- 65 Kat. Nr. 1–5 und 9.
- 66 ADB, Bd. 46 (1902), S. 250–254, S. 250 (G. Fischer). Baums Kupferstichsammlung wird in einem Brief von Ernst Ehlers an Karl Ewald Hasse vom 09.12.1883 erwähnt: „Heute Mittag bin ich auf Veranlassung des H. v. Bargle (?), der die Baum'schen minderjährigen Erben vertritt, bei M. Baum gewesen, um über den Werth und die Verwerthung der von Baum hinterlassenen Kupferstiche zu urtheilen; sehr viel berühmtes ist es nicht; immerhin einzelne gute Blätter, aber die meisten hinter Glas verstaubt.“ Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlässe und Handschriften, Nachlass Ernst Ehlers. Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers: E. Ehlers an K. E. Hasse, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901.
- 67 Vgl. Skwirblies 2009, S. 96–98. Die Beschreibung und Verteilung „der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde“ findet sich in Best.-Kat. Berlin 1886. Die Auflistung der an die Kunstsammlung der Universität Göttingen abgegebenen Gemälde dort auf S. 248 f. Auch die Sammlung der Universität Bonn erhielt 1884 eine Reihe von Gemälden aus Berlin (S. 244).
- 68 A. Schmarsow an K. Dilthey vom 06.01.1884, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Karl Dilthey, Cod. Ms. K. Dilthey 140 : 153, fol. 2rv. Dilthey hatte während Schmarsows Italienaufenthalt im Wintersemester 1883/84 kommissarisch die Direktion der Göttinger Gemälde- und Kupferstichsammlung übernommen. Beide standen daher in regelmä-

- Bigem Austausch.
- 69 Göttingen, Verzeichnis 1884; Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 63–71; Stechow 1926, S. VI. S. das Verzeichnis der Berliner Leihgaben im Anhang, S. 314–319.
- 70 Waldmann übernahm in seinem Katalog 1905 weitgehend die Zuschreibungen aus den Berliner Katalogen, viele der Zuschreibungen wurden mit dem Zusatz „Schule“ oder „Art des“ vorsichtig formuliert.
- 71 Sirén 1914, S. 77.
- 72 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Vitzthum von Eckstädt, Cod. Ms. Vitzthum 28.
- 73 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, GG 292.
- 74 S. Zeitungsartikel BILD, 30.11.2018 „BILD-Reporter deckt Kunstkrimi auf!“, Göttinger Tageblatt, 30.10.2019 „Gestohlenes Kunstwerk kehrt nach 46 Jahren an Uni Göttingen zurück“.
- 75 E. Ehlers an seinen Schwiegervater K. E. Hasse am 24.04.1885 über die gemeinsame Sammelleidenschaft, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriften und Nachlässe, Nachlass Ernst Ehlers. Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers: E. Ehlers an K. E. Hasse, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901.
- 76 Die Autorinnen danken Michel Graver für die Übermittlung der Gesprächsnotizen zum Besuch des Ehepaars Ludwig und Rosemarie Ehlers in der Kunstsammlung der Universität Göttingen am 08.03.2023. Zu den jüngsten Schenkungen aus der Sammlung der Nachfahren der Familie Hasse/Ehlers s. S. 36.
- 77 Aus einem Brief von E. Ehlers an K. E. Hasse vom 08.01.1893. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriften und Nachlässe, Nachlass Ernst Ehlers. Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers: E. Ehlers an K. E. Hasse, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 II, Briefe 1892–1902.
- 78 Damals muss Wilhelm von Bode mit Hasse in Kontakt gekommen sein. Als er später den Entschluss fasste, Kunstgeschichte zu studieren, bat der Mediziner vertrauensvoll darum, seinen Eltern zu bescheinigen, dass ein solches Studium seiner Gesundheit nicht abträglich sei. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Karl Ewald Hasse, 8 Cod. Ms. hist. Lit 39 d:1 (144), W. von Bode an K. E. Hasse vom 27.02.1869.
- 79 Der erfolgreiche Kaufmann Heinrich Wilhelm Campe nutzte Vermögen und Verbindungen, um sich eine umfangreiche Gemäldesammlung aufzubauen: Altdeutsche und altniederländische Gemälde, aber auch Kunst der eigenen Epoche und 1300 Handzeichnungen umfasste die Sammlung 1826. In Folge der Wirtschaftskrise musste er in jenem Jahr Konkurs anmelden. Die Kunstwerke wurde 1827 durch den Maler und damaligen Kustos der Sammlung, Carl Gustav Boerner, zwangsversteigert. Werke aus dieser ersten Sammlung Campes finden sich heute weit verstreut, u.a. erwarb Johann Wolfgang von Goethe der anfangs einer der wichtigsten Kunden für Boerner war, 70 Blätter. Diese sind zu erkennen an dem Sammlerstempel Campes sowie dem Leipziger Gerichtssiegel als Pfändungszeichen. Nach dem Konkurs begann Campe damit, seine Sammlung neu aufzubauen. Den Schwerpunkt verlegte er von der Malerei auf die Zeichenkunst, darunter Altmeisterzeichnungen von Dürer und Grünewald, aber auch Zeitgenossen, wie Caspar David Friedrich. Nach seinem Tod 1862 wurde die Sammlung unter den drei Töchtern aufgeteilt. Vgl. das „Verzeichnis der Oelgemälde, Handzeichnungen und anderer Kunstgegenstände, welche den 24sten September 1827 [...] in dem Campeschen unter No. 1212 allhier gelegenen Hause [...] gerichtlich versteigert werden sollen, Leipzig 1827“.
- 80 SK 010; Stechow 1926, S. 64. Die Gruppe stammt aus Baden bei Zürich.
- 81 Göttingen, Universitätsarchiv, Sek. 271.4.a, Ankündigung der Schenkung gemäß dem Testament von Karl Ewald Hasse durch Ernst Ehlers am 23.09.1902; Abschrift der die Schenkung betreffenden Passagen des Testaments, Schätzung des Gesamtwerts durch Prof. Robert Vischer auf ca. 6.000 Mark vom 15.10.1902, Inventarisierung durch Vischer mit Schreiben vom 19.03.1903.
- 82 Der schriftliche Nachlass von Ernst Ehlers in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen enthält zahlreiche Briefe von und an Kunsthändler und Auktionshäuser, u.a. Amsler & Ruthard (Cod. Ms. E. Ehlers 27 : 1–2), Josef Aumüller (Cod. Ms. E. Ehlers 51), Schulz & Nolte (Cod. Ms. E. Ehlers 1777) oder J. M. Heberle (H. Lempertz’ Söhne) (Cod. Ms. E. Ehlers 701). Die Kontakte sind über das Findbuch zu erschließen. Ehlers ist u.a. Autor eines Aufsatzes über die

- Tierabbildungen im Gebetsbuch des Kaisers Maximilian (Ehlers 1917a) und einer Monographie über den hessischen Maler Hans Döring (Ehlers 1919). Im Repertorium für Kunstwissenschaft veröffentlichte er eine Miscelle zu der sich in seinem Besitz befindlichen Pinselzeichnung eines Reihers von Albrecht Dürer (Ehlers 1917b).
- 83 Ernst Ehlers: Göttinger Zoologen, in: Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin 1901, S. 79–81.
- 84 E. Ehlers an K. E. Hasse vom 30.06.1882 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901).
- 85 E. Ehlers an K. E. Hasse vom 18.03.1898 (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms. E. Ehlers 2368 II, Briefe 1892–1902).
- 86 Vgl. die Briefe im Nachlass Ehlers in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Aby Warburg war nach einem Vortrag in Göttingen 1913 bei Ehlers zu Gast.
- 87 Waldmann 1905, Vorbemerkung [n.p.].
- 88 Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1924, Kat. Nr. 142; Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1930, Kat. Nr. 164; Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1935, Kat. Nr. 190; Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1938, Kat. Nr. 199. In den Auktionskataloge sind die Provenienzen der Blätter zum Teil nach Campe, Hasse und Ehlers aufgeschlüsselt. Durch Erbfolge von Campe sind u.a. Caspar David Friedrichs Lebensalter- und Jahreszeitenzyklus (seit 2006 Kupferstichkabinett SMB, Ident. Nr. KdZ 29941, FV 79, KdZ 29942) sowie Albrecht Dürers Pinselzeichnung eines Reihers (ebd.) in die Sammlung Ehlers gelangt. Zu den rund 60 Altdeutschen Meisterzeichnungen aus der Sammlung Ehlers im Berliner Kupferstichkabinett vgl. Winkler 1939.
- 89 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, GG 137.
- 90 Vgl. den Abschnitt am Ende des Essays S. 36.
- 91 A. Schmarsow an K. Dilthey vom 21.08.1883, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Karl Dilthey, Cod. Ms. K. Dilthey 140 : 150.
- 92 E. Ehlers an K. E. Hasse vom 22.12.1880, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901. Ehlers berichtet, dass er bei dem von „Coll. Dilthey“ erworbenen Kunsthändler sogleich ein großes Tafelbild in der „Art des Pieter de Laar“ erworben habe.
- 93 Göttingen, Universitätsarchiv, Sek. 271.3.a (Ankündigung des Vermächtnisses durch Rechtsanwalt und Notar Dr. Beyer, 16. März 1907; Wertgutachten durch Professor Vischer; auszugsweise Abschrift des Testaments).
- 94 Göttingen, Universitätsarchiv, Sek. 271.3.a (aus der Abschrift des Testaments). Vischer hatte das Gemälde auf 500 Mark geschätzt, womit sein Wert beinahe die Hälfte des gesamten Schätzwerts für alle 8 Bilder von 1.290 Mark ausmachte. Die *Anbetung der Hirten* schätzte er auf 50, den *Lesenden Papst* auf 100, die *Grablegung Christi* auf 170 Mark, s. Göttingen, Universitätsarchiv, Sek. 271.3.a (Wertgutachten durch Professor Vischer). Bei dem Frauenbildnis, von dem keine Fotografie vorliegt, dürfte es sich um eine Kopie oder Replik nach Sebastiano del Piombos *Fornarina* in den Uffizien gehandelt haben.
- 95 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher II, handschriftliche Anmerkung zu S. 10, Kat. Nr. 32.
- 96 Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1909. Das digitalisierte Exemplar aus der Bibliothek des Städels Museums in Frankfurt am Main erlaubt durch handschriftliche Annotationen eine Identifikation der aus dem Nachlass Diltheys stammenden Gemälde. Diese sind mit dem Namen des Testamentsvollstreckers Beyer gekennzeichnet [https://doi.org/10.11588/diglit.32608].
- 97 Vorwort [n.p.] in Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1923a; Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1923b; vgl. Unverfehrt 1987, S. 11–13. Der Verkauf erfolgte unter dem Ordinariat von Georg Graf Vitzthum von Eckstädt, der von 1920 bis 1941 in Göttingen wirkte.
- 98 *Maria Magdalena*: Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 175, Fiorillo 1805, S. 62, Nr. 3, Göttingen, Inv. Lange u.a., Nr. 146, Waldmann 1905, Nr. 187; Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1923a, Lot 104. Kopie nach Raffaels *Madonna della Sedia*: Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 204, Fiorillo 1805, S. 17, Nr. 28, Göttingen, Inv. Lange u.a., Nr. 34, Waldmann 1905, Nr. 251, Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1923b, Lot 186.
- 99 In Göttingen, Inv. Lange u.a., Nr. 285 ist das Gemälde mit dem Hinweis „Bei Bangel verkauft“ ausgestrichen. In den beiden Auktionskatalogen von 1923 erscheint das

- Gemälde jedoch nicht. Im Auktionskatalog Nr. 1009 vom 16. November 1920 ist im Frankfurter Auktionshaus unter Lot 66 das „Bildnis einer Venetianerin“, „Kopie nach Sebastiano del Piombo“ gelistet. Da dieses Gemälde als Leinwandbild beschrieben, Dilthey jedoch in seinem Vermächtnis eine Holztafel nennt, muss es sich nicht um ein und dasselbe Objekt handeln.
- 100 Der *Aufblickende Heilige* wurde von Wolfgang Stechow in den Bestandskatalog von 1926 aufgenommen (Stechow 1926, S. 57 f.), die Szene aus Orlando Furioso war erstmals im Katalogtyposkript von Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher zur Veröffentlichung vorgesehen (Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher, S. 31, Nr. 237). Nicht bei Unverfehrt 1987.
- 101 Zu Meyer vgl. Silagi 1994.
- 102 Jahresbericht der Städtischen Altertumsammlung über das vierte Quartal 1922, verfasst am 07.02.1923, Stadtarchiv Göttingen, StadtAGOE AHR I E 1 Altertumsammlung (Kopie des Berichts in Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte GG L013). Wir danken Frau Mag. Izabela Mihaljevic, die 2019 als Volontärin des Städtischen Museums Göttingen die Recherche zur Provenienz der Gemälde durchgeführt hat. Wilhelm Meyer stand mit Bruno Crome (1877–1933), dem damaligen Leiter der Städtischen Altertumsammlung, im Austausch; Crome nannte Meyer in einem Brief seinen „hochverehrte[n] Lehrer.“ (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Wilhelm Meyer, Cod. Ms. W. Meyer Briefe 1: 117: B. Crome an W. Meyer vom 22.08.1916) Die Schenkung der Gemälde geht auf einen Wunsch des Erblassers zurück.
- 103 Wie mit den weiteren Gemälden der Schenkung, darunter „Stücke in der Art des Guido Reni und des Mantegna“, verfahren wurde, ist unklar. Der Vorschlag, die Bilder „leihweise“ der Universitätskunstsammlung zu überlassen, kam von der Museumsleitung. Die Objekte wurden damals nicht im Eingangsbuch der Altertumsammlung verzeichnet, woraus geschlossen werden kann, dass sie 1923 direkt an die Universität überstellt wurden.
- 104 Zu Valentiners Tätigkeit und Leben in Göttingen vgl. Paatz 1976, S. 35–41; zu Valentiner und seinen Verdiensten um die Universitätskunstsammlung vgl. Wille 1970a [n.p.], Kat. Nr. 94–100, 112 f. (Werke, die als Teil des Vermächtnisses oder als Dauerleihgabe in die Sammlung kamen). Zuletzt Sors 2013, S. 40 f.
- 105 Paatz 1976, S. 34.
- 106 Biographie in Paatz 1976, S. 72–76. Das North Carolina Museum of Art, Raleigh, widmete ihm 1959 eine Gedächtnisausstellung und einen Katalog, in dem auch Werke seiner eigenen Sammlung aufgenommen wurden.
- 107 Nicht bei Wille 1970a und Unverfehrt 1987.
- 108 Vgl. Wille 1970a [n.p.]. Zum Zeitpunkt des Ankaufs war Valentiner Regierungsassessor in den Landratsämtern in Hanau und Wiesbaden sowie Regierungsrat in Düsseldorf, stand aber noch relativ am Anfang seiner beruflichen Laufbahn. Vgl. Paatz 1976, S. 34 f.
- 109 Vgl. Wille 1970a [n.p.]. Wassily Kandinskys Mappe *Kleine Welten* (1922) trägt die Inv. Nr. D 1933/1.
- 110 Nicht im vorliegenden Katalog.
- 111 Insgesamt umfasste die Schenkung von Ludwig und Rosemarie Ehlers, Berlin, acht Gemälde und eine Zeichnung, darunter vier Kinderbildnisse der Familien Hasse und Ehlers.
- 112 Fiorillo 1805.
- 113 Vgl. Unverfehrt 1987, S. 15 f., Reiss 2019, S. 51 f.
- 114 Zu den bei Fiorillo erwähnten Gemälden vgl. die Konkordanzliste S. 310–313.
- 115 Ab 1903 Konrad von Lange. Vgl. Märker, Peter Märker, „Lange, Konrad von“ in: Neue Deutsche Biographie 13 (1982), S. 550–551.
- 116 Waldmann 1905, Vorbemerkung [n.p.].
- 117 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 63–71. Das auf S. 63 eingangs erwähnte „beiliegende, von Schmarsow aufgestellte Verzeichniss“ fehlt.
- 118 Waldmann 1905, Vorbemerkung [n.p.].
- 119 Stechow 1926, S. VII. Der Göttinger Katalog weist auch in Typographie und Satz deutliche Parallelen zu Weizsäckers Stadelkatalog auf. Vgl. Best.-Kat. Frankfurt am Main 1900.
- 120 Führer 1936, S. 3.
- 121 Eine eindeutige Identifizierung der beschriebenen Gemälde ist dabei nicht immer möglich.
- 122 In den vorliegenden Katalog sind die Erkenntnisse der beiden kommentierten Typoskripte Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II eingeflossen.
- 123 Unverfehrt 1987.
- 124 Scholl/Sors 2013, Kat. Nr. 6 (Fiorillo) und Kat. Nr. 7 (Podesti).



**KATALOG  
DER ITALIENISCHEN GEMÄLDE**

# 1

**Lippo Vanni (dok. 1344–1375),** zugeschrieben

## Kreuzigung Christi 1350er Jahre

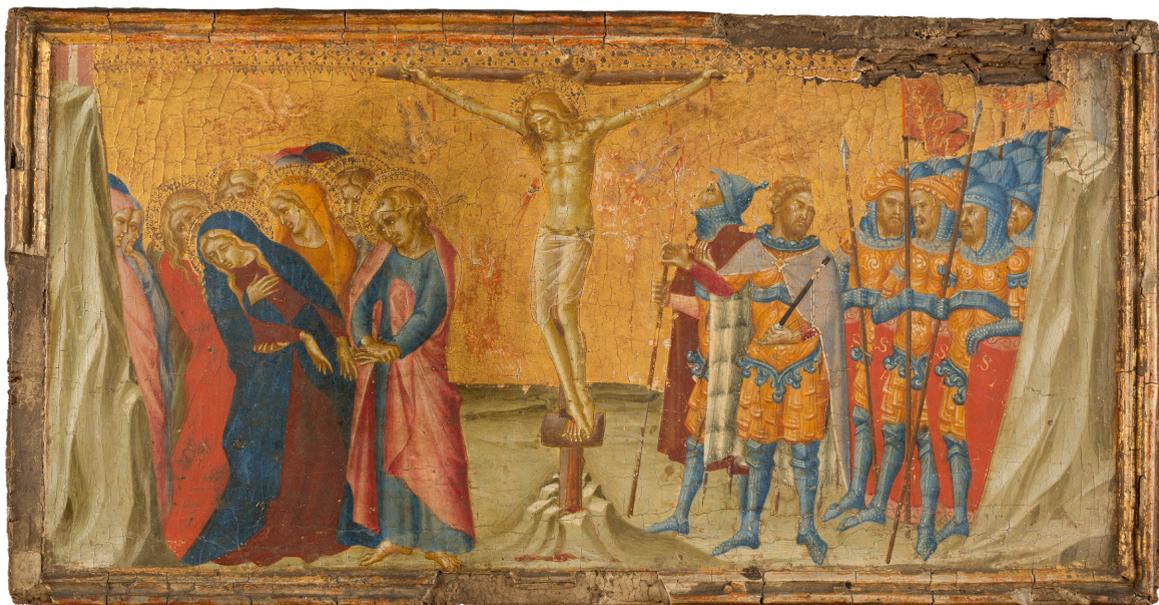
Tempera und Blattgold auf Holz, 26 x 51 x ca. 3–3,5 cm  
bez.: Aufschrift mit Kreide an der Unterkante „200“  
Prov.: Schenkung Baum 1882  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 192

### Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>

Der Bildträger besteht aus einer breitformatigen, leicht konvex verwölbten, ca. 3–3,5 cm starken Tafel aus Pappelholz, deren Ränder grobe Sägespuren aufweisen. An der oberen Längskante befindet sich links ein ca. 2 cm breites Bohrloch, das wahrscheinlich der Verdübelung mit einer anderen Bildtafel diente. So lässt sich unschwer folgern, dass die Tafel ursprünglich Teil eines größeren Ensembles – in Anbetracht des Formats höchstwahrscheinlich einer Altarpredella – gewesen ist. Wann die Tafel aus ihrem Kontext gelöst und auf der Rückwand des Zierrahmens verschraubt wurde, ist unbekannt.

Die relativ dicke, weiße Grundierung der Malschicht besteht vermutlich aus Kreide oder Gips; aus derselben Masse ist auch die doppelte, vergoldete Profilleiste gefertigt, die die Bildfläche allseitig umrahmt. Auf der Grundierung sind an zahlreichen Stellen Ritzungen zu erkennen, die die Konturen der Figuren und Gegenstände grob umreißen (z.B. bei der Silhouette des Gekreuzigten, den Konturen der Felsen etc.). Die Figuren und die Felsenlandschaft sind in Tempera ausgeführt, der Hintergrund ist mit Blattgold ausgelegt. Am oberen Rand des Bildfeldes sowie in den Nimben ist der Goldgrund punziert. In den Gesichtern der Heiligen sind z.T. die Einstichlöcher des Zirkels, mit dem die Nimben gezogen wurden, erkennbar.

Die Tafel weist erhebliche Schäden auf: Die große Fehlstelle oben rechts reicht bis auf das Trägerholz. Die Zierleiste ist am rechten sowie besonders am unteren und linken Rand teilweise abgebrochen, deren Vergoldung an den meisten Stellen bis auf den roten Bolus abgerieben. Auch im Bereich des Bildfeldes scheint an vielen Stellen der rote Bolus durch und flächendeckend ist ein starkes Craquelé vorhanden, das im Goldgrund ausgeprägter ist als in der Malschicht. Auf dem Goldgrund, heute fast gänzlich verschwunden und nur noch schemenhaft zu erkennen, befanden sich einst fünf Engel, die das Blut Jesu Christi auffingen: zwei über der Mariengruppe, einer zwischen Johannes und Jesus Christus und einer zwischen letzterem und dem



Gesicht des Longinus. Ein fünfter schwebte über den Köpfen des Longinus und des guten Hauptmannes.

Die Temperamalerei ist an einigen Stellen abgeplatzt, besonders dort, wo sie über dem Goldgrund lag: im Bereich der Gesichter des guten Hauptmannes und des Longinus sowie an dessen Lanze, an der linken Schulter des Johannes, im Bereich des Kreuzes und des Heilands sowie an den Rändern des Bildfeldes. Weitere kleine Ausbrüche und Abplatzungen der Malschicht oder des Goldgrundes, teilweise auch der Grundierung, finden sich auf der gesamten Bildfläche. Im Bereich des guten Hauptmannes ist die Malschicht durch vier parallele Kratzer verletzt. Vereinzelt sind kleinere Retuschen mit dem bloßen Auge und unter UV-Licht erkennbar, etwa im Bereich der Gewänder von Maria und Maria Magdalena.

Frühere Restaurierungen sind bis auf wenige Sicherungsmaßnahmen durch Otto Klein 1951 nicht bekannt.<sup>2</sup>

### **Beschreibung**

Vor leuchtendem Goldgrund ragt zentral der Gekreuzigte empor. Nur mit einem dünnen Lendentuch bekleidet, ist der ausgemergelte Körper Jesu Christi mit drei Nägeln (im sog. Dreinageltypus) an das nur aus grob behauenen Stämmen erbaute Kreuz geschlagen. Blut tropft und rinnt von seinen Händen und Füßen hinunter, ein breiter Strahl Blutes tritt aus der seitlichen Wunde aus. Sein schräg nach vorn geneigtes Haupt, sein lebloser Gesichtsausdruck, die geschlossenen Augen und die schlaffe Körperhaltung zeigen, dass der Tod bereits eingetreten ist. Der leere Raum um Jesus Christus herum lässt ihn isoliert und entrückt erscheinen. Allerdings ist diese Wirkung dem heutigen Erhaltungszustand geschuldet, denn einst befanden sich um den Gekreuzigten herum fliegende Engel, die nur noch schemenhaft zu erkennen sind.

Die zentrale Figur des Gekreuzigten wird zu beiden Seiten von dichtgedrängten Menschenmengen flankiert. Zu seiner Rechten – d.h. vom Betrachter aus gesehen links – befinden sich, barfüßig und mit schmerz erfülltem Gesicht, Johannes Evangelist sowie eine Gruppe trauernder Frauen, deren ganze Aufmerksamkeit allerdings der in Ohnmacht fallenden Maria gilt. Die geschwungenen Körper – besonders der fallenden Maria und der Maria Magdalena in rotem Gewand, die die Gottesmutter stützt und gleichzeitig deren Haltung wiederholt – sowie das belebte Spiel der Hände stehen dabei in reizvollem Kontrast zu der recht statischen Gruppe der Soldaten, die sich zur Linken Jesu Christi versammelt hat. Die antikisierenden Rüstungen sowie das Banner und die Schilde mit der Aufschrift „SPQR“ weisen sie als römische Legionäre aus. Etwas von der Truppe abgerückt und dem Gekreuzigten am nächsten stehen zwei männliche Figuren. Barhäuptig, mit Kommandostab und einem pelzgefütterten Mantel ausgestattet, lässt sich die vordere Figur als römischer oder guter Hauptmann identifizieren, der nach den Evangelien des Matthäus und Markus zur Stunde des Todes in Jesus den wahren Sohn Gottes erkennt und dies seinen Gefolgsmännern kundtut (Mt. 27,54, Mk. 15,39). Hinter ihm und mit einem purpurnen

Mantel bekleidet steht Longinus mit der Lanze. Er hat sich dem Gekreuzigten zugewandt und die Tatsache, dass er als einzige Figur in der gesamten Komposition Jesus direkt und unvermittelt anblickt, spielt auf die apokryphe Überlieferung an, der zufolge die Augen des halb erblindeten Longinus mit dem Blut Christi in Berührung kamen, woraufhin Longinus sein Augenlicht wiedererlangte und sich zu Jesus Christus bekannte.<sup>3</sup> Der Logik der Szene folgend müsste Longinus eigentlich zur Rechten des Gekreuzigten – an der Seite der Lanzenwunde – stehen, welche allerdings als die bedeutendere Seite den Jesus nahestehenden Personen reserviert ist.

Auftragende, fast die gesamte Höhe der Bildtafel einnehmende Felsformationen rahmen die Szene. In vergleichbaren Darstellungen werden solche Felsenlandschaften häufig im Hintergrund arrangiert, um räumliche Tiefe zu erzeugen.<sup>4</sup> Zwar schieben sich die Felsen hier wie ein geöffneter Vorhang vor das Geschehen, nach hinten bleibt der Raum jedoch undefiniert. Die Felsen dienen vorrangig als seitliche Begrenzung der Szene und als optisches Gegengewicht zur zentralen Christusfigur. Über den Felsenspitzen erscheinen rechts eine gemalte Turmarchitektur und links ein gemaltes Banner mit vertikalen Streifen in der Folge rot-weiß-rot, wobei unklar ist, ob ursprünglich nicht auch an dieser Stelle eine gemalte Architektur intendiert gewesen ist, die zu einem späteren Zeitpunkt falsch ergänzt wurde. Dafür spräche, dass die Farbschicht hier ungewöhnlich dick ist, doch lassen auch die Infrarotaufnahmen dazu keinen endgültigen Schluss zu.

### Diskussion der Zuschreibungen und Datierung

Im Inventar Lange wurde bereits die in der Tat unübersehbare Zugehörigkeit der Goldgrundtafel zur Sieneser Schule des 14. Jahrhunderts erkannt. Aus welchem Grund Waldmann 1905 die geographische Zuordnung auf die sienesische oder florentinische Schule des 14. Jahrhunderts ausweitete, ist daher nicht nachvollziehbar.<sup>5</sup> Konkretere Zuschreibungsversuche lieferten Bernard Berenson und Wolfgang Stechow: Berenson reihte das Bild in das Œuvre eines unbekanntes Malers mit dem Notnamen Ugolino Lorenzetti ein,<sup>6</sup> dessen Werke man später zum Großteil dem sienesischen Künstler Bartolommeo Bulgarini zuordnete.<sup>7</sup> Wolfgang Stechow teilte die Zuschreibung an Ugolino Lorenzetti respektive Bulgarini nicht, dessen Figuren in der Tat hieratischer und monumentaler erscheinen, und brachte das Gemälde stattdessen zunächst mit dem sienesischen Maler Bartolo di Fredi (um 1330–1410)<sup>8</sup> und anschließend mit Francesco di Vannuccio (dokumentiert 1356–1389) in Verbindung.<sup>9</sup> Doch keine der beiden Zuschreibungen überzeugt: Im Gegensatz zur Göttinger *Kreuzigung* sind die Figuren Bartolo di Fredis voluminöser, der Faltenwurf der Gewänder ist geschmeidiger, die Ornamentik reicher und das Kolorit feiner. Dagegen überzeugen die Räumlichkeit und die Variation im Ausdruck des Göttinger Gemäldes.<sup>10</sup> Die oft melancholisch gezeichneten Figuren Francesco di Vannuccios wiederum wirken weniger grazil als diejenigen der Göttinger Tafel, der Ausdruck der Gesichter ist dagegen umso expressiver.<sup>11</sup>



Abb. 1: Lippo Vanni, Marientod, ca. 1350–1360, Tempera auf Holz, 28 x 32 x 3,5 cm, ehemals Altenburg, Lindenau-Museum.

Eine neue Richtung schlug Millard Meiss 1931 ein, indem er nicht nur eine plausible Zuschreibung lieferte, sondern auch die ursprüngliche Funktion des Gemäldes erkannte: Er stellte erstmals einen Zusammenhang zwischen dem Göttinger Werk und einer seit 1967 verschollenen Tafel aus Altenburg mit dem *Tod Mariens* her (Altenburg, Lindenau-Museum, Inv. Nr. 59).<sup>12</sup> (Abb. 1) Aufgrund des breiten Formats, der Übereinstimmung der Punzierungen und der nahezu identischen Höhe der Tafeln (26 und 27 cm) hielt Meiss sie für Predellentafeln ein und desselben Altarretabels.<sup>13</sup> (Abb. 2) Ferdinando Bologna stellte 1969 aufgrund stilistischer Übereinstimmungen eine Verbindung der Altenburger Tafel mit einem im 19. Jahrhundert wieder aufgefundenen Altarfragment mit einem segnenden Christus aus der Kirche S. Chiara in Neapel her. Er vermutete, dass der Christus (Neapel, Museo di Capodimonte, Inv. Nr. Q 1930, n. 32) sowie die Altenburger und die Göttinger Predellentafeln zusammen mit zwei bis dato unveröffentlichten Altarfragmenten mit den Propheten Jesaja und Jeremias (Privatsammlung, abgebildet bei Bologna 1969, Taf. VII-3) von ebenjenem Altar der Kirche S. Chiara herstamme – eine Vermutung, die von De Benedicis 1979

aufgenommen und von De Castris 1999 allerdings aufgrund ihrer spekulativen Natur zu Recht wieder abgeschwächt wurde: Aussehen und Herkunft des Altarretabels, dem ursprünglich beide Predellentafeln angehörten, sind heute unbekannt.<sup>14</sup> Allerdings lässt sich durch eine jüngst publizierte Tafel mit der Vermählung der Jungfrau Maria – sollte sich deren Zuschreibung an Lippo Vanni und deren Zuordnung zu ebenjener Predella erhärten – zumindest für letztere ein mariologisches Bildprogramm ablesen.<sup>15</sup>

Der von Millard Meiss 1931 aufgedeckte Zusammenhang der Göttinger *Kreuzigung* mit dem Altenburger *Marientod* brachte auch in der Frage des Künstlers eine entscheidende Wendung. In Anlehnung an Berensons Zuschreibung des Altenburger *Marientods* an Lippo Vanni zog Meiss nun für die Göttinger Tafel einen nicht näher bestimmbaren Werkstattgehilfen Lippo Vannis als Autor in Betracht.<sup>16</sup> Noch einen Schritt weiter ging Ferdinando Bologna, der sich 1952 als erster für eine eigenhändige Autorschaft Lippo Vannis aussprach und das Gemälde relativ früh, um 1345, datierte.<sup>17</sup> Seine Zuschreibung fand in der Folge zumeist Akzeptanz, ist in jüngerer Zeit mehrfach bekräftigt worden<sup>18</sup> und wird auch an dieser Stelle unterstützt, allerdings mit einer späteren Datierung (siehe unten).

Lippo Vanni war als Miniatur-, Fresko- und Tafelmaler hauptsächlich in Siena in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tätig, urkundlich belegt ist er im Zeitraum zwischen 1344 und 1375.<sup>19</sup> Zunächst trat er in den 1340er Jahren als Miniaturmaler in Erscheinung. Über Zahlungsbelege können ihm in dieser frühen Schaffensphase



Abb. 2: Lippo Vanni, Kreuzigung Christi, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Detailaufnahme der Punzierungen.

fünf illuminierte Initialen aus dem Graduale MS 98/4 in der Libreria del Duomo in Siena sicher zugeordnet werden, die in den Jahren 1344–1345 entstanden sind. Zahlreiche Freskoarbeiten und Tafelmalereien belegen seine führende Stellung als Maler in Siena nach der verheerenden Pestepidemie von 1348, etwa die Fresken der im 15.



Abb. 3: Lippo Vanni, Reliquiar mit Maria und Heiligen, ca. 1350–1360, Tempera und Blattgold auf Holz und Papier, 49,4 x 45,4 x 6,2 cm (geöffnet), Baltimore, The Walters Art Museum.

Jahrhundert stark übermalten *Marienkronung* im Palazzo Pubblico in Siena (1352), der *Schlacht von Valdichiana* ebendort (ab 1363) oder des Marienzyklus in San Leonardo al Lago (späte 1360er Jahre) sowie das monumentale Triptychon mit thronender Madonna und Szenen aus dem Leben der Hl. Aurea, eine 1358 signierte und datierte Altartafel, die Lippo Vanni im Auftrag des Konvents der Dominikanerinnen S. Aurea in Rom anfertigte.<sup>20</sup> Von seiner Hand und vermutlich im Umfeld desselben Konvents ist ein kleines tragbares Reliquiar mit Maria und dem Kind, umgeben von der Hl. Aurea und Johannes dem Täufer, entstanden, das in die 1350er Jahre datiert wird.<sup>21</sup> (Abb. 3) Physiognomische Ähnlichkeit besteht insbesondere zwischen der Maria der Verkündigung des Reliquiars und der Maria der Göttinger Tafel. Die Variation im Ausdruck ebenso wie die zarte Anmut und Eleganz der Figuren des Reliquiars, die noch sehr der Kunst Simone Martinis verpflichtet sind, finden ihren,

wenn auch abgeschwächten Widerhall in der Göttinger Kreuzigung, wobei letztere mehr Sinn für Körpervolumina und Räumlichkeit und somit eine stärkere Affinität zu der Kunst der Brüder Lorenzetti erkennen lässt. Eine Datierung der Göttinger Tafel in die 1350er Jahre, in die zeitliche Nähe zum Reliquiar in Baltimore und bevor sein Stil im Laufe der 1360er Jahre graphischer wird (z.B. in der Biccherna-Tafel in Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 50.5, ca. 1364), erscheint daher plausibel.<sup>22</sup>

Lisa Marie Roemer

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60, Nr. 216; Waldmann 1905, S. 78, Kat. Nr. 200; Stechow 1924/1925, S. 213 u. Abb. 3; Stechow 1926, S. 53, Kat. Nr. 165 u. Taf. 1; Meiss 1931, S. 379, Anm. 4; Berenson 1932b, S. 295; Meiss 1936, S. 114, Anm. 3; Ausst.-Kat. Stuttgart 1950, S. 56, Kat. Nr. 96 u. Taf. 13; Bologna 1952, S. 38 u. Taf. 27; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 62, Kat. Nr. 165; Berenson 1968, Bd. 1, S. 442; Bologna 1969, S. 289; De Benedictis 1979, S. 99; Dale 1984, S. 29–30 u. 194–195; Unverfehrt 1987, S. 191, Kat. Nr. A 85 mit Abb.; Chelazzi Dini 1996, S. 738; De Castris 1999, S. 42; Ausst.-Kat. Siena 2008, S. 51 f., Kat. Nr. 5 u. Abb. 5a (J. Tripps); Ausst.-Kat. Kassel 2011, S. 28, Kat. Nr. 1 u. Abb. S. 29 (J. Claus); Carlier 2022, S. 54–59, Nr. 15.

## Sammlungportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/0a4c4305-614b-41d0-a698-a31e06fa76de>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der gemälde-technologischen Untersuchungen aus den Praxisseminaren SS 2003 und SS 2005 unter der Leitung von Dr. Gerd Unverfehrt und Prof. Dr. Michael von der Goltz zusammengefasst und hier insbesondere die Arbeiten von Johanna Fuchs und Ruth Sandforth 2005, von K. Mai 2003 und weiteren zu Rate gezogen.
- 2 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte Restaurierungen 1930–1966, Rechnung vom 31.05.1951 (Nr. 2, Gemälde Nr. 165).
- 3 Z.B. in der *Legenda Aurea* (ed. Häuptli 2014), Bd. 1, Kap. 47, S. 644–647.
- 4 Vgl. Lorenzo Monaco, *Geburt Christi*, 1398–1400, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 1113 oder Ambrogio Lorenzetti, *Kreuzigung Christi*, ca. 1320–1330, Städel Museum Frankfurt, Inv. Nr. 1005.
- 5 Waldmann 1905, S. 78, Kat. Nr. 200.
- 6 Briefliche Notiz von B. Berenson 1922 (zit. nach Stechow 1926, S. 53, Kat. Nr. 165) und Berenson 1932b, S. 295.
- 7 Zu Bulgarini s. Meiss 1936; DBI, Bd. 15 (1972), S. 38–40 (M. Meiss).
- 8 Stechow 1924/1925, S. 213.
- 9 Stechow 1926, S. 53, Kat. Nr. 165. Der Hinweis auf Francesco di Vannuccio erfolgte laut Stechow in einem Brief Paul Schubrings vom 29.08.1925, der sich allerdings nicht erhalten hat.
- 10 Vgl. Bartolo di Fredi, *Kreuzigung Christi*, ca. 1375–1385, Altenburg, Lindenau-Museum, Inv. Nr. 50.
- 11 Vgl. Francesco di Vannuccio, *Kreuzigung Christi*, 1380, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

- sitz, Inv. Nr. 1062B.
- 12 Meiss 1931, S. 379, Anm. 4. Zur Altenburger Tafel s. Oertel 1961, S. 76 f. und Ausst.-Kat. Siena 2008, S. 51 f., Kat. Nr. 5 (J. Tripps), der die Entdeckung der Zusammengehörigkeit der Altenburger und Göttinger Tafeln fälschlicherweise F. Bologna 1969 zuschreibt. Vgl. Berenson 1924, S. 267, 282 für die Zuschreibung der Altenburger Tafel an Lippo Vanni.
  - 13 Meiss 1931, S. 379, Anm. 4.
  - 14 Bologna 1969, S. 289; De Benedictis 1979, S. 32, 99; De Castris 1999, S. 42.
  - 15 Carlier 2022, S. 54–59, Nr. 15.
  - 16 Meiss 1931, S. 379, Anm. 4 und Meiss 1936, S. 114, Anm. 3.
  - 17 Bologna 1952, S. 38 und Brief von F. Bologna an L. v. Weiher vom 08.05.1952, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 192.
  - 18 So durch De Benedictis 1979, S. 99; Unverfehrt 1987, S. 191, Kat. Nr. A 85; Ausst.-Kat. Siena 2008, S. 51 f. (J. Tripps); Ausst.-Kat. Kassel 2011, S. 28, Kat. Nr. 1 (J. Claus); sowie durch schriftliche Mitteilungen von Judith Steinhoff (August 2016) und Gaudenz Freuler (Dezember 2017), beide in Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 192. Sharon Dales Zuschreibung der Göttinger Tafel an den sog. Meister der Friedsam Madonna, einen Gehilfen Lippo Vannis, fand dagegen wenig Resonanz, Dale 1984, S. 194 f.
  - 19 Zu Lippo Vanni allgemein s. Thieme/Becker, Bd. 23 (1929), S. 277 f. (C. H. Weigelt); De Benedictis 1979, S. 30–36, 49 f.; Carli 1981, S. 232–234; Dale 1984; Chelazzi Dini 1996; Chelazzi Dini 1997, S. 189–192; DBI, Bd. 65 (2005), S. 228 (C. Ranucci); AKL, Bd. 85 (2015), S. 32 (S. Partsch). Zu den Miniaturmalereien in jüngerer Zeit bes. De Benedictis 2002 und Freuler 2004 mit ausführlichen Literaturangaben.
  - 20 Die Tafel befindet sich heute im Konvent von Ss. Domenico e Sisto in Rom. Farbige Abb. in Chelazzi Dini 1996, S. 737.
  - 21 Zum Reliquiar s. Zeri 1976, Nr. 26, S. 44–46; Ausst.-Kat. Cleveland u.a. 2010, S. 203 f., Kat. Nr. 119 (M. Bagnoli).
  - 22 Ich danke Prof. Dr. Gaudenz Freuler für den Austausch bezüglich des Göttinger Gemäldes (Korrespondenz Dezember 2017, s. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 192). Vgl. die entsprechende Datierung der Altenburger Tafel in die 1350er Jahre durch Johannes Tripps, Ausst.-Kat. Siena 2008, S. 51 f., Kat. Nr. 5 (J. Tripps). Eine bisher unbekannte und erstmals in Carlier 2022 veröffentlichte Tafel von Lippo Vanni mit der Vermählung Mariä entstammt mutmaßlich derselben Predella, der auch die Göttinger Kreuzigung und der Altenburger Marien Tod angehört (Carlier 2022, S. 54–59, Nr. 15). Anders als hier vorgeschlagen, datiert Carlier die drei Tafeln in Berufung auf G. Freuler in die Frühzeit von Lippo Vannis Schaffen (um 1345).



## 2

### Lorenzo Monaco (um 1370/71–1425), zugeschrieben

#### Kreuzigung Christi

1390–1395

Tempera und Blattgold auf Leinwand, später auf Holz gezogen 75 x 56,7 cm

bez.: rückseitig unten links rotes Wachssiegel mit den Initialen „AM“

Prov.: Schenkung Baum 1882

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 220

#### Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>

Die in Tempera und Gold auf einem dünn grundierten textilen Bildträger ausgeführte Kreuzigungsszene wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt allseitig beschnitten (Rekonstruktion siehe Abb. 2) und auf zwei unterschiedlich große Holzbretter geleimt. Die Holzbretter weisen rückseitig eine stark verdunkelte Bemalung auf, die vermutlich aus dem 16. Jahrhundert stammt. (Abb. 3) Das schmale Brett (75 x 10,5 cm) zeigt einen Fuß, das andere Brett (75 x 46,2 cm) eine Szene mit vier Figuren in einer felsigen Landschaft. Da die Bretter an den Rändern bereits ausfasern, wurden allseitig schmale Holzleisten zur Befestigung aufgenagelt. Der insgesamt gut erhaltene textile Bildträger hat sich aufgrund des unterschiedlichen Dehnungsverhaltens von Textil und Holz teilweise verwellt. Die stärksten Deformationen befinden sich im Bereich des Johannes und in der linken Bildhälfte (eine ca. 5 cm breite, vertikal verlaufende Welle). Die gekitteten und retuschierten halbkreisförmigen Fehlstellen von ca. 9 x 3,5 cm unterhalb der Hände des Gekreuzigten stammen möglicherweise von einer früheren Rahmung. Weitere Kittungen befinden sich in der linken Bildhälfte im Goldgrund zwischen Christus und Maria, sowie am unteren und rechten Rand. Ebendort und im Mantel der Maria gibt es Retuschen, während der Goldhintergrund teilweise bis zum darunterliegenden braunroten Bolus bzw. bis zur weißen Grundierung abgerieben ist. Die blaue Farbe des Kreuzes ist, entgegen der Angabe im Katalog von 1926, original.<sup>2</sup> Im Inkarnat der Figuren scheint die Untermalung in Grüner Erde (verdaccio) durch. In den Gesichtern sind die Einstichlöcher des Zirkels für die Nimben zu erkennen. Durch die Aufbeulung der Leinwand lässt sich am Rand die Rückseite der Leinwand einsehen, auf der Reste einer Klebmasse zu erkennen sind. Ob die Leinwand rückseitig bemalt war, lässt sich zum aktuellen Zeitpunkt nicht feststellen.

Auf der Rückseite des hölzernen Bildträgers ist in der linken unteren Ecke ein rotes Wachssiegel mit den Initialen „AM“ angebracht.<sup>3</sup> (Abb. 4)





Abb. 2:  
Rekonstruktionszeichnung der Leinwand  
vor ihrer Beschneidung, laut rückseitiger  
Beschriftung „von Herrn Ohle, Mai 1925“,  
Göttingen, Kunstsammlung der Universität,  
Akte GG 220.

Abb. 3:  
Rückseite des hölzernen  
Bildträgers von GG 220.



Abb. 4:  
Rotes Wachssiegel mit den Initialen „AM“  
auf der Rückseite des hölzernen Bildträ-  
gers von GG 220.



## Beschreibung und Diskussion

Die vierfigurige Kreuzigungsszene auf Goldgrund präsentiert mittig Christus an einem blauen Balkenkreuz im Dreinageltypus, auf einem Suppedaneum stehend, mit leicht angewinkelten Beinen und zur Seite geneigtem Kopf. Unterhalb des Gekreuzigten hockt – vermutlich mit einem knienden und einem aufgestellten Bein – in rotem Gewand Maria Magdalena, deren blondgelocktes Haar über die Schultern fällt. Mit ihrem rechten Arm umfasst sie den unteren, blutüberströmten Teil des Kreuzes und ihr im Profil gezeigtes Gesicht ist nach oben zum Antlitz Christi gewandt. Maria und Johannes Evangelist rahmen die Szene, beide stehen frontal dem Betrachter zugewandt, wobei sie sich leicht vom Kreuz weg neigen, so dass Christus isoliert und somit effektiv vor dem Goldgrund in Szene gesetzt erscheint. Mit ihren Händen verweisen sie auf den Gekreuzigten im Zentrum des Bildes und ziehen den Betrachter durch den direkten Blickkontakt in das Geschehen hinein.

Das Leinwandgemälde gelangte durch die Schenkung des Mediziners Wilhelm Baum 1882 in die Kunstsammlung der Universität Göttingen.<sup>4</sup> Aus welcher Quelle Baum es erwarb, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden. Einen Hinweis auf einen früheren, jedoch nicht näher bestimmbar Sammler gibt das rote Initialen-Siegel auf der Rückseite des Bildes (s. o.).

Erstmals erwähnt wird das Gemälde 1886 im Göttinger Inventar von Konrad Lange, der es der florentinischen Schule des 14. Jahrhunderts zuschreibt.<sup>5</sup> In der Tat sind die Anleihen bei Giotto offensichtlich, etwa in der Figur der Maria Magdalena, so dass eine Verortung in Florenz um 1400 bis heute überzeugt.

Die von Osvald Sirén 1914 erstmals vorgenommene Zuschreibung des Gemäldes an den frühen Lorenzo Monaco (mit Einflüssen von Agnolo Gaddi und Niccolò di Pietro Gerini) gründet sich offenkundig auf Parallelen besonders in der Figurenauffassung und in der Physiognomie des Gekreuzigten, etwa in der Silhouette des Körpers mit der charakteristisch eingezogenen Taille, in der zarten Modellierung der Muskulatur oder auch in Details wie den feinen, einzeln akzentuierten Barthaa-<sup>6</sup> An die Qualität der reifen Werke Lorenzos reicht das Göttinger Gemälde indes nicht heran: Lorenzos grazile Malerei ist dem weichen Stil verhaftet, der mit ihm am Anfang des 15. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte. Besonders die feinen Schattierungen und Farbabstufungen in den weichen, durch eine zarte Linienführung charakterisierten Gewandfalten schaffen eine ausgeprägte Körperlichkeit und zeugen von dessen virtuosem Umgang mit Linie, Farbe und Körpervolumina.<sup>7</sup> Dagegen wirken die Figuren in der Göttinger *Kreuzigung* insgesamt flacher, die Gewandfalten steifer und die Schattierungen und Farbübergänge gröber. Schließlich ist auch die feine Ornamentik der späteren Werke Lorenzos im Göttinger Leinwandgemälde stark zurückgenommen, wobei dies auch dem textilen Bildträger geschuldet sein kann. Diese Qualitätsunterschiede im Detail und in der Gesamterscheinung mögen Wolfgang Stechow in den 1920er und 1950er Jahren,<sup>8</sup> Henk van Os in den 1970er Jahren<sup>9</sup> und Marvin Eisenberg 1989 in seiner Monaco-Monographie dazu bewegen

haben, die Autorschaft Lorenzo Monacos anzuzweifeln.<sup>10</sup> Mit der seit den 1990er Jahren durch Laurence Kanter und Gaudenz Freuler angestoßenen Neubewertung des Frühwerks von Lorenzo Monaco kann die alte Zuschreibung Siréns jedoch wieder bekräftigt werden.<sup>11</sup> Wie Gaudenz Freuler festgehalten hat, lässt sich das Göttinger Gemälde innerhalb des Œuvres von Lorenzo Monaco stilistisch in der Nähe der um 1393/1395 entstandenen Miniaturmalereien eines Antiphonars für Santa Maria degli Angeli<sup>12</sup> und zeitlich kurz vor dem Holzkreuz von 1397 verorten,<sup>13</sup> so dass eine Datierung des Göttinger Leinwandgemäldes in den Zeitraum 1390–1395 plausibel erscheint.<sup>14</sup>

### Materialität und Funktion

Ungewöhnlich ist die Verwendung der Leinwand als Bildträger, die vor dem 16. Jahrhundert eher selten auftritt und im italienischen Raum nicht nur, aber doch verstärkt in der Verwendung als Prozessionsfahnen und -banner bekannt ist. Auch für die Göttinger *Kreuzigung* Lorenzo Monacos, dem die Forschung mit der New Yorker *Interzession* ein weiteres Leinwandgemälde zugeschrieben hat (Abb. 5),<sup>15</sup> ist ein solcher Verwendungszweck vermutet worden,<sup>16</sup> allerdings lässt sich diese These nicht vorbehaltlos stützen.

Die sog. Gonfaloni konnten im Auftrag von Kirchen, Klöstern und insbesondere von religiösen Laienbruderschaften für öffentliche Prozessionen oder Predigten, aber auch im Kontext von Begräbnissen in Auftrag gegeben werden.<sup>17</sup> Prozessionsbanner religiösen Inhalts sind durch Quellen bereits für das 10. Jahrhundert bezeugt, auch durch Cennino Cennini sind wir von den Gonfaloni unterrichtet.<sup>18</sup> Die frühesten erhaltenen Banner stammen dagegen aus dem 14. Jahrhundert, wobei die meisten heute noch erhaltenen Werke im 15. und 16. Jahrhundert angefertigt wurden. Als mobile Bilder waren sie zur Reduzierung des Gewichts auf einem textilen Bildträger angebracht und häufig, aber nicht immer, beidseitig bemalt. An einer Querstange befestigt wurden sie an langen Tragestangen, oft an Vortragekreuzen, von den Kirchen- oder Bruderschaftsmitgliedern geführt. Dieser Funktion entsprechend haben viele der erhaltenen Banner relativ große Formate (mit Maßen von 150 bis 250 cm Länge und 70 bis 150 cm Breite). Allerdings sind auch Banner kleineren Formats bekannt,<sup>19</sup> so dass die vergleichsweise geringen Maße der Göttinger Leinwand nicht unbedingt gegen ein Prozessionsbanner sprechen. Das Göttinger Gemälde zeigt überdies – möglicherweise gerade wegen des kompakten Formats – eine vereinfachte, auf die wesentlichen Figuren und im Ornament reduzierte Komposition und folgt damit „Prinzipien der Plakativität“, die Prozessionsbannern häufig zu eigen sind.<sup>20</sup> Eine solche Darstellungsweise zielte auf eine höhere Fernwirkung und damit einhergehend auf eine möglichst prägnante und unmittelbare Veranschaulichung des Bildinhalts und der religiösen Botschaft ab. Fraglich bleibt, wie damit die virtuose, ungewöhnlich fein gearbeitete und sehr gut erhaltene Temperamalerei besonders in den Gesichtern der Figuren in Einklang zu bringen ist, die erst bei nahsichtiger Be-



Abb. 5: Lorenzo Monaco, Interzession Christi und Mariä, vor 1402, Tempera auf Leinwand, 249 x 153 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

trachtung ihren vollen Reiz entfaltet. Eine ursprüngliche Funktion als Prozessionsbanner lässt sich daher für das Göttinger Gemälde nicht ausschließen, ebenso ist jedoch eine Verwendung als Altar- oder Andachtsbild denkbar, wie dies für einige Leinwandgemälde, auch als Folgenutzung für Banner, bekannt ist.<sup>21</sup>

Doch lassen fehlende Quellen eine eindeutige Bestimmung von Zweck und Verwendung des Göttinger Leinwandgemäldes heute leider nicht mehr zu.

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60, Nr. 217; Waldmann 1905, S. 80, Kat. Nr. 212; Sirén 1914, S. 107 u. Abb. J; Stechow 1924/1925, S. 212 u. Abb. 7; Stechow 1926, S. 22, Kat. Nr. 65 u. Taf. 3; van Marle 1927, S. 168, Anm. 3; Thieme/Becker, Bd. 23 (1929), S. 392 (W. Suida); Berenson 1932b, S. 300; Berenson 1963, Bd. 1, S. 119; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 29, Kat. Nr. 65; Boskovits 1975, S. 347; Unverfehrt 1987, S. 195, Kat. Nr. A 116 mit Abb.; Eisenberg 1989, S. 194 f.; Ausst.-Kat. Florenz 2006, S. 263 (G. Freuler) u. Abb. 1, S. 263; Lach 2020.

## Sammlungportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/e539f461-93be-4233-9f99-08a47ae47caa>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der gemälde-technologischen Untersuchungen aus den Praxisseminaren der SS 2003 und SS 2005 unter der Leitung von Dr. Gerd Unverfehrt und Prof. Dr. Michael von der Goltz zusammengefasst und hier insbesondere die Arbeiten von Beatrix Zimmer 2005, Anne Schulze Lammers 2005, Desirée Drechshage 2003 und Britta Pasche 2003 zu Rate gezogen. S. auch die umfassende technologische Untersuchung des Gemäldes von Isabella Lach (Lach 2020).
- 2 Vgl. Stechow 1926, S. 22, Kat. Nr. 65.
- 3 Das Siegel ist auch auf weiteren Gemälden der Göttinger Kunstsammlung zu finden: Kat. Nr. 3 *Maria in Anbetung des Kindes mit zwei Engeln* des Familiare del Boccati u. Kat. Nr. 4 *Kreuzigung Christi* von Lorenzo di Credi.
- 4 S. den Abschnitt zur Provenienzzgeschichte der italienischen Gemälde in der Einführung zu diesem Band.
- 5 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60, Nr. 217; ebenso Waldmann 1905, S. 80, Kat. Nr. 212 und Unverfehrt 1987, S. 195, Kat. Nr. A 116.
- 6 Sirén 1914, S. 107. Der Zuschreibung an den Kamaldulensermonch Lorenzo Monaco folgten van Marle 1927, S. 168, Anm. 3; Thieme/Becker, Bd. 23 (1929), S. 391–393 (W. Suida); Boskovits 1975, S. 347. Berenson 1932b, S. 300 und 1963, Bd. 1, S. 119 spricht sich für Lorenzo Monacos Werkstatt aus. Die in einem Brief von L. v. Weiher an H. v. Os (05.01.1975, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 220) erwähnte Zuschreibung an Monaco durch Federico Zeri ließ sich weder durch briefliche Korrespondenz noch in den Schriften Zeris (Zeri 1964; 1965; 1966) finden.
- 7 Vgl. etwa Lorenzos *Kreuzigung* im Lindenu-Museum in Altenburg, um 1405–1407, 56,4 x 42 cm, Tempera auf Pappelholz, Inv. Nr. 23.
- 8 Stechow 1924/1925, S. 212; Stechow 1926, S. 22, Kat. Nr. 65; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 29, Kat. Nr. 65. Für Stechow kommt ein Zeitgenosse Lorenzo Monacos in Frage, der unter dem Einfluss von Niccolò di Pietro Gerini stand.
- 9 Brief von H. v. Os an L. v. Weiher, 1975, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 220. Für die Übersetzung der Korrespondenz zwischen von Os und von Weiher sei Else Nauber herzlich gedankt.
- 10 Eisenberg 1989, S. 194 f.
- 11 Zur jüngeren Diskussion um das Frühwerk Lorenzo Monacos s. Kanter 1994; Freuler 2001; Ausst.-Kat. Florenz 2006.
- 12 Antiphonar, um 1393/1395, 179 fol., 680 x 470 mm, Pergament, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Corale 13, vgl. bes. Initiale „V“ (Privatbesitz). Ausst.-Kat. Florenz 2006, S. 260–263 (G. Freuler), Abb. Initiale „V“ auf S. 262; außerdem Kanter 1994, S. 229–234 und ders. 2004 mit weiterführender Literatur.
- 13 Freuler 2001 und Ausst.-Kat. Florenz 2006, Kat. Nr. 7, S. 118 f. (G. Freuler).
- 14 Ausst.-Kat. Florenz 2006, S. 263 (G. Freuler) und freundliche Auskunft desselben Autors.
- 15 Die aus dem Florentiner Dom stammende

- Interzession Christi und Mariä* wird seit den 1990er Jahren erneut dem Œuvre Lorenzo Monacos gegeben. Zuvor hatte bereits Marvin Eisenberg die *Interzession* und die Göttinger Leinwand demselben stilistischen Umfeld zugeordnet, Eisenberg 1989, S. 184–186; 194 f. Zur *Interzession* s. Hale 2000; Verdon 2000 und Ausst.-Kat. Florenz 2006, Kat. Nr. 22, S. 161–166 (L. Bellosi) mit ausführlicher Literatur.
- 16 Bereits 1975 vermutete Lucy von Weiher eine ursprüngliche Funktion des Leinwandgemäldes als Prozessionsfahne, s. Brief L. v. Weiher an H. v. Os vom 05.01.1975, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 220.
- 17 Zur Verwendung von Leinwandgemälden als Prozessionsbanner siehe bes. Villers 1995; Villers 2000; Dehmer 2004.
- 18 Cennini (ed. Tempesti 1975), Kap. 162 „Del modo di lavorare in tela o in zendado“, S. 126–128, hier S. 127.
- 19 Z.B. das Banner mit dem Kruzifixus aus dem Umkreis des Francesco Botticini, 103 x 65 cm, Florenz, Museo di S. Marco (Dehmer 2004, S. 102, Abb. 29) oder das Banner mit der Schutzmantelmadonna aus S. Maria della Misericordia, Sestino, 68,5 x 59,9 cm (Dehmer 2004, S. 345, Kat. Nr. 99).
- 20 Vgl. Dehmer 2004, S. 230–235.
- 21 Vgl. Dehmer 2004, S. 124–133.

### 3

## **Familiare del Boccati (dok. 1460–1480)**, zugeschrieben

### Madonna in Anbetung des Kindes, begleitet von zwei Engeln nach 1465

Tempera und Öl auf Eichenholz, 83 x 57 x 3–3,7 cm  
bez.: verso oben Wachssiegel „AM“; mittig mit Kreide: „3“  
Prov.: Schenkung Baum 1882  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 117

#### **Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>**

Das Gemälde wurde auf eine 3–3,7 cm starke Holztafel gemalt, bei der es sich vermutlich um Eichenholz handelt. Die Rückseite des Gemäldes ist mit einer dicken, hellbraunen Farbe auf weißer Grundierung überzogen, wohl um einer weiteren Verwölbung der bereits konvex verformten Bildtafel entgegenzuwirken. Zu welchem Zeitpunkt diese Maßnahme erfolgte, ist jedoch unbekannt. An der oberen Kante der Tafel ist eine deutliche Malkante, an der unteren sind zudem Gewebefasern zu erkennen. Vermutlich wurde die Holztafel vor dem Grundieren mit einem Gewebe teils oder vollflächig kaschiert. Bei der Malschicht handelt es sich um Temperamalerei, wobei nicht auszuschließen ist, dass an einigen Stellen der Farbe Öl beigemischt wurde, um ihre Materialeigenschaften zu ändern. Das Blau des Mantels darf man sich ursprünglich als leuchtender vorstellen. Nimben und Details des Madonnenmantels – wie etwa dessen heute verlorener Brokatsaum – wurden punziert und vergoldet. Bei früheren Restaurierungsversuchen wurden diese ehemals üppigen Goldmalereien jedoch teils bis zur Unkenntlichkeit verputzt. Weitere stark gereinigte Partien finden sich im Bereich des Himmels und auf der Brust des Gottessohnes. Die Modellierung der Inkarnate erfolgte durch zart gesetzte Pinselstriche, wogegen das Blau des Mantels der Maria in mehreren Schichten opak aufgetragen wurde. Die gesamte Bildschicht hat ein sehr feines Netzcracquelé und zahlreiche feine Bildschichtrisse ausgebildet. Bestoßungen der Malschicht finden sich vor allem an den Rändern des Bildträgers. Der Zustand des Gemäldes zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist in den Inventarakt durch eine Fotografie dokumentiert (Abb. 1). Darauf sind eine starke Verdunkelung der gesamten Bildfläche sowie Reinigungsproben eines unbekanntem Restaurators zu erkennen. Inzwischen verlorene goldene Verzierungen auf dem Mantel der Madonna waren damals noch deutlich sichtbar. 1955 erfolgte durch Otto Klein in Köln eine Restaurierung des Gemäldes, bei der mehrere Blasen gefestigt und Fehlstellen retuschiert wurden.<sup>2</sup> Zudem scheint das Gemälde damals mit einem neuen Firnis überzogen worden zu sein. Ein halbes Jahrhundert später traten viele



der Schäden jedoch wieder deutlich hervor: nicht nur war der Erhalt des Gemäldes durch Bildschichtlockerungen und aufstehende Schollen gefährdet, auch sein Erscheinungsbild war durch starke Verputzungen, den fleckigen und vergilbten Firnis sowie nachgedunkelte Retuschen, etwa im Bereich der Brust des Kindes, stark in Mitleidenschaft gezogen.

Dipl.-Rest. Dana Jonitz konnte jedoch im Rahmen der 2021 von ihr durchgeführten Maßnahmen sowohl zwei Schichten älterer und verdunkelter Firnisse entfernen als auch die nun wieder deutlich zu tagetretenden Fehlstellen – wie auch einige kleinere jüngere Fehlstellen – ergänzen und retuschieren. Dabei wurde bewusst auf eine Goldretusche verzichtet, da eine belastbare Rekonstruktion der Goldmalereien in vielen Bereichen nicht mehr möglich ist.



Abb. 1:  
Zustandsaufnahme  
1. Drittel 20. Jahrhundert.

## Beschreibung

Die hochformatige Tafel zeigt Maria als sitzende Dreiviertelfigur in Anbetung des Kindes. Zwei Engel begleiten die in einer schroffen Felsenlandschaft verortete Szene. Die Jungfrau hat ihren Körper dem Betrachter seitlich leicht zugewandt, ihre Hände sind zum Gebet erhoben. Ihr Kopf ist leicht geneigt, ihr Blick fällt auf das auf ihrem Schoß liegende Christuskind. Über einem weißen Untergewand trägt sie ein rotes, mit goldenen floralen Ornamenten verziertes Kleid. Über dem Kleid liegt ein dunkler Mantel, der vorne von einem dunklen Bändchen zusammengehalten wird. Das streng zurückgenommene Haar der Gottesmutter wird durch einen leicht transparenten Schleier verdeckt, in dem breite goldene Bänder eingewebt sind. Durch den in regelmäßigen Falten fallenden Stoff ist ein der zeitgenössischen Mode entsprechender hoher Haaransatz sowie eine weiße Haube zu erahnen. Ebenso wie Kind und Engel wird auch die Gottesmutter durch einen einst aus kleinen goldenen Punkten gebildeten, scheibenförmigen Nimbus ausgezeichnet. Das nackte, blonde Christuskind liegt auf ihrem Mantel. Es wird durch ein um seinen Bauch gelegtes und unter den Armen

hindurchgeführtes dünnes Tuch von einem der Engel einhändig in einer etwas instabil wirkenden, halb sitzenden, halb liegenden Position gehalten. Während das linke Händchen des Knaben auf seinem Knie liegt, hält er im rechten Fäustchen einen Distelfinken. Der Blick des Kindes ist an Mutter und Betrachter vorbei gerichtet.

Die zwei weiß geflügelten Engel sind blond und tragen helle, mit einem Zingulum gegürtete Alben, die an Ärmeln, Saum und Brust ornamental verziert sind. Mit den über der Brust gekreuzten dunklen Stolen verweist ihre Kleidung auf die liturgische Gewandung von Priestern und Diakonen, deren Amt sie innerhalb der Bildkomposition übernehmen. Während der äußere Engel mit einer Hand das Christuskind mit Hilfe des Tuchs hält und seinen Blick auf Maria gerichtet hat, blickt der andere neugierig auf den liegenden Knaben. Den Hintergrund bildet eine schroffe Felslandschaft, auf der nur einzelne Pflanzen Halt gefunden haben. Am Horizont gehen die Felsen in sanfte Hügel über, auf deren Kuppen turmbewehrte Siedlungen liegen. Über ihnen erstreckt sich ein tiefblauer Himmel mit Wolken.

Das mit 83 x 57 cm verhältnismäßig kleine Format, die Nahsichtigkeit und nicht zuletzt das aus der Weihnachtsgeschichte herausgelöste Motiv der Anbetung des Kindes durch seine Mutter weisen auf die Funktion eines privaten Andachtsbilds hin.<sup>3</sup> Der Gläubige soll dem Beispiel Mariens folgen und sich in die Kontemplation über die göttliche Natur und das Schicksal des Kindes zu versenken.<sup>4</sup> Nicht die aktive, durch gegenseitige Gesten der Zärtlichkeit geprägte Beziehung zwischen Mutter und Kind, wie sie etwa in den Darstellungstypen der Maria Glykophilusa oder der Maria Eleusa (vgl. Kat. Nr. 11) verhandelt wird, steht im Zentrum der Komposition.<sup>5</sup> Die Andacht Mariens wirkt hier passiv und in sich gekehrt. Zeichen von gegenseitiger Zärtlichkeit und emotionaler, durch Blicke und Gesten bekundeter Beziehung zwischen Mutter und Sohn fehlen, was teilweise auch darstellerischen Schwächen des Künstlers geschuldet ist.<sup>6</sup> Dennoch gelingt es ihm, zentrale Themen wie die Menschwerdung Christi, die Liebe seiner jungfräulichen Mutter sowie die Vorahnung der kommenden Passion in Attributen sowie im Hintergrund anzudeuten. Bereits in der Symbolik der priesterlichen Gewandung der Engel, die den kindlichen Körper des Christuskindes präsentieren und beschützen, ist auf das Leiden Christi verwiesen. So steht die über der Brust gekreuzte Stola für das Joch Christi, das die Priester in ihrem Amt tragen.<sup>7</sup>

Der Distelfink, auch Stieglitz genannt, in der Faust des Knaben ist einerseits Spielgefährte des Kindes, auch wenn sich der Vogel hier gegen den eher unsanften Griff des Knaben zu wehren scheint.<sup>8</sup> Andererseits wird dem Distelfinken (ital. *cardellino*) nachgesagt, sich von den Dornen der Disteln zu ernähren, wodurch die Verbindung zur Dornenkrone Christi auf der Hand zu liegen scheint. Die allerdings nur bedingt in den historischen Quellen nachweisbaren und somit kritisch zu hinterfragenden Deutungen, die an Darstellungen von Maria und Christuskind mit Stieglitz herangetragen wurden, reichen von der Interpretation des Vogels als menschliche Seele bis hin zum Verweis auf Passion und Opfertod Christi.<sup>9</sup>

Während der Distelfink als Attribut in italienischen Madonnenbildern seit Ende des 13. Jahrhunderts häufig zu finden ist, war ein Landschaftshintergrund bei Andachtsbildern zur Entstehungszeit des Göttinger Bildes etwas relativ Neues. Fra Filippo Lippis (um 1406–1469) *Madonna mit Kind und zwei Engeln* in den Uffizien<sup>10</sup> ist eine der ersten in den 1460er Jahren entstandenen Kompositionen, die eine Anbetungsgruppe nicht mehr vor Goldgrund oder Architektur, sondern auf diese Weise zeigt: In einer gemalten Fensternische sitzt Maria in Dreiviertelfigur vor dem Ausblick in eine atmosphärische weite und felsige Landschaft.<sup>11</sup> Diese erstreckt sich über Felder, Gebirge und Hügel in die luftperspektivisch verbläute Tiefe, ein sich windender Fluss leitet den Blick zum Horizont. In etwa zeitgleich schuf Lippi eine weitere *Maria mit Kind*, die sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet.<sup>12</sup> Die ebenfalls vor der atmosphärischen Landschaft in einem offenen Fenster positionierte Gruppe verzichtet auf Engel als Assistenzfiguren und besteht nun nur noch aus der sitzenden Gottesmutter und ihrem lebhaft gestikulierenden Kind, das sie liebevoll in Händen hält. Diese innigen und lebendigen Kompositionen stellten sich bald als äußerst erfolgreich heraus und wurden von Schülern Filippo Lippis, unter ihnen Sandro Botticelli und Andrea del Verrochio, kopiert und variiert.<sup>13</sup> Der neu in den Bildtypus aufgenommene Landschaftshintergrund mit seinen Felsen und Gebirge kann dabei im Verständnis marianischer Symbolik der zeitgenössischen Hymnen- und Gebetsliteratur ausgelegt werden. Grundlage ist die Deutung des Traums König Nebukadnezars im Buch Daniel - „de monte abscissus est lapis sine manibus“ - „einen Stein, ohne Hände vom Berge herabgerissen“ (Daniel 2:45), was zum Bild für die unbefleckte Empfängnis Mariens wird, in dem Maria der Berg, ihr Sohn der Felsen ist.<sup>14</sup>

Ebenso scheint der Künstler des Göttinger Gemäldes von Filippo Lippis Madonnen in Landschaft beeinflusst worden zu sein, auch wenn er in der malerischen Ausführung deutlich schwächer, statischer und schematischer ist. Statt der zärtlich innigen Interaktion zwischen Kind und Mutter positioniert er seine kontemplative Anbetungsgruppe vor der schroffen Felslandschaft. Während Lippi die Luftperspektive beachtet und die fernen Hügelketten undeutlich verbläut anlegt, unterscheiden sich hier die verschiedenen Ebenen der Landschaft allein durch ihre unterschiedliche Textur. Als *terminus ante quem* für die Datierung des Gemäldes kann daher die Entstehungszeit der beiden Lippi-Madonnen Ende der 1460er Jahre gesetzt werden.

### Provenienz und Forschungsgeschichte

Das Gemälde stammt aus der Sammlung Wilhelm Baums und gelangte im Oktober 1882 als Schenkung des Chirurgen in die Universitätskunstsammlung.<sup>15</sup> Wie zwei weitere Gemälde aus der Sammlung Baum trägt auch dieses rückseitig das bislang noch nicht aufgelöste rote Wachssiegel mit in Fraktur gesetzten Initialen „AM“. Es ist davon auszugehen, dass alle drei Gemälde eine gemeinsame Provenienz besitzen.<sup>16</sup>

Konrad Lange inventarisierte das Werk bei seinem Eingang in die Universitätskunstsammlung als „[...] Schule des Domenico Ghirlandaio [nachträglich gestrichen] Schule des Fra Filippo Lippi u. d. Bicci“<sup>17</sup>

Während die Schule des Domenico Ghirlandaio schon früh ausgeschlossen und nicht weiter diskutiert wurde, sollte sich die Zuschreibung an die Schule, beziehungsweise Werkstatt des Neri di Bicci bis zum Katalog von Gerd Unverfehrt durchsetzen.<sup>18</sup> Mit „Alesso Baldovinetti (?)“ brachte Emil Waldmann in seinem *Provisorischen Führer durch die Gemäldesammlung* 1905 einen weiteren Namen ins Spiel.<sup>19</sup> Das Gemälde ist der Forschung zunächst weitgehend unbekannt geblieben und fand außerhalb der Göttinger Kataloge kaum Erwähnung. Wolfgang Stechow beschrieb es 1924/1925 in seinem Aufsatz über die *Italienischen Bilder des XIV. und XV. Jahrhunderts in der Gemäldesammlung der Universität Göttingen* als „eine früher kühn Baldovinetti (?) genannte „Madonna mit Engeln“ [...] von einem biederen Maler aus der Werkstatt des Neri di Bicci“.<sup>20</sup> Neri di Bicci (1418–1492) führte als Künstler in Florenz einen großen Werkstattbetrieb, den er von Großvater und Vater übernommen hatte und der sehr erfolgreich in der Produktion vergleichbarer Andachtsbilder war.<sup>21</sup> Die Zuschreibung an einen unbekanntenen Künstler aus diesem Werkstattzusammenhang ist daher nachvollziehbar.



Abb. 2:  
Giovanni di Paolo, Madonna mit  
Kind und Engeln, um 1470, Tem-  
pera auf Holz, 46,99 x 38,83 cm,  
San Diego Museum of Art.

### Ein Werk des Familiare del Boccati?

In Göttingen unbekannt geblieben ist die 1975 durch den amerikanischen Kunsthistoriker Everett Fahy (1941–2018) in einem knappen Memorandum vorgenommene Neueinordnung des Gemäldes in das Werk des sogenannten Familiare del Boccati.<sup>22</sup> Es handelt sich dabei um den Notnamen für einen anonymen Künstler, der 1962 durch Roberto Longhi eingeführt wurde und auf der stilistischen Nähe einer Gruppe von Gemälden zu dem in den Marken und in Umbrien tätigen Maler Giovanni Boccati (1445–1480) beruht, die sich in Privatsammlungen, im Pariser Louvre sowie im Frankfurter Städel befinden.<sup>23</sup> Laut Longhi sei der Familiare del Boccati zwischen den 1360er und 1380er-Jahren in Umbrien tätig gewesen und zeige Einflüsse von Francesco di Giorgio und Fra Filippo Lippi.<sup>24</sup> Everett Fahy schlug 1975 in seinem unpublizierten Memorandum vor, das Œuvre des Künstlers, den er nach Siena verortete, um vier Gemälde – darunter auch die Göttinger Madonna – zu erweitern. Zudem hob er den prägenden stilistischen Einfluss Fra Filippo Lippis hervor.<sup>25</sup> Jüngst hat Thomas Bohl 2018 die These aufgestellt, der Familiare del Boccati sei in den 1470er Jahren in Siena tätig gewesen, wo er von Giovanni di Paolo (1398–1482) kopiert wurde.<sup>26</sup> Diese Überlegung basiert unter anderem auf dem Tafelbild einer *Madonna mit Kind und Engeln*, die sich heute im San Diego Museum of Art in Kalifornien befindet (Abb. 2).<sup>27</sup> Die intime Gruppe der Madonna und eines neben ihr stehenden Engels in Anbetung des von einem weiteren Engel in aufrechter Position auf dem Schoß der Mutter gehaltenen Christusknaben mit Distelfinken weist deutliche Parallelen zur Komposition des Göttinger Gemäldes auf. Im Hintergrund wurde die raue Felsenlandschaft durch einen Hain aus roten und weißen Rosen ersetzt.

Andrea de Marchi sieht den Künstler des Göttinger Andachtsbilds ebenfalls im Kontext des Familiare-del-Boccati-Problems, vermutet aber



Abb. 3:  
Familiare del Boccati, Madonna mit Kind  
und zwei Engeln, Öl und Tempera auf Holz,  
63,5 x 44,5 cm, vormals Bologna, Sammlung  
Umberto Pini, Verbleib unbekannt.



Abb. 4:  
Familiare del Boccati, Madonna mit  
Kind, Tempera auf Goldgrund auf Holz,  
77 x 54 cm, Verbleib unbekannt.

einen in Lucca in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ansässigen Maler aus dem Umfeld des Balassare di Biagio del Firenze (1430/1434–1484) und des Matteo Civitali (1436–1501)<sup>28</sup> als Autor des Bildes. Dieser sei möglicherweise mit dem einer *Heimsuchung* im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca identisch.<sup>29</sup>

Das Œuvre, das in der Forschung der letzten 50 Jahre dem Künstler mit Notnamen „Familiare del Boccati“ zugewiesen wurden, erweist sich bei kritischer Betrachtung als relativ heterogen; nicht immer sind die Zu- und Abschreibungen schlüssig nachvollziehbar. Zweifel an der sich immer noch in einem aktiven Prozess befindlichen (Re-)Konstruktion dieses künstlerischen Schaffens sind daher berechtigt. Zweifelsohne ist das Göttinger Gemälde aber im Kontext dieses Problems zu verorten.

Am überzeugendsten ist der Vergleich mit der schon von Longhi dem Familiare del Boccati zugeschriebenen *Madonna mit Kind und zwei Engeln* auf Goldgrund aus der ehemaligen Sammlung Umberto Pini, Bologna (Abb. 3)<sup>30</sup> sowie einer zuvor in der Forschung unbekanntenen *Madonna mit Kind* – ebenfalls auf Goldgrund – aus Privatbesitz, die 2015 in einer Auktion des Wiener Dorotheum angeboten wurde und von Andrea de Marchi in den Werkkorpus des Familiare del Boccati aufgenommen

wurde (Abb. 4).<sup>31</sup> Die Ähnlichkeit in der Physiologie der Madonna mit dem Grübchen am leicht vorspringenden Kinn, der etwas bullige Gesichtstypus des Kindes und insbesondere die penible Feinheit, mit der Augenbrauen und Wimpern jeweils aus einzelnen, feinsten Pinselstrichen gebildet wurden, legen nahe, dass alle drei Werke von der Hand des selben Künstlers stammen dürften. Dass es sich hier um einen Künstler handelt, der sich in seinem Œuvre noch stark der Darstellungstradition auf Goldgrund verbunden fühlt, könnte die malerischen und kompositorischen Schwächen des Werks erklären. Mit der Landschaftsdarstellung begab er sich auf ein für ihn neues, noch nicht völlig beherrschbares Terrain.

Christine Hübner

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60, Nr. 218; Waldmann 1905, S. 86, Kat. Nr. 223; Stechow 1924/1925, S. 215; Stechow 1926, S. 44, Kat. Nr. 11; Berenson 1932b, S. 168 („Fra Diamante“); Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 4, Kat. Nr. 11; Fahy 1975; Unverfehrt 1987, S. 179, Kat. Nr. A2 (mit Abb.); Bohl 2018, S. 56 f. (mit Abb.).

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/9f0c5306-5195-4498-8ca9-c611006c2298>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der 2021 durchgeführten Restaurierung durch Dipl.-Rest. Dana Jonitz zusammengefasst. Ein besonderer Dank gilt der Ernst von Siemens Kunststiftung, durch deren Corona-Förderlinie die Restaurierung des Gemäldes ermöglicht wurde.
- 2 Brief von L. v. Weiher an Otto Klein, 04.04.1955, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 117.
- 3 Vgl. Kecks 1988, S. 14 f., S. 29–31, 70.
- 4 Zum Bildtypus der Madonna in Anbetung des Kindes vgl. Kecks 1988, S. 69–74.
- 5 Beide Typen gehen auf die Darstellungstradition byzantinischer Ikonen zurück. Bei der Glykophilusa („süß Küssende“) legt das Kind sein Händchen trostspendend an das Kinn der Mutter, bei der seit dem Quattrocento für Andachtsbilder bevorzugten Eleusa („Mitleidende“) spendet die Mutter dem Schutz suchenden Sohn in einer Umarmung Trost. Vgl. Kecks 1988, S. 54–57.
- 6 Vgl. hierzu die *Anbetung des Kindes durch Maria und den Johannesknaben* von Francesco Botticini (Kat. Nr. 6), bei der trotz einer vergleichbaren Anbetungsdarstellung durch Blickbeziehung, Betrachtersprache und die der Mutter flehentlich entgegen-gestreckten Armen eine emotionale Beziehung zwischen den Akteuren sichtbar gemacht wird.
- 7 Matthäus 11,29. Vgl. LCI, Bd. 2, S. 150–155, insb. S. 148 f. (Artikel „Gewandung“).
- 8 Finken lassen sich relativ leicht zähmen und wurden schon seit der Antike als Stubenvögel gehalten. Vgl. Werner 1986.
- 9 Die Interpretation des Distelfinken als Symbol der Passion ist erst für das 19. Jahrhundert belegt und durch Quellen nachweisbar. Vgl. Werner 1986.

- 10 Filippo Lippi, *Madonna mit Kind und zwei Engeln*, um 1460–1465, Tempera auf Holz, 95 x 62 cm, Inv. Nr. 1890 n. 1598.
- 11 Zum Bildhintergrund und mariensymbolischen Landschaften der Andachtsbilder vgl. Kecks 1988, S. 74–79.
- 12 Fra Filippo Lippi, *Maria mit Kind*, um 1460/65, 76,9 x 54,1 cm, Tempera auf Pappelholz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, Inv. Nr. 747. Vgl. Best.-Kat. München 2017, S. 308–319, Kat. Nr. 18 (A. Hojer/D. Karl).
- 13 Sandro Botticelli, *Maria mit Kind (Madonna Guidi)*, um 1470, 73 x 49,5 cm, Tempera (?) auf Pappelholz, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF 2099; Andrea del Verrocchio, *Maria mit Kind*, um 1465/70, 75,8 x 54,6 cm, Tempera auf Pappelholz, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Ident. Nr. 104A.
- 14 Vgl. Zöllner 2007, S. 39; Battisti 1991, S. 9 f. Zur Verwendung von Begriffen, wie „mons“ und „lapis“ in der Mittelalterlichen Hymnenliteratur s. die digitale Edition (Datenbank) der 55 Bände der *Analecta hymnica medii aevi* von Guido M. Dreves und Clemens Blume (1886–1926).
- 15 Zur Schenkung Baum vgl. Einführung, S. 27 f.
- 16 Bei den weiteren Gemälden mit identischem Siegel handelt es sich um die frühe *Kreuzigung* auf Leinwand (Kat. Nr. 2) sowie um die *Kreuzigung* von Lorenzo di Credi (Kat. Nr. 4).
- 17 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60, Nr. 218: „Florentinische Schule des 15ten Jahrhunderts. Maria, das auf ihrem Schoß liegende Kind anbetend, dabei 2 Engel. Felsige Landschaft. Holz 0,56 breit 0,8 hoch. Schule des Domenico Ghirlandaio [nachträglich gestrichen] Schule des Fra Filippo Lippi u. d. Bicci“.
- 18 Stechow 1926, S. 44, Nr. 11; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 4, Kat. Nr. 11; Unverfehrt 1987, S. 179, Kat. Nr. A2 (mit Abb.).
- 19 Waldmann 1905, S. 26, Kat. Nr. 223.
- 20 Stechow 1924/1925, S. 209–219, S. 215 (ohne Abb.).
- 21 Vgl. Ausst.-Kat. Seattle 2004.
- 22 Everett Fahy: A Siensese Follower of Fra Filippo Lippi, maschinenschr. Memorandum, August 1975, Venedig, Fondazione Zeri, Pl\_0196/3/2-8.
- 23 Longhi 1962, S. 60–64, Taf. 58–61. Longhis Werkgruppe umfasst folgende Gemälde: *Madonna mit Kind und zwei Engeln*, Sammlung Umberto Pini, Bologna, zuletzt Aukt.-Kat. Sotheby's 2012, Lot 10; *Maria mit Kind und zwei Engeln*, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. M. N. R. 542; *Marienkronung*, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 866 (in Best. Kat. Frankfurt am Main 2004, S. 244–252 einem Luccheser Meister um 1460 attr.); *Heiliger Sebastian*, Privatsammlung, zuletzt im Kunsthandel, Fine Art by Di Mano in Mano, Mailand [https://fineart.dimanooinmano.co.uk/san-sebastiano-familiare-del-boccati/ abgerufen am 19.08.2022]
- 24 Longhi 1962, S. 63 f.
- 25 Fahy 1975. Von Everett Fahy dem Œuvre zugewiesene Gemälde: *Madonna mit Kind und zwei Engeln*, Assisi, Collezione F. M. Perkins; *Maria in Halbfigur mit stehendem Kind*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. Nr. 408 (dort als Fra Filippo Lippi (Nachfolger)); *Maria in Halbfigur mit stehendem Kind*, Christie's, London, Verkauf Sammlung Doetsch, 22.–25. Juni 1895, Lot 144, Verbleib unbekannt; *Madonna mit Kind und zwei Engeln*, Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG. 117.
- 26 Bohl 2018.
- 27 Giovanni di Paolo, *Madonna mit Kind und Engeln*, um 1470, Tempera auf Holz, 46,99 x 38,83 cm, Ass, Nr. 1944.80 [https://collection.sdmart.org/objects-1/info/1333 abgerufen am 21.08.2022], Abbildung in Bohl 2018, S. 56, Abb. 8.
- 28 Vgl. die Objektbeschreibungen in Aukt.-Kat. Dorotheum 2015, Lot 23 und Aukt.-Kat. Sotheby's 2012, Lot 10.
- 29 Auskunft von Andrea de Marchi auf Emailanfrage vom 26.08.2016.
- 30 *Madonna mit Kind und zwei Engeln*, Öl und Tempera auf Holz, 63,5 x 44,5 cm, Sammlung Umberto Pini, Bologna, zuletzt Aukt.-Kat. Sotheby's 2012, Lot 10, Verbleib unbekannt. Andrea de Marchi bestätigte die Zuschreibung für Sotheby's.
- 31 *Madonna mit Kind*, Tempera auf Goldgrund auf Holz, 77 x 54 cm, Aukt.-Kat. Dorotheum 2015, Lot 23 Verbleib unbekannt. Diese Beobachtung ließe sich abschließend nur durch einen direkten Vergleich und maltechnische Untersuchungen der Werkgruppe belegen.

## 4

### Lorenzo di Credi (1459–1537)

#### Kreuzigung Christi um 1500–1510

Tempera auf Pappelholz, 88 x 62 x 2,5 cm  
Prov.: Schenkung Baum 1882  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 125

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Das Gemälde befindet sich in einem verhältnismäßig guten Zustand.<sup>1</sup> Der Bildträger, ein einziges Brett aus Pappelholz, weist mit einer Stärke von ca. 2,5 cm nur eine leichte Verwölbung von ca. 0,7 cm auf.<sup>2</sup> Auf der Rückseite sind zwei horizontale Gratleisten aus zwei verschiedenen Holzarten zur Verstärkung in die Tafel eingelassen. Ausflugslöcher von Schädlingen deuten hier darauf hin, dass keine nachträgliche Ausdünnung der Tafel erfolgt ist. Ein rotes Wachssiegel mit den Initialen „AM“ (Abb. 1) verweist auf eine gemeinsame Provenienz mit zwei weiteren frühen italienischen Gemälden aus der Sammlung Wilhelm Baums.<sup>3</sup> Das Gemälde ist in Tempera auf einer hellen Grundierung ausgeführt, die in den leichten Rissen der Malschicht an der oberen sowie unteren Bildkante sichtbar ist. Ein Grundierungsgrat von ca. 0,5 cm deutet darauf hin, dass die Tafel noch ihre ursprüngliche Größe besitzt. Der Farbauftrag ist dünn und durchscheinend und erfolgte in mehreren Schichten. In den Bereichen der Figuren sind Untermalungen, Pentimenti (Eigenkorrekturen des Künstlers) sowie Unterzeichnungen mit rotbräunlicher und teilweise gräulicher Feder und Pinsel zu erkennen, so dass allgemein ein unfertiger Zustand des Gemäldes angenommen wird.<sup>4</sup> Auch konnten Pauspunkte aus Kohlestaub als Spuren der Übertragung einer Vorzeichnung mittels der Spolvero-Technik beispielsweise im Bereich der linken Hand Jesu nachgewiesen werden.<sup>5</sup> Im Bereich der mittleren Bildachse ist die Malschicht vermehrt von Craquelé durchsetzt. Deren gleichmäßige Verteilung und die Konzentration an der leichten Verwölbung sind Folgen eben jener Formveränderung. Zudem sind mehrere kleine Wasserflecken, Bestoßungen, Dellen sowie Kratzer festzustellen. Im unteren Drittel des Kreuzstamms haben sich rund um ein verschlossenes Astloch leichte Risse gebildet.

Abgesehen von mehreren kleinen Ausbesserungen in der Malschicht sowie einer Ergänzung bzw. Verkittung an der unteren rechten Ecke, sind keine größeren Restaurierungsmaßnahmen bekannt.<sup>6</sup> Der dünne Firnis ist unregelmäßig und fleckig aufgebracht und weist eine alterungsbedingte Vergilbung und Verbräunung auf, die auf eine im 20. Jahrhundert durchgeführte Restaurierung schließen lässt.

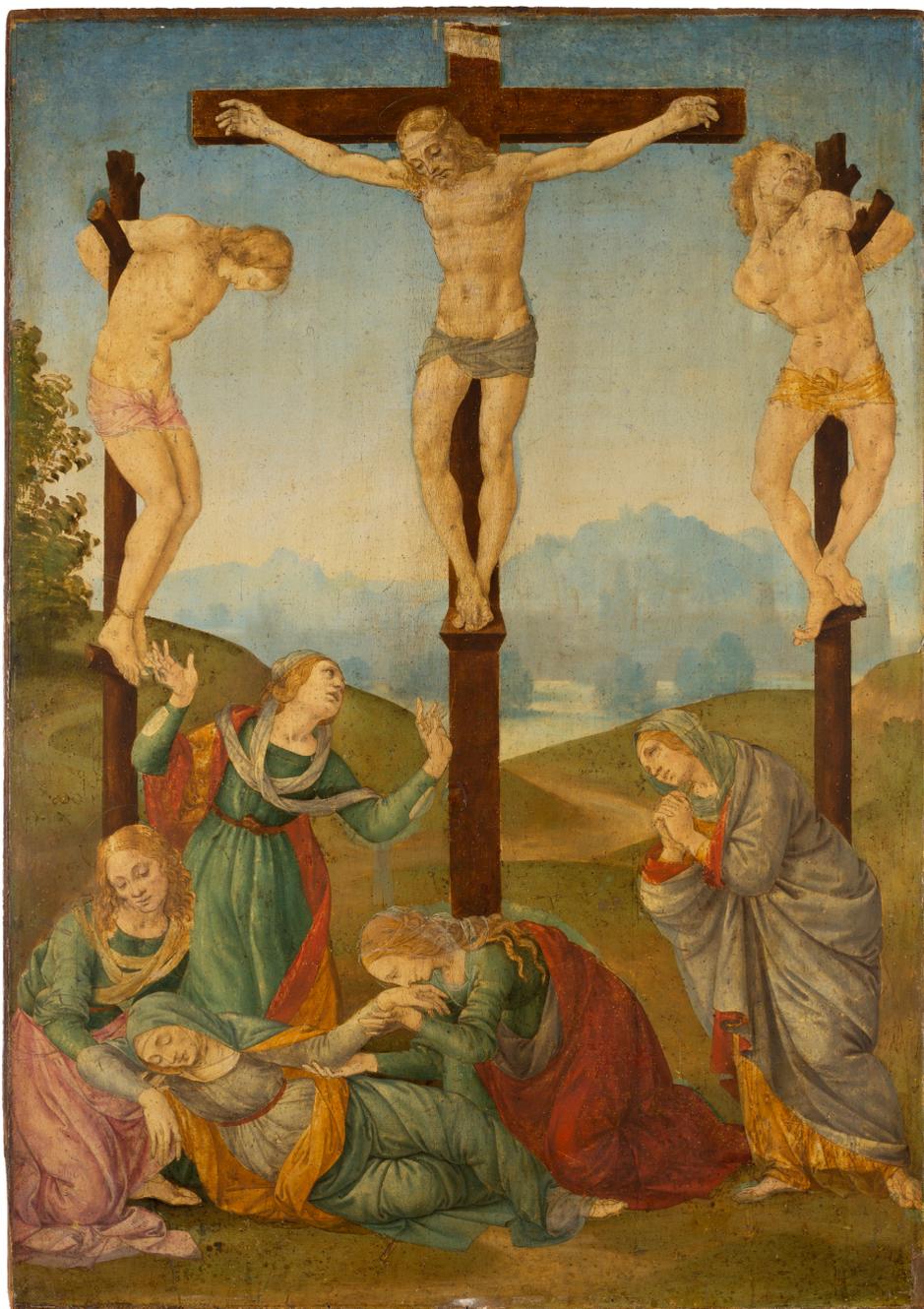


Abb. 1:  
Wachssiegel (Sammlersiegel)  
auf der Gemälderückseite.



Der Zierrahmen aus Nadelholz, bei dem es sich nicht um den Originalrahmen handelt, wurde vermutlich im späten 18. oder im 19. Jahrhundert für das Gemälde angefertigt.

### Beschreibung

Lorenzo di Credis *Kreuzigung Christi* ist wohl das bekannteste und in der Forschung am intensivsten diskutierte italienische Gemälde der Göttinger Sammlung. Es zeigt eine um die Gruppe der drei Marien und die beiden Schächer erweiterte Kreuzigungsgruppe in einer südländischen Landschaft. Das Kreuz Christi auf der Mittelachse des Bildes wird von den beiden an kahle Baumstämme gebundenen Schächern flankiert: zu Christi Rechten der Gute mit gebeugtem Haupt, zu seiner Linken der sich am Baumstamm windende böse Schächer. Unmittelbar unter dem Kreuz ist eine bewegte Beweinungsgruppe angeordnet. Die Gottesmutter ist beim Anblick ihres sterbenden Sohnes in Ohnmacht gefallen und ihr zur Seite gesunkenes Haupt wird sanft von Johannes dem Evangelisten gestützt. Zu ihren Füßen kniet Maria Magdalena, die der Muttergottes die Hand küsst. Hinter ihnen stehen Maria Salome und Maria Kleophae, die in bewegter Trauergestik ihrer Verzweiflung Ausdruck geben. Beide sind mit ihren Oberkörpern dem zwischen ihnen aufragenden Kreuz zugewandt. Der Bildmittelgrund öffnet sich in eine sanfte Hügellandschaft, während in der Ferne eine Stadt und dahinter aufragende Bergketten in starker Verbläuuung nur angedeutet sind.

Ikonomographisch sind an der erweiterten Kreuzigungsgruppe des Göttinger Gemäldes zwei Besonderheiten hervorzuheben, die einen Hinweis auf den Entstehungskontext geben können. Zum einen ist dies die Darstellung der beiden Schächer, die anders als Christus nicht an gewöhnliche Kreuze, sondern an Baumstämme mit gekappten Ästen gebunden sind – ein Motiv, das seinen Ursprung vermutlich in flämischen Kreuzigungsdarstellungen hat und über Kompositionen wie Antonello da Messinas Antwerpener *Kreuzigung Christi* (1475) nach Italien gelangt sein kann.<sup>7</sup> Eine weitere Auffälligkeit stellt die Gruppe um die ohnmächtig zusammengesunkene Gottesmutter am Fuß des Kreuzes dar, deren Körper sanft von dem knienden Johannes gestützt wird, während sich Maria Magdalena über ihre schlaffe Hand beugt und diese küsst. Schon Georg Vitzthum von Eckstädt und Bernhard Degenhart haben darauf hingewiesen, dass diese Gruppe an Darstellungen der Beweinung Christi

erinnere, wobei der Leichnam des vom Kreuz abgenommenen Christus durch die ohnmächtige Maria ersetzt wurde.<sup>8</sup> Diese Darstellungsweise ist in Italien verbreitet und geht auf Simone Martinis Kreuzigungstafel im Orsini-Polyptichon (um 1335) zurück.<sup>9</sup> Ungefähr zeitgleich mit dem Göttinger Gemälde ist Luca Signorellis *Kreuzigung* in Sansepolcro (1505–1507) zu datieren, in der zwei der Marien die Ohnmächtige behutsam umsorgen.<sup>10</sup>

### Zuschreibung und Forschungsgeschichte

Das Gemälde befindet sich seit 1882 als Teil der Schenkung des Chirurgen und Geheimen Obermedizinalrats Wilhelm Baum in der Göttinger Universitätskunstsammlung. Wo der Sammler das Werk erworben hat, ist nicht bekannt. Konrad Lange nimmt es als „Schule des Andrea del Verrocchio“ im Inventar auf und fügt dabei August Schmarsows Hinweis „Umbro-florentinisch“ mit an.<sup>11</sup> Die offensichtlichen stilistischen Parallelen zu Künstlern der Werkstatt Verrocchios bestimmen auch das Urteil Emil Waldmanns aus dem Jahre 1905, der die *Kreuzigung Christi* in seinem *Provisorischen Führer durch die Gemälde-Sammlung* ebenfalls diesem Umfeld zuordnet.<sup>12</sup> Darauf folgt im Jahre 1911 die erste konkrete Zuschreibung an Lorenzo di Credi in Venturis *Storia dell'arte italiana*.<sup>13</sup> Darauf verweist auch Wolfgang Stechow, der das Gemälde als „das bedeutendste Werk des Quattrocento in der Galerie“ und „eines ihrer interessantesten Bilder überhaupt“ charakterisiert und in die Zeit um bzw. nach 1500 datiert.<sup>14</sup> Gegen die Autorschaft Credis spricht sich 1932 Bernhard Degenhart aus, der stattdessen Gianjacopo da Castrocaro (Mattoncini)<sup>15</sup>, den Schüler und Haupterben des Credi-Nachlasses als „Meister der Göttinger Kreuzigung“ vorschlägt und dies damit begründet, der „Reichtum an Bewegung und seelische Lebendigkeit“ der Göttinger *Kreuzigung* stehe „in Gegensatz zu allem, was Lorenzo di Credi schuf.“<sup>16</sup> Die Entstehung des Gemäldes datiert Degenhart um 1520. Degenharts These fand in der Forschung keine Zustimmung, ihr wurde bereits 1933 von Friedrich Antal widersprochen.<sup>17</sup> Die Zuschreibung an Lorenzo di Credi hat bis heute Bestand und wurde nicht zuletzt durch Monographie und Werkverzeichnis von Gigetta Dalli Regoli 1966 gefestigt, die das Werk der reifen Schaffensphase Credis zuspricht und es sogar als dasjenige identifiziert haben will, das Giorgio Vasari unter den unvollendet hinterlassenen Werken nennt: „eine sehr schöne Passion Christi, welche in Besitz des Antonio da Ricasoli kam.“<sup>18</sup> Dalli Regoli zieht in Betracht, dass es sich bei dem Göttinger Gemälde nicht etwa um ein unvollendetes privates Andachtsbild, sondern um einen *bozzetto* handeln könnte.<sup>19</sup>

### Dürer und Credi

Eine besondere Stellung nimmt in der Forschung das nicht vollständig geklärte Verhältnis des Göttinger Tafelbildes zu dem nur in zwei Exemplaren erhaltenen Holzschnitt der *Großen Kreuzigung Christi* (auch: *Der große Kalvarienberg*) ein, der heute nicht mehr zu den gesicherten Werken Albrecht Dürer gezählt wird (Abb. 2). Die

Autorschaft des Nürnberger Künstlers wird aufgrund des Formats sowie stilistischer und inhaltlicher Widersprüche in Frage gestellt.<sup>20</sup>

Ausgangspunkt für die Annahme eines Zusammenhangs zwischen dem Göttinger Gemälde und der *Großen Kreuzigung Christi* ist die ähnliche Anordnung und Positionierung der Figuren innerhalb des Bildes. So zeigen die Schächer, die in beiden Werken an Stämme entasteter Bäume gebunden sind, eine annähernd gleiche Körperhaltung. Selbiges gilt auch für die spiegelbildlich eingesetzte Gruppe von Maria, Johannes (im Holzschnitt durch eine zum Kreuz gewandte Frau ersetzt) und Maria Magdalena, in der das Motiv der Beweinung Christi aufgegriffen wird. Insbesondere in der Maria Magdalena, die in beiden Darstellungen nicht nur die gleiche Pose aufweist, sondern auch Parallelen bei Haar, Frisur und Gewandung zeigt, besteht eine frappierende Ähnlichkeit zwischen Gemälde und Holzschnitt. Nichtsdestotrotz überwiegen die Unterschiede: während im Göttinger Gemälde auf symbolhafte Elemente verzichtet wird, ist der figurenreichere Holzschnitt mit überirdischen Elementen und Verweisen auf die Heilsgeschichte übersät.

Georg Vitzthum von Eckstädt, damals Ordinarius für Kunstgeschichte in Göttingen, erkannte zeitgleich mit Erica Tietze-Conrat 1926 eine Verbindung zwischen Gemälde und Holzschnitt, wobei die Tafel dem Schöpfer des Drucks Vorbild und Inspiration gewesen sei.<sup>21</sup> Die Übernahme „so viele[r] Bestandteile einer und derselben italienischen Komposition mit so geringen Veränderungen“ und die „nicht eben geistreiche Kompilation“ führt Vitzthum als Argument gegen eine Autorschaft Dürers an und vermutet einen Zeichner und Holzschneider, der im frühen 16. Jahrhundert nach Zeichnungen Dürers gearbeitet habe. Vitzthum schlägt vor, dass dieser Credis unvollendete *Kreuzigung* 1495 während seines Venedigaufenthalts gesehen haben muss, wofür es jedoch keine belastbaren Belege gebe.<sup>22</sup> Die kompositorischen Ähnlichkeiten lassen auch andere Kunsthistoriker an eine zwingende Verbindung zwischen beiden Werken denken. Raimond van Marle, der in der Göttinger *Kreuzigung* einen besonders starken Einfluss Leonardo da Vincis erkennt, schlägt vor, dass sich das Gemälde schon früh in Deutschland befunden habe und so durch die Dürer-Werkstatt rezipiert werden konnte.<sup>23</sup> Für Erwin Panofsky beruhen sowohl die Anlage des Holzschnitts als auch Credis *Kreuzigung* auf einer weiteren, nicht überlieferten Komposition, während der linke Schächer eine Zeichnung Pollaiuolos zitiere. Aus dem Interesse Dürers an eben diesen beiden Künstlern leitet er die Annahme ab, dass der Entwurf, nicht aber die Ausführung des Holzschnitts auf Dürer zurückgehe.<sup>24</sup> Dürers Auseinandersetzung mit dem Werk Credis ist belegt und wird nicht zuletzt durch seine Zeichnung nach dem nackten Christuskind aus Lorenzo di Credis *Anbetung* im New Yorker Metropolitan Museum of Art greifbar.<sup>25</sup>

Fedja Anzelewsky, der sich 1955 mit der *Großen Kreuzigung* beschäftigt, bestätigt ebenfalls die Nähe von Gemälde und Druckgraphik und argumentiert mit dem Hinweis auf die mit einer direkten Übernahme durch Dürer im Widerspruch stehenden Datierungen beider Werke mit einem gemeinsamen, nicht erhaltenen Vorbild.<sup>26</sup>



Abb. 2: Die Kreuzigung Christi (Der große Kalvarienberg), um 1496/1500, Holzschnitt, von zwei Stöcken gedruckt, 570 x 389 mm, London, British Museum.

Anzelewsky nimmt an, dass es sich bei dem Göttinger Gemälde nicht um eine Originalkomposition Credis handele, sondern dieses vielmehr auf einen „Bildgedanken Leonardo da Vincis“ zurückgehe. Er folgt damit einer bereits früher von Degenhart aufgestellten These: „Zwar lassen sich in Leonardos Œuvre keine Spuren zu einer großangelegten Kreuzigungsdarstellung finden, doch tragen zahlreiche Details des Credischen Gemäldes so ausgesprochenen leonardesken Charakter, daß daraus fast mit Sicherheit auf ein Vorbild von Leonardos Hand zu schließen ist.“<sup>27</sup> Als Argu-

mente werden dabei Ähnlichkeiten im Faltenwurf sowie die Übertragung des leonardesken Motivs, nämlich des an einem gekappten Baum gemarterten Hl. Sebastian, auf die beiden Schächer der Kreuzigungsgruppe aufgeführt.<sup>28</sup> Demnach habe Dürer nicht Credi, sondern eine Komposition Leonardos als Vorlage gedient. Die stilistischen Gemeinsamkeiten lassen sich durch die Begegnung Credis mit Leonardo in der Werkstatt Verrocchios erklären, zu dessen Schülern beide Künstler zählen.<sup>29</sup> Doch nicht nur zu seinem Mitschüler Leonardo da Vinci, sondern auch zu ihrem gemeinsamen Lehrer Andrea del Verrocchio sind deutliche Analogien im Werk zu erkennen. In erster Linie lassen sich sowohl die Figuren da Vincis als auch Credis in die Verrocchio-Schule einordnen und weisen die gleichen physiognomischen Merkmale auf. Anzwelewskys These schließt sich auch der Ausstellungskatalog zur großen Dürerausstellung im Germanischen Nationalmuseum 1971 an.<sup>30</sup> Claudia Echinger-Maurach, die vor dem Hintergrund der Dürerrezeption in Italien die mögliche Vorbildhaftigkeit der *Großen Kreuzigung Christi* für Michelangelo diskutiert, widerspricht ebenfalls der von Vitzthum gestellten Annahme, Dürer habe nach dem



Göttinger Gemälde kopiert. Sie kann belegen, dass der Holzschnitt um 1500 in Florenz Künstler beeinflusst hat, verneint aber zugleich die Möglichkeit einer umgekehrten Einflussnahme des Drucks auf Credi, dessen ungleich ruhigere Komposition doch zu sehr in der Florentiner Bildtradition verankert sei und keinen „Bezug zur stockenden Gruppenbildung des Holzschnittes“ zeige.<sup>31</sup>

Abb. 3:  
Detail mit sichtbarer Unterzeichnung.

### „mit so unendlicher Geduld“<sup>32</sup> – Credis Maltechnik

Neben dem bislang nicht abschließend geklärten Verhältnis zwischen Holzschnitt und Gemälde ist es auch sein Zustand, der Fragen aufwirft: Ist das Gemälde unvollendet hinterlassen worden? Mit bloßem Auge fallen Unterzeichnungen des Künstlers mit Rohrfeder auf, die die Figuren definieren. Auch Pauspunkte aus Kohlenstaub, die von der Übertragung der Vorzeichnung mittels der Spolvero-Technik stammen, sind an einigen Stellen zu erkennen.<sup>33</sup> Über die Vorzeichnung legte Credi als Vorbereitung für den Auftrag der weiteren Farbschichten eine Isolierschicht sowie

eine gelbliche Imprimitur, die als Mittelton in den nur dünn ausgeführten Bereichen erkennbar ist.<sup>34</sup> Der weitere Malprozess erfolgte im Anlegen dünnster Lasuren. Im Bereich des Inkarnats sind die darunter liegenden Federzeichnungen sowie die über der Imprimitur mit feinem Pinsel ausgeführten Überzeichnungen besonders deutlich erkennbar.<sup>35</sup> Aber nicht nur die skizzenhaften Vor- und Überzeichnungen lassen das Werk unfertig erscheinen: mehrere *Pentimenti* sind mit bloßem Auge zu erkennen, etwa an Fingern und Zehen, am Rücken und an der Frisur der Maria Magdalena sowie den Beinen und Schultern Christi (Abb. 3).<sup>36</sup> Weitere unfertige Stellen finden sich im Gemälde: so ist der Schleier der Marienfigur zwischen Christus und dem guten Schächer an ihrem linken Arm nur mit leichten Pinselstrichen kenntlich gemacht; ebenso sind die Nimben sowie die Schrift der Kreuztafel nur leicht angedeutet oder fehlen gänzlich. Auch der bläuliche Hintergrund muss als unvollendet angenommen werden.

Aufgrund der deutlich durchscheinenden Unterzeichnung merkte Gigetta Dalli Regoli an, man müsse das Gemälde vielmehr mit dem zeichnerischen als mit dem malerischen Werk Credis vergleichen.<sup>37</sup> Ein späteres Verblässen von Farbschichten oder ein Farbverlust in Folge einer unsachgemäß durchgeführten Restaurierungsmaßnahme konnten durch gemäldetechnologische Untersuchungen inzwischen mit großer Sicherheit ausgeschlossen werden.<sup>38</sup> Der unfertige Zustand des Werkes ist keinesfalls als Verlust anzusehen, sondern vielmehr als Bereicherung für die Forschung. Das Werk bietet nicht nur vertiefte Einblicke in die Arbeit des italienischen Malers, sondern legt einzelne Details frei, die sonst unter weiteren Farbschichten mit bloßem Auge nicht zu erkennen wären.

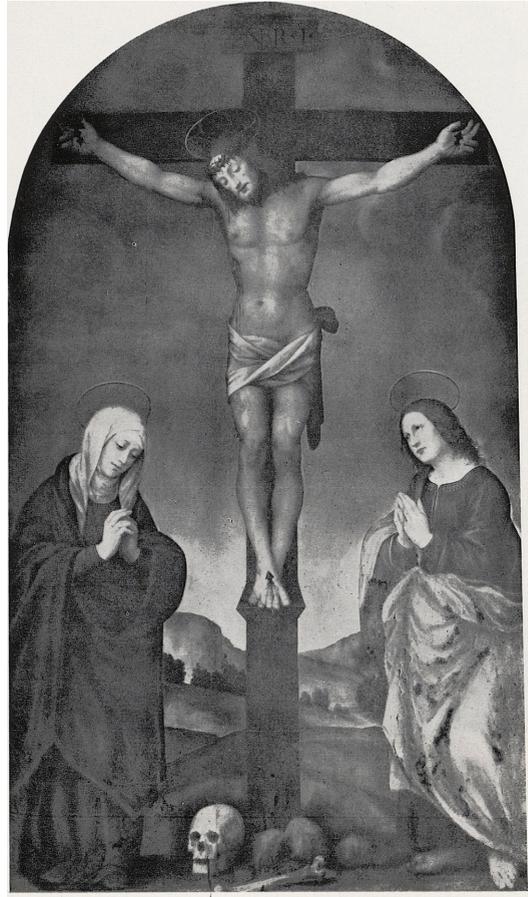


Abb. 4: Lorenzo di Credi (und Giovannantonio Sogliani), Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes, 222 x 133 cm.

Es liegt nahe das Göttinger Gemälde, dass durch die Feinheit seiner (unvollendeten) malerischen Ausführung besticht, mit Giorgio Vasaris Beschreibung der Maltechnik Credis in Verbindung zu setzen, der den Fleiß, die Geduld und die Sauberkeit, mit der der Maler seine Werke ausführte, zu dessen Charakteristikum machte: „Lorenzo trachtete nicht danach viele große Werke zu übernehmen, weil er unglaubliche Mühe aufwandte, sie auszuführen, besonders die Farben allzufein rieb, das Nußöl reinigte und destillierte und eine große Zahl Farbmischungen auf der Palette hatte, von der ersten hellen bis zur letzten dunkeln Tinte, die er nach und nach und in allzu genauer peinlicher Ordnung abstufte; zuweilen hatte er 25 bis 30 auf der Palette, hielt sich zu jeder einen besonderen Pinsel und verlangte, daß wo er arbeitete nichts sich rühren solle was Staub erregen könne.“<sup>39</sup>

Ob es sich bei der Tafel um eines der „viele[n] angefangene[n] Werke“ im Nachlass des Künstlers handelt und dieses sogar, wie Dalli Regoli annimmt, mit der von Vasari als unvollendet erwähnten „sehr schöne[n] Passion Christi“ zu identifizieren ist, die „in Besitz des Antonio da Ricasoli“ kam, kann nicht abschließend geklärt werden. Zu bedenken ist, dass Vasari an dieser Stelle von einer „Passione Christi“ und nicht explizit von einer *Kreuzigung* spricht.<sup>40</sup> In Folge des unvollendeten Zustands unseres Gemäldes schließt sich auch die Überlegung nach der intendierten Funktion der mit 88 x 62 cm verhältnismäßig kleinen Tafel an. Dalli Regoli leitet aus der Leichtigkeit der Malweise die Möglichkeit ab, dass das Gemälde ein *bozzetto*, eine Vorstudie für ein geplantes, großes Altargemälde sein könnte. Ob es sich dabei um die in der historischen Beschreibung der Kirchen Florenz erwähnte, Vasari nicht bekannten *Kreuzigung Christi mit Heiligenfiguren* in der Kapelle der Familie Albizzi in der zerstörten Kirche San Pier Maggiore in Florenz handelt, kann ohne belastbare Quellenfunde weder belegt noch vollständig ausgeschlossen werden.<sup>41</sup> Ganz allgemein besitzen Kreuzigungsszenen im Œuvre des vor allem für seine Madonnenbilder bekannten Künstlers eine relativ geringe Bedeutung. Vasari erwähnt in dessen Vita „eine Tafel, worauf man ein Cruzifix, die Madonna und St. Johannes mit vielem Fleiß ausgeführt sieht“, das für die Kirche St. Agostino in Montepulciano gemalt wurde und sich noch immer dort befindet, im Werkverzeichnis allerdings als Zusammenarbeit Credis mit Giovannantonio Sogliani aufgeführt ist (Abb. 4).<sup>42</sup> Sheldon Grossman hat berechtigterweise darauf hingewiesen, dass der Christus in diesem Altargemälde erkennbar dem der Göttinger Kreuzigung nahesteht.<sup>43</sup> Eine figurenreichere kleinformatige Kreuzigungsszene aus der Florentiner Privatsammlung Acton wurde 1933 durch Bernhard Degenhart identifiziert und als Studie für ein größeres Altargemälde eingeordnet. Dabei könnte es sich, wie Dalli Regoli vorschlägt, um eine später verworfene Vorstudie für Montepulciano handeln. Durch ihr kleines Format (58 x 40 cm) und die Annahme, es handle sich hierbei um eine Vorstudie, wäre ein Vergleich mit dem Göttinger Gemälde möglicherweise aufschlussreich, leider ist der Verbleib des Werks unbekannt.<sup>44</sup>

Aufgrund des Formats ist ebenso denkbar, dass die Tafel ein nicht vollendetes, privates Andachtsbild ist. Möglicherweise führte der durch das Astloch auf der zentralen Bildachse verursachte und nicht zu behebbende Schaden dazu, dass der Künstler die Arbeit an dem Gemälde abbrach, die Komposition aber dennoch als so wertvoll empfand, dass er das Werk in seiner Werkstatt aufbewahrte.

Christine Hübner

(auf der Basis von Aufzeichnungen von Adriana Martins Mota)

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 61, Nr. 220; Waldmann 1905, S. 85, Kat. Nr. 220; Berenson 1909, S. 132; Venturi, *Storia* VII,1, 1911, S. 817 f., Anm. 1; Stechow 1924/1925, S. 215 f., Abb. 13; Stechow 1926, S. 13, Kat. Nr. 40, Taf. 8; Vitzthum 1921–1939, fol. 1–7; Vitzthum 1926, S. 79–82, Abb. 2, 3; Tietze-Conrat 1926, S. 176; Tietze/Tietze-Conrat 1928, S. 361; van Marle 1923–1938, Bd. 13 (1931), S. 290, 334, Abb. 197; Degenhart 1932, S. 96–102; Degenhart 1933, S. 16, Abb. A; Antal 1933, S. 136 f.; Panofsky 1943, Bd. 2, Kat. Nr. 427; Anzelewsky 1954, S. 49–52; Anzelewsky 1955b, S. 140–142, Abb. 1; Passavant 1959, S. 133; Dalli Regoli 1966, S. 44, Anm. 8, 56, 66–68, Kat. Nr. 150, Taf. VII, Abb. 196–198; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 12, Kat. Nr. 40; Grossman 1969, S. 172; Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, S. 108, 110, Kat. Nr. 188; TIB 10,2 (1981), Nr. 405; Unverfehrt 1987, S. 180, Kat. Nr. A 11; Schoch/Mende/Scherbaum 2002, S. 499 f., Kat. Nr. A 7; Echinger-Maurach 2009, S. 267, 281, Anm. 55–57, Abb. 16; Dalli Regoli 2008, S. 23, Abb. 32 f., S. 26; Dalli Regoli 2015, S. 317; Martins Mota 2015; Borda Lozano 2021.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/9dd0cfd0-c336-481f-991f-1719cd51e2f0>

## Anmerkungen

- 1 Beschreibung des Erhaltungszustands ausführlich in Borda Lozano 2021, S. 95–101.
- 2 Die Breite von 62 cm ist für eine aus einem Brett gefertigte Tafel selten. Vgl. Borda Lozano 2021, S. 42.
- 3 Bei den weiteren Gemälden mit identischem Siegel handelt es sich um die frühe *Kreuzigung* auf Leinwand (Kat. Nr. 2) sowie um die *Maria in Anbetung des Kindes mit zwei Engeln* des Familiare del Boccati (Kat. Nr. 3).
- 4 Analyse basiert auf den Ergebnissen des Praxisseminars im Wintersemester 2013/14 unter der Leitung von Prof. Dr. Michael von der Goltz, sowie des Praxisseminars der Herausgeberinnen mit Dipl.-Rest. Viola Bothmann. Eine ausführliche technologische Untersuchung der Maltechnik unter Verwendung naturwissenschaftlicher Methoden erfolgte 2021 im Rahmen der Masterarbeit von Natalia Borda Lozano (Borda Lozano 2021).

- 5 Borda Lozano 2021, S. 53 f.
- 6 In der Restaurierungsunterlagen der Kunstsammlung wird eine Kreuzigung mit Tempera auf Holz erwähnt, allerdings wird es nicht deutlich, ob es sich hierbei um Credis Werk handelt.
- 7 Echinger-Maurach 2009, S. 262. Antonello da Messina, *Kreuzigung Christi*, 1475, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 4. In der florentinischen Kunst findet sich das Motiv des Martyriums an einem von Ästen gekappten Baum bei Darstellungen des Hl. Sebastians – so dass auch eine Übertragung dieser Bildformel in den Kompositionszusammenhang der Kreuzigungsszene diskutiert wird. Vgl. Anzelewsky 1955, S. 141–143 (mit der Annahme, dass Credis Werk auf eine unbekannte Komposition Leonardos zurückgehe) und Echinger-Maurach 2009 passim, ausgehend von einer zeichnerischen Studie für zwei Schächer von Michelangelo.
- 8 Vitzthum 1926, S. 79 (mit Verweis auf eine Äußerung Hans Kauffmanns vor dem Gemälde); Degenhart 1932, S. 97 f.
- 9 Vgl. Echinger-Maurach 2009, S. 267, 281, Anm. 57. Simone Martini, *Orsini-Polyptichon*, um 1335, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- 10 Vgl. Echinger-Maurach 2009, S. 264 f., Abb. 15.
- 11 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 61, Kat. Nr. 220.
- 12 Waldmann 1905, S. 85, Kat. Nr. 220. Unklar ist, wo das im Katalog angeführte Zitat: „von größter Wichtigkeit für die Kenntniss der Maltechnik in Verocchio's Schule. (Hauser.)“ seinen Ursprung hat. Möglicherweise handelt es sich hierbei um Alois Hauser d. J. (1857–1919), seit 1887 Chefrestaurator der Berliner Gemäldegalerie.
- 13 Venturi, *Storia* VII,1, 1911, S. 818, Anm. 1. Diese Zuschreibung soll auf Georg Gronau zurückgehen. Zwei Jahre zuvor hat jedoch Berenson das Göttinger Gemälde schon als Werk Credis aufgelistet. Vgl. Berenson 1909, S. 132.
- 14 Stechow 1924/25, S. 216, 219, Anm. 17, Stechow 1926, S. 13, Kat. Nr. 40.
- 15 Auch Giovanni Jacopo (Gianiacopo) da Castrocaro (Mattoncini); 1581 gestorben.
- 16 Degenhart 1932, S. 96.
- 17 Antal 1933, S. 137.
- 18 Dalli Regoli 1966, S. 44, Anm. 8, 56, 66–68, Kat. Nr. 150 und zuletzt in: Dalli Regoli 2015, S. 317. Vasari 1832–1849, Bd. 3 (1843), S. 349.
- 19 Dalli Regoli 1966, S. 66, Kat. Nr. 150. 2015 beschäftigte sich Adriana Martins Mota im Rahmen einer B.A.-Arbeit mit dem Bild (Martins Mota 2015).
- 20 *Die Kreuzigung Christi* (Der große Kalvarienberg), um 1496/1500, Holzschnitt, von zwei Stöcken gedruckt, 590 x 403 mm, London, British Museum, Inv. Nr. 1918,0713.8; weiteres Exemplar Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 12-1919. Meder scheidet den Holzschnitt, dessen beide im Originalzustand erhaltene Exemplare in London und Wien auf Grundlage des Wasserzeichens auf um 1550 datiert, aus dem Werkkatalog Dürers aus. Vgl. Meder 1932, S. 35–37, S. 159 f., Kat. Nr. 179 (mit Hinweis auf das Göttinger Gemälde in Anm. 1.). Überblick über die Forschungsdiskussion in Schoch/Mende/Scherbaum 2002, S. 499 f., Kat. Nr. A 7. Ob der Holzschnitt, der in zahlreichen Elementen Einfluss italienischer Kunst zeigt, nach Zeichnungen Dürers oder erst zur Mitte des 16. Jahrhunderts im Rahmen früher Dürer-Rezeption entstand, ist bislang nicht geklärt
- 21 Tietze-Conrat 1926, S. 176 u. Vitzthum 1926, S. 79–82. Das Gemälde erhielt durch die bebilderten Publikationen Stechows 1924/1925 u. 1926 größere Bekanntheit.
- 22 Vitzthum 1926, S. 82. Parallel machte auch Erica Tietze-Conrat diese Beobachtung. Vgl. Tietze-Conrat 1926, S. 176; Tietze/Tietze-Conrat 1928, S. 361.
- 23 van Marle 1923–1938, Bd. 13 (1931), S. 334.
- 24 Panofsky 1943, Bd. II, Kat. Nr. 427. Weitere Hinweise auf die Auseinandersetzung Dürers mit Credi bei Dalli Regoli, S. 44, Anm. 8.
- 25 Albrecht Dürer, *Studie eines Kindes*, 1495, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. Nr. RF 4662; Lorenzo di Credi, *Die Anbetung des Christuskindes*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 09.197. Unklar ist, ob Dürer die Studie nach dem Gemälde oder nach einer eigenhändigen bzw. Werkstattzeichnung Credis angefertigt hat, da er auch dessen Zeichentechnik nachzuahmen scheint. Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013, S. 182 f., Kat. Nr. 6.5 (H. Droste).
- 26 Der Holzschnitt wird auf 1495, das Gemälde nach Stechow auf 1500 oder später datiert.
- 27 Anzelewsky 1955, S. 140 f.; Degenhart 1932, S. 96–99.
- 28 Anzelewsky 1955, S. 141 f.
- 29 Vgl. Passavant 1959, S. 28 f. u. Gronau 1913,

- S. 74.
- 30 Vgl. Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Kat. Nr. 188.
- 31 Echinger-Maurach 2009, S. 262, 266 f.
- 32 Vasari 1832–1849, Bd. 3 (1843), S. 344.
- 33 Vgl. Borda Lozano 2021, S. 52–54.
- 34 Vgl. Borda Lozano 2021, S. 60–62 (Isolierung) und 62–64 (Imprimatur).
- 35 Ergebnissen des Praxisseminars im WS 2013/14 unter der Leitung von Prof. Dr. Michael von der Goltz, bestätigt durch die grundlegende maltechnologische Untersuchung von Natalia Borda Lozano (Borda Lozano 2021). Zu den Überzeichnungen vgl. Borda Lozano 2021, S. 77–81.
- 36 Vgl. Borda Lozano 2021, S. 81–82.
- 37 Dalli Regoli 1966, S. 66.
- 38 Vgl. zuletzt Borda Lozano 2021, die mit Hilfe gemäldetechnologischer Untersuchungen und Vergleichen mit gesicherten Werken Credis weitere stichhaltige Belege für den unvollendeten Zustands des Gemäldes vorlegen konnte.
- 39 Vasari 1832–1849, Bd. 3 (1843), S. 349. Vasari nimmt dies zum Anlass auf den moralischen Hinweis, sich nicht den Extremen wie übermäßigem Fleiß und Nachlässigkeit hinzugeben, sondern die gesunde Mitte zu halten.
- 40 Vasari 1832–1849, Bd. 3 (1843), S. 349; Dalli Regoli 1966, S. 168, Kat. Nr. 150 und zuletzt Dalli Regoli 2015, S. 317.
- 41 Altarbild erwähnt in: Richa 1754–1762, Bd. 1 (1754), S. 146. Vgl. Dalli Regoli 1966, S. 168, Kat. Nr. 150. Dalli Regoli hält es für unwahrscheinlich, dass ein solches Altargemälde Vasaris Aufmerksamkeit entgangen sei. Vgl. Paatz/Paatz 1950–1952, Bd. 4 (1952), S. 641.
- 42 Vasari 1832–1849, Bd. 3 (1843), S. 346; Dalli Regoli 1966, S. 179, Kat. Nr. 174, Abb. 223: *Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes*, 222 x 133 cm, Montepulciano, S. Agostino, erster Altar links des Hauptaltars.
- 43 Vgl. Grossman 1969, S. 172.
- 44 Degenhart 1933; Dalli Regoli 1966, S. 180, Kat. Nr. 176, Abb. 228. Abbildungen liegen nur in schwarzweiß vor.

## 5

### Francesco Botticini (1446–1497)

#### Die Anbetung des Christuskindes durch Maria und den Johannesknaben 1480er–1490er Jahre

Tempera mit Ölanteil auf Holz (vermutlich Pappel), teilvergoldet, 89,5 x 60,5 cm  
Prov.: Schenkung Baum 1882  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 120

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Das Tafelgemälde ist mit Tempera und Ölanteil vermutlich auf Pappelholz gemalt. Im Streiflicht deutlich sichtbare Ritzungen an den Konturen und in der Binnenstruktur des Madonnengewands sind Spuren der Übertragung der Vorzeichnung auf den grundierten Bildträger. Das Werk saß ursprünglich in einem heute verlorenen Ädikula-Rahmen, der das Gemälde oben bogenförmig abschloss. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt setzte man das Gemälde jedoch in einen rechteckigen Rahmen. Rückseitig ist zu erkennen, dass hierfür die oberen Ecken mit Holz ergänzt wurden. Offen liegende Fraßgänge von Schadinsekten sowie eine massive Parkettierung der Tafel lassen darauf schließen, dass diese nachträglich gedünnt wurde. Die Fugen der einzelnen Bretter wurden dabei mit Schwalbenschwanzdübeln gesichert. Ob, wie im Katalogtyposkript von Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher vermutet, das Bild darüber hinaus am oberen Rand beschnitten wurde, lässt sich nicht eindeutig klären.<sup>1</sup> Auch auf der Vorderseite lassen sich Spuren der Formatänderung erkennen, da man versucht hat, die Partien, die einst von dem Halbrund verdeckt waren, maleisch anzugleichen. Diese Retuschen und Kittungen dunkelten mit den Jahren nach und beeinträchtigten das Gesamtbild nachhaltig. Zudem lag ein stark nachgedunkelter, unregelmäßig aufgetragener Firnis über der Malschicht.<sup>2</sup>

Bei der jüngsten Restaurierung in Vorbereitung der Bestandsausstellung 2017 wurde zunächst der Firnis entfernt.<sup>3</sup> In einem nächsten Schritt erfolgte die Korrektur der Fehlstellen in der mit Tempera aufgetragenen Mal- und Grundierschicht. Ältere Retuschen wurden ausgeglichen oder nach Möglichkeit ganz abgenommen. Da die Zusammensetzung dieser Übermalungen unklar war, bereitete dieser Schritt besondere Schwierigkeiten. Um der ursprünglichen Präsentation des Gemäldes gerecht zu werden, wurde abschließend eine bogenförmige Verblendung aus farblich angepasstem Balsaholz in den Rahmen eingesetzt. Auch der vergoldete Zierrahmen, der Spuren umfangreicher, unsachgemäßer Ausbesserungsarbeiten zeigte, wurde im Zuge der jüngsten Restaurierungsmaßnahme gefestigt, alte Kittungen und Ergänzungen wurden entfernt, neu aufgebaut und entsprechend retuschiert beziehungsweise vergoldet.



## Provenienz und Forschungsdiskussion

Francesco Botticinis *Anbetung* gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten italienischen Gemälden der Kunstsammlung. Als Teil der Schenkung des Göttinger Geheimen Obermedizinalrat Wilhelm Baums gelangte die Tafel 1882 an die Universitätskunstsammlung.<sup>4</sup> Sie zeigt im Hochformat die Madonna und den Johannesknaben in der Anbetung des vor ihnen auf dem Boden liegenden nackten Christuskindes. Die ganzfigurige Gruppe ist im Vordergrund dargestellt und eingebettet in eine Berg- und Flusslandschaft, die in der Ferne in einem luftperspektivisch verbläuten Gebirge ausläuft. Das Kind blickt den Betrachter mit ruhiger Mimik an und streckt seine Arme seiner Mutter entgegen, die ihren Sohn mit leicht traurig sinnendem Gesichtsausdruck betrachtet. Aufgrund ihrer Körpergröße und dem sich weit ausbreitenden Mantel wirkt die Gottesmutter monumentalisiert. Ihre Knie, Hände und ihr Antlitz sind dabei auf der Mittelsenkrechten positioniert und werden damit zusätzlich hervorgehoben. Zu ihrer Rechten – ebenfalls mit sinnend gesenktem Blick – kniet oder steht der durch sein Fellgewand und den Kreuzstab kenntlich gemachte Johannesknabe in ähnlicher Anbetungshaltung.<sup>5</sup> Vom Scheitel des halbkreisbogenförmigen Bildabschlusses gehen goldene Strahlen aus, die sich so auch auf anderen Fassungen von Botticinis Anbetungsgruppe finden.<sup>6</sup>



Zum Zeitpunkt des Eingangs des Gemäldes in das Inventar der Universitätskunstsammlung waren Namen und Œuvre Botticinis in der Forschung noch weitgehend unbekannt.<sup>7</sup> Im Inventar von Konrad Lange und im Katalog von Emil Waldmann wurde das Bild als Werk der Schule Ghirlandaios aufgenommen.<sup>8</sup> Eine auf August Schmarsow zurückgehende Identifikation als

Abb. 1:  
Francesco Botticini, Maria und Johannes das Kind verehrend, 15. Jh., Tempera auf Pappelholz, 68,5 x 47,5 cm, Gemäldegalerie der Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.



Abb. 2: Francesco Botticini, Die Anbetung des Kindes durch Maria, um 1475–1480, Tempera auf Pappelholz, 88 x 57 cm, Venedig, Polo Museale del Veneto, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

„Schule des Fra Filippo Lippi und des Bicci“ wurde im handschriftlichen Inventar später ausgestrichen.<sup>9</sup> Bernhard Berenson stellte 1909 erstmals die Beziehung zu Francesco Botticini her,<sup>10</sup> eine Zuschreibung, die in den kommenden Jahren jedoch immer wieder angezweifelt werden sollte. Im Aufsatz über die italienischen Gemälde der Kunstsammlung von 1924/1925 steht für Wolfgang Stechow zumindest fest, dass das Bild wohl von Botticini, mit Sicherheit aber vom selben Maler sei, der auch den (heute Botticini zugeschriebenen) Bensonschen Madonnentondo geschaffen habe. In seiner Komposition gleiche es überdies dem aus der Sammlung Solly stammenden Berliner Gemälde Nr. 110, damals noch dem Kreis um Fra Filippo Lippi zugeschrieben, heute ebenfalls ein gesichertes Werk Botticinis (Abb. 1).<sup>11</sup> Im Katalog zur Gemäldesammlung der Universität von 1926 fügt Stechow hinzu, dass die Anbetungsdarstellung der Sammlung Franchetti in der Ca' d'Oro in Venedig denselben

Autor wie das Göttinger Bild haben müsse (Abb. 2).<sup>12</sup> In dem 1956 erschienenen Artikel von Gustav von Groschwitz wird eine *Anbetung des Kindes* von Botticini im Art Museum in Cincinnati, bei der es sich um den bereits erwähnten Bensonschen Madonnentondo handelt – zusammen mit der Göttinger und venezianischen *Anbetung* durch Frederico Zeri in die späte Schaffensphase des Künstlers eingeordnet.<sup>13</sup> Im Rahmen der Arbeiten zum Bestandskatalog der Gemäldesammlung in Göttingen in den 1950er/1960er Jahren wurden auch neue Vergleiche angestellt, Botticini als Schöpfer des Bildes galt weiterhin als unsicher.<sup>14</sup>

Anna Padoa Rizzo konkretisiert die Entstehungszeit des Gemäldes in ihrem Artikel zu Botticini von 1976 in die Mitte der 1480er Jahre. Sie erkennt stilistische Ähnlichkeiten im Dekor und in der Drapierung zwischen den *Anbetungen* in Göttingen, Venedig (Abb. 2), jener 1971 im Verkauf bei Algranti in Mailand, der *Madonna in der Glorie* im Pariser Louvre und der *Marienkronung* für Matteo Palmieri in der Londoner National Gallery.<sup>15</sup> In der eingehenden Monographie zu Francesco Botticini von 1994 datiert Lisa Venturini das Göttinger Werk – wie viele andere desselben Themas – in die Spätphase des Malers (um 1480 bis in die 1490er Jahre) und ordnet es aufgrund motivischer, kompositorischer und stilistischer Ähnlichkeiten mit den *Anbetungen* in der Ca' d'Oro und der Berliner Gemäldegalerie einer geschlossenen Gruppe zu. (Abb. 1, 2).<sup>16</sup> Abweichend dazu wurde inzwischen eine Datierung in die zweite Hälfte der 1470er Jahre vorgeschlagen.<sup>17</sup> In der Göttinger Bachelorarbeit der Autorin (2011) konnte die Zuschreibung an Botticini durch den Vergleich mit dokumentarisch belegten Werken – dem *Sakramentstabernakel* in Empoli und der *Sacra Conversazione* in New York – sowie mit den *Anbetungen* in Venedig und Berlin bekräftigt werden. Auch der Funktionskontext des Göttinger Gemäldes wurde in diesem Zusammenhang ausführlicher diskutiert.<sup>18</sup>

### **Ikongraphie und Funktionskontext**

Bei der Göttinger *Anbetung des Christuskindes durch Maria und den Johannesknaben* handelt es sich aufgrund des relativ kleinen Formats um ein Andachtsbild, das primär der Anregung eines Einzelnen zur privaten und öffentlich-individuellen Andacht außerhalb der liturgischen Abläufe diente.<sup>19</sup> Zum Höhepunkt gelangte diese Gattung im Florenz des Quattrocento. Das beliebteste Bildthema waren Darstellungen von Maria mit dem Christuskind. Die Madonna als kniende Ganzfigur in der Anbetung ihres vor ihr liegenden Kindes, wie sie im Göttinger Bild erscheint, tritt als Kompositionsform ab Ende der 1460er, Anfang der 1470er auf und geht auf das Hausaltarbild Fra Filippo Lippi für die Medici-Kapelle zurück.<sup>20</sup>

Im Œuvre des in Florenz 1446 geborenen und 1497 ebenda verstorbenen Francesco Botticini, der in den zeitgenössischen Quellen Francesco di Giovanni genannt wird, spielt die Darstellung der ganzfigurigen knienden Madonna in der Anbetung ihres liegenden Kindes eine herausragende Rolle.<sup>21</sup> Von den circa 88 dem Künstler zugeschriebenen Werken zeigen allein 21 das Bildmotiv auf diese Weise.<sup>22</sup> Die Tafelge-

mälde entstanden in Botticinis Werkstatt, die damals für die Produktion von privaten Andachtsbildern dieser Art bekannt war.<sup>23</sup> Als Schüler des ebenfalls auf die Produktion von Andachtsbildern spezialisierten Neri di Bicci war Botticini schon früh mit den Abläufen und der Organisation einer solchen arbeitsteiligen Werkstatt vertraut.

Im Göttinger Bild liegt das Christuskind vollkommen nackt auf der goldenen Mantelinnenseite der Gottesmutter in der linken unteren Bildecke. Während der Knabe den Betrachter mit ruhigem Ausdruck anblickt, streckt er die Arme seiner Mutter entgegen. Durch Nimbus, Strahlenkranz und vor allem durch die andächtige Haltung der weiteren Figuren wird auf seine Göttlichkeit hingewiesen.<sup>24</sup> Botticini hat sich in seiner Darstellung an dem von Andrea Verrocchio geprägten Typ der Jungfrau Maria orientiert.<sup>25</sup> In ihrer Auffassung stellt sie einen Idealtypus der Frau des Quattrocento dar. Sie besitzt eine hohe Stirn und hochgestecktes blondes Haar, welches durch einen durchsichtigen Schleier umhüllt wird. Als Analogien zur zeitgenössischen Mode sind die goldenen Verzierungen zu betrachten, die sich an den Bordüren sowie auf der Innenseite ihres Mantels befinden. Den Saum des dunklen Stoffs zieren hingegen goldene pseudo-kufische Inschriften.

Das Bildthema ist auf die Beschreibung der Geburt Christi in zwei Quellen des 14. Jahrhunderts zurückzuführen: auf die *Meditationes Vitae Christi* (um 1300) sowie die *Revelationes de vita et passione Jesu Christi et gloriosae virgini Mariae matris eius* der Hl. Brigitta von Schweden (1303–1373). In ihrer Weihnachtsvision beschreibt sie, wie das Christuskind unmittelbar nach der Geburt nackt auf dem Boden liegt, während seine Mutter es andachtvoll mit gebeugtem Haupt und gefalteten Händen anbetet.<sup>26</sup> Botticini legte diese Szene so an, dass der Betrachter in das Geschehen mit einbezogen wird. Durch den auf ihn gerichteten Blick des Christusknaben wird der Gläubige in das Bild hineingeführt, die flehentlich nach oben gestreckten Ärmchen lenken die Aufmerksamkeit weiter auf Hände und Antlitz Mariens. Die bildimmanenten Beziehungen aus Blicken und Gesten verweisen dabei auf das Heilsgeschehen. In der hilfeschreitenden Geste des Kindes kündigt sich bereits die Ahnung des bevorstehenden Opfertods an. Gleichzeitig scheint der Knabe aufgrund seiner ruhigen Mimik sein Schicksal akzeptiert zu haben. Auch im Ausdruck der Madonna spiegelt sich die Vorahnung auf die Passion Christi wider;<sup>27</sup> mehr noch ist der leichte Kummer in ihrem Gesicht als Leiden mit Christus zu interpretieren, welches sie zur Miterlöserin und zur wichtigsten Fürsprecherin werden lässt.<sup>28</sup> In dieser Funktion ist sie zum einen in der anbetenden Haltung, zum anderen in ihrer Monumentalität und der hervorgehobenen Anordnung im Bildraum veranschaulicht.<sup>29</sup> Der Gläubige wird so selbst „zur Anbetung des die Erlösung bringenden göttlichen Kindes“ aufgefordert, was in der Haltung des ebenfalls anwesenden Johannesknaben gespiegelt und verstärkt wird.<sup>30</sup>

Die gemeinsame Darstellung von Christus- und Johannesknaben geht nicht auf einen biblischen Text oder die Vision der Hl. Brigitta von Schweden zurück, sondern ist durch die *Meditationes Vitae Christi* und die *Vita di San Giovanni Battista* aus

dem *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri* beeinflusst, einer überaus wichtigen Quelle für die Ikonographie des Johannes in der Renaissancekunst.<sup>31</sup> Seine Präsenz im Bild ist insbesondere seiner theologischen Bedeutung zu verdanken.<sup>32</sup> Er weist auf Passion und Erlösung hin, denn als erster hat er Jesus als Erlöser erkannt und seine Rolle als „Opferlamm“ prophezeit.<sup>33</sup> In seiner andächtigen und betenden Haltung ist der Johannesknabe zudem in seiner Funktion als Fürsprecher verdeutlicht.<sup>34</sup> Der Gläubige wird aufgefordert, es Maria und dem Johannesknaben gleichzutun und sich der Anbetung des göttlichen Kindes anzuschließen.

*Swetlana Mass*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60 f., Nr. 219; Waldmann 1905, S. 88, Kat. Nr. 236; Berenson 1909, S. 120; Stechow 1924/1925, S. 215; Stechow 1926, S. 5 f., Kat. Nr. 16, Taf. 6; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 6, Kat. Nr. 16; van Marle 1923–1938, Bd. 13 (1931), S. 404; Berenson 1932a, S. 278; Berenson 1936, S. 92; Berenson 1938, Bd. 1 (Text), S. 72; Ausst.-Kat. Stuttgart 1950, S. 30, Kat. Nr. 15; von Groschwitz 1958, S. 10; Berenson 1963, Bd. 1, S. 40; Padoa Rizzo 1971, S. 454; Padoa Rizzo 1976, S. 9; Unverfehrt 1987, S. 179, Kat. Nr. A 5; Venturini 1994, S. 82, S. 127, Kat. Nr. 76; Venturini 1996, S. 265; Mass 2011.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/f226d556-7ec1-4dad-a7b3-b3b9ecc75c46>

## Anmerkungen

- 1 Handschriftliche Anmerkung in Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I, gegenüber S. 6. Diese Annahme basiert auf der Beobachtung, dass am oberen Rand der Malerei nur die Spitzen einer fünfteiligen Strahlengruppe zu sehen sind. Dagegen spricht, dass auch bei anderen Ausführungen der Madonnengruppe mit halbrundem Abschluss, wie bei dem Gemälde in der Ca' d'Oro in Venedig (Abb. 2), Stern und Strahlen angeschnitten dargestellt sind.
- 2 Im Zuge einer Stuttgarter Ausstellung zur frühen italienischen Tafelmalerei im Jahre 1950 wurde das Gemälde durch Otto Klein restauriert.
- 3 Die Restaurierung führte Dipl.-Rest. Viola Bothmann durch: die Maßnahme wurde durch die von Herrn Klaus Thimm (†) übernommene Patenschaft ermöglicht.
- 4 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60 f., Nr. 219 bzw. 236 (von Emil Waldmann 1905 ergänzt).
- 5 Kretschmer 2011, S. 128; Von Metzsch 1989, S. 189. Mt 3,4: „Er aber, Johannes, hatte ein Gewand aus Kamelhaaren an und einen ledernen Gürtel um seine Lenden.“
- 6 In Filippo Lippis vorbildhaften *Anbetung im Wald* (Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 69) schwebt die Heilig Geist-Taube über der Anbetungsgruppe, bei Botticinis *Anbetung* in der Ca' d'Oro (Abb. 2) sowie in der Fassung der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 1) treten ebenfalls goldene Strahlen vom Himmel herab, ohne dass eine Taube ihr Ausgangspunkt wäre.

- 7 Erst Ende des 19. Jahrhunderts fand Gaetano Milanesi ein Dokument, in dem der Name „Botticini“ auftaucht. Wilhelm von Bode und August Schmarsow zählten zu den ersten, die sich mit dem Œuvre Botticinis beschäftigten. Zur ‚Entdeckung‘ Botticinis im 19. und frühen 20. Jahrhundert vgl. Sliwka 2015, S. 94–96.
- 8 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 60 f., Nr. 219; Waldmann 1905, S. 88, Kat. Nr. 236.
- 9 Nachdem Botticini seine erste Ausbildung in der Werkstatt Neri di Biccis erfahren hat und nachweislich von Filippo Lippi beeinflusst worden war, ist Schmarsows Einschätzung nicht aus der Luft gegriffen.
- 10 Berenson 1909, S. 120.
- 11 Stechow 1924/1925, S. 215. Zum Bensonischen Tondo mit der *Madonna mit Kind und einem Brevier*, welches sich heute in Ohio, Museum of Art in Cincinnati (Inv. Nr. 1948.201) befindet und ebenfalls Botticini zugeschrieben wird, s. Venturini 1994, S. 127, Kat. Nr. 80. Das Berliner Bild, Ident. Nr. 110, war 1884 als Werk in der Art des Fra Filippo Lippi an die Kunstakademie in Düsseldorf ausgeliehen worden (Best.-Kat. Berlin 1886, S. 97, Nr. 110), heute befindet es sich wieder in der Sammlung der Berliner Gemäldegalerie. Dazu Venturini 1994, S. 126, Kat. Nr. 74. Stechow erwähnt darüber hinaus in der Anm. eine mündliche Zuschreibung durch Ernst Kühnel.
- 12 Stechow 1926, S. 5 f., Kat. Nr. 16. Die *Anbetung des Kindes durch Maria* in der Ca' d'Oro gilt ebenfalls als Werk Botticinis. Dazu Venturini 1994, S. 126, Kat. Nr. 75; Ausst.-Kat. München 2018, S. 274 f., Kat. Nr. 64 (A. Schumacher).
- 13 Von Groschwitz 1958, S. 8–10. Zur *Anbetung des Kindes durch Maria mit Johannesknaben*, Cincinnati, Museum of Art, Inv. Nr. 1956.309 s. Venturini 1994, S. 127, Kat. Nr. 79.
- 14 Als „im Motiv sehr ähnlich“ werden in Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 6, Kat. Nr. 16 genannt: Francesco Botticini, *Madonna mit Kind und Engel*, ehem. Sammlung Richard M. Hurd, New York, zuletzt Aukt.-Kat. Christie's 1983, Lot 181, Verbleib unbekannt; Jacopo del Sellaio; *Die Anbetung des Kindes*, Berlin, Kunstsalon Paul Cassirer/Hugo Helbing, 06.06.1918, Lot 38, Taf. 25, Verbleib unbekannt. Im Exemplar II des Katalogtyposkript ist das Fragezeichen nach Botticini allerdings handschriftlich durchgestrichen.
- 15 Padoa Rizzo 1976, S. 9. Der Tondo der *Anbetung des Kindes durch Maria* in Mailand befindet sich heute in der Collezione Credito Bergamasco – Gruppo Banco Popolare in Bergamo. Dazu Venturini 1994, S. 113, Kat. Nr. 36. Zur *Madonna in der Glorie* im Louvre, Inv. Nr. 590 Paris, s. Venturini 1994, S. 121, Kat. Nr. 60. Zur *Marienkrönung* für Matteo Palmieri in London, National Gallery, Inv. Nr. 1126 s. Venturini 1994, S. 112 f., Kat. Nr. 35; Bagemihl 1996; Sliwka 2015.
- 16 Venturini 1994, S. 82–83. Darüber hinaus kann Venturini weitere kleinere Variationen des Bildes ausfindig machen, für die das Göttinger Werk als Prototyp fungieren soll. S. dazu Venturini 1994, S. 86, Anm. 57. Weitere Erwähnung auch auf S. 127, Kat. Nr. 76.
- 17 Sliwka 2015, S. 83–85.
- 18 Mass 2011. Zum Sakramentstabernakel, Empoli, Museo della Collegiata di Sant'Andrea, Inv. Carocci n. 27 und zur *Sacra Conversazione*, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 61.235 s. Venturini 1994, S. 123 f., Kat. Nr. 66 und S. 128 f., Kat. Nr. 83.
- 19 Die folgenden Ausführungen zum Andachtsbild beruhen auf den Arbeiten von Kecks 1988, bes. S. 11–43; Kubersky-Piredda 2005, S. 228–233; Musacchio 2000, S. 147–164. Weitere Literatur zu Form, Inhalt und Funktion des Andachtsbildes bei Kubersky-Piredda 2005, S. 228, Anm. 642.
- 20 Bei der *Anbetung des Kindes durch Maria mit dem Johannesknaben und dem Hl. Bernhard (Die Anbetung im Walde)* von Fra Filippo Lippi, um 1458–1459, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 69, handelt es sich um die erste Formulierung dieses Themas als ganzfigurige Komposition, wenn sie denn auch nicht als privates Hausandachtsbild fungierte, sondern als Hausaltarbild. Kecks 1988, S. 72–73.
- 21 Zu den Dokumenten s. den Anhang bei Venturini 1994, S. 223–229.
- 22 Als Grundlage für die Untersuchung dient das von Venturini 1994 zusammengestellte Œuvre Botticinis.
- 23 Sliwka 2015, S. 83.
- 24 Die *Anbetung des Kindes durch Maria und andere Figuren* erweist sich im florentinischen Quattrocento als das am deutlichsten auf die Göttlichkeit des Christuskindes hinweisende Bildthema. Kecks 1988, S. 70.
- 25 Sliwka 2015, S. 87. Sliwka vermutet, dass

- Botticini selbst einst in der Werkstatt Verrocchios gearbeitet hat. Vgl. ebd. S. 83.
- 26 Schiller 1966–1990, Bd. 1 (1966), S. 88–90; Kecks 1988, S. 70; Egger 1978, S. 90–96. *Die Meditationes* gilt als eines der im westlichen Europa meist verbreiteten Bücher des Franziskanerordens. Vgl. Ruh 1993, S. 439–440. Eine deutsche Übersetzung des Werkes bildet Johannes de Caulibus 1929. Erstmals aufmerksam gemacht auf die Bedeutung des Textes der Hl. Brigitta für die Darstellung der Geburt Christi hat Cornell 1924, S. 7–8. Eine deutsche Übersetzung liefert Stolpe 1961. In ihrer Schrift hat die Schwedin ihre Visionen während einer Pilgerreise ins Heilige Land zum Ende ihrer Lebensjahre zusammengetragen.
- 27 Man war der Ansicht, dass Maria seit den prophetischen Worten des Simeon bei der Darbringung des Kindes im Tempel nach Lk 2, 34–35 vom zukünftigen Leiden und Sterben Jesu Christi wusste. Kecks 1988, S. 59; Bayer 1994, S. 29.
- 28 Maria ist aufgrund ihres Mitleidens (*compassio*) als Schmerzensmutter über alle Märtyrer gestellt worden, „weil der Schmerz ihres Leidens größer war als jeder körperliche Schmerz.“ Bayer 1994, S. 28. S.
- Müller 1992, bes. S. 488 f. und Finkenzeller 1992, S. 484–486.
- 29 Kecks 1988, S. 69 f.
- 30 Kecks 1988, S. 70.
- 31 Aronberg Lavin 1955, S. 87; Aronberg Lavin 1961, S. 320 f. Der *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri* ist zwischen 1320 und 1342 entstanden und wurde ursprünglich dem pisanischen Dominikanermönch Fra Domenico Cavalca (1260–1342) zugeschrieben. Zur Autorschaft und der ersten modernen und kompletten Ausgabe s. Aronberg Lavin 1955, S. 87, Anm. 14; Aronberg Lavin 1961, S. 321, Anm. 11–12.
- 32 Zur allgemeinen Bedeutung Johannes des Täufers in den Andachtsbildern des Quattrocento und in der Heilsgeschichte vgl. Kecks 1988, S. 68 f., 73.
- 33 Bei der Begegnung mit Christus rief er aus: „Siehe das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.“ Joh 1, 29. Zudem ist seine Anwesenheit ikonographisch zu begründen, denn Fra Filippo Lippi hat diesen in sein vorbildhaftes Altarbild für die Medici-Kapelle erstmals eingebaut. Kecks 1988, S. 67, 73; Aronberg Lavin 1955, S. 92–95; Aronberg Lavin 1961, S. 323–332.
- 34 Von Metzsch 1989, S. 161 f.



## 6

### **Sienesisch, Umkreis Guidoccio di Giovanni Cozzarelli (1450 – vor 14. Mai 1517)**

#### Anbetung der Hirten

spätes 15. oder frühes 16. Jahrhundert

Tempera (vermutlich mit Ölanteil) und Blattgold auf Holz (vermutlich Pappel), 70,5 x 54 x 1,2 cm  
bez.: Spruchband oben links „gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bone voluntatis“;  
Aufschrift unten links „isaia propheta“; Spruchband unten links „p[ar]vulus natus est nobis filius  
datus est nobis et vocabit[ur] nomen eius admirabilis deus fortis“; rückseitig mit blauer Kreide (?)  
„Gentile da Fabbriano“, mit weißer Kreide „271“

Prov.: Vermächtnis Dilthey 1907

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 123

#### **Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>**

Die mit 1,2 cm ungewöhnlich dünne, in sich verzogene Holztafel besteht aus einem Stück. Auf der Rückseite weist der Bildträger Bearbeitungsspuren eines Hohlleisens auf, die vermutlich während der Herstellung der Tafel entstanden sind und ein Indiz dafür sein könnten, dass der Bildträger nicht nachträglich ausgedünnt wurde. Die Tafel ist im oberen und unteren Bereich durch je eine horizontale Leiste verstärkt. Zahlreiche Fraßgänge und Ausflughöhlen zeugen von einem ehemaligen Befall durch holzfressende Insekten.

Das Gemälde wurde in Tempera, vermutlich mit Ölanteil, auf einer weißen Grundierung ausgeführt. Es lassen sich zahlreiche Ritzungen zur Begrenzung der Malflächen erkennen, insbesondere im Bereich der vergoldeten Partien. Auffallend ist die reiche Verwendung von Gold. Neben den üblichen Bereichen der Nimben, des Mantels Mariens und der Gewänder und Flügel der Engel sind auch deren Trompeten, das Gewand Josephs, die Balkenkonstruktion des Stalls sowie der zwischen Joseph und Maria liegende Ochse in Gold gefasst. Die Ritzungen bei den Trompeten der Engel oberhalb von Maria verraten, dass die Instrumente ursprünglich leicht versetzt geplant waren, in der Ausführung jedoch geändert wurden, um eine Überlapung des Instruments mit dem Heiligenschein Mariens zu vermeiden, wie sie etwa bei der Figur Josephs zu beobachten ist. Unter Infrarotbeleuchtung lassen sich bei den Hirtenfiguren im Bereich der Hände teilweise abweichende Unterzeichnungen feststellen.

Die Maloberfläche ist stark beschädigt. Zahlreiche Kratzer, Abplatzungen und Fehlstellen finden sich über die gesamte Oberfläche verteilt. Ebenso sind mehrere Ausbesserungen mit bloßem Auge sowie unter UV-Licht sichtbar, wie etwa die



Retusche im mittleren Holzbalken des Stalls oder die alte Übermalung in weiß am Horizont über den Bergen. Weitere Schäden befinden sich in den unteren Ecken (Fehlstelle links unten, rechts unten gekittet und retuschiert). Großflächig übermalt ist der Bereich der musizierenden Engel am oberen Bildrand. Das Gemälde wurde 1957–1958 durch Otto Klein restauriert, die dachförmigen Abhebungen in der Malerschicht im oberen Register und um das Jesuskind herum wurden 2016 durch Viola Bothmann gefestigt.

### **Beschreibung und Diskussion der Autorschaft**

Im Göttinger Inventar von Konrad Lange ist das Gemälde im Kontext der aus dem Besitz des 1907 verstorbenen Professors Karl Dilthey stammenden Werke verzeichnet. Seine Denomination als „Gentile da Fabriano (?): Anbetung der Könige“ ist in doppelter Hinsicht irreführend: Weder handelt es sich um ein Werk des für seine grazile, überaus feine Tafelmalerei bekannten Gentile da Fabriano – die mindere Qualität des Göttinger Gemäldes ist augenfällig –, noch ist die Szene der Anbetung der Könige hier ins Bild gesetzt. Dargestellt hat der Maler vielmehr die Anbetung des Jesuskindes durch Maria und die Hirten, ein Sujet, das ausgelöst durch die franziskanische Frömmigkeit ab dem 14. Jahrhundert bildlich umgesetzt wurde und vermehrt im 15. und frühen 16. Jahrhundert Verbreitung fand.<sup>2</sup>

Im Vordergrund liegt das nackte Jesuskind auf dem Mantelsaum seiner Mutter, die in ein blaues Gewand und einen goldenen, reich ornamentierten Mantel gekleidet im Anbetungsgestus vor ihm kniet. Nach rechts flankieren sie Ochs und Esel sowie Joseph, der in gebeugter Haltung mit überschlagenem Bein im rechten Bildvordergrund sitzt. Seine geschlossenen Augen und der im Melancholie-Gestus in die Hand gestützte Kopf lassen ihn tief in Gedanken versunken oder gar schlafend erscheinen. In vergleichbaren Darstellungen desselben Sujets stützt sich Joseph häufig auf einen Stock, der möglicherweise auf der Göttinger Tafel vorhanden gewesen ist. Dies würde die Haltung des linken Arms und der linken Hand erklären.<sup>3</sup> Auf der anderen Seite Mariens knien in paralleler Reihung drei Männer, ebenfalls das Kind anbetend. Ihre schlichte Kleidung und die raue, pastorale Landschaft, die sie hinterfängt, lassen keinen Zweifel daran, dass es sich um die Anbetung der Hirten handelt. Durch ein Schaf abgesetzt wird die Reihe der Hirten zum linken Bildrand von der halbfigurigen Gestalt des Propheten Jesaja geschlossen, aus dessen Versen der Spruch in der Banderole am unteren Bildrand stammt, der die Geburt des Heilands voraussagt („parvulus enim natus est nobis filius“, Jes 9, 6). Von der Geburt zeugt außerdem der Stall hinter Maria und Joseph, dessen Dach die pyramidale Anordnung der Figuren aufgreift. Eine gegenläufige Bewegung dazu bilden die fliegenden Engel mit ihren schräg nach unten gerichteten Posaunen, wobei sie mit ihrer mutmaßlich ohrenbetäubenden Musik eine unfreiwillige Komik entfalten. Über dem Dach des Stalls und der Banderole mit dem Hymnus „Gloria in excelsis deo“ schließt eine Reihe musizierender Engel und Cherubsköpfe das Geschehen nach oben hin ab.

Die indiskutable Zuschreibung der Tafel an Gentile da Fabriano, die durch den Vermerk im Inventar Lange sowie durch die rückseitige Beschriftung belegt ist, fußt offenbar auf den Angaben von Karl Dilthey. Wolfgang Stechow, später auch Raimond van Marle, verortete das Gemälde einem Hinweis von Georg Gronau folgend stattdessen im Œuvre oder zumindest in stilistischer Nähe des sienesischen Fresko-, Tafel- und Miniaturmalers Guidoccio di Giovanni Cozzarelli (1450–vor 14. Mai 1517).<sup>4</sup> Auch dessen Werke erscheinen im Vergleich zur Göttinger Tafel ungleich qualitätsvoller, allerdings sind Parallelen in der figürlichen Auffassung der manchmal recht unkörperhaften Gestalten mit den großen Augen und Händen nicht von der Hand zu weisen.<sup>5</sup> Der schlechte Erhaltungszustand sowie großflächige Übermalungen erschweren die Bestimmung der Autorschaft und so ist die von Gronau beobachtete Nähe zu Cozzarelli der bisher fruchtbarste Hinweis. Es bleibt „ein merkwürdig sprödes Werkchen, das mag sein Reiz sein.“<sup>6</sup>

Lisa Marie Roemer

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 88, Nr. 283; (nicht in Waldmann 1905); Stechow 1924/25, S. 217; Stechow 1926, S. 12 f., Kat. Nr. 38; van Marle 1937, S. 386; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 11 f., Kat. Nr. 38; Unverfehrt 1987, S. 180, Kat. N r A 9 mit Abb.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/bafca992-4527-4b3b-a91d-440b382a8517>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen aus dem Praxisseminar WS 2014/2015 (Leitung Dipl.-Rest. Viola Bothmann, Dr. Christine Hübner, Dr. Lisa Marie Roemer) zusammengefasst und hier insbesondere die Arbeit von Antonia Sauer zu Rate gezogen.
- 2 Schiller 1966–1991, Bd. 1 (1966), S. 97–99.
- 3 Vgl. etwa die Darstellungen bei Filippo Lippi (*Anbetung des Kindes mit den hl. Hieronymus, Magdalena und Hilarion*, ca. 1453, 137 x 134 cm, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 8350), bei Alunno di Benozzo (*Anbetung des Kindes*, um 1470/75, 84,4 x 84,1 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 648) oder beim Meister des Borghese-Tondos (*Anbetung des Kindes*, 16. Jh., 87 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv. Nr. 352). Infrarotaufnahmen des Göttinger Gemäldes geben allerdings keinen Hinweis auf die Existenz eines Stocks.
- 4 Stechow 1924/1925, S. 217; Stechow 1926, S. 12 f., Kat. Nr. 38; van Marle 1937, S. 386.
- 5 Stechow 1924/1925, S. 217; Stechow 1926, S. 12 f., Kat. Nr. 38; van Marle 1937, S. 386.
- 6 Brief L. v. Weiher an W. Stechow vom 22.09.1958, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte Briefwechsel Stechow.

## 7

### Umkreis Bartolomeo Vivarini (um 1432–um 1499)

Lesender Papst

Ende 15. Jahrhundert

Tempera mit Ölanteil auf Holz (vermutlich Pappel), 42,3 x 33 x 2,4 cm, inkl. Anstückung 47,6 x 36 x 2,4 cm

bez.: rückseitig oben links, von fremder Hand: „Vivarini“; mittig, von fremder Hand: „Paolo II. el. 1464 / Pietro Barbo Veneziano“; darunter, eine nicht lesbare Beschriftung mit Bleistift; unten mittig, Stempel Institut für Erhaltung alter Kunstwerke Otto K[lein]

Prov.: Vermächtnis Dilthey 1907

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 221

#### Gemälde-technologische Aspekte<sup>1</sup>

Der rund 3 cm starke, deutlich konvex verwölbte Bildträger besteht aus einem Stück mit nachträglich an den Seiten angebrachten Leisten, die auf der Vorderseite malerisch ergänzt wurden.<sup>2</sup> Die Rückseite der Tafel weist grobe Bearbeitungsspuren zur Glättung sowie Dübellöcher und Spuren eines früheren Wasserschadens auf. Die Abplatzungen entlang der oberen und unteren Bildkante weisen auf eine Beschneidung des Werkes hin, doch sind die Bildkanten aufgrund der später angebrachten Leisten seitlich nicht einsehbar. Das Tafelgemälde ist mit Tempera und Ölanteil vermutlich auf Pappelholz ausgeführt. Ausbruchstellen in der Malschicht zeigen einen weißen, leicht gelblichen Gessogrund. Im Streiflicht wird im dunklen Hintergrund ein ausgeprägter Pinselduktus sichtbar, der sich deutlich von der malerisch feineren Ausarbeitung des Papstes unterscheidet. Bei genauerer Betrachtung zeichnen sich Fragmente einer möglichen älteren, eventuell originalen Fassung ab. Es ist daher anzunehmen, dass es sich bei dem schwarzbraunen Hintergrund um eine spätere Übermalung handelt. Reste von Blattmetall, was auf einen übermalten Goldgrund hindeuten würde, wurden jedoch nicht gefunden. Die Maloberfläche zeigt ein gleichmäßiges Craquelé und mehrere vertikale Rissverläufe, die der auf der Rückseite des Bildträgers ebenfalls sichtbaren Rissbildung beziehungsweise den Stößen der nachträglich angefügten Holzleisten folgen. Vereinzelt Fraßgänge und Ausflugslöcher zeugen von einem ehemaligen Befall durch holzfressende Insekten. Im Zuge der 2014 durch Viola Bothmann vorgenommenen Restaurierung wurde die Malschicht gesichert und gereinigt, alte verdunkelte Retuschen korrigiert, kleine Ausbrüche geschlossen und mit Aquarellfarbe der Malerei angepasst.<sup>3</sup> Auch die beriebenen Ergänzungen der 1950er Jahre konnten wieder geschlossen werden. Zuletzt erfolgte der Auftrag eines neuen Firnisses.



## Provenienz

Das Gemälde kam 1907 aus dem Vermächtnis Karl Diltheys, Professor für Klassische Philologie und Archäologie, in die Kunstsammlung der Universität Göttingen. Wie das Gemälde in seinen Besitz gelangte, ist unbekannt.

## Beschreibung

Die Bildtafel zeigt das Brustbild eines lesenden Papstes vor dunklem Hintergrund. Das breite Gesicht wird von einem weißen, säuberlich gestutzten Vollbart umrahmt und ist dem Betrachter im Dreiviertelprofil zugewandt. Der Blick seiner gesenkten Augen ist auf das aufgeschlagene Buch in seinen behandschuhten Händen gerichtet und mit leicht geöffnetem Mund scheint der Dargestellte die Worte seiner konzentrierten Lektüre leise zu memorieren.

Auf seinem Haupt trägt er die Papstkrone, aufgrund der drei goldenen Kronreife auch Tiara genannt, mit den über den Nacken herabhängenden Stoffstreifen, den sogenannten Infuln.<sup>4</sup> Unter der Tiara blitzt der Rand des Camauro, der roten Samthaube, hervor, die bis ins 19. Jahrhundert von den Päpsten getragen wurde. Um seinen Hals bauschen sich die Falten des Amtik, eines liturgischen Schultertuchs und darunter sind die feinen Falten einer kostbaren Albe, des liturgischen Untergewandes, zu erkennen. Über den Schultern des Dargestellten liegt ein schwerer, purpurfarbener Chormantel. Wie bereits bei Tiara und Pontifikalhandschuhen verzichtete der Maler auch beim Chormantel auf die Darstellung eines besonders prachtvollen Stoffes oder zusätzlichen Schmucks. Auch der grüne Einband des Buches ist bar jeglicher Zierelemente. Ob sich einst der Papstring an den Fingern der rechten Hand befunden hat, lässt sich heute nicht mehr sagen, da in diesem Bereich die später angefügten Leisten mit den malerischen Ergänzungen ansetzen.

Die Schlichtheit der Darstellung der päpstlichen Insignien steht damit in deutlichem Gegensatz zu deren Bedeutung. Durch diesen spannungsvollen Kontrast und die in sich gekehrte Haltung des Lesenden gelingt es dem Maler, eine kontemplative Bildatmosphäre zu erzeugen.

## Ikonographie – bis heute ungelöst

Sowohl das Fehlen weiterer, individuellerer Attribute des dargestellten Papstes als auch die Unkenntnis der Provenienz vor dem Eingang des Gemäldes in die Sammlung Dilthey machen eine Identifikation des abgebildeten Papstes nahezu unmöglich. Erschwerend kommt hinzu, dass es sich bei der Bildtafel um ein Fragment handelt und die ursprünglich vermutlich ganzfigurige Darstellung aus einem Altarbild herausgelöst wurde. Etwaige Attribute unterhalb der nachträglich ergänzten Handpartien sind damit verloren und auch der später dunkel übermalte Bildhintergrund verhindert Rückschlüsse auf den ursprünglichen Entstehungskontext. Die auf der Rückseite des Bildträgers notierte Identifikation des Dargestellten als „Paolo II. el. 1464 / Pietro Barbo Veneziano“ wurde bereits durch Wolfgang Stechow verworfen.

So konnte er die rückseitige Benennung durch Vergleiche mit zeitgenössischen Portraitmedaillen Papst Paul II. und vor allem einer Portraitbüste Pietro Barbis von der Hand Mino da Fiesoles (um 1430–1484), heute im Museo Nazionale del Palazzo di Venezia in Rom, widerlegen.<sup>5</sup> Dem traditionellen Darstellungstyp folgend, könnte es sich bei der Göttinger Tafel durchaus um eine Darstellung des heiligen Gregor oder auch des heiligen Petrus handeln, doch müssen alle Vorschläge Spekulation bleiben, solange der ursprüngliche Kontext des Göttinger Gemäldefragments unbekannt ist.



Abb. 1: Girolamo da Treviso d.Ä., Marientod, signiert und datiert 1478, Öl auf Holz, 120 x 83 cm, Treviso, Palazzo Monte di Pietà, heute in Privatbesitz.

## Diskussion

Schon Stechow befasste sich eingehend mit der auf der Rückseite der Bildtafel notierten Zuschreibung an die im 15. und 16. Jahrhundert tätige venezianische Malerdynastie Vivarini. Begründet wurde die bald prosperierende Werkstatt durch Antonio Vivarini (um 1415–1476/1484). Hier schuf er unter anderem in Zusammenarbeit mit seinem aus Deutschland stammenden Schwager Giovanni d'Alemagna (gest. 1450) und später mit seinem jüngeren Bruder Bartolomeo (um 1432–um 1499) vor allem mehrteilige Altarbilder.<sup>6</sup> Alvise Vivarini (um 1445/1446–1503/1505), der Sohn des Antonio, lernte wohl sowohl in der Werkstatt seines Vaters, die er nach dessen Tode weiterführte, als auch in der Werkstatt seines Onkels Bartolomeo, der spätestens ab 1450 eigenständig arbeitete.<sup>7</sup> Während im Inventar Lange die Zuschreibung „Vivardini“ für den *Lesenden Papst* ohne weitere Ausführungen übernommen wird, grenzt Stechow diese bald auf die Werkstatt des Bartolomeo Vivarini ein, worin ihm auch Raimond van Marle folgt.<sup>8</sup> Die im Archiv der Kunstsammlung der Universität Göttingen erhaltenen Notizen der folgenden Jahre belegen jedoch einen Zuschreibungsdiskurs, der anstelle der Werkstatt Bartolomeo Vivarinis nun die Werkstatt des Girolamo da Treviso d. Ä. vorschlägt.<sup>9</sup> Vergleicht man die Werke des Girolamo da Treviso d. Ä. (1451–1497), lassen sich stilistische Übereinstimmungen mit dem Göttinger Werk nicht von der Hand weisen: etwa bei dem heute im Privatbesitz befindlichen *Marietod* (Abb. 1), worauf bereits Lucy von Weiher (?) in einer handschriftlichen Notiz hinweist.<sup>10</sup> Hier lassen sich vor allem zwischen dem Apostel am Kopfende des aufgebahrten Marienleichnams und dem *Lesenden Papst* der Göttinger Sammlung stilistische Ähnlichkeiten feststellen. Girolamo da Treviso d. Ä. war jedoch mit Alvise Vivarini sowohl künstlerisch als auch persönlich eng verbunden: so nahm Alvise Vivarini 1489 als einer der Paten an der Taufe eines Sohnes des Girolamo in Treviso teil.<sup>11</sup> Ein eindeutiges Urteil zur Zuschreibung des *Lesenden Papst* wird damit deutlich erschwert. Mit dem Ende der 1960er Jahre verschwindet die Göttinger Bildtafel schließlich mehr und mehr aus dem Blick des wissenschaftlichen Interesses, die Fragen nach Ikonographie und Zuschreibung bleiben unbeantwortet und im Katalog der Universität Göttingen von 1987 führt Gerd Unverfehrt das Gemälde nur noch als „Italienisch, spätes 15. Jahrhundert“<sup>12</sup>. So kann zum jetzigen Zeitpunkt eine Entstehung im Umkreis der Malerfamilie Vivarini zwar als sicher angenommen werden, eine endgültige Zuschreibung müssen jedoch zukünftige Untersuchungen erbringen.

Stefanie Cossalter-Dallmann

## Literatur

Stechow 1926, S. 60, Kat. Nr. 187; van Marle 1936, Bd. 18, S. 117 f.; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30, Kat. Nr. 187; Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 117.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/3e76959f-b008-4633-914a-fcc30573f6d2>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen durch Dipl.-Rest. Viola Bothmann zusammengefasst.
- 2 Zur Stabilisierung der Bildtafel wurden oben und unten jeweils eine, an den Seiten doppelte Holzleisten angebracht und die allseitigen Anstückungen malerisch ergänzt. Diese Maßnahme erfolgte 1958–59 durch Otto Klein.
- 3 Ein besonderer Dank gilt Frau Heidemarie Hohls (†), die eine Patenschaft für das Gemälde übernommen und die Restaurierung ermöglicht hat.
- 4 Zu Geschichte und Bedeutung der liturgischen Gewänder s. Stolleis 2001.
- 5 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30, Kat. Nr. 187.
- 6 Zur Malerfamilie Vivarini s. Müller 2023 und AKL, Bd. 113 (2021), Vivarini, Alvise, S. 442 f. (S. Partsch); Vivarini, Antonio, S. 443 f. (T. Ertel) und Vivarini, Bartolomeo, S. 444 f. (S. Partsch).
- 7 Vgl. Müller 2023, S. 44 ff.
- 8 Stechow 1926, S. 60, Kat. Nr. 187 und van Marle 1936, Bd. 18, S. 117 f.
- 9 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 221. Zur Problematik der eindeutigen Identifikation des Girolamo da Treviso d.Ä. bekannten Malers s. DBI, Bd. 56 (2001) (A. Serafini): GIROLAMO da Treviso, il Vecchio- Enciclopedia- Treccani [abgerufen zuletzt am 01.10.2024].
- 10 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 221.
- 11 Nepi Scirè 1973, S. 36.
- 12 Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 117.

## 8

### Oberitalienisch

#### Christusbildnis 16. Jahrhundert

Öl auf Eichenholz, rückseitig gefasst, 28,5 x 20,5 x ca. 1 cm  
Prov.: Schenkung E. und W. Paatz 1968; Nachlass Valentiner 1952; 1895 im Wiesbadener Kunsthandel erworben  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 223

#### Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>

Das kleinformatige Tafelbild wurde in Öl auf Eichenholz ausgeführt. Auch die Rückseite der für italienische Gemälde ungewöhnlich dünnen, nur knapp einen Zentimeter starken Eichenholztafel wurde mit einem schwarzen Farbauftrag über einer weißen Grundierung versehen. Sowohl diagonal über die Bildfläche als auch auf der Rückseite der Tafel sind leicht bogenförmig verlaufende Kratzer oder Bearbeitungsspuren festzustellen. Die Malerei befindet sich in einem guten Zustand, ist aber von einem stark glänzenden, nicht originalen Firnis überzogen. Die jüngste Restaurierungsmaßnahme betraf sowohl das Gemälde als auch dessen Rahmung.<sup>2</sup> Die Oberfläche des Gemäldes wurde gereinigt, feine Abplatzungen vor allem im Bereich des Bartes, der linken Bildhälfte und im rötlichen Gewand retuschiert und ältere, verfärbte Retuschen in der Bart- und unteren Lockenpartie korrigiert. Die zu einem früheren Zeitpunkt abgebrochene und durch kleine Nägel gehaltene, rechte obere Tafelecke wurde fixiert und die Bildtafel in den wieder stabilisierten Zierrahmen eingepasst. Bei dem aus zwei ineinander liegenden, schwarzen Rahmen bestehenden Zierrahmen handelt es sich jedoch nicht um die originale Einfassung: Die Holztafel weist sowohl entlang der oberen als auch der unteren Kante eine Nut auf, so dass angenommen werden kann, dass die ursprüngliche Rahmung mittels Einfügen in ein Nut und Feder-System erfolgte.

#### Beschreibung

Das kleine, im Dreiviertelportrait gearbeitete Brustbild zeigt das Antlitz eines jungen Mannes. Den Kopf leicht nach rechts geneigt, blickt dieser den Betrachter mit großen klaren Augen direkt an. Sein dunkelbraunes Haar fällt ihm dabei in weichen Locken bis auf die Schultern und verschmilzt nahezu mit dem dunklen Bildhintergrund. Umso leuchtender hebt sich das helle Inkarnat von der ansonsten stark zurückgenommenen Farbigkeit des kleinen Brustbildes ab. Sanft geschwungene Augenbrauen über großen Augen, leicht gerötete Wangen und ein kurzer, gegabelter Vollbart





Abb. 1:  
Tizian, Portrait des Gerolamo (?) Barbarigo, um 1510, Öl auf Holz, 81,2 x 66,2 cm, London, The National Gallery.

zeichnen das makellose Gesicht des Mannes. Gekleidet ist der Dargestellte in ein schlichtes rotes Gewand, dessen Kragen mit einem einfachen Faden verschlossen ist, über seiner linken Schulter liegen die Falten eines blauen Mantels. Die Darstellung folgt damit dem vertrauten Christustypus der Zeit und tatsächlich deuten vier zarte Strahlenbündel um sein Haupt einen Strahlennimbus an. Weitere erzählerische Elemente, wie etwa die zum Segensgestus erhobene Rechte, fehlen.

### Provenienz

Das *Christusbildnis* zählt zu den jüngsten Zugängen in der Sammlung der italienischen Gemälde und stammt ursprünglich aus der Sammlung des Juristen und Universitätskurators Justus Theodor Valentiner (1869–1952). Bereits als Student begann Valentiner mit dem Aufbau seiner Kunstsammlung, von denen zahlreiche Werke als Stiftungen und Leihgaben Eingang in die Universitätssammlung fanden.<sup>3</sup> So erwarb Valentiner das *Christusbildnis* schon 1895 im Wiesbadener Kunsthandel. Nach seinem Tod im Jahr 1952 übergab die Familie zunächst mehrere Holzskulpturen des 15. und 17. Jahrhunderts an die Göttinger Universitätskunstsammlung, sowie 1961 eine Kopie nach Daniel Seifers *Caritas Romana* (Kat. Nr. 31). 1968 stifteten Tochter und Schwiegersohn Valentiners, das Kunsthistorikerehepaar Elisabeth und Walter Paatz, der Universitätskunstsammlung weitere Kunstwerke aus dessen Vermächtnis, darunter das *Christusbildnis* sowie, als Dauerleihgabe, das Gemälde der *Maria mit Kind und Johannesknaben* (Kat. Nr. 18).

## Diskussion

Das Göttinger *Christusbildnis* steht in der Tradition der von Jan Van Eyck (1390–1441) und Giovanni Bellini (1437–1516) geschaffenen Portraits des Gottessohnes. Anders als die große Mehrzahl der im 16. Jahrhundert in Oberitalien entstandenen Christusbildnisse zeigt der Maler den Gottessohn hier weder als ‚cristo redentore‘ noch als ‚cristo benedicente‘, sondern in einfachster Kleidung und mit nur ange-deutetem Strahlennimbus. Der Künstler konzentriert sich ganz auf die Wiedergabe des Antlitz Jesu, dessen weiche Umrisse aus dem Dunkel des Hintergrundes hervor-leuchten, und erreicht damit eine intensive Ausdruckskraft, die an Portraits Tizians oder Giorgiones denken lässt, wie etwa an das *Portrait des Gerolamo (?) Barbarigo* von Tizian (um 1490–1576) (Abb. 1), ein Bildnis, das lange Zeit Giorgione (1478–1571) zugeschrieben und als Portrait des Ariosto gedeutet wurde.<sup>4</sup> So möchte man nicht ohne Grund mit der Frage nach der Zuschreibung des Göttinger Werkes im Umkreis dieser beiden venezianischen Künstler ansetzen.

Bemerkenswert ist zudem die geringe Größe des Tafelbildes, die den Kontext eines privaten Andachtsbildes nahelegt. Die ungewöhnliche Vorbereitung der Bildtafel mit einer Nut entlang der oberen und unteren Tafelkante könnte weitere Hinweise auf den ursprünglichen Entstehungskontext des Bildes geben, beispielsweise als Bestandteil einer wie auch immer gearteten Einbausituation – etwa in einer privaten Kapelle oder einem Studiolo. Hilfreich dafür wäre die Klärung, ob es sich bei der rückseitigen Fassung um einen zeitgenössischen oder späteren Farbauftrag handelt – angelegt da auch die Rückseite der Bildtafel eingesehen werden konnte und/oder um die dünne Eichenholstafel vor Verwölbung und klimatischen Einflüssen zu schützen.

Stefanie Cossalter-Dallmann

## Literatur

Wille 1970a, Kat. Nr. 96 (mit Abb. 3); Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 119.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/2a9c5ef0-15c8-4421-a99c-c95d56902398>

## Anmerkungen

- 1 Die Ausführungen zu den gemäldetechnologischen Aspekten basieren auf dem Untersuchungsbericht von Dipl.-Rest. Viola Bothmann.
- 2 Die Restaurierung erfolgte 2014 durch Dipl.-Rest. Viola Bothmann und wurde mit Mitteln der Zentralen Kustodie ermöglicht.
- 3 Zu Valentiners Sammlertätigkeit und Wirken als Universitätskurator s. Einführung „Aus der Sammlung des Universitätskurators Justus Theodor Valentiner“; Sors 2013, S. 40 f. und Wille 1970a [n.p.], Kat. Nr. 94–100, 112 f. Zum Leben Valentiners s. Paatz 1976, S. 35–41.
- 4 Vgl. etwa Berenson 1957, Vol. II, Abb. 647.

## 9

### Oberitalienisch

#### Bildnis einer Dame im Profil frühestens 2. Hälfte 16. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 82,4 x 65,5 cm  
Prov.: Schenkung Baum 1882  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 222

#### Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>

Das Gemälde ist in Öl auf einer rot-bräunlich grundierten Leinwand ausgeführt. Die Leinwand wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt beschnitten und doubliert, zudem ist sie am Rand allseitig in einem ca. 0,5–1 cm breiten Streifen gekittet und retuschiert. Im Bereich der Hände sind Pentimenti erkennbar. Zahlreiche Kittungen und Retuschen befinden sich am oberen rechten und unteren Rand sowie im Bereich der Hände, des Dekolletés, Gesichts und Kopfes und schließlich im Gewand. Im Dekolleté lassen sich hellere Partien im Inkarnat erkennen, die einen V-Ausschnitt bilden. Offensichtlich war hier ein transparentes Brusttuch dargestellt, das – vergleichbar mit Leonardos *Bildnis der Ginevra de' Benci*<sup>2</sup> – unter dem Mieder befestigt war oder – ähnlich dem *Portrait der Selvaggia Sassetti* von Davide Ghirlandaio<sup>3</sup> – über Schultern, Dekolleté und Mieder getragen und bei der Schnürung befestigt wurde. Der Firnis ist leicht vergilbt.

Bei einer im Jahr 1961 abgeschlossenen Restaurierung durch Otto Klein wurde das Bild gereinigt und „die Figur von Übermalungen befreit“.<sup>4</sup> Auch das Wappen, das nach Auffassung des Restaurators barock überformt war, wurde partiell freigelegt. Die Maßnahme brachte jedoch nicht die erhoffte Klärung des ungedeuteten Wappens. Erst in jüngerer Zeit konnten Studierende des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen eine mögliche Identifizierung ermitteln (siehe unten).

#### Beschreibung

Eine junge, vornehm gekleidete Dame mit aufgeschlagenem Büchlein in ihren Händen tritt vor grau-grünem Grund als Halbfigur in strengem Profil nach links in Erscheinung. Unter einem grün-braunen, ärmellosen Obergewand, einer *giornea*, deren Ränder eine Goldborte ziert, trägt die Dame ein Kleid aus kostbarem Goldbrokat, die sogenannte *cotta*. Am Dekolleté ist dieses recht weit und tief ausgeschnitten und besitzt ein feines Granatapfelmuster sowie Schlitzärmel, durch die eine darunter getragene, weiße Bluse, die *camicia*, sichtbar wird. Die Ärmelabschlüsse bestehen aus rötlichem Stoff, aus dem auch das geschnürte Mieder des Kleides gearbeitet ist.



Vor dem Oberkörper hält die Portraitierte ein kleines, aufgeschlagenes Büchlein in den Händen, dessen Seiten sie soeben umzublättern scheint. Ihr Blick gilt indes etwas oder vielleicht jemandem außerhalb des Bildes. Über den Inhalt ihres Lesestoffs verbleibt der Betrachter im Ungewissen, da nur Linien die Textzeilen andeuten.

Über dem Haupt der Dargestellten befindet sich oben rechts ein Allianzwapen mit einem ovalen, gespaltenen Schild, auf das im Folgenden noch ausführlich eingegangen wird (siehe Abschnitt Wapen).

### Provenienz

Das *Bildnis einer Dame* stammt aus der Schenkung Wilhelm Baums (1799–1883) aus dem Jahr 1882. Wie der Göttinger Professor für Chirurgie in den Besitz des Gemäldes gelangte, ist unklar. Zum einen wäre denkbar, dass er es von seinem Vater geerbt haben könnte, der ein wohlhabender und scharfsinniger Kaufmann mit Kunstinteresse, im Besonderen für Malerei, gewesen sein soll.<sup>5</sup> Zum anderen könnte es Wilhelm Baum selbst auf seiner großen Auslandsreise von 1824 bis 1827 erworben haben, welche ihn zunächst nach Wien und Italien, später nach Paris, London und Dublin führte. Vor allem in Italien hielt sich Baum nahezu ein ganzes Jahr auf, wo er sich vor allem mit Malerei und Architektur auseinandergesetzt haben soll.<sup>6</sup>

### Forschungsgeschichte

Eine erste Erwähnung und damit eine Zuschreibung sowie Datierung erhielt das weibliche Portrait in dem von Konrad Lange ab 1887 geführtem Inventar der Göttinger Kunstsammlung: Darin wurde es als Werk der oberitalienischen Schule des 16. Jahrhunderts bezeichnet mit dem Hinweis von August Schmarsow – ab 1881 Privatdozent, von 1882 bis 1885 außerordentlicher Professor am Kunstgeschichtlichen Seminar in Göttingen – auf die venezianische Schule der *terra ferma*.<sup>7</sup> Ausführlichere Informationen zum Bild lieferte Wolfgang Stechow in seinem Katalog von 1926, der das Gemälde ebenfalls einem oberitalienischen Künstler zuordnete: „Die stilistische Haltung des Bildes läßt es jünger erscheinen als die Tracht und die Grundeinstellung vermuten lassen, die etwa auf Ferrara und das Ende des 15. Jahrhunderts weisen.“<sup>8</sup> Stechow hatte 1926 zudem Aby Warburg um fachkundige Einschätzung des Gemäldes gebeten. Warburg beurteilte das Wapen als heraldisch schlecht gezeichnet und konstatierte treffend, dieses wie die ganze Figur erwecke den „Eindruck einer Replik nach einem besseren Original“ und müsse vielleicht als „pasticcio“ eingestuft werden.<sup>9</sup> Seine kritischen Überlegungen fanden später auch Eingang in das Katalogskript von Stechow und Lucy von Weiher aus den 1950/60er Jahren: Sie vermuteten, es könnte sich um eine Fälschung oder ein Werk des 16. Jahrhunderts nach einem älteren Meister handeln.<sup>10</sup> Handschriftlich hielt von Weiher ebenso auf der Rückseite der Bildkartei fest: „m.[eines] E.[rachtens] nicht 19. Jh. Wohl aber gegen 1600 denkbar. Dafür oder auch für Entstehung im 17. Jh. spräche ebenfalls die pastose Malweise, überwiegend à la prima.“<sup>11</sup>

Anstoß für eine neuerliche Diskussion der Künstlerfrage lieferte Otto Klein 1961 mit dem Hinweis auf den venezianischen Maler Vittore Carpaccio (1455/1465–1523/1525).<sup>12</sup> Der daraufhin konsultierte Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und ausgewiesene Kenner des Œuvres von Carpaccio, Jan Lauts, vermerkte bezüglich der Herkunft des Malers: „Man fühlt sich an Carpaccio erinnert, aber auch an die grossen Historien von Gentile Bellini [...] oder die ähnlichen Bilder von Mansueti.“<sup>13</sup> Andere Zuschreibungen lieferten ein auf der Gemälderückseite am Rahmen angebrachter Zettel mit der Aufschrift „Umkreis des Baldassare d’Este 1442–1504“ und eine handschriftliche Notiz – vielleicht von Stechow – in Waldmanns „Provisorischem Führer“, wo zu lesen ist „mailändisch, Art des Bernardino dei Conti ??“ (um 1450–1525).<sup>14</sup> Keiner dieser Einschätzungen schloss sich Gerd Unverfehrt in seiner Publikation über die Göttinger Kunstsammlung 1987 an: Er listete das Bildnis als ein italienisches (venezianisches) Werk aus dem 16. Jahrhundert auf.<sup>15</sup>

### Diskussion

Die entscheidenden Hinweise für die stilistische und historische Einordnung des Portraits lieferten bereits Stechow, Warburg und von Weiher. Sie gingen aufgrund der Malweise sowie der Kleidung und Pose der Dame davon aus, es handle sich um eine spätere, nur mittelmäßig ausgeführte Nachahmung eines Originals aus dem späten 15. Jahrhundert. Das Motiv des Blätterns, insbesondere „die bei solchen Profilbildern der italienischen Kunst gar nicht übliche Augenblicksbewegung der langen matschigen Finger“,<sup>16</sup> veranlasste Warburg, in dem Werk ein *pasticcio*, also eine Zusammenführung von Motiven unterschiedlicher Zeiten oder Künstler, zu sehen. Die Frage nach dem Autor des Gemäldes rückt damit in den Hintergrund, erscheint es doch müßig bzw. nahezu unmöglich, die Hand eines konkreten Malers in diesem *pasticcio* ausfindig zu machen.



Abb. 1:  
Lombardisch, Portrait einer Dame, ca. 1500,  
Öl auf Holz, 55,2 x 34,9 cm, Philadelphia Mu-  
seum of Art, John G. Johnson Collection, 1917.



Abb. 2:  
Lombardisch, Portrait einer Dame  
(eine von insgesamt 28 Holztafeln, die  
einst die Decke eines lombardischen  
Palastes zierten), ca. 1490–1500,  
Tempera auf Holz, 43,2 x 45,3 cm,  
London, Victoria and Albert Museum.

Vielversprechender ist die Beschäftigung mit den Anhaltspunkten, die das Bild selbst liefert: Bereits die Pose der Dame in strengem Profil weist auf ein Vorbild im 15. Jahrhundert, man denke an die weiblichen Profilbildnisse in Florenz aus der zweiten Hälfte des Cinquecento,<sup>17</sup> oder aber an die in reichem Ornat oft vor dunklem Hintergrund präsentierten Damen der oberitalienischen Höfe vom Ende desselben Jahrhunderts, etwa an die Giovanni Ambrogio de Predis zugeschriebenen Bildnisse der *Beatrice d'Este* (?) in Mailand oder der *Bianca Maria Sforza* in Washington, D.C.<sup>18</sup> In diese Richtung weist auch die Kleidung der Göttinger Dame. So ist die Kombination eines Gewandes aus Goldbrokat mit Gewandschlitz an den Ärmeln eine Modeerscheinung vor allem der oberitalienischen Höfe und kann hier als erstes Indiz für eine geographische Einordnung dienen.<sup>19</sup>

Weitere Hinweise liefert der Kopfschmuck des Göttinger Frauenbildnisses. Er erinnert an ein *trinzale*, ein Haartuch, -netz oder eine Kappe, die um den Hinterkopf getragen und von der *lenza*, einem häufig mit Perlen oder Edelsteinen besetzten Stirnband, gehalten wurde. Die Kombination von *lenza*, *trinzale* und *coazzone* – einem langen, mit Bändern geschnürten Zopf –, wie sie vor allem durch Beatrice d'Este am Mailänder Hof in den 1490er Jahren in Mode war, ist im Göttinger Portrait aufgelockert.<sup>20</sup> Anstatt einer perlenbesetzten Kappe oder eines Netzes trägt sie ein mit roten und blauen Streifen gemustertes Tuch auf dem Kopf, das ihr bis in den Nacken reicht und von einer Perlenkette anstelle eines Stirnbands gehalten wird; der *coazzone* fehlt. Haartracht und Kopfschmuck sind noch am ehesten vergleichbar mit einem um 1500 datierten Frauenbildnis im Museum of Art in Philadelphia (Abb. 1), sowie mit einer Serie von Frauenportraits um 1490–1500 aus einem lombardischen Palast, heute im Victoria and Albert Museum in London (Abb. 2), wie auch mit zwei Bernardino de' Conti oder seinem Umkreis zugeschriebenen Frauenbildnissen aus dem

Kunsthandel.<sup>21</sup> Allerdings bedeckt das Tuch bei den Vergleichsdamen tatsächlich nur den äußeren Hinterkopf und das Haar darunter fällt offener.

Damit ist zwar immer noch keine genaue Zuordnung möglich, jedoch verdichten sich die Hinweise auf die Herkunft der Göttinger Dame aus dem Bereich der oberitalienischen Höfe.

## Wappen

Konkretere Anhaltspunkte für die Zuordnung des Göttinger Portraits bietet das bisher ungedeutete Allianzwappen. Seine Präsenz spricht für ein Ehebildnis, dessen männliches Pendant fehlt.<sup>22</sup> Auch die Anfertigung als Kopie für eine Ahnengalerie wäre denkbar.<sup>23</sup>

Der gespaltene Wappenschild zeigt vorne – auf der heraldisch rechten, vom Betrachter aus gesehen linken Seite – einen schwarzen Vogel auf weißem Grund, dessen Füße in einen nicht eindeutig bestimmbar Bereich hineinreichen, der sich aus

Abb. 3:  
Zustandsaufnahme des Wappens vor der  
Restaurierung 1961.

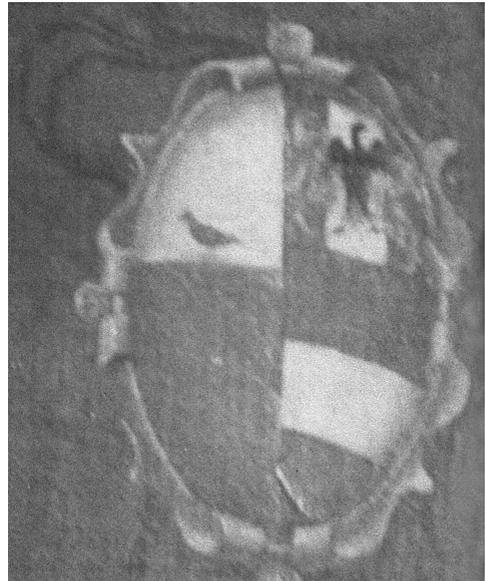


Abb. 4:  
Wappen der Familie Tacoli, in: *Stemmi di famiglie modenesi*, Chromolithographie Civelli, Florenz o.J. [ca. 1900], Taf. X.

einem schrägrechten, roten Balken über einer weißen, in einer alten Übermalung hellrot gefassten Fläche zusammensetzt. Hinten – heraldisch links, vom Betrachter aus gesehen rechts – erscheint ein schwarzer Adler auf weißem Grund, flankiert von zwei Löwen auf blauem Grund, während die Fläche darunter, den sogenannten „Platz“, drei schrägrechte Balken in der Folge rot – weiß – rot kennzeichnen. Der Zustand des Wappens resultiert aus einer Restaurierung von 1961. Alte Aufnahmen zeigen vorne den offenbar nicht originalen Zustand vor der Restaurierung mit einem schwarzen Vogel auf weißem Grund über rotem Platz. (Abb. 3)

Im Rahmen eines Praxisseminars der Universität Göttingen konnten erstmals Hinweise auf die Identifizierung des Wappens ermittelt werden.<sup>24</sup> Eine schwarze Dohle (ital. „*taccola*“) auf silbernem Grund über rotem Platz zeigt das Wappen der Familie Tacoli (Abb. 4), einer bis heute fortbestehenden italienischen Uradelsfamilie, die spätestens ab dem 11. Jahrhundert in Reggio Emilia ansässig war.<sup>25</sup> Ein schwarzer Adler mit Krone, der von liliengekrönten Löwen flankiert wird, über rot-weiß gestreiftem Platz ziert dagegen das erste Wappen der Grafen von Correggio (1452–1616) (Abb. 5).<sup>26</sup> Das Geschlecht der da Correggio, deren erster Herrscher Frogerio im Jahr 1009 genannt wird, regierte in der Region Emilia-Romagna über die Städte Correggio und Parma, erlosch jedoch 1711.<sup>27</sup> Da bei einem Allianz- oder Ehwappen die heraldisch rechte Seite dem Herrn und die heraldische linke Seite der Dame vorbehalten ist, müsste die Portraitierte aus dem Geschlecht der Grafen von Correggio stammen, die mit einem männlichen Mitglied der Familie der Tacoli verheiratet wurde. Allerdings lässt sich diese heraldische Zuordnung nicht vorbehaltlos aufrechterhalten. Bei einem Vergleich der genannten Familienwappen mit dem „heraldisch



Abb. 5:  
Wappen der Franziska von Brandenburg, Gemahlin des Borso da Correggio. Fresko in der Sala del Camino des Palazzo dei Principi in Correggio, 1508. Die heraldisch rechte Seite zeigt das Wappen der Grafen von Correggio.

so schlecht gezeichnet[en]<sup>28</sup> im Göttinger Gemälde fallen mehrere Abweichungen auf: Unklar verbleibt in der restaurierten Fassung der Göttinger Dame die Platzaufteilung unterhalb der Dohle, während der Zustand vor der Maßnahme eindeutig mit dem Tacoli-Wappen übereinstimmte.<sup>29</sup> Noch mehr Unterschiede bestehen bezüglich des Correggio-Wappens: Der Adler schaut in die entgegengesetzte Richtung, er trägt auch keine Krone und den rahmenden Löwen fehlt die Lilie über dem Haupt. Die eigentlich horizontalen Balken sind im Göttinger Bild als schrägrechte Balken ausgestaltet – möglicherweise eine Fehlinterpretation der perspektivischen Verkürzung der Rundung des Schildes. Schließlich konnte auch die durch das Wappen anzunehmende Verbindung der beiden italienischen Adelsfamilien bisher nicht bestätigt werden.

Trotz aller bestehenden Zweifel kann damit die genealogische Zugehörigkeit der Dame zum Geschlecht der Grafen von Correggio festgesetzt sowie ihre mutmaßliche geographische Herkunft auf die Emilia-Romagna mit den Herrschaftsgebieten der Grafen von Correggio in Correggio und Parma eingegrenzt werden.

### Zuschreibung

Vor dem Hintergrund der neu gewonnenen Erkenntnisse sei abschließend noch einmal auf die Frage der Zuschreibungen eingegangen:

Mit den kursorischen Nennungen von Baldassare d'Este und Bernardino de' Conti wird sicherlich Bezug auf die historisierende Darstellungsweise der Dame in strengem Profil genommen. Sie sind ein hilfreicher Anhaltspunkt für die Zuordnung der Portraitierten und des (originalen) Gemäldes in den Kontext der oberitalienischen Höfe zu Ende des 15. Jahrhunderts. Als Autor für das Göttinger Gemälde, das allen Indizien zufolge eine spätere Kopie bzw. ein *pasticcio* nach einem nicht bekannten Original ist, kommt indes keiner der beiden Maler in Betracht, sind doch die hieratische Strenge und würdevolle Eleganz ihrer Bildnisse weit entfernt vom Göttinger Gemälde. Mehrere Vergleiche, insbesondere Kleidung und Kopfschmuck betreffend, deuten jedoch auf Bernardino de' Conti bzw. auf die Lombardei hin, so dass die Spur des originalen Gemäldes vage in diese Richtung weist.

Dementgegen stehen Aussagen, die sich offenbar weniger auf Haltung, Kleidung und den originalen Kontext als vielmehr auf die Malweise und das Kolorit der Göttinger Version beziehen. Sie sprechen dem Werk eine venezianische Herkunft zu.<sup>30</sup> Dabei mag das lebendige, fleischige Inkarnat der Göttinger Dame den Eindruck, es handle sich um ein venezianisches Werk, bekräftigt haben.

Der ambitionierte, erstmals von dem Restaurator Otto Klein 1961 vorgebrachte Hinweis auf den venezianischen Maler Vittore Carpaccio lässt sich durch einen Vergleich zu dessen *Portrait einer Dame mit Buch* in Ansätzen nachvollziehen.<sup>31</sup> Trotz fehlender Übereinstimmung in Haltung, Kleidung und Haartracht erinnern die kräftige Korpulenz, Physiognomie und Ausdruck an die Göttinger Dame. Dabei können die genannten Charakteristika sowie einzelne motivische Übereinstimmungen

darauf hindeuten, dass unser Maler das Œuvre Carpaccios kannte.<sup>32</sup> Sie lassen sich jedoch nicht als belastbare Indizien für eine Zuschreibung anführen.

Wenig überzeugend ist schließlich die von Lauts geäußerte Verbindung zu Gentile Bellini oder Giovanni di Niccolò Mansueti, deren hohe Werkqualität – insbesondere die Kunstfertigkeit und Detailfreudigkeit in den Gesichtszügen, Stoffen und Kostbarkeiten – sich nicht einmal ansatzweise in der „flauen Malerei“ (Hella Arndt) des Göttinger Gemäldes wiederfinden.<sup>33</sup>

Allen Ungereimtheiten und Widersprüchen zum Trotz, die dem Gemälde nach wie vor inhärent sind, lassen sich folgende Ergebnisse festhalten: Das Gemälde, möglicherweise ein Ehebildnis, zeigt eine gebildete adlige junge Dame aus dem Geschlecht der da Correggio, die – so lässt uns das Allianzwappen vermuten – einen Herren aus dem Uradelsgeschlecht der Tacoli geehelicht hat. Ihre Kleidung und Haltung stehen in der Tradition weiblicher Profilbildnisse des späten 15. Jahrhunderts der oberitalienischen Höfe, mit deren Feinheit und Eleganz sie allerdings schwerlich mithalten kann. In diesem Umfeld, möglicherweise in dem Kreis um Bernardino de' Conti, ist auch der Künstler des verlorenen Originals zu vermuten. Der Maler der nur mittelmäßig ausgeführten Kopie ist nicht weiter fassbar, allerdings lassen sich Anleihen aus der venezianischen Malerei beobachten. Dessen Zutat, oder zumindest seiner Interpretation entsprungen, scheint auch die Blätterbewegung der schlecht gezeichneten Hände zu sein. An sich kein Novum in der Kunst des Cinquecento, irritiert die Geste doch in Verbindung mit der strengen Profilpose. Die flüchtige Malweise deutet schließlich darauf hin, dass das Göttinger Leinwandgemälde frühestens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden ist.

*Elisa Winkler und Lisa Marie Roemer*

## **Literatur**

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 61, Nr. 221; Waldmann 1905, S. 88, Kat. Nr. 235; Stechow 1926, S. 43, Kat. Nr. 134; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30, Kat. Nr. 134; Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 118.

## **Sammlungportal der Universität Göttingen**

<https://hdl.handle.net/21.11107/d0c02c02-328e-4fbb-a681-53a4da09262e>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen aus dem Praxisseminar im WS 2013/2014 unter der Leitung von Dr. Anne-Katrin Sors und Prof. Dr. Michael von der Goltz zusammengefasst und hier insbesondere die Arbeiten von Eva Schneider und Alexandra Knapp zu Rate gezogen.
- 2 Leonardo da Vinci, *Bildnis der Ginevra de' Benci*, ca. 1474/1478, Öl auf Holz, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1967.6.1.a.
- 3 Davide Ghirlandaio, *Bildnis der Selvaggia Sassetti*, ca. 1487–1488, Tempera auf Holz, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 32.100.71.
- 4 Vermerk von H. Wille über die Besprechung mit Restaurator O. Klein aus Köln und Prof. H. Rosemann am 25. u. 26.05.1961, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte Restaurierungen 1930–1966. Leider liegt kein detaillierter Bericht über die Restaurierungsmaßnahme vor. Die in den Akten erwähnte Röntgenaufnahme ist, falls sie tatsächlich angefertigt wurde, vermutlich im Besitz Kleins verblieben.
- 5 Vgl. ADB, Bd. 46 (1902), S. 250 (G. Fischer).
- 6 Vgl. ebd.
- 7 Vgl. Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 61, Nr. 221. Diese Angaben übernahm 1905 Emil Waldmann für seinen „Provisorischen Führer durch die Gemälde-Sammlung“. Waldmann 1905, S. 88, Kat. Nr. 235.
- 8 Stechow 1926, S. 43, Kat. Nr. 134.
- 9 A. Warburg in seinem Brief an W. Stechow vom 01.03.1926, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 10 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30, Kat. Nr. 134.
- 11 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 12 Dokumentiert im Vermerk über ein Telefonat L. v. Weiher's mit O. Klein am 05.02.1961, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte Restaurierungen 1930–1966. Im Typoskript von Weiher's und Stechows ist vermutlich in Reaktion auf die Carpaccio-These handschriftlich eine venezianische Herkunft des Gemäldes vermerkt. Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30, Kat. Nr. 134.
- 13 Jan Lauts in einem Brief vom 01.06.1962 an H. Arndt, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 14 Waldmann 1905, S. 88, Kat. Nr. 235, kommentierte Fassung in Göttingen, Kunstsammlung der Universität.
- 15 Vgl. Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 118.
- 16 A. Warburg in einem Brief an W. Stechow vom 01.03.1926, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222. Das Buch erscheint in Frauenbildnissen der italienischen Renaissance häufig als ein Attribut ihrer Frömmigkeit und Tugend oder als Verweis auf ihre Bildung. Meist liegt es geöffnet oder geschlossen in den Händen der Damen oder im Hintergrund (z.B. Davide Ghirlandaio, *Portrait einer jungen Frau*, um 1490, Tempera auf Holz, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 83; Andrea del Sarto, *Portrait einer Dame mit dem „Petrarchino“*, um 1528, Öl auf Leinwand, Florenz, Gallerie degli Uffizi, Inv. Nr. 00228535). Aktives Lesen oder Blättern ist aus Darstellungen der lesenden Magdalena bekannt (z.B. von Piero di Cosimo von ca. 1490, Öl auf Leinwand, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Inv. Nr. 1468 oder von Ambrosius Benson aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Öl auf Holz, Nationalmuseum Stockholm, Inv. Nr. NM 629). In der Tat irritiert das bewegte Motiv in Kombination mit der hieratischen Strenge des Profilbildnisses.
- 17 Z.B. die Profildamen von Antonio und Simone del Pollaiuolo von ca. 1460–1465 in Öl und Tempera auf Holz in der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 1614 und im Museo Poldi Pezzoli in Mailand, Inv. Nr. 442.
- 18 Giovanni Ambrogio de Predis, *Bildnis einer Dame* (Beatrice d'Este?), ca. 1485–1500, Tempera und Öl auf Holz, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. Nr. 100 1971 000100; *Bildnis der Bianca Maria Sforza*, ca. 1493, Öl auf Holz, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1942.9.53.
- 19 Für ausführliche Hinweise sei Maria Merseburger herzlich gedankt. Zu Gewandschlitzungen vgl. Merseburger 2016. Stechow verortete die Kleidung ohne weitere Angaben im Ferrara der 1490er Jahre, Stechow 1926, S. 43, Kat. Nr. 134; Jan Lauts datierte das Kostüm ebenfalls in die 1490er Jahre, s. Brief an Hella Arndt vom 01.06.1962, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 20 Vgl. Herald 1981, S. 222 (*lenza*), S. 228/230 (*trinziale*) u. S. 215 (*coazzone*).

- 21 Bernardino de' Conti (Umkreis), Profilbildnis einer Dame, Öl auf Holz, 39 x 25 cm (Aukt.-Kat. Sotheby's 2008a, Lot 24); Bernardino de' Conti, *Profilbildnis einer Dame*, Öl auf Leinwand, 78 x 58,5 cm (Aukt.-Kat. Christie's 1993, Lot 77).
- 22 Vgl. z.B. zwei dasselbe Wappen der Familie Gozzadini zeigende, um 1494 entstandene Portraittafeln des Maestro delle Storie del Pane (?): *Portrait eines Mannes (Matteo di Sebastiano di Bernardino Gozzadini?)* und *Portrait einer Frau (Ginevra d'Antonio Lupari Gozzadini?)*, Tempera auf Holz, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.95 u. 1975.1.96; vgl. Ausst.-Kat. Berlin/New York 2011, S. 280–282, Kat. Nr. 115a, b (A. Bayer).
- 23 Vermutung bereits bei J. Lauts, Brief vom 01.06.1962 an H. Arndt, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 24 Siehe die Ausführungen von Alexandra Knapp, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222. Für die Bestätigung der Identifizierung des Allianzwappens sei Dott. Gabriele Fabbrici (Correggio) herzlich gedankt.
- 25 Zum Geschlecht der Tacoli vgl. Spredi 1928–1936, Bd. 6 (1932), S. 524–526.
- 26 Vgl. Bigi 1870, Taf. I und S. 57.
- 27 Vgl. Siebmacher 1974, S. 45.
- 28 A. Warburg in seinem Brief an W. Stechow vom 01.03.1926, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 29 H. Arndt berichtet in ihrem Brief vom 17.05.1962 an J. Lauts über die Restaurierung, dass „zwischen dem oberen linken und unterem linken Feld die Teilung unklar ist: hier mögen ursprünglich schräge weiße und rote Streifen in das untere Feld übergegriffen haben, doch scheint die rote jetzige Übermalung alt zu sein.“ Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 30 Anfängen von August Schmarsow, über Lucy von Weiher und Wolfgang Stechow bis zu Gerd Unverfehrt, s. Abschnitt Forschungsgeschichte.. Anders dagegen Peter Humfrey, der die venezianische Herkunft des Gemäldes bezweifelt. Schriftliche Notiz vom 01.01.2015, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.
- 31 Vittore Carpaccio, *Portrait einer Frau mit Buch*, um 1500–1505, Öl auf Holz, Denver Art Museum, Inv. Nr. K-1585, vgl. Ausst.-Kat. Berlin/New York 2011, S. 366, Kat. Nr. 164 (D. Korbacher).
- 32 Etwa Buch und Handhaltung in der *Lesenden Maria* (aus der Komposition der *Geburt der Jungfrau*, um 1504, Öl auf Leinwand, Bergamo, Accademia Carrara, vgl. Lauts 1962, S. 260, Kat. Nr. 88) oder die an der Schläfe herabhängenden, leicht gewellten Haarsträhnen im *Portrait einer Frau mit Buch* in Denver.
- 33 Brief von H. Arndt an J. Lauts vom 17.05.1962, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 222.



## 10

### Oberitalienisch

Bildnis eines unbekanntes Herren

2. Hälfte 16. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 52,2 x 41 cm

Prov.: Vermächtnis Hasse 1902

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 224

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Das Gemälde ist in Öl auf einer relativ grob gewebten Leinwand ausgeführt. Die derzeitige Aufspannung ist zu locker, so dass sich der Spannrahmen auf der Bildvorderseite abzeichnet und die Oberfläche leichte Falten bildet. Das Gemälde ist eines der wenigen Bilder der Kunstsammlung, die nicht im Lauf des letzten Jahrhunderts dubliert wurden. Der Bildträger weist im Bart des Dargestellten ein Loch auf, welches rückseitig mit einem großen Flicker verklebt wurde. Im Bereich dieses nicht gekitteten und retuschierten Loches sind die Leinwand sowie eine helle Grundierung zu sehen. Der Bildhintergrund scheint hingegen rötlich unterlegt zu sein. Vereinzelt finden sich winzige Abplatzungen der Farbschicht und lockere Schollen. Zwischen Spannrahmen und Leinwand haben sich an einigen Stellen Schmutztaschen gebildet. Im UV-Licht sind über dem Firnis liegende Retuschen im Bereich der Haare und des pelzbesetzten Mantels zu erkennen.

#### Eine Reihe von Unbekannten

Bei diesem Gemälde, das im Nachlass Karl Ewald Hasses 1902 in die Sammlung kam, gibt es eine Reihe von Unbekannten. Weder über die weitere Provenienz noch über den Künstler oder die Identität des Dargestellten gibt es Informationen. Auch die bisherige Forschung lässt sich äußerst knapp zusammenfassen. Im Nachlass lediglich als „männliches Porträt, venezianische Schule“ bezeichnet, wurde es im Inventar von Konrad Lange mit zeitlicher Einordnung und etwas näherer Bestimmung als „Venetianische Schule des XVI. Jahrh. (Art des Bassano): Bildnis eines vornehmen Mannes“ aufgenommen.<sup>1</sup> Erst Wolfgang Stechow relativierte und präziserte 1926 die bisherige Einschätzung, indem er das Gemälde vorsichtig als „Oberitalienisch. 2. Hälfte 16. Jahrhundert [...] Vielleicht Kreise des L.[eandro] Bassano, nicht sicher venetianisch“ in seinem Katalog verzeichnete.<sup>2</sup> Auf der von ihm angelegten Karteikarte zu dem Gemälde hatte Stechow später die Frage „Bild aus Nachfolge Veronese?“ sowie einen Verweis auf einen 1958 erschienenen Artikel in der *Arte Veneta* notiert, in dem zwei neu erworbene Portraits der Contessa und des Conte Gualdo mit ihren



Kindern von Giovanni Antonio Fasolo (1530–1572) abgebildet sind. Vermutlich hatte Stechow in dem etwas breitnasigen Conte Giuseppe Gualdo Ähnlichkeiten zu dem Göttinger Herrn gesehen.<sup>3</sup> Diese Spur wurde jedoch später im Katalogtyposkript von Stechow und Lucy von Weiher nicht weiterverfolgt. Der knappe Eintrag dort weicht kaum von dem von 1926 ab. Ebenfalls nicht weiter berücksichtigt wurde die handschriftliche Notiz „Tintoreto?“, die sich auf einem heute in der Bildakte verwahrten alten Papptäfelchen befindet und vermutlich an Rahmen oder Bild befestigt war.



Abb. 1:  
Fede Galizia, Portrait des Künstlers  
Federico Zuccari, 1604, Öl auf Leinwand,  
55,5 x 43 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

### Ein nobler Unbekannter im schwarzen Kostüm

Das Portrait selbst verrät auf den ersten Blick wenig über den Dargestellten. Annähernd lebensgroß ist der noch junge Mann halb nach rechts gedreht im Brustbild gezeigt. Das Haar trägt er kurz; Kinn- und Schnauzbart wirken dünn und fusselig. Die charakteristische Physiognomie mit der breiten, fleischigen Nase und den leicht geschwollenen Augenlidern ist wenig geschönt. Der Blick wirkt matt und beinahe teilnahmslos. Seine Kleidung ist dunkel und nüchtern gehalten. Unter einem braunen Pelz trägt der Unbekannte einen abgesteppten schwarzen Rock, der vorne geknöpft ist. Das Material besitzt leichten Glanz. Am Hals ist, schmal und enganliegend, der weiße, gewellte Kragen eines Hemdes zu sehen. Als einziges Schmuckstück trägt er

eine schwere, doppelt gelegte, goldene Gliederkette. Hinweise auf den Beruf oder die Familie des Dargestellten, wie sie in Portraits beispielsweise durch Attribute oder – wie beim Göttinger *Bildnis einer Dame* (Kat. Nr. 9) – durch heraldische Zeichen gesetzt werden können, fehlen. Lediglich das Kostüm und die Tatsache, dass er portraitiert wurde, erlauben Rückschlüsse auf seine gesellschaftliche Stellung und helfen bei der Datierung.

Das kurze Haar, die Bartracht und der kleine Hemdkragen entsprechen der Mode des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Die dunkle Kleidung ist nüchtern elegant und zeugt damit von einem gewissen Selbstverständnis. Ihr Träger folgt damit der von Baldassare Castiglione im *Libro del Cortegiano* (1528) beschriebenen Mode des Hofmanns: „ich für meine Person sähe es gerne, wenn sie [die Kleidung des Hofmanns] in keiner Weise besonders auffiele und weder allzu weit wie die der Franzosen, noch allzu eng wie die der Deutschen wäre, sondern sich im italienischen Mittelmaß hielte, die eine wie die andere verbessernd und mäßigend. Es gefällt mir aber besser, wenn sie nach Ernst und Würde zielt, als nach Eitelkeit; daher dünken mich schwarze Kleider schöner als alle andern, und wenn sie schon nicht schwarz sind, sollten sie nach meiner Meinung wenigstens in dunklen Farben gehalten sein. [...] im übrigen soll das Kleid würdig sein, wie das der Spanier, da oft Äußerlichkeiten einen Schluß auf den inneren Menschen zulassen.“<sup>5</sup> Wie in den Portraits venezianischer *nobili* von Tizian, Veronese oder Leandro Bassano deutlich wird, war Schwarz im 16. Jahrhundert auch in Venedig die bevorzugte Farbe der Männer.

Der dunkle Stoff des Rocks hält sich aber nicht nur vornehm zurück, sondern bringt auch die schwere, goldene Gliederkette gut zur Geltung. Bereits im 15. Jahrhundert wurden goldene Ketten von Fürsten zur Anerkennung geleisteter Verdienste verliehen. Oft finden sich diese Auszeichnungen auch bei Künstlerbildnissen, wie im Berliner *Selbstportrait Tizians*<sup>6</sup> oder im *Portrait des Künstlers Federico Zuccari* von Fede Galizia (Abb. 1).<sup>7</sup> Der Träger konnte so zum Ausdruck bringen, in der Gunst des Herrschers zu stehen. Im 16. Jahrhundert entwickelten sich die mehrreihigen Ketten zu Mode und Status-Symbol der Männer. In den Verordnungen gegen den Luxus („prammatiche suntuarie“) waren daher bald Obergrenzen für Gewicht und Wert der Ketten festgelegt; das Tragen wurde jedoch nicht verboten.<sup>8</sup>

Das Format, die Darstellung im Brustbild und der Mangel an charakterisierenden Details lassen vermuten, dass das Portrait keine explizit repräsentative Funktion übernehmen sollte, sondern für einen privaten Kontext geschaffen wurde. Der Dargestellte hatte zum Zeitpunkt des Entstehens bereits einen gehobenen, aber wohl nicht herausragenden gesellschaftlichen Status inne. Die im Bild so präsent inszenierte goldene Kette mag darauf hinweisen, dass er kurz zuvor für seine Dienste ausgezeichnet worden war. Vielleicht war dieses Ereignis der Anlass zur Anfertigung des Portraits.

Auch zur Klärung der Autorschaft bietet das kleine, nüchterne Gemälde wenig Anhaltspunkte. Malweise und Darstellungskonvention lassen einen Künstler aus

dem Werkstattkontext oder weiteren Umfeld der bereits genannten Namen (Leandro Bassano, Veronese) plausibel erscheinen. Wie aber schon Wolfgang Stechow anmerkte, ist die Herkunft nicht zwingend venezianisch. Auch die Terra Ferma, das Veneto und die Lombardei kommen in Frage.<sup>9</sup>

*Christine Hübner*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 280; Waldmann 1905, S. 90, Kat. Nr. 245; Stechow 1926, S. 42 f., Kat. Nr. 133; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30, Kat. Nr. 133; Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 120.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/983ec864-a2d4-443e-91d7-85376faa20db>

## Anmerkungen

- |   |  |
|---|--|
| <p>1 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 280.</p> <p>2 Stechow 1926, S. 42 f., Kat. Nr. 133.</p> <p>3 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 224. Der Literaturverweis bezieht sich auf Barbieri 1958, S. 204; die beiden Gemälde befinden sich heute in der Pinacoteca Civica in Vicenza, Inv. Nr. A 867 und A 868.</p> <p>4 Zur Haar- und Bartmode des 16. Jahrhunderts vgl. Levi Pisetzky 1964–1969, Bd. 3 (1966), S. 153.</p> <p>5 Castiglione 2004, 2. Buch, 27. Kapitel, S. 68 f.</p> | <p>6 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 163, Abb. in Ausst.-Kat. Neapel 2006, S. 157, Kat. Nr. 26.</p> <p>7 Florenz, Galleria degli Uffizi, Abb. in Ausst.-Kat. Varese 2002, S. 107, Kat. Nr. 32.</p> <p>8 Vgl. den kostümhistorischen Kommentar von Grazietta Butazzi in Ausst.-Kat. Varese 2002, S. 106 f., Kat. Nr. 32 und Levi Pisetzky 1964–1969, Bd. 3 (1966), S. 173, 177.</p> <p>9 Stechow 1926, S. 42 f., Kat. Nr. 133.</p> |
|---|--|



## 11

### **Domenico Riccio gen. il Brusasorci (1516–1567),**

zugeschrieben

#### Madonna mit Christuskind und Johannesknaben um 1550–1560

Öl auf Holz, vermutlich Pappel, 27,5 x 45,5 x 0,9 cm

verso: Siegel des Stadtgerichts Leipzig (Lugt 2731)

Prov.: Vermächtnis Hasse 1902; Aukt. Boerner, Leipzig 1827; Sammlung Heinrich Wilhelm Campe (1771–1862), Leipzig

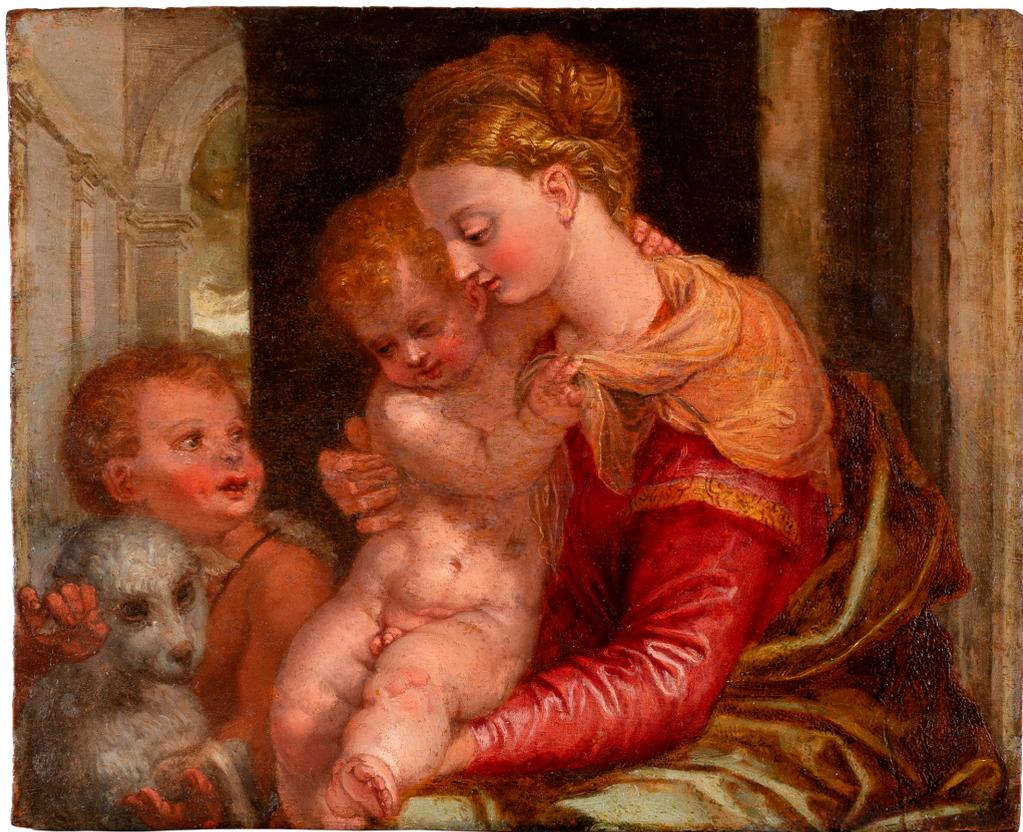
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 225

#### **Gemäldetechnologische Aspekte**

Das Gemälde ist mit Öl, vermutlich auf Pappelholz ausgeführt. An einigen Stellen ist eine ockerfarben-rötliche Imprimitur, eine dünne, direkt auf die Grundierung aufgetragene Farbschicht, zu erkennen. Mit einem schmalen Werkzeug eingebrachte Ritzlinien an Gewand und Haaren der Maria und an der Architektur des Hintergrundes legen die Grundstrukturen der Komposition an. Der Untersuchungsbericht des Gemäldes dokumentiert eine später durchgeführte Ausdünnung und Versiegelung der von Schadinsekten geschädigten Holztafel sowie deren Parkettierung. Zwei horizontale, von den Seiten ausgehende und beinahe über die gesamte Bildbreite verlaufende Risse sind sowohl auf der Vorder-, als auch auf der Gemälderückseite zu erkennen. Diese sowie zahlreiche weitere Risse, Ausflügelöcher und Fehlstellen wurden einst mit Wachs gekittet. Diese Korrekturen sind inzwischen nachgedunkelt und abgesackt. Unter UV-Licht sind zudem über dem Firnis liegende Retuschen unterhalb des Armes der Marienfigur sichtbar. Im ganzen Gemälde treten kleinere Durchbrüche bis auf die Imprimitur, leicht gehobene Malschichtschollen, sowie im Madonnengewand ein Frühschwundrissnetz auf.<sup>1</sup> 1926 wurde das Gemälde durch einen nicht genauer benannten F. Koch in Hannover restauriert, 1958 erfolgten weitere Maßnahmen durch Otto Klein in Köln. Welche Arbeiten dabei jeweils durchgeführt wurden, ist nicht dokumentiert.<sup>2</sup>

#### **Beschreibung**

Das kleine, querformatige Tafelbild zeigt vor einem architektonischen Hintergrund nahsichtig die Gruppe der sitzenden Madonna mit Kind und Johannesknaben. In der rechten Bildhälfte ist Maria raumgreifend in Szene gesetzt. Sie ist nach links ins Profil gewandt, ihr blondes Haar ist zu einer eng am Kopf anliegenden Flecht-



frisur gebunden. Ihr hell rosiges Gesicht mit der geraden Nase hat einen sanften Ausdruck. Sie trägt ein karminrotes Kleid, dessen Ärmel am Oberarm mit einer ornamentalen goldenen Bordüre geschmückt ist. Ihr Oberkörper wird von einem goldgelben, transparenten Schultertuch ummantelt, Rücken und Schoß sind von einem voluminös drapierten, flaschengrünen Obergewand umhüllt. Im Zentrum des Bildes präsentiert die Madonna das nackte Christuskind. Ihre rechte Hand ist um seinen Rücken gelegt, die Linke stützt von unten sein Beinchen, welches es dem Betrachter entgegenstreckt. Das Kind hat seinerseits seinen linken Arm um den Hals der Mutter geschlungen und greift mit seiner rechten Hand nach den Enden ihres Schultertuchs. Die zarten, kindlichen Züge des Jesusknaben stehen in starkem Kontrast zu seinem ungewöhnlich muskulösen Rumpf. Mutter und Sohn haben den Blick gesenkt und betrachten das zu ihren Füßen stehende Lamm in den Armen des Johannesknaben in der linken Bildhälfte. Auf diese Weise wird der Blick des Betrachters auf das Lamm gelenkt, das ihm ruhig entgegenblickt und an die bevorstehende Passion Christi erinnert. Die Blickführung wird kompositorisch durch den Einsatz des Lichts im Bild unterstützt, das die Aufmerksamkeit des Betrachters vom hellen Inkarnat Mariens über die rosige Haut des nackten Kindes auf das Lamm in der unteren linken Bildecke lenkt. Der Körper des leicht verschatteten Johannesknaben ist dem Betrachter zugewandt, sein Blick auf Maria und den Jesusknaben gerichtet. Den nackten Oberkörper nur von einem über den Schultern liegenden Fellumhang bedeckt, hält Johannes das weiß gräuliche Lämmchen in seinen Armen. Seine rechte Hand umfasst dabei sanft und mit abgespreiztem kleinem Finger ein Ohr des Tieres, während er mit dem linken Arm die Vorderbeine des Lämmchens stützt. In der Darstellung des Johannes wird damit die Körperhaltung Mariens aufgegriffen und auch der dicht an seinen Kopf herangebrachte Kopf des Lammes spiegelt Kopfhaltung Mariens und des Jesuskindes wider. Die Figurengruppe wird von einer monochrom dunklen Fläche hinterfangen, an die in der rechten Bildhälfte ein kannelierter Säulenschaft in helleren Grautönen anschließt. Hinter dem Johannesknaben öffnet sich eine in die Tiefe fluchtende und durch Pilaster gegliederte Wandarchitektur, die in einer Rundbogenöffnung endet und den Blick auf einen grau-weiß bewölkten Himmel freigibt.

### **Ikonographie und Funktion**

Das Göttinger Gemälde ist durch die gegenseitige innige Umarmung von Mutter und Kind gekennzeichnet, einem Motiv, das seinen Ursprung im byzantinischen Typus der *Madonna Eleusa*, der „Mitleidenden“, hat und im Quattrocento zu den häufigsten Madonnendarstellungen zählt.<sup>3</sup> Der Griff des Kindes in das Schultertuch seiner Mutter kann dabei im übertragenen Sinne als ein Ergreifen Mariens durch die Hand Gottes gedeutet werden. Maria wird so bildlich ihre Rolle als Vermittlerin zwischen Menschheit und dem Göttlichen zugewiesen.<sup>4</sup> Fellgewand und Lamm kennzeichnen den Johannesknaben, der durch seinen Ausspruch „Ecce Agnus Dei“ (Koh 1,29)

zum letzten Propheten des Erscheinens des Messias und zum Kunder des Opfertods Christi und der damit verbundenen Tilgung der menschlichen Sünden wurde.<sup>5</sup> In dem Johannes in der Göttinger Darstellung das Ohr des Lamms ergreift und sich als menschliches Vorbild der Barmherzigkeit Gottes unterwirft, wird so in doppelter Hinsicht an den Betrachter appelliert, die Erloserbotschaft zu hören.

Die Ikonographie des Gemäldes, in der die Vorausdeutung der Passion Christi eine zentrale Rolle einnimmt, steht in enger Verbindung zu seiner Funktion als privatem Andachtsbild. In einem häuslichen Kontext war es Bestandteil der persönlichen Andacht außerhalb der kirchlichen Liturgie. Der Betrachter trat, auch durch das kleine Format bedingt, in eine intime Nähe zu dem Bildgeschehen. Der empfindungsvoll aufgeladene Typus der *Eleusa* war dabei eine der beliebtesten Identifikationsfiguren der persönlichen Devotion.<sup>6</sup>

### Provenienz

Das Gemälde *Madonna mit Christuskind und Johannesknaben* kam 1902 aus dem Nachlass Karl Ewald Hasses in die Sammlung.<sup>7</sup> Das rote Lacksiegel mit Wappen und den Initialen „ST G“ auf der Gemälderückseite liefert einen wichtigen Hinweis auf die Provenienz des Werks (Abb. 1). Das Wappenbild zeigt die Landsberger Pfähle gegenüber einem schreitenden Löwen in einem Kranz und entspricht damit dem Leipziger Stadtsiegel, wie es seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verwendet wurde.<sup>8</sup> Die Lettern „ST G“ hingegen stehen für „Stadtgericht“. Es handelt sich hierbei also nicht um ein Sammler-, sondern um ein Gerichtssiegel.<sup>9</sup> Zum Einsatz kam es, als der Leipziger Kaufmann und Sammler Heinrich Wilhelm Campe (1771–1862) in Folge der Wirtschaftskrise 1826 Konkurs anmelden musste. Bis dahin hatte er seine Kunstwerke in einem Saal seines Privathauses ausgestellt und interessierten Kunstfreunden zugänglich gemacht.<sup>10</sup> Nach dem Bankrott wurde die wertvolle Sammlung beschlagnahmt und zwangsversteigert. Die Auktion am 24. September 1827 organisierte der Maler Carl Gustav Boerner (1790–1855), der damit den noch heute bestehenden Kunsthandel C. G. Boerner begründete.<sup>11</sup> Das Göttinger Gemälde ist im Auktionskatalog als Lot 129, „Paolo Veronese, oder dessen Schule“ aufgeführt. Die detaillierte



Abb. 1:  
Siegel des Stadtgerichts Leipzig (Lugt 2731)  
auf der Bildruckseite.

Beschreibung der Tafel lässt keine Zweifel an seiner Identität.<sup>12</sup> Die Versteigerung der hochkarätigen Sammlung an Gemälden und Arbeiten auf Papier erregte damals internationales Aufsehen. Eine größere Zahl von Bildern wurde jedoch von Campes Angehörigen erworben und gelangte auf diesem Weg zumindest teilweise wieder in dessen Besitz.<sup>13</sup> Man darf davon ausgehen, dass dies auch auf das Göttinger Bild zutrifft, denn Karl Ewald Hasse, der das Gemälde der Universitätskunstsammlung vermacht hat, war einer der Schwiegersöhne Heinrich Wilhelm Campes.<sup>14</sup>

### Forschungsgeschichte

Die erste schriftliche Erwähnung des Bildes findet sich, wie bereits erwähnt, in dem von Carl Gustav Boerner verfassten Katalog zur Zwangsversteigerung der Sammlung Heinrich Wilhelm Campe. Mit der Zuschreibung der als „Studien-Arbeit à la prima“ charakterisierten Tafel auf das Umfeld Veroneses wurde eine erste, durchaus nachvollziehbare kulturgeographische Verortung des Gemäldes vorgenommen.<sup>15</sup> Ein weiteres Mal wird die Tafel 1880 in einem Brief von Ernst Ehlers erwähnt. Dieser hatte seinem Schwiegervater Karl Ewald Hasse zu Weihnachten eine Zeichnung von einem Mitglied der Künstlerfamilie „Procac[c]ini“ geschenkt und schrieb dazu: „[...] ich glaubte in der Ausführung des Kindes und der Madonna Züge zu finden wie sie in ihrer kleinen italienischen Madonna sich finden.“<sup>16</sup> In der Aufstellung der sechs Gemälde aus der Sammlung Hasse, die 1902 an die Göttinger Universitätskunstsammlung überstellt wurden, findet sich zu dem hier vorgestellten Bild die Beschreibung „Unvollendetes Gemälde: Maria mit dem Knaben Jesus mit Johannes (Schule des Parmeggiano)“.<sup>17</sup> Diese Zuschreibung griff Emil Waldmann 1905 in seinem *Provisorischen Führer durch die Gemälde-Sammlung* auf, nennt aber nun Parmigianino selbst als Künstler.<sup>18</sup>

In Wolfgang Stechows Katalog von 1926 wird das Gemälde ein erstes Mal näher bestimmt und dem in Udine tätigen Francesco Floreani (1512–nach 1599) zugeschrieben. Die Attribution geht auf Gustav Friedrich Hartlaub zurück und wird bei Stechow mit einem Verweis auf die signierte und datierte *Madonna mit Kind, von Engeln umgeben* von Floreani aus dem Jahre 1565 im Wiener Kunsthistorischen Museum untermauert.<sup>19</sup> Auf einen mündlichen Hinweis Hermann Voss' geht die heutige Zuschreibung an ein Mitglied der Künstlerfamilie Brusasorci zurück. Während Voss das Werk tendenziell Domenico Brusasorci (um 1516–1567) zuschreibt, sieht Stechow die Autorschaft des Sohnes Felice (um 1539/40–1605) im Bereich des Möglichen. Dabei verweist er 1956 auf das „Photo Alinari 23189: Felice“ und somit auf Felice Brusasorcis *Heilige Familie mit Hl. Ursula* im Louvre.<sup>20</sup> Im Katalogskript von Stechow und Lucy von Weiher ist das Göttinger Gemälde daraufhin als „2. Hälfte 16. Jahrhundert, Oberitalienischer Maler, sehr wahrscheinlich Domenico Brusasorci“ aufgenommen.<sup>21</sup> Gerd Unverfehrt verzeichnet das Werk 1987 vorsichtig als „Italienisch, 2. Hälfte des 16. Jh.“<sup>22</sup>



Abb. 2: Paolo Veronese, *Mystische Vermählung der Hl. Katharina*, ca. 1547, Öl auf Leinwand, 84 x 100 cm, Tokio, The National Museum of Western Art.

## Diskussion

Obwohl in den Katalogen bislang keine eindeutige Identifikation des Gemäldes erfolgt ist, erscheint die Zuschreibung Hermann Voss' an Domenico Brusasorci als durchaus überzeugend. Der Künstler wurde 1516 unter dem Namen Domenico Riccio in Verona geboren. Er gilt als bedeutendster Vertreter der Veroneser Malerfamilie und als einer der künstlerischen Protagonisten des 16. Jahrhunderts in Verona, wo er zeitlebens beheimatet war und 1567 starb.<sup>23</sup> Brusasorcis Werke erlangten vor allem in Verona selbst und in den umliegenden Städten Bekanntheit. Die Forschungsliteratur zu dem Künstler beschränkt sich bis heute auf nur wenige Studien.<sup>24</sup> Giorgio Vasari, der Brusasorci in der *Vita* des Michele Sanmichele erwähnt, charakterisiert ihn als „costumato e virtuoso“, sittlich und tugendhaft, konzentriert sich bei seiner Beschreibung jedoch fast ausschließlich auf dessen Wandmalereien.<sup>25</sup> Das Œuvre des Künstlers, das neben Fresken auch zahlreiche Leinwand- und Tafelgemälde umfasst, ist durch einen gewissen Stileklektizismus geprägt. Brusasorci nimmt Einflüsse von Künstlern und Kunstwerken in seinem Umfeld auf und lässt diese in seine eigenen Kompositionen einfließen. Auch in der Göttinger Tafel lassen sich Referenzen an die Werke seiner Zeitgenossen Paolo Veronese, Giulio Romano und Michelangelo ausmachen.

Ein Gemälde mit mehreren motivischen Vergleichsmomenten findet sich in der *Mystischen Vermählung der Hl. Katharina* des jungen Veronese von 1547 (Abb. 2). Wie im Göttinger Gemälde – wenn auch weniger lebhaft, greift hier der Johannesknabe nach dem Ohr des Lammes; das Christuskind, das sich nach der Hl. Katharina streckt, hat mit seiner rechten Hand fest einen Zipfel des Schleiers der Mutter gepackt. Auch in der Darstellung der Verkürzung der nach vorne gestreckten Kinderbeine lassen sich Parallelen erkennen.<sup>26</sup> Die Gewänder der beiden Madonnen weisen die gleiche Farbkombination und materielle Anmutung auf, unterscheiden sich aber im Detail, wie in der Goldborte am Oberarm der Göttinger Madonna sowie dem angelegten beziehungsweise herabgesunkenen Kopfschleier. Die Verwendung des lokal typischen „Verona Grüns“, eines in der Nähe der Stadt abgebauten Pigments, sowie der Farbklang aus Venetianischrot und Goldocker ordnen beide Gemälde in ihrer Farbgebung in die Tradition Veronesischer Madonnendarstellungen ein.<sup>27</sup> Die angeführten Gemeinsamkeiten der Gemälde sind durch den regen Austausch der



Abb. 3: Domenico Brusatorci, *Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien*, ca. 1548, Öl auf Leinwand, 90 x 105 cm, Bergamo, Accademia Carrara.

Veroneser Maler untereinander zu erklären, die Werke ihrer Kollegen gekannt und ihre Inspiration aus den gleichen Modellen geschöpft haben.<sup>28</sup> Dass es sich bei der Göttinger Tafel um ein Werk der Veroneser Schule handelt, kann auch im Vergleich mit Domenico Brusasorcis Gemälde der *Heiligen Familie mit Hl. Katharina von Alexandrien* (Abb. 3) bekräftigt werden, das in etwa zeitgleich mit Veroneses *Mystischer Vermählung* entstanden sein dürfte.<sup>29</sup> Die Gruppe von Maria, Kind und Hl. Katharina wirkt bei Brusasorci etwas kompakter als bei Veronese und fast so, als wäre darin die Bewegung des Kindes zur Heiligen in einem etwas späteren Moment erfasst: der Knabe hat sich von der Mutter gelöst und sucht die Umarmung Katharinas. Die nicht zu leugnende stilistische Differenz des etwas späteren Göttinger Gemäldes zu Brusasorcis *Heiliger Familie mit Hl. Katharina* kann mit der sich ändernden künstlerischen Handschrift Domenicos erklärt werden.<sup>30</sup> So schreibt Luigi Antonio Lanzi, die talentierten Künstler Veronas hätten sich an den verschiedensten Vorbildern der großen Zentren geschult.<sup>31</sup> Domenicos Werk der 1540er Jahre war noch durch das Wirken des jungen Veronese und vor allem durch ein Studium Tizians geprägt.<sup>32</sup> Beeinflusst durch einen Altarauftrag für den Dom von Mantua zeigt er ab 1552 jedoch eine zunehmende Begeisterung für Giulio Romano und den durch Michelangelo geprägten römischen Stil.<sup>33</sup> Brusasorcis römisch manieristische Beeinflussung zeigt sich deutlich in seiner Freskenausstattung des Palazzo Chiericati in Vicenza (um 1558).<sup>34</sup> Der Figurenstil der Fresken und insbesondere des *Tugendenfries* ähnelt in Physiognomie und künstlerischem Ideal den Anlagen des Göttinger Gemäldes, wo sich vergleichbare gedrehte Körperbewegungen finden.<sup>35</sup> Dieser Einfluss tritt im Göttinger Bild in abgeschwächter Form in der Drehung der Figuren sowie in dem muskulösen Körper des Christuskindes zu Tage.

Der beschriebenen Entwicklung folgend, steht das Gemälde der *Madonna mit Kind und Johannesknabe* aus Göttingen in der Motivtradition der *Heiligen Familie mit Katharina* in der Accademia Carrara. Stilistisch jedoch ist das Werk in die von Michelangelo und Giulio Romano geprägten 1550er Jahre zu verorten, wobei es auf Grund der weniger monumental wirkenden Frauenfigur und der Nähe zu den Fresken des Palazzo Chiericati von 1558 zeitlich in die Mitte bzw. dem Ende des Jahrzehnts einzuordnen ist. Das Bild wird von den im Zuge der Recherche zu Rate gezogenen Experten Veronesischer Kunst, einvernehmlich als „domenicanisch“ bestätigt, obwohl das Gemälde durch eine, so Sergio Marinelli, weniger gelungene Restaurierung in Mitleidenschaft gezogen worden sei.<sup>36</sup>

## Literatur

Aukt.-Kat. Leipzig, Boerner, 24.09.1827, Lot 129; Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 278; Waldmann 1905, S. 89, Kat. Nr. 242; Stechow 1926, S. 20, Kat. Nr. 59; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30 f., Kat. Nr. 59; Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 121 (mit Abb.); Grüter 2016.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/1c474672-e6cf-41e5-9901-abc45a0aa505>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Konservatorischer Untersuchungsbericht von Lena Waldmann, WS 2013/14 (Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 225).
- 2 Die Restaurierung durch F. Koch ist auf der Karteikarte des Bildes vermerkt; möglicherweise handelt es sich dabei um den Kirchenmaler Friedrich Koch (1859–1947). Vgl. Unterlagen Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 225.
- 3 Vgl. Hallersleben 1971, S. 170 f.; Kecks 1988, S. 54–57.
- 4 Vgl. Kecks 1988, S. 61.
- 5 Vgl. Kecks 1988, S. 67.
- 6 Vgl. Huber 2005, S. 225 f.; Kecks 1988, S. 52.
- 7 Vgl. Einführung S. 30 f.
- 8 S. hierzu Leisering 2000.
- 9 Lugt 2731.
- 10 Gleisberg 2000, S. 112.
- 11 Gleisberg 2005, S. 79 f. Zu Campe als Sammler und zum Schicksal der Sammlung ausführlich Gleisberg 2000 u. Gleisberg 2005.
- 12 Aukt.-Kat. Leipzig 1827, S. 34 f., Lot 129: „Paolo Veronese, oder dessen Schule. Auf Hz. Höhe 15  $\frac{3}{4}$  Z. Breite 19 Z. Maria sitzt in einer Säulenhalle und hält das Christuskind, welches mit seinen Aermchen ihren Hals umschlingt, gegen den kleinen Johannes, der ein Lamm herbei getragen bringt. Letztern, so wie Maria, sieht man nur in halber Figur. Das Ganze scheint eine Studienarbeit à la prima zu seyn, welche ein ächt künstlerischer Geist beseelt.“
- 13 Gleisberg 2000, S. 119.
- 14 Vgl. Einführung S. 30 f.
- 15 Aukt.-Kat. Leipzig 1827, S. 34 f., Lot 129.
- 16 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriften und Nachlässe, Nachlass Ernst Ehlers, Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers: Briefe an Karl Ewald Hasse. Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901, Brief vom 22.12.1880. Auf welches Mitglied der Künstlerfamilie Proccacini sich Ehlers hier bezieht, ist unklar.
- 17 Vgl. Der Protektor der Georg August Universität, No. 4144., Göttingen, 10.10.1902 (Kopie in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 225) und Inv. Lange u.a., S. 87, Kat. Nr. 278.
- 18 Vgl. Waldmann 1905, S. 89, Nr. 242.
- 19 Vgl. Stechow 1926, S. 20, Nr. 59. Hierbei handelt es sich um das Mittelstück einer ehemaligen Altartafel aus der Kirche von Reana in Friaul, *Madonna mit Kind, von Engeln umgeben*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. Gemäldegalerie 293.
- 20 Maschinenschriftliche Ergänzung auf Stechows Karteikarte in Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 225. Über das Alinari-Onlinearchiv lässt sich ermitteln, dass es sich bei „Alinari 23189“ um Felice Brusasorci *Heilige Familie mit Hl. Ursula* des Louvre, Inv. Nr. 567 handelt, welche stark an eine Madonnenkomposition von Paolo Veronese (Pinacoteca di Palazzo Chiericati, Vicenza) angelehnt ist.
- 21 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 30 f., Kat. Nr. 59.
- 22 Vgl. Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 121.
- 23 Vgl. Gerola 1911, S. 146; Carpeggiani 1974, S. 217; Weingart 1996, S. 588. Zur Zuschreibung ausführlich in der unpublizierten Bachelorarbeit der Autorin Grüter 2016.
- 24 Etwa: Montini 1933; Brenzoni 1959; Car-

- peggiani 1974; Marinelli 2007.
- 25 Vasari – Milanesi, Bd. VI (1881), S. 368.
- 26 Paolo Veronese: *Die mystische Vermählung der Hl. Katharina*, um 1547, Tokyo, National Museum of Western Art, Inv. Nr. P.1994–0001.
- 27 Grissom 1986, S. 143, 149.
- 28 Für den schriftlichen Hinweis danke ich Gianni Peretti. Beide Werke weisen zudem im Typ und in der Darstellung der Gottesmutter und des blond gelockten Kindes gewisse Referenzen auf Giulio Romanos Gemälde der *Heiligen Familie (la Perla)*, um 1518, Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. P 000301 auf, welches sich im 16. Jh. in Besitz des Veroneser Bischofs Ludovico Canossa befand und von den Künstlern der Stadt eingehend studiert und zum Modell genommen wurde. Für den schriftlichen Hinweis danke ich Thomas dalla Costa. Zur Zuschreibung an Giulio Romano s. Online-Katalog des Prado: „The composition was designed by Raphael but part of the execution was delegated to his pupil Giulio Romano (c. 1499-1546).“
- 29 *Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien*, ca. 1548, Bergamo, Accademia Carrara, Inv. Nr. 58AC00712. Vgl. Attardi 2010, S.128. Das Gemälde war ehemals Giuseppe Porta il Salviati (um 1520–um 1575) zugeschrieben.
- 30 Der Stil des Bildes wurde von den zu Rate gezogenen Experten veronesischer Kunst, Thomas dalla Costa, Diana Gisolfi, Sergio Marinelli, Gianni Peretti und Alessandra Zamperini einvernehmlich als „domenicaisch“ bestätigt.
- 31 Vgl. Lanzi 1824/1825, Bd. 3 (1825), S. 140.
- 32 Vgl. Lanzi 1824/1825, Bd. 3 (1825), S.140; Carpeggiani 1974 S. 217 f., S. 36; Attardi 2010, S. 128.
- 33 Vgl. Carpeggiani 1974, S. 222, S. 50, Mazza 2008, S. 36 f.
- 34 Vgl. Carpeggiani 1974, S. 222.
- 35 Freundlicher Hinweis von Alessandra Zamperini, die darin ein in einigen Werken des Künstlers studiertes Motiv wiedererkennt. In diesem Zusammenhang ist auch der um 1555 entstandene *Tod der Kleopatra* zu sehen, einem Schlüsselwerk des monumentalen *micchelangelismo* in Verona. Domenico Brusasorci, *Tod der Kleopatra*, um 1552, Öl auf Leinwand, 125 x 102,8 cm, Cesena, Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena [<https://artsandculture.google.com/asset/suicidio-di-cleopatra-brusasorci-domenico-riccio-detto-il-pQH5iu1koE22wA?hl=de>]. Schriftliche Korrespondenz Thomas dalla Costa. Auch in der Handhaltung der Dienerin, die ein Salbgefäß trägt, finden sich zeichnerische Übereinstimmungen mit dem Johannesknaben des Göttinger Bildes.
- 36 Die Verfasserin korrespondierte im Zuge der Recherchen mit Thomas dalla Costa, Diana Gisolfi, Sergio Marinelli, Gianni Peretti und Alessandra Zamperini. Anzumerken ist, dass die Beurteilung des Gemäldes auf Grundlage fotografischer Reproduktionen erfolgt ist.

## 12

### Schule Tizians

Ecce Homo

2. Hälfte 16. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 117 x 100 cm

bez.: rückseitig am Keilrahmen links oben auf Papier sowie oben mittig mit Kreide: „234“; an der linken Seite des Schmuckrahmens mittig: „C274“; unten mittig auf einem Zettel: „178. Schule des Tizian/ 1476 – 1576/ Ecce homo“; auf der Rückseite der doublierten Leinwand in schwarzer Schrift oben mittig: „212“; links unten auf einem Zettel: „Bassano Hasse“; unten rechts auf Papier: „Academ. Zeitschrift / Band 2. Heft 2. / Seite 32. Nr. 2“

Prov.: Vermächtnis Hasse 1902; 1845 in Leipzig auf Aukt. Nachlass Karl Schildener (1777–1843)

erworben; 1823 in Greifswald auf Aukt. Nachlass Carl Samuel Crazius (1758–1822) erworben;

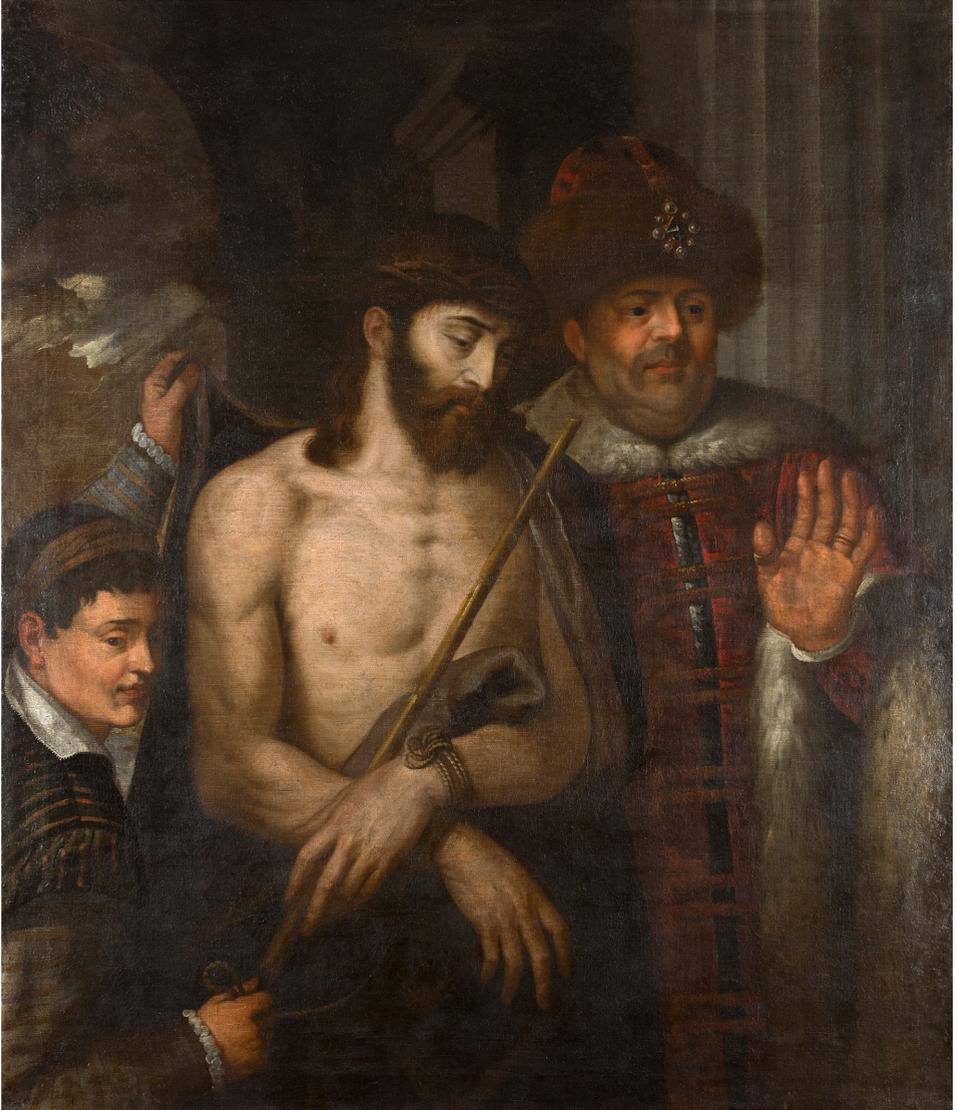
Sammlung Carl Samuel Crazius, Lassan

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 190

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Das hochformatige Gemälde ist doubliert und auf einen Keilrahmen aus Nadelholz aufgespannt. Die Originalleinwand besteht aus engem, gleichmäßigem Gewebe in Leinwandbindung, während die verwendete Doublierleinwand aus einem grobmäschigen, handgewobenen Textil mit Webfehlern und unregelmäßiger Fadendicke in Leinwandbindung besteht. Von der Doubliermasse drücken sich rückseitig stellenweise farblose, pastose Rückstände durch die Maschen. Die Grundierung ist dunkel; aufgrund der dominanten, in Schattenpartien teilweise noch offen sichtbaren Leinwandstruktur, ist von einem dünnen Auftrag auszugehen. Die Farbschichten sind von dunkel nach hell aufgebaut. Die gesamte Bildfläche ist von Alterscraquelé, die einfarbigen architektonischen Partien von einem besonders feinmaschigen Craquelé überzogen.

An dem Gemälde lassen sich Spuren von mindestens einer früheren Restaurierung nachweisen, die noch vor 1950 zu datieren sind. Eine der Maßnahmen stellte die Doublierung der Leinwand dar, zudem wurden Kittungen und Retuschen vorgenommen.<sup>1</sup> Vor der jüngsten, im Frühjahr 2017 abgeschlossenen, Restaurierung<sup>2</sup> wies das Gemälde zudem durch Verschmutzung und einen über die Jahre stark nachgedunkelten Firnis einen gelblichen Schleier auf. Um die Leuchtkraft der Farben wiederherzustellen, wurde der Firnis abgenommen und die Oberfläche gereinigt. Auch mit den Jahren brüchig gewordene Kittungen wurden entfernt und neu aufgebaut. Die zum Teil großflächigen Alt-Retuschen und Beschädigungen fanden sich vor allem im Hintergrund, im oberen Bereich, in der Partie rechts unten im Gemälde sowie am rechten Oberarm Christi. Deformationen der Leinwand, wie eine im oberen linken



Bildausschnitt deutlich auszumachende Delle, konnten niedergelegt, Abhebungen der Malschicht gefestigt und weitere Fehlstellen retuschiert werden. Zum Abschluss erfolgte der Auftrag eines neuen Firnisses.

Bei dem aus Nadelholz gefertigten Zierrahmen handelt es sich vermutlich nicht um den originalen Rahmen. Er ist nicht passgenau für das Gemälde gearbeitet und weist auf der oberen hinteren Rahmenleiste diverse Sägespuren auf.<sup>3</sup> Die Polimentvergoldung auf schwarzem Bolus ist stark poliert; zahlreiche Fehlstellen wurden ebenfalls im Rahmen der jüngsten Restaurierung gefestigt und retuschiert.

### Forschungsgeschichte

Carl Samuel Crazius (1758–1822), der früheste bekannte Besitzer des Gemäldes, führte es im Katalog seiner Kunstsammlung als „aus Tizians Schule“ auf.<sup>4</sup> Karl Schildener (1777–1843), der das Werk 1828 erworben hatte, beschränkte sich eher vorsichtig auf die Identifikation eines italienischen Bildes „aus der Venezianischen Schule.“<sup>5</sup> Beim Eingang des Gemäldes in die Göttinger Sammlung mit der Schenkung aus dem Nachlass Karl Ewald Hasse 1902 wurde es in der testamentarischen Verfügung als Werk Bassanos aufgeführt, wobei unklar ist, ob hierbei der venezianische Künstler Jacopo Bassano oder dessen Umkreis gemeint war. Im Inventar Konrad Langes ist es als Werk Jacopo Bassanos (1510–1592) mit einem Verweis auf ein zweites Exemplar im Prado aufgenommen.<sup>6</sup> Emil Waldmann übernahm 1905 die Angaben für seinen Sammlungsführer.<sup>7</sup> Die Tatsache, dass von der Komposition des *Ecce Homo* immer mehr Kopien und Varianten in deutschen und internationalen Sammlungen bekannt wurden, sollte im Weiteren die Einträge in den Sammlungskatalogen prägen. Wolfgang Stechow wies das Gemälde in seinem Bestandskatalog 1926 der Schule Tizians zu, wobei er ausführlich auf Abweichungen und Übereinstimmungen mit weiteren Fassungen und Repliken der Komposition eingeht: „Eine farbig überlegene Replik in Hampton Court (Kat. 1923 Nr. 776: ‚nach Titian‘). Leicht veränderte Variante in Dresden Nr. 184 (Vorrat, ‚nach Tizian‘). Die Figur Christi kommt mit geringeren Abweichungen als Einzelbild Tizians in Madrid und Chantilly, doch auch zwischen zwei anderen Begleitfiguren in Petersburg und Paris (Schulbild) vor. Der Pilatus ist dem Hohepriester links auf dem Petersburger Bild (um 1565–70 angesetzt) nachgebildet, auch die Haltung der Christusfigur führt auf dieses Bild als nächstliegenden Ausgangspunkt.“<sup>8</sup> Im Katalogtyposkript von Stechow und Lucy von Weiher, das jenes Werk weiterhin der Schule Tizians zuordnet, wurde die Frage der Vergleichswerke weiter erörtert, wobei nun der Bezug auf das einfigurige und auf Schiefer gemalte *Ecce Homo*-Bild des Prado betont wurde.<sup>9</sup> Gerd Unverfehrt übernahm für seinen Katalog die Zuschreibung an die Schule Tizians. Erst jüngst veröffentlichte die Autorin eine ausführliche Untersuchung von Tizians *Ecce Homo im Werkstattkontext*, im Rahmen derer eine Einordnung der Göttinger Fassung in die Gruppe der unterschiedlichen Versionen erfolgte. Im Folgenden werden die Ergebnisse dieser Arbeit zusammengefasst.<sup>10</sup>

## Provenienz

Die verhältnismäßig unbekannte Göttinger Fassung des *Ecce Homo* gelangte 1902 als Vermächtnis des Pathologen und Kunstsammlers Karl Ewald Hasse in den Besitz der universitären Kunstsammlung Göttingen.<sup>11</sup> In der testamentarischen Verfügung ist das Gemälde als Werk Bassanos aufgeführt. Eine schriftliche Notiz auf der Rückseite der dublierten Leinwand verweist dagegen auf einen Artikel, der die Provenienz des Werks erläutert.<sup>12</sup> In dem Artikel „Nachrichten über die ehemaligen und gegenwärtigen Kunstsonderlich Gemälde-Sammlungen in Neuvorpommern und Rügen“ listet der Autor Karl Schildener (1777–1843) zahlreiche Gemälde aus dem Nachlass von Carl Samuel Crazius (1758–1822) auf, die im Oktober 1823 – zusammen mit Druckgraphiken, Bücher und Zeichnungen – öffentlichen in Greifswald versteigert worden waren. Crazius, der bis zu seinem Tod 1822 Bürgermeister der Stadt Lassan in Mecklenburg-Vorpommern war, beschreibt Schildener wie folgt: „voll Neigung für die Kunst – welche er sich wohl meistens in frühern Jahren auf Reisen, als Begleiter eines wohlhabenden jungen Mannes erworben hatte – und im Besitze einer ansehnlichen Sammlung ausgezeichneten Gemälde, nebst einer nicht unbedeutenden Anzahl ausgesuchter Kupferstiche, Kupferstichwerke [...], insonderheit großer kostbarer Blätter neuerer italienischer, französischer, deutscher, englischer Meister – welches alles er größtenteils in auswärtigen Auktionen nach und nach erstanden hatte.“<sup>13</sup> Unter den Werken befand sich auch eben dieser *Ecce Homo*, welchen Schildener, der Verfasser des Artikels, für sich erwarb.<sup>14</sup> Nach dessen Tod wurde das Werk ein weiteres Mal in einem Auktionskatalog aufgeführt und am 8. Oktober 1845 in Leipzig versteigert.<sup>15</sup> Ob Karl Ewald Hasse das Gemälde auf der Auktion selbst erworben hat oder es als Geschenk, beziehungsweise über einen Mittler in dessen Besitz gelangte, ist nicht überliefert.<sup>16</sup>

## Textgrundlage und Umsetzung

Das Göttinger *Ecce Homo*-Gemälde wird der Schule Tizians zugeschrieben und thematisiert die neutestamentliche Szene der Zurschaustellung Christi durch Pontius Pilatus. Nach seiner Geißelung und Verspottung wurde Christus vom römischen Präfekten einer Gruppe von Hohepriestern und dem jüdischen Volk vorgeführt und schließlich vor dem Gerichtsgebäude in Jerusalem zum Tod am Kreuz verurteilt. Von allen vier Evangelien wird die Episode am anschaulichsten im Johannesevangelium wiedergegeben, wo es heißt: „Da ging Pilatus wieder hinaus und sprach zu ihnen: Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, damit ihr erkennt, daß ich keine Schuld an ihm finde. Und Jesus kam heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand. Und Pilatus spricht zu ihnen: Sehet, welch ein Mensch! [Ecce homo!]“<sup>17</sup>

Im Mittelpunkt der geschlossenen Dreieckskomposition ist Jesus mit nacktem Oberkörper, vor dem Körper gebundenen Handgelenken sowie gesenktem Kopf abgebildet. Die Handfesseln sowie der gesenkte Blick verweisen auf die vorange-

gangene Geißelung und Verspottung durch die Soldaten. Auch die Dornenkrone auf dem Kopf, der Rohrstock in der linken Hand sowie der Purpurmantel um die Schultern sind Verweise auf seine Verhöhnung als König.<sup>18</sup> Ein Teil des Mantels wird von einem jugendlichen, am Bildrand angeschnittenen Schergen links im Bild leicht emporgehoben. Während die Figur im gestreiften, dunklen Gewand im Dreiviertelprofil aus dem Bild herausblickt, hält sie mit ihrer Rechten die Handfesseln des Gottessohnes fest. Im rechten Bildteil, dicht hinter Christus, steht Pontius Pilatus. Sein dunkelrotes Gewand ist am Kragen sowie an den Ärmeln mit einem Pelzbesatz versehen. Auf seiner ebenfalls pelzbesetzten Kopfbedeckung prangt mittig eine perlenverzierte Hutnadel. Mit erhobener Linken, ernster Miene und geschlossenem Mund schaut der römische Statthalter im Viertelprofil rechts aus dem Bild heraus. Seine linke Hand hat er abwehrend erhoben. Durch die in die Bildmitte gerichteten Gesten und den geringen Abstand der Figuren zueinander erhält die Komposition einen geschlossenen Charakter. Zudem wirkt die Szene aufgrund des nah gewählten Ausschnitts spannungsgeladen. Im Hintergrund ist links durch einen Torbogen ein Stück Himmel zu sehen.<sup>19</sup> Hinter Christus und Pilatus sind ein Pfeiler sowie rechts daneben eine kannelierte Säule dargestellt, die Pilatus Standhaftigkeit unterstreichen.

Im dargestellten Entscheidungsmoment, in welchem der Präfekt den Angeklagten präsentiert und scheinbar in Schutz nimmt, tritt der Betrachter in die Position des urteilenden Volkes. Der weitere Verlauf der Geschichte wird in der Komposition jedoch nicht durch Andeutungen vorweggenommen. Mit seiner Darstellung bezog sich der Künstler neben dem Johannesevangelium auch auf Pietro Aretinos Werk *I quattro libri de la humanità di Christo*, das 1538 erschienen war und in welchem der Autor die Schuld für die Verurteilung Christi von Pilatus weist und den Statthalter als eine Person beschreibt, die sich um eine Freisprechung Christi bemüht.<sup>20</sup> Auch Tizian bildete den Statthalter nicht als Schuldigen ab, sondern im Begriff Überzeugungsarbeit zu leisten. Seine aufrechte, gespannte Haltung dicht hinter Christus, sein aufmerksamer Blick und leicht geöffneter Mund weisen ihn als Redner aus. Die geöffnete linke Hand des Präfekten ist zudem abwehrend erhoben, als *refutatio*, zum Zeichen seines Einspruchs.<sup>21</sup>

Pilatus' Physiognomie ist an eine seit dem 15. Jahrhundert in Venedig vielfach rezipierte antike Büste des römischen Kaisers Aulus Vitellius angelehnt.<sup>22</sup> Die orientalische Kleidung sowie der Schmuck verweisen zum einen auf die hohe Stellung des Statthalters, zum anderen auf den fernöstlichen Schauplatz der biblischen Erzählung.<sup>23</sup> Die Christusfigur dagegen ist am Andachtstypus des *imago pietas* angelehnt, der von einer früheren Bilderfindung Tizians übernommen wurde und am prominentesten in der einfigurigen Fassung des Prado erfasst ist (Abb. 1).<sup>24</sup> Die Figur thematisiert die Inkarnation von Gottessohn und Mensch zugleich und soll Gläubigen bei der Andacht dazu dienen, sich den Leidensweg Christi vor Augen zu führen.<sup>25</sup>

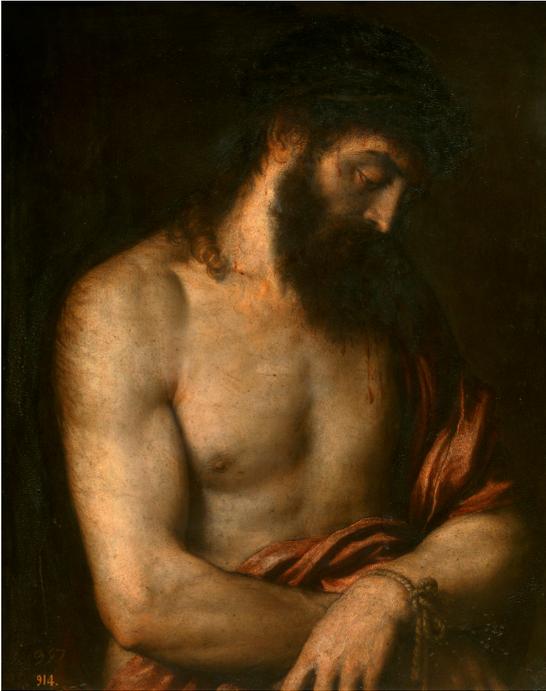


Abb. 1:  
Tizian, Schmerzensmann (Ecce Homo),  
1547, Öl auf Schiefer, 69 x 56 cm, Mad-  
rid, Museo del Prado.

### Der *Ecce Homo* im Werkstattkontext

Die nahansichtige Komposition des *Ecce Homo* gehört zu den letzten Bilderfindungen Tizians und kann in die 1560er Jahre datiert werden.<sup>26</sup> Zahlreiche Wiederholungen und Varianten belegen die Popularität des Motivs der Zurschaustellung Christi in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>27</sup> Die Schüler und Werkstattmitarbeiter Tizians kopierten es im großen Stil.<sup>28</sup> Bei allen Versionen stimmen Bildraum, Figurenanordnung sowie Gestik weitestgehend überein. Die hohe Anzahl der Kopien legt nahe, dass eine gemeinsame Bildvorlage existierte. Vermutlich geht das Gemälde auf eine verlorene Fassung zurück, die Tizian für den frommen spanischen König Philipp II. anfertigte, der ab 1555 die meisten von Tizians *invenzioni*, Bilderfindungen, erhielt.<sup>29</sup>

Bei der bekannten *Ecce Homo*-Version aus dem städtischen Kunstmuseum in St. Louis in Missouri (Abb. 2) handelt es sich um ein Werk von besonders guter Qualität.<sup>30</sup> Noch zu Beginn der 1930er Jahre Tintoretto zugeschrieben, bezeichnete August Mayer das Gemälde 1935 als ein unvollendetes Spätwerk Tizians, was zunächst jedoch als umstritten galt.<sup>31</sup> Erica Tietze-Conrad schloss sich 1946 der Meinung Mayers an und erklärte den pastosen Stil dadurch, dass es sich um einen Entwurf (*modello*) handele, der in Tizians Werkstatt einbehalten wurde, wo er als Vorbild für die Anfertigung von Kopien diente.<sup>32</sup> Tatsächlich gleicht das Göttinger Bild sowohl



Abb. 2:  
Tizian, *Ecce Homo*, um 1570–1576, Öl  
auf Leinwand, 109,2 x 94,8 cm, Saint  
Louis Art Museum, Missouri.



Abb. 3:  
Francesco Vecellio, *Ausstellung Christi*,  
Öl auf Leinwand, 84 x 76,5 cm, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie  
Alte Meister.

stilistisch als auch kompositorisch den Exemplaren in Hampton Court und Dresden (Abb. 3) am stärksten und geht vermutlich auf die Bildvorlage in St. Louis zurück.<sup>33</sup> Dort ist jedoch die linke Bildpartie anders ausgearbeitet. So trägt der Scherge keine Fackel in der Hand, da es sich nicht um eine Nachtszene handelt, und im Hinter-

grund ist der helle Ausblick in einen Himmel zu erkennen. Außer dem Bildaufbau sind die klaren Konturen in den Gemälden in Dresden, Göttingen und Hampton Court bemerkenswert; die Pinselführung ist deutlich weniger pastos. Folglich gehören die Exemplare in Göttingen, Dresden und Hampton Court sowohl ikonographisch als auch stilistisch einer eigenen Gruppe an.<sup>34</sup>

Die zahlreichen Wiederholungen des Gemäldes in St. Louis lassen sich auf einen Gebrauch als *modello* zurückführen. Vermutlich haben Mitarbeiter Tizians das Werk als Entwurf genutzt, um der hohen Nachfrage an Kopien nachzukommen und haben mithilfe von Kartons die Kompositionen direkt auf andere Leinwände übertragen. Die hohe Nachfrage an Gemälden hätte Tizian nicht ohne seinen großen und organisierten Mitarbeiterstab bewerkstelligen können.<sup>35</sup> Zu welchem Zeitpunkt die Produktion der Kopien erfolgte – ob noch zu Lebzeiten, oder bereits nach Tizians Tod – lässt sich nicht genau rekonstruieren.

*Juliet Ackermann*

## Literatur

Schildener 1828, S. 18, 32 f.; Nachlass Schildener 1845, S. 146, Lot 2423; Göttingen, Inv. Lange u. a., S. 87, Kat. Nr. 274; Waldmann 1905, S. 88, Kat. Nr. 234; Stechow 1926, S. 57, Kat. Nr. 178; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 60, Kat. Nr. 178; Unverfehrt 1987, S. 191, Kat. Nr. A 83, Ackermann 2016, S. 69–81.

## Sammlungportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/44b34452-ce55-4983-835c-a03a7850e91c>

## Anmerkungen

- Der Beitrag basiert auf der 2016 bei der Universität Göttingen eingereichten und bei Art-Dok publizierten Masterarbeit der Autorin, Ackermann 2016.
- 1 Die Zustandsbeschreibung basiert auf der Gemäldeuntersuchung im Rahmen des im Januar 2014 durchgeführten Projektseminars unter der Leitung von Dr. Anne-Katrin Sors und Prof. Dr. Michael von der Goltz.
  - 2 Die Restaurierung 2017 führte Dipl.-Rest. Viola Bothmann durch. Die Maßnahmen wurden durch die von Prof. Dr. Dr. Michael Kneba übernommene Patenschaft ermöglicht.
  - 3 Laut der Beschreibung im Auktionskatalog zum Nachlass Schildener Aukt.-Kat. Leipzig 1845, S. 146, Lot 2423 befand sich das Gemälde damals in einem schwarzen, mit einer Goldleiste verzierten Rahmen.
  - 4 Zitiert nach Schildener 1828, S. 18.
  - 5 Schildener 1828, S. 32 f. und Aukt.-Kat. Leipzig 1845, S. 146.
  - 6 Göttingen, Inv. Lange u. a., S. 87, Kat. Nr. 274. Die Version des *Ecce Homo* im Prado galt damals als Werk Jacopo Bassanos oder dessen Umkreis; erst später erfolgte die Zuschreibung an den Umkreis Tizians. Vgl. hierzu Ackermann 2016, S. 53–55.
  - 7 Waldmann 1905, S. 88, Kat. Nr. 234.
  - 8 Stechow 1926, S. 57, Kat. Nr. 178. Vgl. Ackermann 2016, S. 78 mit Hinweis auf das starke Abweichen der St. Petersburger Version und der wahrscheinlichen Unkenntnis

- der Versionen in St. Louis und dem Prado. Auf der Rückseite der Karteikarte Stechows (Archiv der Kunstsammlung) führt er diese Überlegungen noch weiter aus.
- 9 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 60, Kat. Nr. 178. Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher gehen in ihrem unpublizierten Katalogtyposkript relativ ausführlich auf das Bild ein. Im Eintrag wird auf die Vergleichswerke in Hampton Court und Dresden verwiesen, die zeitweilig Jacopo Bassano, Leandro Bassano und Francesco Vecellio zugewiesen wurden bzw. werden. Zudem wird herausgestellt, dass die Version, die sich ehemals in der Eremitage in St. Petersburg befunden hat, andere Begleitfiguren aufweise. Das Werk im Prado wird um 1565/70 datiert (Inv. Nr. P00042, Museo del Prado, Madrid). Die sogenannte Petersburger Variante befindet sich mittlerweile im Puschkin-Museum in Moskau.
  - 10 Ackermann 2016.
  - 11 Die Schenkung belegt eine testamentarische Verfügung von Karl Ewald Hasse vom 20.03.1902 sowie ein Schreiben (No. 4/44) von Emil Johannes Schürer, in dem der Professor den Direktoren der Gemäldesammlung der Georg-August-Universität am 10.10.1902 über die Schenkung informierte. Zur Schenkung Hasse vgl. Einführung, S. 30 f.
  - 12 An der Rückseite der dublierten Leinwand finden sich unten rechts ein Literaturverweis: „Academ. Zeitschrift Band 2. Heft. 2. Seite 32. Nr. 2.“. Es handelt sich hierbei um einen Artikel der Greifswalder Akademischen Zeitschrift aus dem Jahre 1828.
  - 13 Schildener 1828, S. 14.
  - 14 Carl Samuel Crazius sammelte Kunstwerke in großem Stil, worüber er auch Katalog führte. Crazius' Katalogeintrag zum *Ecce Homo* zitiert Schilderer in seinem Artikel: „No. 82. *Ecce Homo*. Neben Christus stehen Pilatus und ein Knabe, welcher dem Erlöser den Mantel aufhebt, halbe Figuren. Aus Tizians Schule. Ein sehr verdienstvolles Bild, 4 Fuß hoch, 3 Fuß 3 Zoll breit.“ S. Schildener 1828, S. 18. An späterer Stelle heißt es in Schildeners Artikel: „Hieran mag sich ein anderes italienisches Bild aus der Venezianischen Schule schließen, nemlich das *Ecce homo* 4 Fuß hoch und 3 Fuß, 3 Zoll breit, welches oben unter No. 82 des Craziuschen Catalogs aufgeführt wird. Der Verf. des Catalogs nennt es mit Recht ein verdienstvolles Werk. Die Haltung der nackten Christusgestalt ist edel, von guter Zeichnung und lebenswährem Ton des Fleisches; der Ausdruck des Seelenschmerzes, der sich den sinnlichen Empfindungen mitzuteilen anfängt, in die gesenkten, blassen, ernsten Antlitze mit niedergeschlagenem Blick, wahr und überzeugend richtig.“ S. Schildener 1828, S. 32–33.
  - 15 S. Nachlass Schildener 1845, S. 146.
  - 16 Karl Ewald Hasse, der bis 1877 als Professor am Medizinischen Lehrstuhl der Georg-August-Universität Göttingen tätig war, setzte sich leidenschaftlich mit bildender Kunst auseinander. Wie auch aus der Autobiographie *Erinnerungen aus meinem Leben* hervorgeht, hegte der Pathologe ein besonderes Interesse für italienische Gemälde: „Aber schon damals [in meiner Jugend] übte die ideale Formen-Schönheit der italienischen Kunst auf mich den größten Reiz aus.“ S. Hasse 1902, 19 f. Zu Hasse als Sammler vgl. auch Einführung, S. 30 f.
  - 17 Joh. 19, 4–5.
  - 18 Vgl. Joh. 19, 4–5. Der Hinweis auf das Spottzepter bzw. das Rohr, das Christus gereicht wird, um ihn als König zu verhöhnen, findet sich dagegen im Matthäus- und Markusevangelium. Vgl. hierzu Mt 27, 29–30 und Mk 15, 6–20. In Lk 23, 3–25 erfolgt lediglich eine kurze Schilderung der Zurschaustellung Christi. Auch in den Apokryphen wird das biblische Thema aufgegriffen, darunter insbesondere im Nikodemusevangelium, auch *Acta Pilati* genannt, sowie in der *Legenda aurea*.
  - 19 Bei den weißlichen Farbaufrägen im Hintergrund, auf Höhe der linken Hand des Schergen, handelt es sich möglicherweise um Übermalungen.
  - 20 In Aretinos religiöser Schrift weist Pilatus, als er vor das Volk tritt, die Schuld vom Angeklagten und fordert dessen Freilassung. Vgl. Aretino 1540, 75 v. Das große visuelle Potential des Werks ergibt sich durch die detaillierte und anschauliche Schreibweise. So wird beispielsweise herausgestellt, dass Christi schöner Körper das Licht derart reflektiere, dass er den Betrachter blende. Vgl. Aretino 1540, 84 r. Tizian setzte Aretinos Beschreibung in seiner Bildvorlage um, indem er Christi ein markant helles Inkarnat verlieh.
  - 21 Die Geste der Einspruch erhebenden Hand ist vom römischen Rhetoriker Quintilian geprägt worden und wurde außerdem

- 1644 von John Bulwer in seinem Werk *Chri-romania or the Art of manual rhetoricke* genauer beschrieben. Vgl. Falomir 2007, S. 58 sowie S. 61.
- 22 Vgl. Falomir 2007, S. 58.
- 23 Ikonographische Vorbilder sind Andrea Solarios *Ecce Homo* um 1505/1507 (Inv. Nr. A817, Oxford, Ashmolean Museum) sowie Quentin Massys *Ecce Homo* um 1520 (Inv. 376, Venedig, Musei Civici Veneziani, Palazzo Ducale,).
- 24 Im Jahre 1548 überreichte Tizian auf dem Reichstag in Augsburg Kaiser Karl V. das signierte, auf Schiefer gemalte *Ecce Homo*, welches sich heute im Prado befindet (Inv. Nr. 437, Museo del Prado, Madrid). Vgl. Wethey 1969, S. 86. Dabei handelt es sich um eine Wiederholung von Gemälden, die zum einen Aretino im Vorjahr zu Weihnachten als auch Papst Paul III. als Geschenk erhalten hatten. Vgl. Wethey 1969, S. 86 sowie S. 88. Weitere Versionen des einfigurigen *Ecce Homo* befinden sich im Museum Brukenthal in Sibiu, im Alnwick Castle in England, in der National Gallery of Ireland in Dublin, im Museum Condé in Chantilly und in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand.
- 25 Vgl. Cicekli 2009, S. 313.
- 26 Vgl. Falomir 2007, S. 53.
- 27 Zusammenstellung, Diskussion und Abbildung aller Fassungen in Ackermann 2016.
- 28 Zu den Fassungen des *Ecce Homo* gehört ein Gemälde, das Tizian zugeschrieben und zwischen 1565 und 1570 datiert wird (Inv. Nr. P00042, Madrid, Museo del Prado). Ein anderes, ebenfalls Tizian zugeschriebenes Werk entstand etwa zwischen 1570 und 1576 (Inv. Nr. 10.1936, Missouri, Saint Louis Art Museum). Wiederholungen bzw. Varianten, die von der Schule Tizians ausgeführt worden sind, befinden sich in Hampton Court (Inv. Nr. 694/291), im El Escorial (Inv. Nr. 10035198), in der Abtei Münster-schwarzach (Inv. Nr. 6252), in der Gemäldegalerie Dresden (Inv. Nr. 184), in der Alten Pinakothek in München (Inv. Nr. 5189), im Pariser Louvre, in der New York Historical Society sowie im Puschkin-Museum in Moskau. Vgl. Wethey 1969, S. 83–85. Eine weitere Fassung, die der prominenten Version in Missouri sehr nahe steht, ist am 20. Oktober 2015 im Wiener Dorotheum versteigert worden (Lot 39, Privatbesitz). Vgl. Aukt.-Kat. Dorotheum 2015, Lot 39.
- 29 Im „Libro de entregas del Escorial“ von 1574 findet sich zwei zutreffende Bildbeschreibung des *Ecce Homo*. Vgl. Falomir 2007, S. 57.
- 30 Vgl. Tietze 1950, S. 396.
- 31 Vgl. Mayer 1935, S. 53.
- 32 Vgl. Tietze 1950, S. 396.
- 33 Vgl. Marx 2007, S. 562. Das Werk in Dresden trägt den Titel *Die Ausstellung Christi* und gelangte 1741 von Wien nach Dresden, wo es 1765 im Inventar der Gemäldegalerie Tizians älterem Bruder Francesco Vecellio zugeschrieben wurde. Vgl. Riedel/Wenzel 1765, S. 222 f., Nr. 286. Vom Gemälde sind diverse Druckgraphiken aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten.
- 34 Ackermann 2016, S. 88.
- 35 Zu Tizians Werkstattproduktion und der Rolle der Assistenten vgl. Fisher 1977, S. i, iii f., xii.

## 13

### **Giacomo Negretti, gen. Jacopo Palma il Giovane (1544–1628), zugeschrieben**

Beweinung Christi  
1620–1628

Öl auf Kupfer, 18 x 21 cm  
bez.: rückseitig „Palma Giovine / gekauft in Venedig“  
Prov.: Vermächtnis Dilthey 1907  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 165

#### **Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>**

Das in Öl auf Kupfer ausgeführte Gemälde präsentiert sich insgesamt in einem guten Zustand. Die Kupferplatte ist leicht verwölbt und weist am rechten Bildrand einen ca. 1 cm langen Riss auf. Rückseitig sind an einigen Stellen Korrosionen und leichter Grünspanbefall zu erkennen. Die auf roter Grundierung angelegte Malschicht ist im Randbereich durch eine frühere Rahmung teilweise abgeplatzt und aufgeraut. Vereinzelt lassen sich Ausbrüche der Malschicht im Bereich der Maria und der Maria Magdalena erkennen, überdies sind Kratzspuren vorhanden. Unter UV-Beleuchtung werden zahlreiche Retuschen im Bereich der Maria, der Maria Magdalena und des Gekreuzigten sichtbar. Der nicht originale, stark vergilbte bzw. verbräunte Firnis beeinträchtigt die ursprüngliche, für die Malerei auf Kupfer charakteristische Leuchtkraft der Farben und lässt das Gemälde insgesamt sehr dunkel erscheinen.

Rückseitig ist mittig die Beschriftung „Palma Giovine / gekauft in Venedig“ und am linken oberen Rand ein Aufkleber mit der Bezeichnung „GG 165 / Kunstsammlung / der Universität Göttingen“ angebracht. Folgende Aufkleber befinden sich auf dem Rahmen des Gemäldes: am oberen Rand „J.P. Schneider jr. / Vergolderei, Spiegel- und Rahmen-Fabrik, / Kunsthandlung / 23 Rosenmarkt 23 / Frankfurt a. M.“; am rechten Rand „Palma il Giovane“; am linken Rand „L 286“.

#### **Beschreibung**

In fokussierter Nahaufnahme zeigt Palma il Giovane die Szene der Beweinung Christi, deren Zentrum der blass leuchtende Leichnam des Heilands ausfüllt. Sein rechter Arm ruht auf der Schulter Maria Magdalenas, die seinen Rumpf stützt und mit einem Tuch die Seitenwunde abtupft. Gestützt wird der Oberkörper des Toten zudem von einem bärtigen, älteren Mann im Hintergrund – vermutlich Nikodemus oder Josef von Arimathäa – sowie dem mit einem jugendlichen Gesicht gekennzeichneten Jünger Johannes. Parallel zum leblosen Körper ist hinter diesem die Gottesmutter



mit vor der Brust gekreuzten Händen und leicht nach vorn gebeugtem Oberkörper zu sehen, rechts hinter ihr schließt eine weitere weibliche Figur die Komposition. Die gesamte Szene wird unter Verzicht einer Hintergrundgestaltung in einem engen, dunklen Bildraum komprimiert. Dabei bildet der leblose Körper Christi in seiner Helligkeit einen deutlichen Kontrast zur dunklen Gesamtstimmung des Gemäldes; ebenso hebt sich sein Haupt durch den hellen Strahlennimbus betont vom dunklen Hintergrund ab. Wenngleich sein Gesicht größtenteils im Schatten liegt, so reflektieren doch Stirn und Nasenrücken das von oben links auf die Szene scheinende Licht, das auch das Antlitz der Gottesmutter beleuchtet. Das rote Kleid Maria Magdalenas im Vordergrund scheint in diesem Licht zu leuchten, ihr kunstvoll geflochtener Haarknoten ist von Lichtreflexen übersät, während sich das verschattete Gesicht scharf vom hell beleuchteten Oberkörper des Leichnams absetzt. Eine ähnlich kontrastreich inszenierte Lichtregie lenkt den Blick des Betrachters auf das eigentliche Handlungsmotiv des Gemäldes, dem auch die Blicke der anderen Figuren zu folgen scheinen: das Abtupfen der Seitenwunde Christi. Damit rückt Palma das körperliche Opfer des Heilands in den Mittelpunkt der Darstellung. Durch den gezielten Einsatz unterschiedlicher kompositorischer Details kreiert der Maler ein intimes Andachtsbild, das zur *compassio*, zur mitfühlenden Anteilnahme an der Leidensgeschichte, einladen soll.

### Provenienz und Zuschreibung

Die Kupferplatte gelangte 1907 als Teil des Vermächnisses Prof. Karl Diltheys in die Kunstsammlung der Universität Göttingen.<sup>2</sup> Der vermutlich von Dilthey selbst angebrachte Schriftzug auf der Rückseite des weder signierten noch datierten Gemäldes dokumentiert den Kauf des Kunstwerks in Venedig und die Zuschreibung an den venezianischen Maler Giacomo Negretti, gen. Jacopo Palma il Giovane (1544–1628), der die Literatur bisher weitgehend gefolgt ist.<sup>3</sup> Anhand von Charakteristika formaler wie inhaltlicher Art lässt sich diese Zuschreibung erhärten. Das Sujet der *Beweinung Christi* wurde von Palma il Giovane in zahlreichen Varianten und Bildgrößen geschaffen. Anregungen dazu gewann er durch Tizian, dessen letztes Werk – die zwischen 1570 und 1576 entstandene *Pietà* – Palma kurz nach seiner Niederlassung als Maler in Venedig vollendete (1580–1582), wie eine Inschrift auf dem Gemälde bezeugt.<sup>4</sup> Nicht weniger als 38 Einträge mit dem Sujet der *Beweinung* bzw. angrenzenden Motiven finden sich in dem von Stefania Mason Rinaldi 1984 herausgegebenem Werkverzeichnis. Der größte Teil dieser Gemälde weist signifikante kompositorische Übereinstimmungen mit der Göttinger Kupfertafel auf, ohne dabei bloße Wiederholung zu sein. Für die komprimierte Komposition, die berückende Nahsicht und das Kolorit kann sicherlich das im Christ Church College in Oxford befindliche Gemälde (um 1620) als Vergleich herangezogen werden, so dass eine Datierung der Göttinger Tafel in die Spätzeit Palmas naheliegt.<sup>5</sup> (Abb. 1) Für die Gesamtanlage der Komposition sowie für die Physiognomien der Dargestellten, insbesondere die Typen der

Marienfigur sowie des bärtigen Mannes hinter Christus, sei exemplarisch auf das Gemälde in Udine (1615–1620) und auf das in Dallas befindliche Bild (ca. 1620, Abb. 2) verwiesen.<sup>6</sup> Sie teilen mit der Göttinger *Beweinung* dasselbe Kompositionsschema mit quergelagertem Leichnam und ihn dicht umgebenden Anhängern in begrenzter Zahl. Besonders in dem Gemälde in Dallas lässt sich gut die kompositorische Grundanlage des Querformates der Göttinger Tafel erkennen. Auch die von der Seite an den Leichnam herantretende Figur Maria Magdalenas ist in diesem Gemälde – wie auch in der *Grablegung Christi* im Ospedaletto dei Crociferi in Venedig (1590)<sup>7</sup> – bereits angelegt, wenngleich ihr Kontakt zum Leib Christi im Göttinger Bild ungleich intimer ist. Insgesamt hat sich hier eine Konzentration der Thematik vollzogen, die den Bildgegenstand näher an den Betrachter heranrückt.



Abb. 1:  
Jacopo Palma il Giovane, *Beweinung Christi*, ca. 1620, Leinwand, 108 x 86 cm, Christ Church Picture Gallery, University of Oxford.

Prominent inszeniert wird dabei der Haarknoten Maria Magdalenas, der zugleich eine Art Markenzeichen des Malers zu sein scheint. Rückenfiguren mit Haarknoten lassen sich im Œuvre Palmas in zahlreichen Varianten nachweisen. Die kunstvolle Ausgestaltung dieses Details, das der zeitgenössischen Mode entsprach, ist kennzeichnend für den Stil des Malers ab ca. 1585. In seiner Frühzeit orientierte sich Palma an Tizians Spätwerk und dessen Malstil – dies betrifft vor allem das Changieren



Abb. 2: Jacopo Palma il Giovane, *Beweinung Christi*, um 1620, Leinwand, 184,5 x 133,5 cm, Dallas Museum of Art, The Karl and Esther Hoblitzelle Collection, gift of the Hoblitzelle Foundation.

zwischen der bewussten Feinbehandlung besonderer Bildpartien und der weniger konkreten Ausarbeitung anderer Bildteile. Auch die kompositorische Anlage und die Verwendung einer warmen Farbpalette gehen auf das Vorbild Tizians zurück. In den 1580er Jahren wird Palmas Stil zeichnerischer, Feinbehandlung und Detailausarbeitung erfolgen gleichmäßiger, er verwendet eine kühlere Farbpalette (dies ist auch bei der Göttinger Tafel erkennbar) und vertritt verstärkt eine „naturalistischere“ Auffassung.<sup>8</sup>

Die Verwendung von Kupfer als Malgrund ist im Œuvre Palmas eher ungewöhnlich: in Mason Rinaldis Werkverzeichnis findet sich nur etwa eine Handvoll Gemälde auf Kupfer.<sup>9</sup> Weitere kleinformatige Kupfertafeln des Malers sind in den vergangenen Jahren im Kunsthandel angeboten worden.<sup>10</sup> Dabei handelt es sich teilweise um Kopien oder Vorstudien großformatiger Werke,<sup>11</sup> meistens sind es jedoch eigenständige Kompositionen, die als leicht transportable und preiswerte Versionen offenbar für ein anderes Publikum geschaffen wurden. Dass auch diese kleinformatigen Kompositionen von Schülern und Nachfolgern kopiert wurden, zeigt eine bei Christie's veräußerte Kupfertafel mit der *Beweinung Christi*, die der Göttinger Komposition weitgehend gleicht, aufgrund ihrer minderen Qualität jedoch als Kopie der Göttinger Tafel eingestuft werden muss.<sup>12</sup>

## Diskussion

Mit der prägnanten Präsentation des geopferten Christus stellt die Göttinger Darstellung das Sakrament der Eucharistie in den Mittelpunkt. Doch die zwischen Kreuzabnahme und Grablegung eingefügte Szene der Beweinung ist im Bericht der Evangelien nicht enthalten. Ihre Herkunft als Gegenstand bildnerischer Gestaltung steht vermutlich im Zusammenhang mit volkstümlichen Passionsdarstellungen des Mittelalters.<sup>13</sup> Obwohl nicht biblisch belegbar, beinhaltet das Motiv dennoch ein theologisch zentrales Thema: den programmatischen Eucharistiegedanken und damit einhergehend die Lehre der Transsubstantiation.<sup>14</sup> Im Kontext dieser Thematik wäre eine Funktion der Göttinger Kupferplatte als Bildschmuck eines Sakramentschränkchens denkbar, wie sie etwa für die Kupferplatte Palmas mit dem *Toten Christus, von einem Engel gestützt* aus dem Kapuzinerkonvent in Trient belegt ist.<sup>15</sup> Ein solcher Funktionszusammenhang ist für das Göttinger Werk derzeit nicht bekannt. Hingegen haben sich zahlreiche großformatige Versionen des Themas von der Hand Palmas in Museen und Kirchen erhalten, sämtlich zwischen 1590 und 1628 entstanden, einer für Venedig besonders schwierigen Zeit. Neben konfessionellen Auseinandersetzungen musste die Stadt den Verlust ihrer politischen und wirtschaftlichen Macht hinnehmen. Eine derart problematische Konstellation löste bei breiten Teilen der Bevölkerung den Impuls nach Stiftungen zugunsten des eigenen Seelenheils aus und ließ die Auftragsvergabe für Votivbilder sprunghaft ansteigen. Dadurch erklärt sich auch die Häufigkeit der Beweinungsszene in Palmas Werk.

Die Beliebtheit des Sujets – und mit ihr die Göttinger Kupfertafel – steht somit einerseits in engster Verbindung zur lebendigen Volksfrömmigkeit der Lagunenstadt, in der lange vor dem Tridentinum der Eucharistiekult bereits überaus lebendig war.<sup>16</sup> Andererseits nimmt die massive bildliche Präsenz der Eucharistie-Thematik, nicht nur in Palmas Werk, Bezug auf zeitgenössische theologische Debatten, die während des Konzils von Trient verhandelt wurden. In der Tat hatte das Konzil die Realpräsenz Christi im dankend empfangenen Abendmahl (Eucharistie) als Antwort auf die protestantischen Angriffe auf den katholischen Sakramentskult bestätigt und damit die Anbetungswürdigkeit der Hostie auch außerhalb der Liturgie attestiert. Palmas Darstellung der *Vier Evangelisten die Eucharistie anbetend im Zyklus des Mysteriums der Eucharistie* in der Kirche S. Giacomo dall'Orto in Venedig (1581) wird in diesem Kontext als ikonographische Novität mit dogmatischem Charakter im Sinne des Konzils von Trient gedeutet.<sup>17</sup> Die Mehrzahl der Gemälde dieser Thematik steht jedoch nicht im Zeichen einer Neuerfindung einer gegenreformatorischen Ikonographie, sondern führt vielmehr bereits existierende Bildtraditionen fort und entwickelt sie weiter. So präsentieren sich auch in der kleinen Göttinger Kupfertafel verschiedene Aspekte venezianischer Malerei um 1600: Zum einen die Raffinesse des Malers, unter Einsatz zeitgenössischer Details und durch die Vereinfachung sowie Komprimierung der Komposition dem Betrachter eine intime Beziehung zur theologischen Bildaussage zu ermöglichen. Zum anderen erlangt sie durchaus programmatischen

Charakter, indem der Maler mit der Wahl eines seit dem Mittelalter tradierten Themas die Kontinuität katholischer Traditionen wahrt und zugleich auf zeitgenössische theologische Debatten reagiert.

*Julia Diekmann*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 88, Nr. 286; Stechow 1926, S. 44, Kat. Nr. 138; Thieme/Becker, Bd. 26 (1932), S. 177 (W. Arslan); Sterling 1954, S. 269; Göttingen, Stechow/von Weiher I+II, S. 47, Kat. Nr. 138; Ivanoff/Zampetti 1980, S. 538, Kat. Nr. 74; Mason Rinaldi 1984, S. 86, Kat. Nr. 105 u. Abb. 701; Unverfehrt 1987, S. 198, Kat. Nr. A 56.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/e32de312-dd0a-40fa-bc22-7abd352ff1fb>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen aus den Praxisseminaren SS 2011 (Leitung Prof. Dr. Michael von der Goltz, Dr. Anne-Katrin Sors) und WS 2014/15 (Leitung Dipl.-Rest. Viola Bothmann, Dr. Christine Hübner, Dr. Lisa Marie Roemer) zusammengefasst und hier insbesondere die Arbeit von Jacqueline Gwiasdowski 2015 zu Rate gezogen.
- 2 Göttingen, Inv. Lange u.a., Nr. 286; Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 165; Unverfehrt 1987, Kat. Nr. A 56.
- 3 Thieme/Becker, Bd. 26 (1932), S. 177 (W. Arslan); Ivanoff/Zampetti 1980, S. 538, Kat. Nr. 74; Mason Rinaldi 1984, S. 86, Kat. Nr. 105; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I, S. 47, Kat. Nr. 138, handschr. Notiz: „Lauts (1958 mündlich) erwägt wegen der Kupfertafel süddeutschen Meister (Kreis Rottenhammer)“.
- 4 Tizian Vecellio, *Pietà*, Öl auf Leinwand, Venedig, Gallerie dell'Accademia. Die Inschrift lautet: „Quod Titianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoq̄ dicavit opus.“ („Was Tizian unvollendet ließ, vollendete Palma ehrerbietig, das Werk Gott widmend“). Palmas Anteil beschränkt sich freilich auf den Fackel tragenden Engel rechts oben im Bild.
- 5 Mason Rinaldi 1984, S. 86, Kat. Nr. 105.
- 6 Mason Rinaldi 1984, S. 116, Kat. Nr. 325 (Udine) und S. 83, Kat. Nr. 84 (Dallas).
- 7 Mason Rinaldi 1984, S. 139, Kat. Nr. 526.
- 8 Vgl. Mason 1997, S. 533 f.
- 9 Mason Rinaldi 1984, Kat. Nr. 17, 105 (Göttinger Tafel, Bildträger dort fälschlicherweise mit Leder angegeben), 131, 287, 292, 306.
- 10 Etwa die *Geißelung Christi*, Öl auf Kupfer, 53,5 x 34 cm (Aukt.-Kat. Meeting Art 2014, Lot 106); die *Beweinung Christi mit einem Stifter*, Öl auf Kupfer, 27,9 x 22,4 cm (Aukt.-Kat. Christie's 2009, Lot 101) oder das *Martyrium der Hl. Justina*, Öl auf Kupfer, 41,2 x 33,8 cm (London, Sotheby's, 08.12.2005, Lot 306).
- 11 Mason Rinaldi 1984, S. 89, Kat. Nr. 131, Anbetung der Hirten.
- 12 Umkreis des Palma il Giovane, *Beweinung Christi*, Öl auf Kupfer, 18 x 23 cm (Aukt.-Kat. Christie's 2000, Lot 541).
- 13 RDK, Bd. 2 (1948), Sp. 457–478; als erste schriftliche Zeugnisse einer Beweinung Christi durch Maria gelten die syrischen Marienklagen (4. bzw. 6. Jh.) LCI, Bd. 1 (1968), S. 357–373.

- 
- 14 Transsubstantiation meint die Umwandlung des Brotes und Weins in die vollkommene Substanz des Leibes und Blutes Christi, die sog. Realpräsenz Christi, die nach katholischer Lehre auch außerhalb des Sakraments des Abendmahls erhalten bleibt.
- 15 Mason Rinaldi 1984, S. 114, Kat. Nr. 306.
- 16 Zur Tradition des Eucharistiekultes in Venedig s. Caspary 1965, S. 105–110.
- 17 Mason Rinaldi 1984, S. 121 f., Kat. Nr. 387; Mason 1997, S. 534 f.; differenzierter: Seidel 1996, S. 35–39.

## Oberitalienisch (Emilianisch)

Venus entwaffnet Amor

17. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 100 x 82,5 cm

bez.: rechts unten „I G V.I./ 1747.“, von fremder Hand; rückseitig oben mittig „H. Corats“, von fremder Hand

Prov.: Stiftung Zschorn 1796

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 164

### Gemäldetechnologische Aspekte

Das in Öl auf heller Grundierung und rötlicher Imprimitur ausgeführte Leinwandgemälde wurde im Frühjahr 1950 von Otto Klein doubliert. Die in diesem Zuge vorgenommene Reinigungsprobe legte nicht nur Übermalungen an Kopf und Brust der Venus frei, sondern zeigte auch die ursprüngliche, durch den vergilbten Firnis verschleierte, „reiche Farbigkeit“ des Gemäldes,<sup>1</sup> die durch Otto Klein 1958–1959 offenbar gänzlich wiederhergestellt wurde.<sup>2</sup>

Im Rahmen dieser Maßnahme wurde im Frühjahr 1950 wegen durchscheinender Pentimenti eine Röntgenuntersuchung angefordert.<sup>3</sup> Die Untersuchung ergab, dass die ursprüngliche Komposition nach restauratorischem Befund durch den Künstler selbst – mehrere Veränderungen erfahren hatte: Der linke Arm Amors, der heute parallel zum rechten erhoben ist, war zunächst nach unten gestreckt. Anstatt der zwei großen Tauben waren mehrere kleinere im Bild zu sehen. Rechts hinter der Venus befand sich eine Brunnenschale, deren Silhouette auch im heutigen Erscheinungsbild noch zu erkennen ist und an deren Stelle sich nun ein Baum befindet.<sup>4</sup> Ebenfalls mit dem bloßen Auge erkennbar ist eine keilartige Anstückung an der Außenkante der unteren Stufe.

Im Herbst 2016 erfolgten Infrarotaufnahmen, die die Ergebnisse der nur schriftlich überlieferten Röntgenuntersuchung weitgehend bestätigten und darüber hinaus weitere signifikante Veränderungen enthüllten.<sup>5</sup> (Abb. 1) So wurde etwa die linke Hand der Venus, die auf der Brüstung ruht, stark verkleinert. Deutlich erkennen lässt sich auch ein waagrecht gehaltener Bogen in der linken Hand des ehemals nach unten gerichteten Arms des Liebesgottes. Dagegen nur schemenhaft zu erahnen ist ein Delfinkopf unter dessen linkem Fuß, welcher in der übermalten Fassung durch das Ende der Draperie ersetzt wurde.

Das Gemälde weist an kleinen Stellen im Gesicht und an der Brust der Venus Pigmentstörungen auf, die durch das Umschlagen eines weißen Pigments, das An-

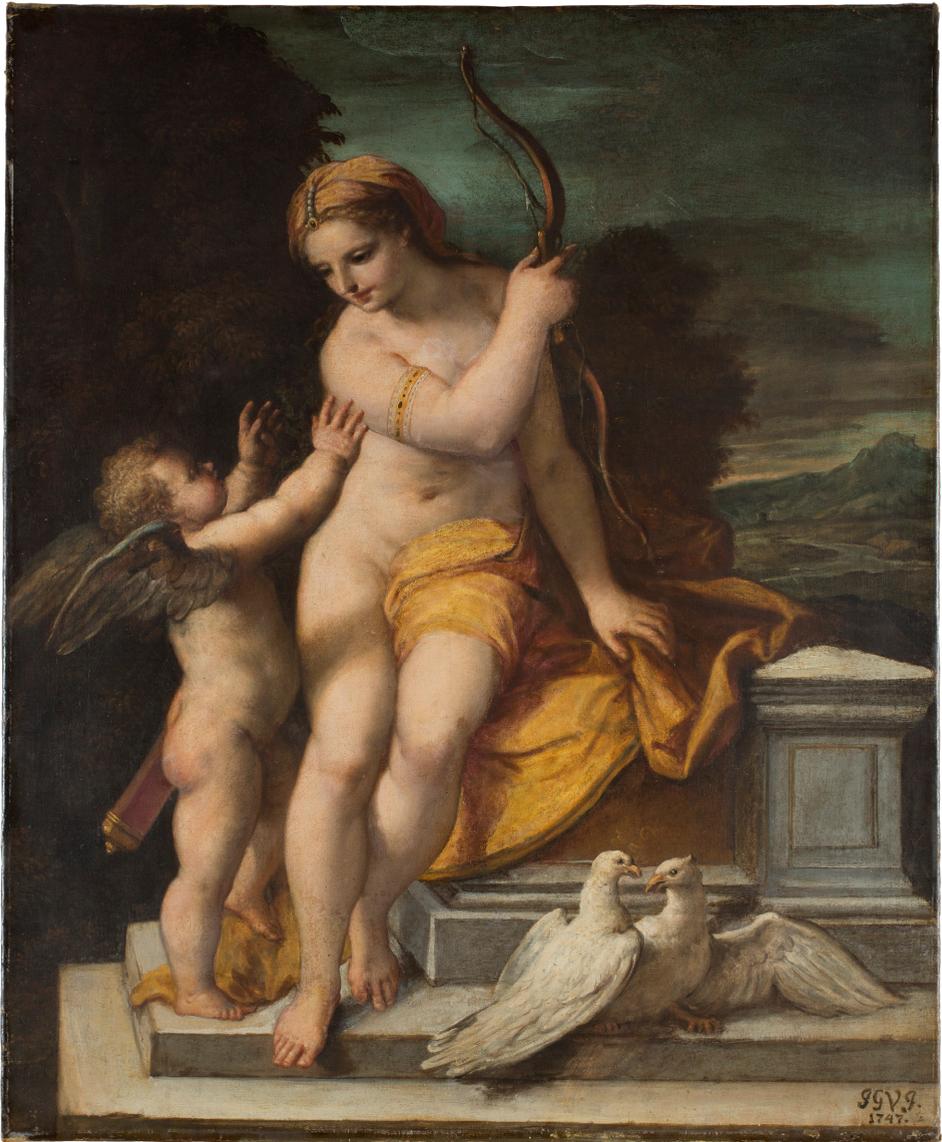




Abb. 1:  
Infrarotaufnahme des Ge-  
mäldes.

fang des 20. Jahrhunderts zum Retuschieren verwendet wurde, entstanden sind. Vor diesem Hintergrund wird eine weitere etwa 80–100 Jahre alte Restaurierung angenommen.<sup>6</sup> Zahlreiche Retuschen lassen sich unter UV-Licht über dem Firnis erkennen, etwa an der rechten Hand und am Gesäß Amors, über dem Kopf der Venus, im Bereich ihrer Nase, ihres Dekolletés und vermehrt in ihrer linken Körperhälfte sowie im Bereich des Podests.

Bei der Aufschrift in der rechten unteren Ecke der Leinwand „I G V.I. / 1747.“ handelt es sich vermutlich um die Sammlungs- bzw. Inventarnummer eines früheren Besitzers, dessen Identität bislang jedoch nicht geklärt werden konnte. Zwei weitere Gemälde der Göttinger Kunstsammlung, ebenfalls aus der Sammlung Zschorn, besitzen ähnliche Aufschriften.<sup>7</sup> Sie dürften aus demselben, Zschorn zeitlich vorausgehenden Sammlungskontext stammen.

### Beschreibung

Das im Hochformat angelegte Bild zeigt die Entwaffnung Amors durch die Hand der Venus selbst. Im optischen Bildmittelpunkt ruht die Gestalt der Liebesgöttin auf einer kniehohen, sockelartigen Architektur, die sich auf einem zweistufigen Podium

befindet. Die Funktion dieser Architektur als steinerne Brüstung eines Brunnens, dessen mittiger Brunnenaufbau übermalt wurde, enthüllt sich nur durch den Vergleich mit zwei weiteren Fassungen der Komposition, in denen die gesamte Brunnenanlage zu sehen ist (Abb. 2, 3). Der fast unbekleidete Körper der Venus ist dem Betrachter zugewandt. Die Brust wird durch ihren rechten, mit einem Schmuckband gezierten, angewinkelten Arm verdeckt. Mit ihrer Hand umfasst sie Pfeil und Bogen, die parallel zu ihrem durchgestreckten linken Arm verlaufen. Ein Teil der voluminösen safranfarbenen Draperie, auf der Venus sitzt, hat sich um ihren linken Oberschenkel gelegt und verdeckt zugleich ihre Scham. Die Liebesgöttin wendet ihren Kopf zur Seite und blickt auf Amor hinab. Ihre Haare sind unter einem orientalisch wirkenden Kopftuch zusammengebunden. Das Inkarnat der Göttin ist in einem zarten Rosé gehalten, während das Inkarnat des kleinen Liebesgottes durch verschattete Partien dunkler erscheint. Amor steht in Seitenansicht zum Betrachter und versucht, mit empor gestreckten Händen nach den entwendeten Waffen zu greifen. Sein vorgewölbter Bauch streift leicht den rechten Oberschenkel der Liebesgöttin. Amors durchgestrecktes rechtes Bein agiert als Standbein, während er das angewinkelte linke leicht nach oben zieht. Das Motiv des scheinbar auf dem Tuch aufliegenden Fußes erklärt sich auch



Abb. 2:  
Orazio Samacchini, Venus  
entwaffnet Amor, 16. Jh.,  
Öl auf Leinwand, 64 x 50  
cm, Mantua, Museo di  
Palazzo d'Arco.

hier durch den Vergleich mit den anderen Fassungen der Komposition, in denen an ebener Stelle ein Delfinkopf zu sehen ist (Abb. 2, 3). Hinter dem Gesäß Amors ragt der Köcher hervor, wobei das Köcherband nicht oder nicht mehr vorhanden ist. Aus den Schultern wachsen ihm kleine dunkelgrau-braune Flügel, zwischen denen der hellbraune lockige Kopf im Profil zu sehen ist. Im Bildvordergrund befindet sich rechts ein weißes Taubenpaar, das in Bezug auf die Götter relativ groß wirkt. Möglicherweise wurden sie aus kompositorischen Gründen zum optischen Ausgleich des fehlenden Brunnenaufbaus vergrößert; aus demselben Grund mag die Brüstung rechts zu einem turmartigen Eckpfosten umgearbeitet worden sein. Hinterfangen ist die figürliche Szene von dicht stehenden Bäumen, während sich rechts der Blick in eine bergige Flusslandschaft öffnet. Der in rotes Abend- oder Morgenlicht getauchte Horizont verdunkelt sich nach oben zu blau-grünem Dämmerlicht.

### Provenienz und Zuschreibung

Das Gemälde kam im Februar 1796 mit der Stiftung Johann Wilhelm Zschorns (1714–1795) an die Göttinger Universität. Wie das Gemälde in dessen Besitz gelangte, ist nicht bekannt. Erstmals erwähnt ist es im Inventar Zschorns, auf dessen Angaben auch die vormalige Zuschreibung an den Bologneser Künstler Bartolomeo Morelli (1629?–1703) beruhte.<sup>8</sup> In den folgenden Katalog- und Inventareinträgen von Johann Dominicus Fiorillo, Konrad Lange, Emil Waldmann, Wolfgang Stechow und Gerd Unverfehrt wurde die Zuschreibung Zschorns unkommentiert übernommen. Über Bartolomeo Morelli ist heute nur wenig bekannt. Hauptsächlich wird er als Schüler Francesco Albanis (1578–1660) erwähnt, der ebenfalls in Bologna tätig gewesen ist.<sup>9</sup> Viele der Werke Morellis, der wegen seiner Geburtsstadt auch *il Pianoro* genannt wird, sind verloren oder nur durch schriftliche Quellen überliefert, wie z.B. „una Venere in un Paese con due Amorini che dormono“ für die Galerie des Kardinals Ruffo.<sup>10</sup> Daher ist eine stilistische und chronologische Einordnung des Göttinger Werkes in Morellis Œuvre grundsätzlich schwierig. Zudem irritiert der Aspekt, dass das Gemälde Schwächen in der Ausführung der Architektur und der räumlichen Perspektive aufweist. Das zeigen unter anderem die Ausbesserung der unteren Podiumsstufe durch eine keilartige Anstückung sowie die wenig überzeugende Änderung der Brunnenbrüstung zu einer sockelartigen Architektur. Innerhalb der Werkstatt Albanis war Morelli jedoch „il suo Architetto, perche a far colonne, Tempii, edificii, torri, che fossero occorse nell' opre“.<sup>11</sup> Die von Carlo Cesare Malvasia in seiner Vita zu Francesco Albani notierte Aussage, Morelli habe in den Werken seines Lehrers die Architekturen gemalt, lässt angesichts der Unsicherheiten in der architektonischen und perspektivischen Gestaltung des Göttinger Gemäldes starke Zweifel an der alten Zuschreibung aufkommen. Ein Vergleich mit gesicherten Werken von Morelli bekräftigt diese Vermutung. Das Gemälde *Der bethlehemitische Kindermord* in Bologna beispielsweise zeigt, soweit der schlechte Erhaltungszustand dies überhaupt zulässt, keine zwingende stilistische Verwandtschaft zu dem Göttinger Gemälde.<sup>12</sup> Auch das



Abb. 3:  
Unbekannter Maler, Venus entwaffnet Cupido, 16. Jh., Öl auf Pergament, 59,5 x 39,5 cm, Verbleib unbekannt.

in der Galleria Farnese erhaltene Gemälde *Urban II segnet die Waffen der Kreuzfahrer*, das in Zusammenarbeit mit Giovanni Maria Bibiena (1625–1665) entstanden ist, weist keine signifikanten Vergleichsmomente auf.<sup>13</sup>

### Diskussion

Abgesehen von einer heute nicht mehr auffindbaren Kopie des Bildmotivs aus dem 19. Jahrhundert von Alexander von Dachenhausen (1793–1873), das sich vor dem Zweiten Weltkrieg im Besitz von Frau Prof. Adelheid Berthold (1853–1937, geb. von Dachenhausen) in Göttingen befunden haben soll,<sup>14</sup> existieren zwei Varianten, die in das 16. Jahrhundert datiert werden und in ihrem kompositorischen Aufbau der ursprünglichen Gestalt des Göttinger Werkes entsprechen: ein Orazio Samacchini (1532–1577) zugeschriebenes Leinwandgemälde im Palazzo d'Arco in Mantua und ein in Öl auf Pergament ausgeführtes Werk eines unbekanntes Malers aus dem Kunsthandel (Abb. 2, 3).<sup>15</sup> Ob dabei eines der beiden früheren Werke als Vorlage für das Göttinger Gemälde diente oder alle drei Werke auf eine heute unbekanntes Vorlage zurückgehen, lässt sich an dieser Stelle nicht beantworten. Die beiden Varianten unterscheiden sich außer in den bereits genannten Punkten wie der Armhaltung

Amors, der Brunnenanlage und des Taubenpaares noch in weiteren Aspekten. So ist in den früher datierten Versionen die Torsion des Körpers der Venus sehr viel stärker ausgeprägt, ihre betont kurvige Silhouette wird nicht durch Amor durchbrochen und ihr Haupt ist stärker dem Sohn zugeneigt. Dadurch erfährt die Figur einen dynamischen Schwung, der deutlich in der Tradition der manieristischen Figurenauffassung steht. Im Vergleich dazu wirkt die Göttinger Venus steifer, weniger grazil und – durch den massigen Arm, der größere Teile ihrer Brust verdeckt – auch eine Nuance weniger erotisch. Zudem ist der Blickkontakt zwischen Venus und Amor in den früheren Fassungen intensiver, da die Augenpartie des Liebesgottes nicht verschattet ist. Diese und weitere Details – z.B. ein Ungleichgewicht in der Komposition durch den fehlenden Brunnen, weniger Raffinesse in Kopfschmuck und Draperie der Venus, insgesamt weniger Beiwerk und Variationsreichtum, etwa in der Pflanzen- und Tierwelt sowie in der Architektur – verraten, dass die im Göttinger Gemälde teilweise ungeschickt ausgeführten Veränderungen die Komposition nicht unbedingt verfeinert haben. Dagegen erfährt im Göttinger Werk das eigentliche Bildthema eine stringendere Ausgestaltung: Amor wird seiner Waffen vollständig beraubt. Dabei ist seine Haltung nicht mehr die kunstvoll manierierte Pose eines Gottes, sondern seine drängelnd empor gestreckten Arme vermitteln, ähnlich wie bei Veronese<sup>16</sup>, auf sehr überzeugende Weise einen ganz irdischen Mutter-Kind-Konflikt. Die Veränderungen,



die nach Auffassung des Restaurators von dem ausführenden Künstler selbst vorgenommen wurden, könnten einerseits darauf schließen lassen, dass das Gemälde als Übungsstück zu Studienzwecken angefertigt wurde. Dabei mag ein noch unerfahrener Schüler ein bekanntes Meisterwerk kopiert und nachträglich kompositorische Änderungen „erprobt“ haben. Eine andere Vermutung schließt Überlegungen zum ursprünglichen Funktionskontext ein: Das im Gegensatz zu den früheren

Abb. 4:  
Hendrik van der Borcht, Venus und Amor,  
nach Parmigianino, 1638, Radierung, 123 x 86  
mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Varianten herausgestellte Motiv der Entwaffnung (vollständige Entwaffnung, Vergrößerung des an zentraler Stelle platzierten Bogens) verweist in Kombination mit der nun betont keuschen Venus (Venus-Pudica-Motiv, verhüllte Haare, Bedeckung von Scham und Brust, weniger sinnlich) auf die Gefahr der möglichen Liebesqualen durch die Umtriebe des verspielten Liebesgottes.

Die Maßregelung der Mutter, die zugleich als Warnung vor unsittlichem Verhalten und als moralischer Appell zur Tugendhaftigkeit für junge Brautleute verstanden werden kann, ließe sich als Indiz für die Entstehung des Gemäldes im Kontext einer Hochzeit lesen. Die Änderungen gegenüber der originalen Komposition könnten dann in Absprache mit dem Auftraggeber vorgenommen worden sein.<sup>17</sup>

Im Gegensatz zum Entstehungskontext des Gemäldes, der Objekt reiner Spekulation bleiben muss, lässt sich die ikonographische Herkunft des Sujets besser greifen. Die Entwaffnung als bildnerisches Motiv, für das es zwar keine unmittelbaren literarischen Quellen, jedoch Anknüpfungspunkte bei Apuleius und Lukian gibt,<sup>18</sup> wird innerhalb der Venus-und-Amor-Thematik von der italienischen Renaissance bis zum französischen Rokoko zu einem bevorzugten Sujet.<sup>19</sup> Die meisten Werke stellen den Bildtypus einer liegenden oder sitzenden Venus dar, die ihrem Sohn Amor entweder seinen Bogen oder seinen Pfeil entrissen hat. Dabei führt einer ihrer Arme über ihren Kopf, wodurch der Blick auf ihre nackte Brust frei wird, um so Amor davon abzuhalten, sein ‚Spielzeug‘ zu ergreifen.<sup>20</sup> Die Popularität der *Entwaffnung Amors* hat vermutlich mit der Verbreitung der Zeichnung von Michelangelo und des darauf basierenden Gemäldes *Venus und Amor* Pontormos (1494–1557) eingesetzt, das vielfach rezipiert wurde.<sup>21</sup>

Dagegen präsentieren das Göttinger Gemälde sowie die Versionen in Mantua und bei Pandolfini einen eigenen Bildtypus. Mit der Zuschreibung der *Entwaffnung Amors* im Palazzo d'Arco in Mantua an Orazio Samacchini, der noch ein weiteres Bild desselben Sujets nach Paolo Veronese angefertigt hat, gilt die emilianische Herkunft des Gemäldes als wahrscheinlich.<sup>22</sup> Auch für das im Jahr 2013 bei Pandolfini in Florenz angebotene Gemälde eines unbekanntes Malers sind Berührungspunkte mit der emilianischen Malerei des späten 16. Jahrhunderts angenommen worden.<sup>23</sup> Die Existenz dieser drei aus demselben geographischen Raum stammenden Gemälde führt zu der Annahme, dass es sich um eine oberitalienische, möglicherweise sogar spezifisch emilianische Bilderfindung handelt. Die Figur der Venus lehnt an einer niedrigen Brüstung und hält ihren rechten Arm vor der Brust, mit dessen Hand sie Amors Waffe(n) umfasst. Ihre Pose erinnert an die Haltung einer Venus Pudica, noch deutlicher jedoch ist der Rückgriff auf Leonardos Leda. Leonardos Komposition, von der es wahrscheinlich einen eigenhändigen Karton und ein eigenhändiges Gemälde gegeben hat, ist heute nur in zahlreichen Kopien überliefert.<sup>24</sup> Die zunächst als kniend konzipierte *Leda* entwickelte er zu einer stehenden Aktfigur. Demnach ist der vermutlich um 1505–1510 entstandene sogenannte Stehende-Leda-Typus ein *terminus post quem* für das gesuchte Original.

Die zahlreichen Kopien nach dem Entwurf Leonardos fallen ebenfalls in diesen Zeitraum, sodass eine Verbreitung des Motivs spätestens ab 1510/1515 im italienischen Raum anzunehmen ist. Ein frühes Beispiel für die Verbindung dieses stehenden Leda-Typus mit dem Sujet *Venus und Amor* ist das um 1530 datierte Gemälde des sienesischen Malers Domenico Beccafumi (1486–1551) in New Orleans, das in der figürlichen Komposition einige Parallelen zu dem Göttinger Werk aufweist, stilistisch jedoch weit davon entfernt ist.<sup>25</sup>

Das Interesse an dem Bildthema der *Entwaffnung Amors* gelangte spätestens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Parmigianino (1503–1540) nach Bologna, der sich zwischen 1527 und 1530 dort aufhielt. Dort entstanden seine zahlreichen Entwürfe zum Thema *Venus und Amor*. Eine mit dem Göttinger Bildtypus verwandte Zeichnung Parmigianinos ist in einer Radierung von Hendrik van der Borcht d. J. (1614–1676) überliefert (Abb. 4).<sup>26</sup> Die Graphik zeigt die Liebesgöttin in einer der Venus Pudica entlehnten Pose. Nach links gewandt und mit einem Tuch ihre Scham bedeckend hält sie in ihrer linken Hand in unerreichbarer Höhe Amors Bogen empor, sodass ihr Arm auf Brusthöhe angewinkelt ist. Sie blickt über die Schulter zurück auf Amor, der von rechts heraneilt und seine Hände energisch ausstreckt, um nach seinem Bogen zu greifen. Betrachtet man diesen Entwurf nun spiegelverkehrt, wird die motivische Verwandtschaft mit dem Göttinger Bildtypus sichtbar.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Bildtypus der *Entwaffnung Amors* im Göttinger Gemälde auf eine vermutlich spezifisch emilianische Bilderfindung des 16. Jahrhunderts zurückgeht. Die Frage, ob die drei genannten Gemälde nach einem heute verlorenen Original geschaffen worden sind, oder ob eines der beiden Werke des 16. Jahrhunderts als Vorlage für das Göttinger Gemälde gedient hat, muss offenbleiben. Ebenso fraglich bleiben die Gründe für die Umgestaltung der ursprünglichen Komposition. Möglicherweise handelte es sich um ein Übungsstück eines noch unerfahrenen Malers oder aber die Änderungen lassen sich durch einen spezifischen Funktionskontext (Hochzeitsbild) begründen. Die durch Zschorn erstmals belegte Zuschreibung an Bartolomeo Morelli kann indes mit guten Gründen zurückgewiesen werden.

Suzan Pehlivan

## Literatur

Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 80; Fiorillo 1805, S. 16, Kat. Nr. 25; Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 8, Nr. 25; Waldmann 1905, S. 89, Kat. Nr. 240; Stechow 1926, S. 38, Kat. Nr. 120; Thieme/Becker, Bd. 25 (1931), S. 135 (A. F.); Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 39 f., Kat. Nr. 120; Unverfehrt 1987, S. 187, Kat. Nr. A 53 mit Abb.; Graziani 2013, S. 77 f. u. Abb. 26; Pehlivan 2015.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/cbef1b17-b5f3-4b28-86ea-0990404b935b>

## Anmerkungen

- 1 Vermerk zur Inv. Nr. 120, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 164.
- 2 Vermerk vom 10.05.1958, Brief von M. Follwill an L. v. Weiher vom 15.02.1959 und Brief von L. von Weiher an O. Klein vom 11.03.1959, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte Restaurierungen 1930–1966.
- 3 „Restaurierte Gemälde“, 1950, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 164. Leider ist die Röntgenaufnahme nicht im Besitz der Universität Göttingen und gilt daher als verloren.
- 4 Ebd. und Vermerk zur Inv. Nr. 120, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 164.
- 5 Infrarotaufnahmen, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 164. Die Veränderungen der Tauben lassen sich in den Infrarotaufnahmen nicht erkennen.
- 6 Konservatorisches Gutachten von Dr. Bettina Achsel, 2011, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 164.
- 7 Jan van Noordt, *Cimon und Ephigenia*, 17. Jh., Öl auf Leinwand, Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 060, bez. links unten mit „T.E.V.I. [J?] 1750“ und Jan Vectors, *Rast vor der Schenke*, 17. Jh., Öl auf Leinwand, Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 090, bez. links oben mit „TEVI [J?] 1749“. S. Unverfehrt 1987, S. 106, Kat. Nr. 62 u. S. 148, Kat. Nr. 93.
- 8 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 80.
- 9 Thieme/Becker, Bd. 25 (1931), S. 135 (A. F.); zu Albani s. Thieme/Becker, Bd. 1 (1907), S. 172–177 (H. Tietze); AKL, Bd. 1 (1983), S. 765–768 (D. Benati).
- 10 Agnelli 1736, S. 274 f.; Graziani 2013, S. 77.
- 11 Malvasia 1678–1769, Bd. 2, S. 267. So auch Fiorillo 1805; Thieme/Becker, Bd. 1 (1907), S. 172–177 (H. Tietze); Thieme/Becker, Bd. 25 (1931), S. 135 (A. F.); Clerici Bagozzi 2004, S. 219.
- 12 Bartolomeo Morelli, *Der bethlehemitische Kindermord*, 1680/1685, Leinwand, 263,5 x 176,5 cm, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Inv. Nr. 1112. Clerici Bagozzi 2004, S. 220–223; Bentini 2004–2013, Bd. 4 (2011), S. 27 f., Kat. Nr. 16 (N. Clerici Bagozzi).
- 13 Giovanni M. Bibiena und Bartolomeo Morelli, *Urban II segnet die Waffen der Kreuzfahrer*, 1658–1660, Bologna, Palazzo Pubblico, Galleria Farnese. Clerici Bagozzi 2004, S. 220 f. Morelli führte die linke Bildseite aus.
- 14 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 164.
- 15 Orazio Samacchini, *Venus entwaffnet Amor*, 16. Jh., Öl auf Leinwand, 64 x 50 cm, Mantua, Museo di Palazzo d'Arco, Inv. Nr. 1213; unbekannter Maler, *Venus entwaffnet Cupido*, 16. Jh., Öl auf Pergament, 59,5 x 39,5 cm, Aukt.-Kat. Pandolfini 2013, Lot 14.
- 16 Paolo Veronese, *Venus entwaffnet Amor*, um 1550–1555, Öl auf Leinwand, 158,3 x 139 cm, Massachusetts, Worcester Art Museum, Inv. Nr. 2013.50.
- 17 Dazu ausführlicher Pehlivan 2015, S. 13–18.
- 18 Apuleius, *Met.*, V, 29, Z. 2–6; Lukian, *dial. Deor.* XI.
- 19 Ausst.-Kat. Köln u.a. 2000, S. 167.
- 20 Vgl. Agnolo Bronzino, *Eine Allegorie mit Venus und Cupido*, um 1545, Öl auf Holz, 146 x 116 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG651; Paolo Veronese, *Venus entwaffnet Amor*, 1550–1555, Öl auf Leinwand, 158,8 x 138,4 cm, Massachusetts, Worcester Art Museum, Inv. Nr. 2013.50; Guido Reni, *Venus und Amor*, 1626, Öl auf Leinwand, 228,3 x 157,5 cm, Ohio, Toledo Museum of Art, Inv. Nr. 1972.86.
- 21 Michelangelo, *Venus und Amor*, 1532, Kohle auf Papier, 131 x 184 cm, Neapel, Museo di Capodimonte, Inv. Nr. 86654; Jacopo da Pontormo, nach Michelangelo, *Venus und Amor*, 1533, Öl auf Holz, 128 x 194 cm, Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. 1890 Nr. 1570. Zur Rezeption des Gemäldes s. Ausst.-Kat. Florenz 2002, S. 50.
- 22 Orazio Samacchini, *Venus und Amor*, Privatsammlung, Zagreb, nach Paolo Veronese, *Venus entwaffnet Amor*, um 1550–1555, Öl auf Leinwand, 158,3 x 139 cm, Massachusetts, Worcester Art Museum, Inv. Nr. 2013.50. Siehe dazu Winkelmann 1986, S. 636. Zu Orazio Samacchini: Thieme/Becker, Bd. 29 (1935), S. 371 f. (H. Bodner); Winkelmann 1986; AKL, Bd. 100 (2018), S. 516 (G. Iseppi).
- 23 Aukt.-Kat. Pandolfini 2013, S. 23, Lot 14.
- 24 Zu Leonardos *Leda* s. bes. Zöllner 2011, Bd. 1, S. 185–189; auch Lehmann 2001.
- 25 Domenico Beccafumi, *Venus und Amor*, ca. 1530, Öl auf Holz, 127,9 x 96,5 cm, New Orleans Museum of Art, Inv. Nr. 61.73.
- 26 Hendrik van der Borcht, nach Parmigianino, *Venus und Amor*, 1638, Radierung, 123 x 86 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-BI-2659.

## 15

### Genuesisch, Giovanni Lorenzo Bertolotto (?) (1640/46–1721)

Heilige Familie mit dem Heiligen Franziskus  
Ende 17. Jahrhundert / Anfang 18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 119 x 96 cm

bez.: rückseitig Schild am oberen Rand des Zierrahmens: „Spanische Schule Mad. m. Kind u. heil. Franz / no 259“

rückseitig Aufschriften: mittig unterhalb der oberen Rahmenleiste in weißer Kreide „G(?) 250“, schräg darüber in schwarzer Farbe „N(?) 7“

Prov.: Stiftung Zschorn 1796

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 226

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Das Gemälde ist in Öl auf Leinwand gefertigt. Durch die 1954/55 vorgenommene Doublierung tritt die Struktur der Körperbindung der Leinwand noch stärker hervor. Am rechten und linken Bildrand ist der Durchdruck des Spannrahmens sichtbar. In der rechten oberen Ecke wurden drei ca. 15 cm breite horizontale, durch Risse verursachte Ausbruchstellen gekittet und retuschiert. Am rechten Bildrand legen einige Abplatzungen der Malschicht die gräuliche Grundierung frei. Der Firnis ist vergilbt. Die Malweise zeichnet sich durch einen ausgeprägten Pinselduktus in den pastos aufgetragenen Weißhöhlungen aus.

#### Beschreibung

Die Komposition zeigt die Heilige Familie, begleitet von einem Franziskanermönch. Die Figurengruppe ist in Nahansicht in einem nicht näher definierten, dunklen Raum wiedergegeben. Im Zentrum des Bildes, leicht aus der Mittelachse gerückt, sitzt die in ein rotes Gewand und einen blauen Mantel gekleidete Maria. Im Haar trägt sie ein weißes Band, während ein ockerfarbenes Tuch ihr Haupt und ihr Dekolleté bedeckt. Schützend umfasst sie mit ihrem Arm das nackte, braun gelockte und mit einem zarten Kreuznimbus versehene Jesuskind, das auf ihrem rechten Bein sitzt und dem sie ihr Antlitz zugewandt hat. Ihre linke Hand ruht dagegen auf dem Rücken eines Mönches, dessen als Halbfigur ausgearbeitete Gestalt den gesamten rechten Vordergrund einnimmt. Seine Hände vor der Brust gekreuzt, neigt er sich dem Kind zu, dessen ausgestrecktes linkes Bein er zum Fußkuss sanft berührt. Die fehlenden Attribute verschleiern seine Identität, doch ist er durch die schlichte braune Kutte und die Tonsur als Franziskaner erkennbar. Während auf der linken Seite



im Vordergrund ein Teil der Sitzbank Mariens mit einer hell erleuchteten Draperie als optisches Gegengewicht zur voluminösen Gestalt des Franziskaners platziert ist, steht Joseph im Hintergrund etwas abseits im Halbschatten und betrachtet das Geschehen. Wie Maria ist auch er mit einem zarten goldenen Heiligenschein versehen. Hinter ihm schließt sich der Schatten zu einem dunklen Fond zusammen, aus dem lediglich die angeschnittene Säule rechts neben Maria hervortritt.

Kühle, pastos aufgetragene Weißhöhungen werfen Schlaglichter auf die Hauptfiguren im Zentrum der Bildfläche und kreieren starke Hell-Dunkel-Kontraste. Dennoch strahlt die Komposition durch ihre Geschlossenheit und das in Ocker- und Brauntönen ansonsten warm gehaltene Kolorit eine große Ruhe und Intimität aus.

### **Provenienz und Ikonographie**

Das Gemälde stammt aus dem Besitz Johann Wilhelm Zschorns und kam mit dessen Beständen im Februar 1796 an die Georg-August-Universität nach Göttingen. In seinem Inventar bezeichnete Zschorn die Komposition als „Adoration des Hl. Francisci“. Seine Identifizierung des Franziskaners im rechten Vordergrund als Franz von Assisi wurde in der Folge von Johann Dominikus Fiorillo, Konrad Lange und Emil Waldmann geteilt, bis sie 1926 durch Wolfgang Stechows Bezeichnung als Hl. Antonius von Padua abgelöst wurde. Der generelle Verzicht auf Attribute und die Tatsache, dass das Motiv der Heiligen Familie in Verbindung mit dem Hl. Antonius respektive Franziskus sowie ein inniger Bezug zum Christuskind für die Bildtraditionen beider Franziskaner belegt ist, erschweren die Identifizierung. Allerdings lassen sich für das Motiv des Fußkusses Vergleichsbilder anführen, die eindeutig auf den Hl. Franziskus weisen.<sup>1</sup> Schließlich bleibt die Physiognomie des Dargestellten ein wichtiger Orientierungspunkt, die – mit den markanten Zügen, dem hageren Gesicht, den eingefallenen Wangen, der langen Nase und dem Bart – der gängigen Ikonographie des Franziskus entspricht, während Antonius häufig jugendlich, bartlos und mit volleren Gesichtszügen dargestellt wird.<sup>2</sup>

### **Diskussion der Zuschreibungen**

Für die Autorschaft des Gemäldes sind unterschiedliche Künstler angeführt worden. Zschorn verortete das Gemälde in der Schule des Annibale Carracci und vermutete in dem genuesischen Barockmaler Domenico Piola (1628–1703) den Urheber des Werkes. Fiorillo dagegen sah es als lombardische Arbeit an, während Waldmann und Lange darin ein spanisches Werk erkannt haben wollten. Hermann Voss wiederum sprach sich für die genuesische Herkunft des Bildes aus, lehnte jedoch Domenico Piola ab. Stechow verzeichnete das Gemälde in seinem Katalog von 1926 vorsichtig als oberitalienisches Werk. Otto Benesch brachte 1930 den genuesischen Maler Valerio Castello (1624–1659) ins Spiel, den Nikolaus Pevsner seinerseits ausschloss. Er hielt indessen die alte Zuschreibung an Domenico Piola für möglich.<sup>3</sup> Hermann

Voss, für die geplante Neuauflage des Katalogs 1961 ein weiteres Mal konsultiert, sprach sich wiederum gegen Domenico Piola und nun auch gegen Valerio Castello aus. Er bekräftigte jedoch die Genueser Herkunft und schlug unter Vorbehalt Bartolomeo Biscaino (1629–1657) als Autor vor.<sup>4</sup> Dieser Vorstoß fand in der Neuauflage des Katalogs allerdings ebenso wenig Erwähnung, wie der Zuschreibungsversuch an den römischen Maler Orazio Borgianni (1576–1616).<sup>5</sup> Das Gemälde fand als genuesisches Werk der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Eingang in das Typoskript Wolfgang Stechows und Lucy von Weiher und wurde als solches zuletzt auch bei Unverfehrt aufgeführt.<sup>6</sup> In jüngerer Zeit diskutierte Stephanie Vierkorn in ihrer Bachelorarbeit den genuesischen Maler Giovanni (Gio) Lorenzo Bertolotto (1640/46–1721) als möglichen Autor des Gemäldes.<sup>7</sup>



Abb. 1: Domenico Piola, Hl. Familie mit Hl. Franziskus, Johannesknaben und Engel, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 290 x 185 cm, Genua, Santissima Annunziata di Portoria – Santa Caterina.

Ohne die einzelnen Vorschläge zur Zuschreibung in aller Ausführlichkeit zu diskutieren (siehe dazu Vierkorn 2014), verdichten sich die Hinweise auf ein genuesisches Werk aus dem 17. oder frühen 18. Jahrhundert. Während die feierliche Ruhe und Geschlossenheit der Komposition Lucy von Weiher noch zu dem Versuch bewegt

haben mögen, das Gemälde früher zu datieren,<sup>8</sup> ergeben sich vielmehr konkrete Vergleichsmomente zu einem in der Kirche S. Caterina (Santissima Annunziata di Portoria) in Genua befindlichen Gemälde Domenico Piolas aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>9</sup> (Abb. 1) Es präsentiert mit der *Heiligen Familie mit Franziskus, dem Johannesknaben und einem Engel* zwar eine erweiterte und in der Anordnung variierte Komposition, jedoch lassen der im Halbschatten verweilende Joseph, ferner die Artikulation des Haarbandes, des Tuchs und des Heiligenscheins der Maria sowie die bereits angesprochene feierliche Ruhe und Intimität der Komposition deutliche Parallelen zu dem Göttinger Gemälde erkennen. Dennoch schließen Unterschiede besonders im Kolorit Domenico Piola als Maler des Göttinger Gemäldes aus. Fruchtbarer erscheint in dieser Hinsicht der Hinweis auf Giovanni (Gio) Lorenzo Bertolotto (1640/46–1721), einen hauptsächlich in Genua tätigen, für seinen Eklektizismus bekannten Künstler, dessen Malerei sich zunächst an Gioacchino Assereto (1600–1650) orientiert und später Valerio Castello, hauptsächlich jedoch Domenico Piola verpflichtet ist.<sup>10</sup> Im Göttinger Gemälde erinnert insbesondere das von Ocker- und Brauntönen sowie einem starken Chiaroscuro dominierte Kolorit mit den kühlen, pastos aufgetragenen Weißhöhlungen an die noch von Assereto beeinflusste Farbpalette der früheren Werke Bertolottos (z.B. in *Christus und die Ehebrecherin*, Öl auf Leinwand, 69 x 109 cm, Genua, Privatsammlung, abgebildet in Orlandi 2010, S. 38). Ebenso ruft die Figur des Franziskaners im Vordergrund Asseretos „naturalismo“ in Erinnerung und ebendies mag Zschorn seinerzeit dazu veranlasst haben, das Werk in der Schule des Annibale Carracci zu verorten. Die Anleihen bei Domenico Piola, als dessen Schüler sich Bertolotto selbst bezeichnete,<sup>11</sup> umfassen neben den oben genannten Elementen auch die figürliche Auffassung, erkennbar v.a. in der – im Göttinger Bild augenscheinlich virtuoser gemeisterten – Figur des Joseph mit den subtil nuancierten Schattenpartien, der monumentalen Figur der Maria mit ihren dennoch feinen, grazilen Gesichtszügen und ebenso im Profil des Franziskaners. Sollte sich die Zuschreibung an Bertolotto weiter festigen,<sup>12</sup> wäre eine Datierung des Gemäldes in das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts oder in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts denkbar, als der Künstler sich verstärkt dem Stil Domenico Piolas annäherte.<sup>13</sup>

Lisa Marie Roemer

## Literatur

Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 94; Zschorn 1789, S. 331 f., Nr. 48; Fiorillo 1805, S. 69, Kat. Nr. 24; Göttingen Inv. Lange u.a., S. 39, Nr. 156; Waldmann 1905, [S. 103], Kat. Nr. 259; Stechow 1926, S. 43, Kat. Nr. 135 u. Taf. 10; Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 135; Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 122 mit Abb.; Vierkorn 2014.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/feb1113f-253e-46e4-9c07-e9530ae3bd95>

### Anmerkungen

- 1 Etwa die Thronende Madonna mit dem Hl. Matthäus, dem Hl. Franziskus und Johannes dem Täufer von Annibale Carracci von 1588 in Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Öl auf Leinwand, 384 x 255 cm, Inv. Nr. 304 oder Claude Mellans Kupferstich Der heilige Franziskus von Assisi betet das Christuskind auf dem Schoß der Jungfrau an in New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 47.100.624, Purchase, Harris Brisbane Dick Fund, 1947, 23,8 x 35,2 cm. Bei Marcos de Lisboa ist die Jesuskindvision des Hl. Franziskus geschildert, der das Jesuskind aus den Armen der Maria empfängt und es umarmt und küsst, s. Lisboa 1604, Bd. 1, Kap. 85.
- 2 Zur Darstellungsweise des Antonius von Padua vgl. LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 219–225 (K. Zimmermanns); zu derjenigen des Franziskus von Assisi LCI, Bd. 6 (1974), Sp. 260–315 (G. van 's-Hertogenbosch).
- 3 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 226
- 4 Göttingen, Kunstsammlung Universität, Akte „Briefwechsel mit Prof. Voss, München“, Brief von H. Voss vom 08.04.1961.
- 5 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 226 (Karteikarte) u. Göttingen, Kunstsammlung Universität, Akte „Briefwechsel mit Stechow“: L. v. Weiher „Ergänzungen zum Gemälde. Katalog der Universitäts-Sammlung Göttingen“, ca. Juni 1957, S. 5 und Antwortschreiben von W. Stechow vom 15.07.1957: „135. An Borgianni erinnert mich dies freilich nicht“.
- 6 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 135; Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 122.
- 7 Vierkorn 2014, S. 33–38. Vierkorns Diskussion Bertolottos auf Hinweis durch die Verfasserin.
- 8 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 226 (Karteikarte) u. Akte „Briefwechsel mit Stechow“: L. v. Weiher „Ergänzungen zum Gemälde. Katalog der Universitäts-Sammlung Göttingen“, ca. Juni 1957, S. 5.
- 9 Das Gemälde ist möglicherweise mit dem in den Quellen genannten, 1669 datierten Gemälde für die zerstörte Kirche S. Domenico in Genua identisch, so Gavazza/Lamera/Magnani 1990, S. 387 (Abb. S. 383, fig. 467); dagegen D. Sanguineti, der das Gemälde nicht mit demjenigen aus S. Domenico gleichsetzt und es stattdessen in die Mitte der 1670er Jahre datiert, Sanguineti 2004, Bd. 2, S. 412, Kat. Nr. I.104.
- 10 Zu Giovanni (Gio) Lorenzo Bertolotto fehlt bisher eine monographische Arbeit. Siehe Soprani-Ratti 1768–1769, Bd. 2, S. 102–105; außerdem zusammenfassend Gavazza 1987, S. 268; Gavazza/Lamera/Magnani 1990, S. 401 f.; AKL, Bd. 10 (1995), S. 125 f. (S.-W. Staps); Migliorini/Assini 2000, S. 9–22; Orlandi 2010, S. 38–43, 199; ausführlicher Manzitti 2003 und Zanelli 2011 mit weiterführender Literatur.
- 11 Migliorini/Assini 2000, S. 9.
- 12 Bereits bestätigt durch Daniele Sanguineti, dem an dieser Stelle für seine Stellungnahme herzlich gedankt sei (schriftliche Korrespondenz in Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 226).
- 13 Manzitti 2003, S. 23; Zanelli 2011, S. 9.

## 16

### Oberitalienisch

#### Verleugnung Petri

#### 17. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 90 x 98 cm

bez.: rückseitig auf dem Keilrahmen links auf einem kleinen Papierzettel mit der Zahl 234 sowie unten mittig auf Papier: „136. Oberitalienisch / 17. Jh., Verleugnung Petri“

Prov.: Vermächtnis Hasse 1902

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 227

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Das Gemälde im Querformat ist in Öl auf einer heute doublierten Leinwand ausgeführt. Oben links weist der textile Bildträger eine Bestoßung auf, die auch auf der Rückseite sichtbar ist. Obgleich der Firnis intakt und nicht vergilbt ist, besitzt die verschmutzte Oberfläche diverse Fehlstellen. Partielle Retuschen sind vorhanden, vor allem bei der Frauenfigur im linken Bereich. Links unten sind Farbabplatzungen erkennbar. Auf der Rahmenrückseite, ebenfalls links unten, fixiert eine Reiszwecke Papierfragmente.<sup>1</sup> Auf der Rückseite des Keilrahmens sind auf einem Zettel Angaben zur Datierung, Zuschreibung und Katalogisierung notiert.

1959/60 wurde das Gemälde von Otto Klein restauriert. Im Kostenanschlag vom 7. November 1959 wurde dazu notiert: „Abnahme der alten verdoppelten Leinwand, neue Rentoilierung unter Entzug von Schmutz, vertrocknetem Öl und durchgewachsenem Asphalt unter der Untermalung. Retuschen an alten Schadensstellen. 800.- DM“<sup>2</sup>

#### Beschreibung und Ikonographie

Das Gemälde mit der *Verleugnung Petri* zeigt den Apostel, eine junge Frau und einen Soldaten als Halbfiguren vor einem nicht näher definierten, dunklen Hintergrund. Petrus erscheint in gebeugter Haltung in einer Vorwärtsbewegung nach rechts begriffen, während er zugleich seinen Kopf zurück zur hinter ihm stehenden Frau wendet. Seine rechte Hand liegt auf der Brust, während seine Linke in abwehrender Geste erhoben ist. Mit erschrockenem Gesichtsausdruck und geöffnetem Mund blickt Petrus auf die dicht hinter ihm stehende Magd, die ihn mit ihrer linken Hand an der Schulter festhält. Mit ebenfalls geöffnetem Mund schaut die junge Frau ihm ins Gesicht und weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger ihrer Rechten auf ihn. Hinter beiden Figuren erscheint der Kopf eines Soldaten, der mit ausdruckslosem Gesicht auf Petrus blickt. Durch den nah gewählten Bildausschnitt und die drastischen Ges-



ten – Petrus flieht förmlich aus dem Bild heraus – erscheint die Szenerie mit den drei Halbfiguren spannungsgeladen und dramatisch.



Abb. 1: Gerard Seghers (1591-1651), Verleugnung Petri, Öl auf Leinwand, 99 x 126 cm, Verbleib unbekannt.

Die Darstellung nimmt Bezug auf das Neue Testament, wo die zeitlich nach der Gefangennahme Christi angesiedelte *Verleugnung Petri* in allen vier Evangelien beschrieben wird. Im Johannesevangelium (Joh 18, 16–27) heißt es: „Petrus aber stand draußen vor der Tür. Da kam der andere Jünger, der dem Hohepriester bekannt war, heraus und redete mit der Türhüterin und führte Petrus hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petrus: Bist du nicht auch einer von den Jüngern dieses Menschen? Er sprach: Ich bin's nicht. Es standen aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlenfeuer gemacht, denn es war kalt, und sie wärmten sich. Aber auch Petrus stand bei ihnen und wärmte sich. [...] Da sprachen sie zu ihm: Bist du nicht einer seiner Jünger? Er leugnete und sprach: Ich bin's nicht. Spricht einer von den Knechten des Hohenpriesters, ein Verwandter dessen, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte: Sah ich dich nicht im Garten bei ihm? Da leugnete Petrus abermals, und alsbald krächte der Hahn.“<sup>43</sup>

Das Gemälde zeigt die Begegnung Petri mit der Magd: Während die Frau Petrus zur Rede stellt und ihn festzuhalten versucht, ist der verängstigte Apostel bemüht, sich der Situation zu entziehen. Die Geste seiner Rechten kann in diesem Kontext als Beteuerung, nicht zu den Jüngern Jesu zu gehören, verstanden werden. Unmittelbar werden die Verleugnung und damit auch der Treuebruch des Petrus gegenüber seinem Herrn anschaulich. Die Gestalt des Apostels entspricht dem geläufigen Bildtypus und präsentiert ihn als Greis von breiter, kräftiger Gestalt mit krausem, weißem Haar und Stirnglatze sowie einem ebenfalls weißen, krausen Vollbart.<sup>4</sup>

Darstellungen der *Verleugnung Petri* sowie der *Reue Petri* traten verstärkt erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts als selbstständige Themen auf. Bis dahin wurden sie überwiegend in Zyklen aufgegriffen, meist als eine Episode innerhalb der Passion Christi. Zu den bekanntesten Bilderfolgen, die sich mit der Petrusgeschichte befassen, zählen die Fresken in der Brancacci-Kapelle von Masaccio, Masolino und Filippino Lippi in Santa Maria del Carmine in Florenz sowie die Kartons, beziehungsweise die danach geschaffenen Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle von Raffael.<sup>5</sup> Ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts erhielt die Gestalt des Petrus in der Kunst der Gegenreformation eine zentrale Bedeutung: Als das von Christus eingesetzte Oberhaupt der Kirche bildet der Apostel die entscheidende Bezugsperson für das Selbstverständnis des Papsttums und gehört in den bildenden Künsten zu den am häufigsten dargestellten Heiligenfiguren.<sup>6</sup> Ein wichtiger Aspekt hierbei ist, dass die Figur des Petrus als Exempel eines Sünders galt, dem vergeben wurde. Ihm konnte nicht nur vorgeworfen werden, dass er aus Angst Jesus verleugnet hatte, sondern auch ein impulsives Verhalten zugeschrieben werden. hatte er doch bei der Verhaftung Jesu einem Soldaten das Ohr abgeschlagen.<sup>7</sup> Das menschliche Fehlverhalten von Petrus sowie die anschließende Vergebung seiner Sünden wurden insbesondere im Kontext der Gegenreformation thematisiert und an Beichtstühlen vielfach ikonographisch aufgegriffen.

### Provenienz

Das großformatige Göttinger Gemälde mit der *Verleugnung Petri* ist vermutlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Karl Ewald Hasse erworben worden und gelangte 1902 als Vermächtnis in die Kunstsammlung der Universität Göttingen.<sup>8</sup> Über die frühere Geschichte des Bildes gab einst eine handschriftliche Notiz Auskunft, die in das Inventarbuch der Göttinger Kunstsammlung übertragen wurde: „Stammt aus Bologna, wurde von einem Bischof (?) seiner Köchin geschenkt, die es in die Schweiz brachte, wo es der Testator [d.i. Karl Ewald Hasse] erworben hat.“<sup>9</sup> Sehr wahrscheinlich hat Hasse das Gemälde zwischen 1844 und 1852 in Zürich gekauft, wo er damals als ordentlicher Professor für medizinische Klinik und Pathologie an der Universität tätig war. *Terminus ante quem* ist das Jahr 1886, in welchem Ernst Ehlers das sich im Besitz seines Schwiegervaters Karl Ewald Hasse befindliche Gemälde in einem Brief erwähnt. In Bezug auf das von ihm entdeckte Gemälde *Lot und seine Tochter* (Kat. Nr. 17) schreibt er dort: „Auf bologneser Schule hatte mich

der keulenförmige rechte Arm hin gewiesen, der sich ja ganz ähnlich auf Ihrem Bilde der ‚Verleugnung‘ bei der Magd findet.<sup>10</sup>

### Zuschreibung und Diskussion

Eine Zuschreibung des Göttinger Gemäldes an einen bestimmten Künstler ist nach derzeitigem Forschungsstand nicht möglich. Unverkennbar sind caravageske, für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts typische Elemente, wie die nahansichtige Wiedergabe der Figuren, das Helldunkel und die realistische Auffassung des Geschehens. Bei dem Gemälde scheint es sich um ein *Pasticcio* zu handeln, da die Figuren des Petrus, der Magd und des Soldaten jeweils unterschiedlichen Vorbildern folgen. So steht nach Ansicht von Thomas Noll der Kopf des Soldaten im Hintergrund stilistisch in der Nachfolge Bartolomeo Manfredis (1582–1622), während die Magd im gestreiften Gewand einem venezianischen Figurentypus gleichkomme. Auch das farbige Kolorit mit aufgesetzten Glanzlichtern, wie etwa am gelbem Mantel Petri sowie die Komposition verweisen auf eine venezianische Herkunft.<sup>11</sup>

In Schenkungsurkunde, dem Inventar sowie im Katalog von Emil Waldmann aus dem Jahr 1905 wurde das Werk hingegen Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) zugeschrieben.<sup>12</sup> In dem von Waldmann verfassten Katalog der Göttinger Gemäldesammlung wurde zudem auf ein verwandtes Werk Guercinos (1591–1666) in der Petersburger Eremitage verwiesen, das sich jedoch nicht mehr nachweisen lässt. Der aus Cento bei Bologna stammende Guercino wird noch an anderer Stelle als möglicher Autor des Gemäldes genannt: Aus einem Brief von Lucy von Weiher an Hermann Voss wissen wir, dass sich auf der Gemälderückseite einst eine Notiz befand, die als Referenz für die Darstellung des Petrus das Bild *Petrus, den Herrn verleugnend* von Guercino in der Gemäldesammlung von Pommersfelden nannte.<sup>13</sup> Nicht zuletzt auch aufgrund der im Inventarbuch überlieferten Provenienz wurde das Gemälde im Katalog von Wolfgang Stechow 1926 als oberitalienisches Werk aufgeführt, „dem Stil wie der Herkunft nach bolognesisch“.<sup>14</sup> Über die geographische Zuordnung und die Zuschreibung an einen Künstler herrscht bis heute Uneinigkeit; so gehen die Expertenmeinungen teils deutlich auseinander. Aus der überarbeiteten Fassung des Katalogtyposkripts der 1960er Jahren geht hervor, dass Stechow das Werk nachträglich der venezianischen Schule des 17. Jahrhunderts zuordnete.<sup>15</sup> Otto Benesch (1929) und Ernst Brockhagen (1961) sprachen sich in diesem Kontext mündlich für eine Autorschaft Pietro della Vecchias (1603–1678) aus.<sup>16</sup> Hermann Voss widersprach dieser Zuordnung jedoch, wie aus einem Briefwechsel mit Lucy von Weiher vom 8. April 1961 hervorgeht.<sup>17</sup> Auch nach Bernard Aikema handelt es sich bei dem Göttinger Gemälde weder um ein Werk della Vecchias, noch kommt für ihn die Venezianische Schule in Betracht.<sup>18</sup> Nach Ansicht von Gregor Weber könnte die Herkunft des Gemäldes auch böhmisch oder österreichisch sein, da derartig versatzstückartige Bildkompositionen meist von Künstlern aus Randgebieten oder weniger ausgeprägten Schulen stammen.<sup>19</sup>

Ähnlich der Göttinger Version der *Verleugnung Petri* sind Kompositionen von Nicolas Tournier (1590–1638/39), Mattia Preti (1613–1699) und auch Gerard Seghers (1591–1651).<sup>20</sup> Die Variante des Antwerpener Caravaggisten Seghers, die sich heute in Privatbesitz befindet, steht dem Göttinger Gemälde in Figurenanordnung und Gestik relativ nahe. (Abb. 1) Stilistische Parallelen lassen sich auch zum Werk von Guercino sowie von Pietro della Vecchia feststellen.<sup>21</sup> Die Bezüge zu Werken der oberitalienischen Caravaggisten sind zahlreich und in einigen Fällen treffend, so dass eine Verortung des Werks nach Oberitalien wahrscheinlich ist. Eine eindeutige und überzeugende Zuschreibung an einen der genannten Künstler ist jedoch nach derzeitigem Forschungsstand nicht möglich.<sup>22</sup>

*Juliet Ackermann*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 275; Waldmann 1905, S. 90, Kat. Nr. 247; Stechow 1926, S. 43, Kat. Nr. 136; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 136; Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 123.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/d3bff2e5-30f8-4f06-8406-6ca4aea3cc14>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. den Brief L. v. Weiher an H. Voss vom 05.04.1961. Im Brief nimmt von Weiher Bezug auf eine Photographie des rückseitigen Gemäldes, auf der eine Notiz zu sehen gewesen sein soll, die auf ein Gemälde Luca Giordanos verweist. Das Gemälde mit der Nr. 200 soll sich zum Zeitpunkt der Briefkorrespondenz in Pommersfelden befunden haben: „Und eine andere Notiz auf der Rückseite einer [sic.] alten Photo will den Petrus mit Nr. 200 in Pommersfelden von L. Giordano vergleichen“.
- 2 Kostenanschlag für notwendige Restaurierungen O. Kleins an die Kunstsammlung Göttingen, vom 07.11.1959, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte: Restaurierungen.
- 3 S. Luther 1985, S. 134 f.
- 4 Vgl. Sauer 1936, S. 162.
- 5 Vgl. Hartje 2004, S. 263 sowie auch Laske 1972, S. 438 ff.
- 6 Vgl. Hartje 2004, S. 264.
- 7 Vgl. Hartje 2004, S. 261 f.
- 8 Vgl. die Schenkungsurkunde Karl Ewald Hasses vom 20. März 1902 sowie das Nachlassdokument an den Direktor der Gemäldesammlung der Universität Göttingen vom 10.10.1902.
- 9 Göttingen, Inventar Lange u.a., S. 87, Nr. 275.
- 10 Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Ernst Ehlers, Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869-1901, Brief vom 22.07.1886.
- 11 Die Autorin dankt Thomas Noll für den Hinweis.
- 12 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 275; Waldmann 1905, S. 90, Kat. Nr. 247.
- 13 Vgl. hierzu Anm. 1. Die dort angegebene Katalognummer bezieht sich auf das Ver-

- zeichnung der Gemälde in Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Besitze – Pommersfelden von Theodor von Frimmel (1894). Auf S. 77 ist unter Kat. Nr. 200 das Gemälde als Werk Guercinos aufgeführt: „200. Christus den Herrn verleugnend. Komposition von sieben lebensgrossen halben Figuren.“ Aus der Schule von Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, existiert in der Kirche San Filippo Neri in Torino ein Gemälde (*Negazione di San Pietro*, Inv.-Nr. 57147), das einen ähnlichen Bildaufbau besitzt wie das Göttinger Werk. Ein anderes, Guercino zugeschriebenes Werk befindet sich in Privatbesitz. Vgl. Salerno 1988, S. 306, Nr. 231.
- 14 S. Stechow 1926, S. 43. Prof. Daniele Benati lehnt eine Bologneser Autorschaft jedoch ab und ordnete in einer Mail vom 20.05.2015 das Werk Gerolamo Forabosco zu.
- 15 Vgl. auch den Brief L. v. Weiher an H. Voss vom 05.04.1961. Im Katalog von Gerd Unverfehrt aus dem Jahre 1987 wurde die Zuschreibung an die venezianische Schule des 17. Jahrhunderts übernommen. Unverfehrt 1987, S. 196.
- 16 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher II, S. 31.
- 17 Aus dem Brief L. v. Weiher an H. Voss vom 10.08.1957 geht hervor, dass das Gemälde *Verleugnung Petri* im kunsthistorischen Seminar hing, bevor es 1959/60 von O. Klein restauriert wurde und ins Depot der Göttinger Kunstsammlung gelangte.
- 18 Vgl. Mail von Prof. Dr. Bernard Aikema vom 01.05.2015.
- 19 In einer Mail vom 19.06.2015 verwies Prof. Dr. Gregor J. M. Weber auf den pasticciartigen Charakter des Gemäldes. Seinem ersten Eindruck nach könnte es sich hierbei eher um ein böhmisches oder österreichisches Gemälde aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts handeln.
- 20 Nicolas Tourniers Werk *Die Verleugnung Petri* (Gal. Nr. 413) befindet sich in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, das gleichnamige Gemälde von Mattia Preti (Inv. Nr. AKG1709062) wird in der Galleria Nazionale, im Palazzo Barberini, in Rom aufbewahrt.
- 21 In einer Mail vom 20.06.2015 verwies Dr. Heiko Damm darauf, dass della Vecchia ebenfalls dramatische, aber instabil komponierte Halbfigurenbilder schuf, sowie auch ähnliche Physiognomien wie die des Petrus und des Söldners verwendete.
- 22 An dieser Stelle sei Herrn Prof. Dr. Thomas Noll, Herrn Dr. Heiko Damm, Prof. Dr. Gregor J. M. Weber, Prof. Daniele Benati, Prof. Dr. Bernard Aikema sowie Herrn Dr. Justus Lange herzlichst für ihre Mithilfe gedankt.



## 17

### **Pietro Negri (1628–1679), zugeschrieben**

#### **Lot und eine seiner Töchter (Fragment) um 1665**

Öl auf Leinwand, 160,5 x 92 cm

bez.: handschriftlich verso am Spannrahmen unten links auf einem Zettel: „Loth u. seine Tochter, Schule / d. Domenichino. Loth über- / malt v. Papachen ausgewasch[en] / Erstanden in Blankenburg / aus d. Nachlass d. Familie / v. Veltheim“

Prov.: Schenkung Gisela Ehlers 1952; Sammlung Ernst Heinrich Ehlers, erworben 1886 aus dem Nachlass der Familie von Veltheim in Schloss Blankenburg  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 228

#### **Gemälde-technologische Aspekte**

Das in Öl auf Leinwand ausgeführte Gemälde wurde an der rechten Kante beschnitten und auf einen kleineren Spannrahmen aufgezogen. Die Malerei setzt sich auf der rechten umgeschlagenen Außenkante noch wenige Zentimeter fort. Bei dem textilen Bildträger handelt es sich um ein grobmaschiges Gewebe, das zu einem heute unbekanntem Zeitpunkt doubliert wurde.

Die Malerei ist auf einer rot-bräunlichen Grundierung angelegt, welche an einigen Stellen durchscheint, und mit einem unregelmäßig aufgetragenen Firnis überzogen wurde. Seit seinem Eingang in die Sammlung ist keine Restaurierung nachweisbar. Der Zustand des Gemäldes ist schlecht. Der textile Träger ist stabil, aber stark verschmutzt. Links neben dem Kopf der weiblichen Figur befindet sich eine größere Delle der Leinwand. Auch die Bildschicht ist verschmutzt und weist Fehlstellen, einzelne lockere Farbschollen, Übermalungen und Kittungen auf. Der Firnis ist vergilbt, ältere Retuschen haben sich verfärbt und sind nachgedunkelt. Zwei großflächige Wachskittungen in der linken oberen Ecke sowie über dem Kopf der Frau könnten Hinweise auf eine früher durchgeführte provisorische Sicherung sein. Auch Retuschen rechts oben, am Fuß der weiblichen Figur sowie in deren Gewand lassen auf einen restauratorischen Eingriff schließen. An den Kanten ist starker Abrieb zu erkennen, der stellenweise die Leinwand freilegt.<sup>1</sup>

Der aufwendige Zierrahmen mit einer durchbrochen in Stuck gearbeiteten Schmuckleiste aus vegetabilen, in Delphinköpfen auslaufenden Ornamenten wurde von Ernst Ehlers, dem ehemaligen Besitzer des Gemäldes, 1886 in Hannover in Auftrag gegeben. Der verschmutzte und stark beschädigte Rahmen konnte 2015 Dank der Finanzierung der Zentralen Kustodie durch Dipl.-Rest. Viola Bothmann restauriert werden.



## Beschreibung

Das Gemälde zeigt in einem schmalen Hochformat nahezu bildfüllend die überlebensgroßen Sitzfiguren einer halbnackten jungen Frau und eines ebenfalls beinahe entblößten, bärtigen alten Mannes. Die Frau, deren Unterkörper von einem dunkelblauen Tuch verhüllt wird, wendet sich mit einer leichten Drehbewegung des Kopfes dem Mann zu, während ihr entblößter Oberkörper dem Betrachter zugewandt bleibt. Ihr Blick geht jedoch an dem Mann vorbei und scheint auf etwas oder jemanden neben ihm gerichtet. Der Greis hat seinen rechten Arm um ihre Schultern gelegt und blickt sie mit mattem Blick an, in seiner Linken eine Weinschale haltend. Nur ein weißes Tuch, das von seiner Schulter über das vorgestellte rechte Bein fällt, verhüllt seine Scham. Am linken Bildrand ragt, den Stamm mit Efeu berankt, ein Laubbaum in den blauen Himmel des Bildhintergrundes.

Die Komposition liefert nur wenige offensichtliche Hinweise für eine Deutung des Bildthemas. Zudem erschwert der fragmentarische Zustand die Lesbarkeit.

Dargestellt ist eine Szene, die sich wegen ihres lasziv-sündhaften Charakters in Renaissance und Barock als Galeriebild großer Beliebtheit erfreute: Die alttestamentliche Erzählung von *Lot und seinen Töchtern* (Gen. 19, 30–38). So war Lot nach dem Untergang der Stadt Sodom mit seinen Töchtern ins Gebirge geflohen. In der Einsamkeit der Wildnis befürchteten seine Töchter nun ohne Nachkommen bleiben zu müssen. Sie beschlossen daher, ihren greisen Vater betrunken zu machen und ihn zu verführen.

Das Göttinger Gemälde zeigt jedoch nur eine der Töchter Lots, die, spärlich bekleidet, neben dem trunkenen Vater sitzt, der als einziges Attribut eine Weinschale hält. Weitere und für dieses Bildmotiv charakteristische erzählerische Elemente – wie die zweite Tochter, ein Weinkrug, die brennende Stadt Sodom oder die zur Salzsäule erstarrte Ehefrau Lots, fehlen. Ein deutlicher Hinweis dafür, dass sich zumindest die zweite Tochter auf der heute verlorenen Gemäldeseite befunden hat, ist ein Stück dunkelgrünes Tuch zu Füßen Lots: weder ihm noch der Tochter zu seiner Rechten zuzuordnen, gehörte es einst vermutlich zum Gewand der heute verlorenen Tochter. Bereits Ernst Ehlers, der frühere Besitzer, vermutete, dass das Gemälde aufgrund einer Beschädigung beschnitten wurde.<sup>2</sup> Denkbar ist jedoch auch, dass die rechte Seite des Bildes absichtlich abgetrennt wurde, um ein anderes Bildthema zu erzeugen.

## Abgewaschene Übermalungen und ein vermeintlicher Rubens – zu Provenienz und Forschungsgeschichte

Das Gemäldefragment *Lot und seine Töchter* zählt zu den jüngsten Zugängen unter den italienischen Gemälden der Kunstsammlung. Es gelangte 1952 als Geschenk von Gisela Ehlers an die Göttinger Universität. Bei der Stifterin handelt es sich um die Urenkelin von Ernst Heinrich Ehlers, jenes Professors für Zoologie und Schwiegersohn Karl Ewald Hasses, der als leidenschaftlicher Sammler im regen Austausch

mit den Verantwortlichen der Universitätskunstsammlung stand.<sup>3</sup> Eine in deutscher Schreibschrift verfasste Notiz auf einem Klebezettel an der Rückseite des Spannrahmens weist in Bezug auf den Künstler lediglich auf die Schule des Domenichino hin und gibt als Provenienz an, es sei von „Papachen“ [d. i. Ernst Ehlers] in „Blankenburg / aus d. Nachlass d. Familie / v. Veltheim“ erworben worden.<sup>4</sup>

Mit Hilfe der Familienkorrespondenz zwischen Ehlers und Hasse lässt sich die Geschichte des Gemäldes bis zum Kauf durch Ernst Ehlers im Jahr 1886 zurückverfolgen. Der Sammler hatte das Gemälde damals als Darstellung einer halbnackten Frau erworben. Wie er berichtet, offenbarte das Gemälde sein eigentliches Bildthema erst durch einen beherzten Eingriff, bei dem eine partielle Übermalung entfernt wurde: „Die „donna mezzo nuda“ sass auf einem mir so verdächtigen Hintergrunde in so unverständlicher Weise, dass ich dem Dinge am ersten Ostertage ernstlich zu Leibe ging. Dem Putzwasser wich sehr bald am Rande eine dichte Farbcruste, helle Töne traten hervor, ich erwartete einen wolkgigen Himmel zu bekommen, als ziemlich rasch die äusserst kräftig gemalten Züge eines alten Männergesichts hervortraten; nun wusste ich, woran ich war; die Übermalung, welche Landschaft und Gewandstücke vorstellte, schwand rasch; ein alter, ganz virtuos gemalter Mann, mit einer Trinkschale in der Hand kam zu Tage (leider schneidet der Bildrand etwa ein Viertel der Figur der Länge nach ab und eine in Gesellschaft sitzende donna bekam mit der heraustrretenden Hüfte ihre volle Gestalt und richtige Stellung. Das Bild ist offenbar der grosse Rest eines defect gewordenen grossen Bildes, welches Loth mit den Töchtern darstellt [...])“<sup>5</sup>



Abb. 1:  
Pietro Negri, Studie einer nackten weiblichen Sitzfigur, 1665, Rötel mit Weißhöhung auf bräunlichem Papier, 58,8 x 44,4 cm, bez. recto mit Feder: „Del Neri da Venetia 1665“, Camerino, Museo Arcidiocesano Giacomo Boccanera.



Abb. 2:  
Pietro Negri (oder Antonio Zanchi) zugeschrieben, Lot mit einer seiner Töchter, um 1665 (?), Öl auf Leinwand, 111,5 x 119,5 cm, Privatbesitz.

Nach seiner Entdeckung war Ehlers zunächst überzeugt, einen echten Rubens vor sich zu haben – eine Idee, die erst durch das Konsultieren von Experten entkräftet werden sollte.<sup>6</sup> Der hinzugezogene Konrad von Lange, zu diesem Zeitpunkt Extraordinarius für Kunstgeschichte und Kustos der Kunstsammlung, war von Ehlers Zuschreibung nicht überzeugt, merkte jedoch an, dass das Gemälde „in der kräftigen Zeichnung und Farbgebung über die Bologneser hinausgehe, und dem 17. Jahrhundert angehöre.“<sup>7</sup> Doch Ehlers forschte weiter und schickte schließlich Fotografien seines ‚Rubens‘ an Wilhelm von Bode in Berlin sowie an Max Rooses, Kurator des Plantin-Moretus Museums in Antwerpen, der damals an einem kritischen Ruben-Werkverzeichnis arbeitete.<sup>8</sup> Beide Experten sprachen sich jedoch gegen eine Zuschreibung an Rubens aus und verorteten den Meister des Gemäldes nach Italien, wobei es sich nach der Einschätzung Wilhelm von Bodes um einen „italienischen Akademiker in der Art des Dominichino [sic.]“ handele.<sup>9</sup>

Seine Einordnung des Gemäldes nach Bologna und in den Umkreis Domenichinos wurde von Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher bei den Vorarbeiten zum Bestandskatalog nicht weiter verfolgt. Stechow ordnete das Bild als „Venezianisch“ ein, Hermann Voss bestätigte dies schriftlich und schlug Francesco Ruschi oder dessen Schüler Pietro Negri als mögliche Künstler vor, was im Katalogtyposkript jedoch keinen Eingang fand.<sup>10</sup> Dabei hatte Voss eine Zuschreibung vorwegnehmen, die 1978 durch Eduard A. Safarik präzisiert wurde. Safarik identifizierte das Göttinger Bild überzeugend als Arbeit Pietro Negris und datierte das Gemälde aufgrund einer datierten Vorzeichnung in Negris sogenanntem *Album di Camerino* (Abb. 1), die als Entwurf für die weibliche Figur des Gemäldes gedient haben könnte, auf das Entstehungsjahr 1665.<sup>11</sup>

Der Maler Pietro Negri (1628–1679) lebte und arbeitete in Venedig. Seine Ausbildung erhielt er, ebenso wie der annähernd gleichaltrige Antonio Zanchi (1631–1722), bei Francesco Ruschi (um 1610–1661). Mit Zanchi teilte er sich zu Beginn der 1660er vermutlich eine Werkstatt und zeichnete in dessen *Accademia* Akte nach der Natur.<sup>12</sup> Beide Künstler setzten mythologische und christliche Bildthemen in nahansichtigen, halbfigurigen Kompositionen im dramatischen Halbdunkel um. Stilistisch und insbesondere in der Ausformung der Physiognomien ihrer Figuren stehen sich beide so nah, dass eine Zuschreibung nicht immer eindeutig ist. Dies muss auch für das Göttinger Gemälde in Betracht gezogen werden.<sup>13</sup>

Pietro Negri und Antonio Zanchi haben sich beide wiederholt mit dem Motiv *Lot und seine Töchter* beschäftigt. Im Kunsthandel sind allein in den letzten zehn Jahren mindestens vier Interpretationen des Themas aufgetaucht.<sup>14</sup> Alle haben gemein, dass sie sehr nahansichtig sind und sich ihre Ikonographie nicht auf den ersten Blick erschließt. Die Szene fokussiert in der Regel auf den Gegensatz zwischen den jungen, nackten Frauen und dem alten, gebrechlichen Männerkörper. Ein brennendes Sodom oder die zur Salzsäule erstarrte Frau als weitere Merkmale fehlen. Von besonderem Interesse für das Göttinger Bild ist dabei eine nur leicht veränderte, zunächst Pietro Negri



Abb. 3: Pietro Negri, Eine der Töchter Lots vor dem brennenden Sodom, um 1673 (?), Öl auf Leinwand, 161 x 91,5 cm, Privatbesitz.

zugeschriebene Version des Gemäldes, die am 04.12.2008 bei Sotheby's in London aus der Sammlung des italienischen Industriellen Luigi Koelliker versteigert wurde (Abb. 3).<sup>15</sup> Das Gemälde zeigt, wie bei dem Göttinger Werk, Lot mit nur einer seiner Töchter, wobei sich das Format der nahezu identischen Darstellung vom schmalen Hoch- zu einem beinahe quadratischen Querformat verändert hat. Die untere Kante begrenzt etwa auf Kniehöhe der Figuren die Szene, während die rechte Seite um ca. 10–15 cm fortgeführt wird. Auf diese Weise sind Oberkörper und -arm des Lot komplett sichtbar. Auch ist in der rechten oberen Bildecke ein Stück bewölkter Himmel erkennbar, der einen leichten Gelbton aufweist und daher auf die brennende Stadt hindeuten könnte. Ein Hinweis auf die zweite Tochter, wie etwa das Stück grünen Tuches im Göttinger Gemälde, fehlt. Der Zustandsbericht des Auktionshauses erwähnt Restaurierungen und die Doublierung der Leinwand, enthält aber keine Hinweise darauf, dass auch dieses Gemälde beschnitten wurde. Möglicherweise hat der Künstler die Komposition eigenhändig wiederholt und variiert, wobei die Konzentration und Reduktion des Bildgeschehens auf die Akteure Lot und Tochter eine bewusste Entscheidung war.<sup>16</sup> Dies mag zwar der ikonographischen Tradition widersprechen, steht aber nicht im Gegensatz zum Bibeltext, der beschreibt, wie Lot in zwei aufeinanderfolgenden Nächten betrunken mit jeweils einer seiner Töchter die Nacht verbrachte. Andererseits weisen die bereits genannten Indizien, wie das grüne Tuch zu Lots Füßen und der auf etwas oder jemanden neben Lot gerichtete Blick der Tochter darauf hin, dass das Göttinger Gemälde in seinem unbeschnittenen Vorzustand doch einst auch die zweite Tochter Lots umfasste. Für die vermeintliche Replik aus dem Kunsthandel würde dies bedeuten, dass es sich um eine spätere, weder von Negri noch Zanchi ausgeführte Kopie nach dem zu diesem Zeitpunkt bereits beschnittenen Gemälde handelt.

### Die zweite Tochter – ein Nachtrag

Kurz vor Abschluss der Katalogarbeiten ging der Hinweis des italienischen Kunsthistorikers Lorenzo Gigante auf ein Gemälde ein, das mit einiger Wahrscheinlichkeit die zweite, bislang verloren geglaubte *Tochter des Loth* zeigt (Abb. 3).<sup>17</sup> Das Leinwandgemälde hat mit 161 x 91,5 cm ein annähernd gleiches Format wie das Göttinger Fragment und zeigt zudem auch eine große Nähe in Maltechnik, Farbgebung, Lichtführung und Figurenauffassung.

Vor einem wolkenverhangenen Himmel kniet eine junge Frau. Ihr Körper ist nach rechts gewandt, mit ihrer linken Hand rafft sie unter ihrer Brust den schweren Stoff eines ockerfarbenen Tuchs, welches ihren Körper umhüllt. Ihre Schultern und Brüste sind entblößt, ihr rechter Arm ruht auf einem metallenen Weinkrug. Daneben liegt ein flacher metallener Teller auf einem roten Tuch. Der Blick der Frau fällt über ihre rechte Schulter zurück auf etwas, das sich außerhalb des Bildraums zu ereignen scheint. Während in der linken Bildhälfte im Bildvordergrund ein dunkelgrünes Tuch über einem Felsen drapiert liegt, öffnet sich rechts im Hintergrund der

Blick auf eine von Rauchwolken verhangene Stadt: Das brennende Sodom und davor die zur Salzsäule erstarrten Frau des Loth.

Das Gemälde zeigt alles, was dem Göttinger Bild zur Identifizierung der Ikonographie fehlt: die brennende Stadt mit der Frau des Loth, die zweite Tochter mit dem Weinkrug und schließlich auch einen weiteren Teil des grünen Tuchs, von dem ein nicht zuordenbarer Zipfel auch zu Füßen des Loth liegt. Dennoch schließen beide Bilder nicht unmittelbar aneinander an, die Fortführung von Loths Körper, der auf unserem Bild nur bis zur Hälfte zu sehen ist, fehlt.

Doch was bedeutet die Neuentdeckung für das Göttinger Bild? Wir wissen, dass es sich bei diesem um ein an der rechten Außenkante beschnittenes Fragment handelt. Waren beide Werke einst Teil einer viel breiteren Komposition, aus deren Mitte, beispielsweise auf Grund einer Beschädigung, ein Streifen herausgeschnitten wurde?<sup>18</sup> Der materielle Befund des zweiten Gemäldes scheint dieser Hypothese zu widersprechen. Beide Gemälde sind doubliert, aber während bei dem Göttinger Gemälde die rechte, bemalte Außenkante umgeschlagen und auf den Spannrahmen genagelt wurde, findet sich auf dem anderen kein vergleichbares Phänomen. Um die bemalte Fläche herum befindet sich an allen vier Kanten ein unbemalter Streifen mit Nagellöchern, die auf eine ehemalige Aufspannung hindeuten – ein Indiz, dass es sich nicht um den Ausschnitt eines einst größeren Leinwandgemäldes handelt, sondern noch den ursprünglichen, vom Künstler gewählten Bildausschnitt aufweist.<sup>19</sup> Als mögliche Erklärung stellt Gigante die Hypothese auf, dass beide Gemälde einst Teil einer Wandgestaltung waren, in welcher die Bildfelder durch architektonische Gliederungselemente – Pilaster oder Wandvorlagen – voneinander getrennt waren.<sup>20</sup>

Eine Beurteilung der vorgestellten Hypothesen ist aktuell nur eingeschränkt möglich, da eine Gegenüberstellung und ausführliche gemäldetechnologische Untersuchung beider Werke fehlen. Auch die Rolle der Fassung mit dem verkleinerten Bildausschnitt (Abb. 2) wird durch das Auftauchen des neuen Gemäldes nicht aufgeklärt.<sup>21</sup>

*Karla Thormann und Christine Hübner*

## Literatur

Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 235; Safarik 197, S. 86, 195, Abb. 13; Unverfehrt 1987, Kat. Nr. A 124; Gregori/Bertelli 1989, S. 827; Fossaluzza 2011, S. 111; Gigante 2024 [n.p.].

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/e9b70ef0-db29-41f1-be1a-e12e33a85889>

## Anmerkungen

- 1 Die Zustandsbeschreibung basiert auf den Ergebnissen der gemäldetechnologischen Untersuchungen aus dem Praxisseminar im WS 2013/14 mit Studierenden der HAWK Hildesheim unter Leitung von Dr. Anne-Katrin Sors und Prof. Dr. Michael von der Goltz. Das Protokoll wurde von Lara Lunau erstellt.
- 2 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Ernst Ehlers, Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901, Brief vom 09.05.1886.
- 3 Vgl. Einführung, S. 30–33.
- 4 Die im Niedersächsischen Landesarchiv Wolfenbüttel eingesehenen Archivalien zu Schloss Blankenburg enthielten keine weiterführenden Informationen zu dem Vorgang.
- 5 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Ernst Ehlers, Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901, Brief vom 9. Mai 1886. Durch die Erzählung klärt sich auch der zunächst rätselhafte Zusatz auf dem rückseitig am Spannrahmen angebrachten Zettel: „Loth übermalt v. Papachen ausgewasch[en]“ Ersichtlich wird aus der Beschreibung auch, dass das Gemälde damals schon auf seine heutige Größe beschnitten war.
- 6 Auch über den äußerst aufwendig gearbeiteten Zierrahmen gibt der Briefwechsel Auskunft. Ehlers hatte diesen in Auftrag gegeben, nachdem er sich in Besitz eines Rubens glaubte. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Ernst Ehlers, Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901, Brief vom 09.05.1886.
- 7 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Ernst Ehlers, Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers, Sign. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 I, Briefe 1869–1901, Brief vom 09.05.1886.
- 8 Rooses 1886-1892.
- 9 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Ernst Ehlers: Briefe: Signatur 7: E. Ehlers 1602, Brief von M. Rooses an E. Ehlers vom 19.07.1886 und Brief von W. von Bode an E. Ehlers vom 08.07.1886. Das Urteil von Bodes scheint der Ursprung der Notiz „Schule des Domenichino“ auf dem rückseitig angebrachten Zettel zu sein.
- 10 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Brief an L. von Weiher vom 08.04.1961: „Loth und seine Töchter. In der Tat venezianisch, spätes Seicento, wahrscheinlich entweder [Francesco] Ruschi oder [Pietro] Negri [...].“
- 11 Vgl. Safarik 1978, S. 86, S. 195, Abb. 13. Vgl. Fossaluzza 2011, S.111, Taf. 85. Unverfehrt (Unverfehrt 1987, S. 196, Kat. Nr. A 124) führt das Gemälde als „Italienisch (venezianisch), 17. Jahrhundert“ auf. Ob er von der Zuschreibung durch Safarik wusste, ist unklar.
- 12 Safarik 1978, S. 84. Fossaluzza 2011, S. 110.
- 13 Besonders deutlich wird dies beim Vergleich mit dem Antonio Zanchi zugeschriebenen, ungefähr zeitgleichen Bildes *Samson und Delilah*, um 1655/65, Öl auf Leinwand, 127 x 127 cm, Northampton Museum and Art Gallery, Inv. Nr. 1981.27. Die Figur der Delilah, die sich von rechts der des Samson entgegen neigt, zeigt in ihrer Physiognomie und Frisur ein nahezu identisches Aussehen wie die Tochter des Lot. Und auch Lot besitzt eine starke Ähnlichkeit mit der Figur des Samson. Die Modulierung des Fleisches, der muskulöse und zugleich mager wirkende Körper, wie auch die Physiognomie des Alten, zeigen eine unverkennbare Ähnlichkeit.
- 14 Pietro Negri zugeschrieben: Aukt.-Kat. Babuino 2010, Lot 77; Aukt.-Kat. Kinsky 2005, Lot 34. Antonio Zanchi zugeschrieben: Aukt.-Kat. San Marco 2008, Lot 812; Aukt.-Kat. Capitulum Art 2015, Lot 61 (identisch mit Aukt.-Kat. Sotheby's 2008b, Lot 190).
- 15 Vgl. Fossaluzza 2011, S. 111, Anm. 4, wo die zweite Fassung erstmalig erwähnt wird. Luigi Koelliker hatte das Werk 2004 bei Old and Modern Masters Ltd. in London erworben. S. Aukt.-Kat. Sotheby's 2008b, Lot 190; 2015 kam sie, nun unter der Attribution an Antonio Zanchi, in Brescia erneut in den Handel: Aukt.-Kat. Capitulum Art 2015, Lot 61. Öl auf Leinwand (doubliert), 111,5 x 119,5 cm. Aukt.-Kat. Cambi 2017, Lot 297 (Antonio Zanchi zugeschrieben). In späteren Auktionen wurde das Gemälde einem „mittelitalienischen Maler des 17. Jahrhunderts“ zugeschrieben und als „Caritas Romana“ identifiziert: Aukt.-Kat. Hampel 2019b, Lot 511; Aukt.-Kat. Hampel 2021, Lot 527.
- 16 Dass die Wiederholung einer Komposition für Negri nicht ungewöhnlich war, mag

- die weitgehende Übereinstimmung des in Wien bei Kinsky im Oktober 2005 als „Negri“ verkauften Gemäldes *Lot und seine Töchter* (Aukt.-Kat. Kinsky 2005, Lot 34) mit einem dem Künstler zugeschriebenen Werk im Museo Civico in Padua, Inv. Nr. 1781, belegen (Abb. in Safarik 1978, S. 201, Abb. 26; Safarik spricht sich hier jedoch für eine Attribution an Francesco Onorati aus).
- 17 Die Herausgeberinnen danken Lorenzo Gigante, Venedig, der für eine Privatsammlung zu dem Gemälde arbeitet. Lorenzo Gigante hat uns seinen unpublizierten Katalogbeitrag zugänglich gemacht: Gigante 2024. Das 161 x 91,5 cm große Leinwandgemälde ist 2019 im Kunsthandel aufgetaucht: Aukt.-Kat. Hampel 2019a, Lot 1097 (Italienischer Meister des 17. Jahrhunderts, „Die Tochter des Loth mit Weinkrug“). Wenig später wurde es in Rom angeboten: Aukt.-Kat. Bertolami Fine Art 2021, Lot 309 („Una delle figlie di Lot alle porte die Sodoma in fiamme...“). Über die frühere Provenienz sind keine Angaben vorhanden.
  - 18 Lorenzo Gigante hat errechnet, dass in diesem Fall etwa ein Drittel des Gemäldes fehlen würde und die ursprüngliche Leinwand ca. 161 x 270 cm gemessen haben müsste. Vgl. Gigante 2024 [n.p.].
  - 19 Gigante 2024 [n.p.]; der Befund beruht auf der Beschreibung Gigantes und konnte noch nicht anhand von Fotos oder am Original überprüft werden.
  - 20 Als Referenz nennt Gigante die von Antonio Zanchi und Pietro Negri gestalteten Scalone in der Scuola Grande di San Rocco (1666/1673).
  - 21 Gigante schlägt vor, dass Negri die zweigeteilte Komposition auf einer einzigen Leinwand in einem größeren Gemälde wiederholt hat. Dieses sei dann ebenfalls „per una strana coincidenza“ soweit fragmentiert und beschnitten worden, dass davon heute nur noch das Fragment mit dem verkleinerten Bildausschnitt übrig geblieben ist. Gigante 2024 [n.p.].

## 18

### Venezianisch, im Stil Correggios

Maria mit Kind und Johannesknaben  
spätes 17. oder 18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 91,5 x 66 cm (ohne Leisten)

Prov.: Dauerleihgabe E. und W. Paatz 1968; Nachlass Valentiner 1952; Berliner Kunsthandel 1901 (?); Prinz Georg von Preußen

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 229

#### Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>

Das hochformatige Gemälde ist in Öl auf Leinwand ausgeführt. Die Struktur der Leinwand hat sich, vermutlich aufgrund einer früheren Doublierung, auf die Malerschicht übertragen, so dass diese auf der gesamten Oberfläche gebrochen ist und eine Gitternetzstruktur aufweist. Dadurch ist die obere Malschicht an einigen Stellen abgeplatzt und lässt den rötlichen Grund sichtbar werden. Kleine Löcher befinden sich oben und unten rechts. Am unteren Bildrand haben sich Schmutztaschen gebildet, dort ist die Leinwand teils leicht aufgeworfen. Der Firnis ist vergilbt. Zur Verstärkung des Keilrahmens und zur Einpassung in den Zierrahmen wurden an den Seiten und unten schmale Leisten aufgenagelt.

#### Beschreibung

Im Zentrum des Gemäldes sind Maria und Jesus dargestellt, die beide auf den Johannesknaben mit dem Lamm blicken. Der Oberkörper der Madonna ist leicht nach rechts dem Jesuskind zugewandt, während ihr Gesicht und der Blick ihrer mandelförmigen Augen nach links unten auf den Johannesknaben mit dem Lamm gerichtet sind. Ihre Wangen sind rosig, ihr Teint ist hell und sie lächelt. Über ihrem braunen, gescheitelten Haar trägt sie einen moosgrünen Schleier, der ihren Hinterkopf bedeckt und an ihrem Rücken hinabfällt, wo er farblich in den Kragen ihres Kleides übergeht. Das leuchtend rote Kleid wirft in hellen Lichtreflexen und schwarzen Schattenpartien opulente Falten. Am Dekolleté und Ärmelsaum blitzt ein weißes gerafftes Unterkleid hervor. Um den gesamten Körper legt sich ein schimmerndes Übergewand in leuchtendem Königsblau. Der linke Arm der Madonna scheint auf einer Art Stuhllehne zu ruhen. Kaum sichtbar geht diese am unteren Rand in eine bräunliche Sitzfläche über. In den schützenden Armen seiner Mutter steht das nackte Jesuskind auf einem braun-grün changierenden Stoff. Maria stützt das blond gelockte Kind mit ihrer rechten Hand an der Brust, die Geste wirkt zugleich liebevoll aber



auch ermahnend. Denn mit eingeknickter Hüfte und ausgestrecktem linken Arm lehnt sich das Kind kontrapostisch gegen die Gebärde seiner Mutter. In seiner Rechten hält es einen rot-grünen Apfel. Auch seine Wangen sind rosig, ein kindliches Lächeln zeichnet sein Gesicht. Um seinen Schritt fällt spielerisch ein durchsichtiges Tuch. Ziel der ausgestreckten Hand ist der kleine, ebenfalls blondgelockte Johannesknabe, der vor dem Stuhl des Jesuskindes zu hocken scheint und das Bild nach vorne hin abschließt. Sowohl Maria als auch das Jesuskind betrachten ihn mit leicht nach rechts geneigtem Kopf. Johannes wendet dem Betrachter fast schon im verlorenen Profil den Rücken zu. Auf seinem Schoß hält der in ein Fellgewand gekleidete Knabe ein weißes Lämmchen. Sowohl Johannes als auch das Lamm erwidern den freudigen Blick des Jesuskindes. Beide haben ihren Kopf nach oben gerichtet und bilden in ihrer dadurch entstehenden Neigung nach links einen Gegenpol zur Kopfbewegung von Mutter und Kind. Die Dreieckskomposition der Figuren setzt sich in ihrer starken Farbigkeit vom dunklen Hintergrund ab.

### Provenienz

Das Gemälde *Maria mit Kind und Johannesknaben* stammt aus der Sammlung Theodor Justus Valentiners, der von 1921–1937 das Amt des Kurators der Göttinger Universität bekleidete. Valentiner vermerkte in seinen Inventarnotizen vom 10.01.1944 zu dem Bild: „Grosses Bild, Öl auf Leinwand [sic], in Goldrahmen, Maria mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes, von einem italienischen Meister aus der Nachfolge Correggios, 17. Jahrhundert; aus dem Nachlass des Prinzen Georg von Preussen; erworben 1901 in Berlin (in einer Kunsthandlung in der Lützowstrasse).“<sup>2</sup>

Allerdings konnten die Notizen Valentiners bisher nicht verifiziert werden und es bleibt fraglich, wie zuverlässig dessen über vierzig Jahre nach dem mutmaßlichen Erwerb des Gemäldes aufgezeichneten Daten sind. Problematisch ist zum einen die Angabe des Erwerbsjahres 1901 in Zusammenhang mit der Herkunft aus dem Nachlass des Prinzen Georg von Preußen, der erst am 4. Mai 1902 verstarb. Entweder veräußerte der Prinz das Gemälde bereits vor seinem Tod – dann wäre die Bezeichnung als „Nachlass“ in den Inventarnotizen Valentiners irreführend – oder es liegt, möglicherweise aufgrund der langen Zeitspanne zwischen Erwerb und Aufzeichnung, ein Notationsfehler in der Jahreszahl vor. In diesem Fall wäre das Gemälde erst nach dem Ableben des Prinzen im Mai 1902 in den Besitz des Universitätskurators gelangt.

Ebenso wenig konnte bisher geklärt werden, in welcher Kunsthandlung in der Lützowstraße in Berlin Valentiner das Gemälde erworben haben soll. Ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1908 gibt an, dass ein Teil des Nachlasses in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus in Berlin versteigert wurde.<sup>3</sup> Allerdings ist das Gemälde weder in den Auktionskatalogen des Hauses Lepke aus den Jahren 1902–1908, noch in dem durch Rudolph Lepke selbst angefertigten Verzeichnis der Kunstgegenstände und Möbel aus dem Nachlass des Prinzen vom 4. Juni 1902 gelistet.<sup>4</sup> Die dort verzeich-

neten Leinwandgemälde *Hl. Familie mit Johannes* (150 x 111 cm) und *Madonna mit Kind* (43 x 33 cm) lassen sich aufgrund ihrer Maße jedenfalls nicht mit dem Göttinger Werk identifizieren.<sup>5</sup>

Nach dem Tod der Witwe Valentiners kümmerte sich das Ehepaar Walter und Elisabeth Paatz (ehem. Valentiner) um den Verbleib der Kunstgegenstände, von denen im Jahr 1968 fünf Skulpturen, ein Gemälde und vier Holzstühle als Vermächtnis sowie zwei Gemälde – darunter das hier besprochene Leinwandbild – als Dauerleihgaben in die Kunstsammlung der Universität Göttingen gelangten.<sup>6</sup>



Abb. 1: Paolo Veronese, Hl. Familie mit dem Johannesknaben, 1550–1575, Öl auf Leinwand, 60,5 x 63 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

## Diskussion

Der Erkenntnis Valentiners, es handle sich um einen Nachahmer Correggios, ist in den folgenden Besprechungen und Erwähnungen des Göttinger Gemäldes nicht viel Neues hinzugefügt worden.<sup>7</sup> Bei der Anlage der Komposition orientierte sich der Künstler der Göttinger Madonna an Gemälden Paolo Veroneses wie der *Heiligen Familie mit Johannesknaben* im Rijksmuseum in Amsterdam. (Abb. 1) In der Darstellungsweise der Figuren selbst verbindet er verschiedene Elemente aus den Madonnendarstellungen Correggios. Zunächst sticht eine große Nähe des charakteristisch correggesken Gesichts der Madonna in der *Heiligen Nacht* (*la notte*) in Dresden bzw. zu deren Pendant der *Madonna des heiligen Hieronymus* (*il giorno*) in Parma ins Auge, zudem erinnert die Gewandung der Jungfrau mit ihrem hervorblickenden Untergewand an die des Bildes *Maria, das Kind anbetend* in Florenz.<sup>8</sup>

Starke Bezüge lassen sich außerdem zur Dresdener *Madonna des heiligen Georg* von Correggio beobachten. (Abb. 2 ) So verschmelzen der zentrale Putto in seiner überspitzt kontrapostischen Haltung und das seine Arme ausstreckende Jesuskind des Dresdener Gemäldes in Göttingen zu einer Figur. Die Geste gilt in beiden Werken Johannes. Dieser greift im Göttinger Werk die Bewegungs- und Blickrichtungen des von Correggio am rechten Bildrand platzierten Petrus Martyr auf, wenngleich beide Figuren anderen ikonographischen Kontexten zugeordnet sind.

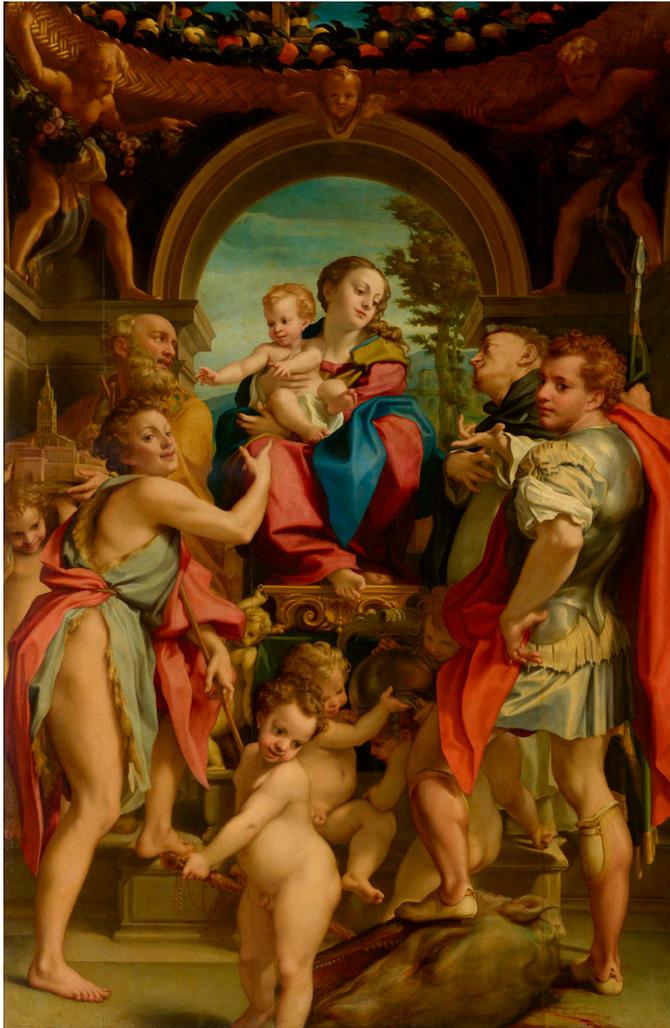


Abb. 2: Correggio, Die Madonna des Hl. Georg, 1529–1530, Öl auf Holz, 285 x 190 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.



Abb. 3:  
Antonio Balestra, Madonna mit Kind,  
Ende 17. Jh. /Beginn 18. Jh., Öl auf  
Leinwand, 83 x 66 cm, Giorgio Baratti  
Antiquario Mailand.

Sowohl Veronese als auch Correggio waren Vorbilder für den strahlenden „colorismo“, für glänzende Lichteffekte und die bewegte Anmut der Figuren. Ihren Stil imitieren zu können, galt vor allem im 17. und 18. Jahrhundert als Kennzeichen besonderer Begabung, als aufstrebendes Bürgertum und Adel nach den klaren, leuchtenden Buntfarben „à la venezia“ einer vergangenen Epoche verlangten.<sup>9</sup> In diesem Kontext ist auch das Göttinger Gemälde anzusiedeln. Zu nennen sind venezianische Barockkünstler wie Giambattista Pittoni (1687–1767) oder Antonio Bellucci (1654–1726/27) und Antonio Balestra (1666–1740) (Abb. 3).<sup>10</sup> Für Letztere ist ein Aufenthalt in Düsseldorf bezeugt und die Werke beider Maler waren in deutschen Sammlungen sehr beliebt.<sup>11</sup> Zwar kann die Göttinger Madonna keinem der genannten Künstler zugeschrieben werden, doch sprechen die Parallelen des Göttinger Gemäldes zu den genannten Künstlern und Werken für eine Einordnung in das Venedig des späten 17. oder 18. Jahrhundert.

Mit der Herkunft aus dem Besitz des Prinzen Georg von Preußen (1826–1902) steht das Gemälde im Zeichen der Renaissancefaszination und ebenso im Kontext der Kopiensammlung seines Vorbesitzers. Daher sollte an dieser Stelle auch die Möglichkeit einer Auftragsarbeit durch Georg von Preußen diskutiert werden.<sup>12</sup> Dieser besaß u.a. eine Sammlung von Kopien nach italienischen Meistern, die er in seinen Wohnräumen im Stadtpalais in der Wilhelmstraße 72 in Berlin ausstellte, in dem Georg viele Jahre unverheiratet mit seinem Bruder bis zu seinem Tod im Jahr 1902

lebte.<sup>13</sup> In der Kunst-Chronik aus dem Jahr 1902 findet sich ein Vermerk über die Kopiensammlung und ihren weiteren Verbleib: „Prinz Georg von Preußen hat der Düsseldorfer Akademie seinen künstlerischen Nachlass vermacht. Er besteht neben einer Anzahl moderner Bilder im Wesentlichen aus einer Reihe ausgezeichnete Kopien nach alten Meistern, besonders Raffael, deren Mehrzahl der Maler Fritz Röbbcke im Auftrag des Prinzen gefertigt hat.“<sup>14</sup> Tatsächlich bereiste Röbbcke ab 1895 im Auftrag des Prinzen für insgesamt sechs Jahre die Kunstzentren Bologna, Florenz und Paris, um dessen Wunschgemälde in Stil, Technik und altersbedingten Qualitätsverlusten nachzuahmen.<sup>15</sup> Für das Göttinger Gemälde kann eine Autorschaft Röbbckes jedoch auf der Grundlage eines bestehenden Werkinventars des Künstlers ausgeschlossen werden.<sup>16</sup> Obwohl der Prinz neben Moritz Röbbcke noch weitere Kopisten mit Nachfolgewerken der Renaissance beauftragte,<sup>17</sup> erscheint es unwahrscheinlich, dass die Göttinger Madonnengruppe als Auftragswerk für die Kopiensammlung angefertigt wurde. Der Fokus des Prinzen lag hier dezidiert auf den Werken Raffaels, weniger auf der Venezianischen Malerei. Zum anderen ist für das Göttinger Bild kein konkretes Altmeisterwerk als Vorbild bekannt. Und schließlich spricht auch die Tatsache, dass das Göttinger Gemälde eben nicht gemeinsam mit den Werken der Kopiensammlung aus dem Nachlass des Prinzen in den Besitz der Kunstakademie Düsseldorf gelangte, ebenfalls gegen die Annahme, dass es ein Auftragswerk des 19. Jahrhunderts für und damit Teil der Kopiensammlung gewesen sei.<sup>18</sup>

Viele Fragen müssen zum jetzigen Zeitpunkt offenbleiben. Festhalten lässt sich, dass es sich um ein Werk in der künstlerischen „Nachfolge Correggios“ sowie Paolo Veroneses handelt, das wahrscheinlich im späten 17. oder 18. Jahrhundert entstanden ist. Abschließend können wir nur vermuten, dass die Kunstsammlung der Göttinger Universität als Aufbewahrungsort durchaus im Sinne des Prinzen gewesen wäre. War es ihm doch ein Anliegen, die italienischen Kopien der Kunstakademie Düsseldorf und ihrer Lehrsammlung zugänglich zu machen.<sup>19</sup>

*Lea Grüter und Lisa Marie Roemer*

## **Literatur**

Wille 1970a, Kat. Nr. 112; Unverfehrt 1987, S. 197, Kat. Nr. A 125; Scholl/Sors 2013, S. 40 f.

## **Sammlungportal der Universität Göttingen**

<https://hdl.handle.net/21.11107/20ce9968-8273-47b2-ab4f-b407856da045>

## Anmerkungen

- 1 Für diesen Abschnitt wurden die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen aus dem Praxisseminar WS 2014/2015 (Leitung Dipl.-Rest. Viola Bothmann, Dr. Christine Hübner, Dr. Lisa Marie Roemer) zusammengefasst und hier insbesondere die Arbeit von Josephine Kost sowie das Zustands- und Konservierungsprotokoll von 2010 zu Rate gezogen, s. Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 229.
- 2 Zitiert nach Angaben in einem Brief von W. Paatz an H. Wille vom 25.02.1968, in: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 229. Vgl. auch Wille 1970a, Kat. Nr. 112; Scholl/Sors 2013, S. 40 f.
- 3 12.07.1908 „Aus der Reichshauptstadt“, Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 58 Ic, Nr. 64.
- 4 Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 113 Oberhofmarschallamt, Nr. 1220 (Nachlass des Prinzen Georg von Preußen, 1902).
- 5 Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 113 Oberhofmarschallamt, Nr. 1220, c. 25v, Nr. 17 und 26r, Nr. 13. Die Maße der Gemälde sind in der Abschrift des Verzeichnisses von Lepke in derselben Nachlassakte notiert, Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 113 Oberhofmarschallamt, Nr. 1220, c. 73v, Nr. 3.13 und c. 76v, Nr. 2.17.
- 6 Vgl. Wille 1970a, o. S. („Justus Theodor Valentiner“); Scholl/Sors 2013, S. 40.
- 7 Vgl. Wille 1970a, Kat. Nr. 112; Unverfehrt 1987, S. 197, Kat. Nr. A 125; Scholl/Sors 2013, S. 40 f.
- 8 Antonio Allegri, gen. Correggio: *Die Heilige Nacht (la notte)*, um 1527–1530, Öl auf Pappelholz, 256,5 x 188 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 152; *Madonna des Hl. Hieronymus (il giorno)*, 1526–1528, Öl auf Leinwand, 205 x 141 cm, Parma, Galleria Nazionale, Inv. Nr. GN351; *Maria, das Kind anbetend*, 1524–1526, Öl auf Leinwand, 81 x 77 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1453.
- 9 Vgl. Enggass 1982, S. 96; Wessel 1984, S. 15; Garas 2003; Steinhardt-Hirsch 2008, S. 237.
- 10 Freundliche Hinweise von Thomas dalla Costa (Università di Verona), Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venedig) und Thomas Noll (Georg-August-Universität Göttingen).
- 11 Vgl. D'Arcais 1974, S. 362.
- 12 Zur Person Prinz Georgs von Preußen s. zusammenfassend Hoffmann 1965, S. 15–25; von Mirbach 2006, S. 233–247 mit weiterführende Literatur auf S. 282 f.; Zacher 2013.
- 13 Vgl. Heinzelmann 1902; Heimatmuseum Meerane 2002, S. 45 u. 62; von Mirbach 2006, S. 240.
- 14 Kunstchronik 13,1 (1902), Sp. 491.
- 15 Zur Tätigkeit von Moritz Röbbcke für Georg von Preußen s. Heimatmuseum Meerane 2002, S. 39–46 und 147–155.
- 16 Schriftliche Korrespondenz mit Marina Palm (ehem. Leiterin Stadtmuseum Meerane, Forschung Röbbcke 2010); Heimatmuseum Meerane 2002, S. 153–155.
- 17 So etwa den Neapolitaner Girolamo Palumbo, vgl. Klapheck 1928, S. 109–129, hier S. 121 f.
- 18 Ein Bestand von insgesamt 30 Gemäldekopien aus dem Nachlass des Prinzen gelangte einige Jahre nach dessen Tod 1910 in den Besitz der Kunstakademie Düsseldorf. Die Kopien befinden sich heute im Museum Kunstpalast in Düsseldorf. Anhand von Klaphecks Sammlungsverzeichnis der Düsseldorfer Kunstakademie von 1928 lässt sich die Kopiensammlung Georgs von Preußen rekonstruieren, vgl. Klapheck 1928, S. 109–129; Heimatmuseum Meerane 2002, S. 46 u. S. 95, Anm. 139.
- 19 Vgl. Klapheck 1928, S. 44; Heimatmuseum Meerane 2002, S. 46.

## 19

**Filippo Lauri (1623–1694)**, zugeschrieben

Glaukos raubt Skylla

2. Hälfte 17. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 19 x 27,3 cm

bez.: verso: „P L. F. // Rom:“, von fremder Hand

Prov.: Stiftung Zschorn 1796

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 149

## 20

**Filippo Lauri (1623–1694)**, zugeschrieben

Alpheus verfolgt Arethusa

2. Hälfte 17. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 19 x 27,3 cm

bez.: verso: „P.L.F.“, von fremder Hand

Prov.: Stiftung Zschorn 1796

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 150

### Gemäldetechnologische Aspekte

Beide Gemälde sind in Öl auf rot-braun grundierter Leinwand ausgeführt und wurden 1954 durch Otto Klein gereinigt und doubliert. Die Leinwände waren ursprünglich rückseitig mit den Signaturen „PLF“ und „PLF Roma“ versehen, die nach der Doublierung händisch auf die neue Leinwand übertragen wurden.<sup>1</sup> Über die Herkunft und das Aussehen der durch die Doublierung verlorenen Signaturen lassen sich zum jetzigen Zeitpunkt keinerlei Aussagen mehr treffen.

Bei der letzten Restaurierung im Herbst 2014 wurden die Bildoberfläche gesäubert, die Malschicht gefestigt sowie Ausbrüche, Abplatzungen und kleinere Risse in der Mal- und Grundierschicht ausgebessert. Der verbräunte Schutzüberzug wurde durch einen dünnen Dammarfirnis ersetzt. Auch die vergoldeten Zierrahmen wurden gereinigt, ausgebessert, teilweise ergänzt und patiniert.<sup>2</sup>

### Beschreibung

Die beiden kleinformatigen Malereien thematisieren Passagen aus den Metamorphosen des Ovid: Bei der Konzeption von *Glaukos raubt Skylla* (GG 149) muss die Textvorlage



gründlich studiert worden sein, ist doch der dargestellte Moment aus der Geschichte des Meeresgottes Glaukos und der Nymphe Skylla eindeutig bestimmbar. Während sie auf ihrem Heimweg die felsige Küstenlandschaft passiert, erblickt der Meeresgott die Nymphe und verliebt sich auf der Stelle in sie. All seine Bemühungen, sie für sich zu gewinnen, scheitern jedoch und Skylla flüchtet sich auf einen nahen Berg.<sup>3</sup>

Das Geschehen ist in eine ungastliche Küstenlandschaft mit wolkenverhangenem Himmel eingebettet. Dunkle Meereswogen und karge, erdige Felsformationen, in deren Mitte eine dunkle Höhle angedeutet zu sein scheint, laden kaum zum Verweilen ein. In dieser trostlosen Szenerie erstrahlt in der linken Bildhälfte die Nymphe Skylla. Gekonnt ist dabei der Kontrast ihrer üppigen Rundungen und ihres flatternden Gewandes zu dem harten, kantigen Felshintergrund in Szene gesetzt. Mit ihrem rosigen Inkarnat und dem blondgelockten Haar, welches sie mit einem blauen Band geschmückt hat, fängt sie den Blick des Betrachters ein. Ihr Körper ist zum linken Bildrand gewandt, mit der rechten Hand stützt sie sich auf einen Felsen, während ihr linker Arm vor Schreck über ihren nach links gedrehten, gesenkten Kopf erhoben ist. Skyllas stark bewegtes, antikisierendes Gewand unterstreicht die Dynamik der fluchtartigen Bewegung; es besteht aus einer weißen Tunika, welche die Arme und die rechte Brust unbedeckt lässt, und einem großen roten Tuch, das um die Hüften der Nymphe flattert. Verfolgen wir ihren festen Blick, entdecken wir den Meeresgott Glaukos, welcher, in Rückenansicht dargestellt, in der Bildmitte aus dem dunklen Meer emporsteigt. Anstelle von Beinen setzt unterhalb seines muskulösen Oberkörpers der grünliche Schwanz eines wasserschlangenähnlichen Geschöpfes an. Sein von grauem Haupt- und Barthaar umfasstes Gesicht zeigt mit grobschlächtiger Physiognomie und spitz zulaufenden Ohren satyrhafte Züge, die seinen lüsternen Charakter noch betonen. Geschickt sind einzelne Falten auf die Stirn gesetzt, flehentlich scheint sein Blick auf die Angebetete gerichtet zu sein.

Bei der farblichen Gestaltung und Lichtkomposition der Kulisse überwiegen dunkle Erdtöne mit kühlen Schattierungen, welche durch helle Akzente in Meer und Himmel ergänzt werden.

Auch das zweite Gemälde *Alpheus verfolgt Arethusa* (GG 150) zeigt eine den Metamorphosen entnommene Szene: Erschöpft von der Wanderung durch den stymphalischen Wald und der drückenden Hitze, entdeckt die Nymphe Arethusa einen Fluss und beschließt, sich etwas Erfrischung zu verschaffen. Doch ist ihr Bad nicht ungestört, der Flussgott Alpheus nähert sich ihr und bedrängt sie. Arethusa flieht panisch und fleht die Göttin Diana um Hilfe an, welche sie schützend in Wolken hüllt. Da der Flussgott nicht aufgibt, wird die Nymphe fortgetragen zur Insel Ortygia und nimmt dort die Gestalt einer Quelle an.<sup>4</sup>

Eine schattige Waldlandschaft mit einem kleinen Fluss und einer stark verblauten hügeligen Küstenpartie im Hintergrund bilden die Kulisse des Geschehens. Inmitten dieser idyllischen Szenerie erblickt der Betrachter die bis auf ein blaues Haarband im blondgelockten Haar entkleidete Nymphe Arethusa. Ihr Bad im Fluss

Alpheus wird durch das plötzliche Auftauchen des gleichnamigen Flussgottes, eines muskulösen, gebräunten Mannes mit gräulichem Haar und Bart, jäh unterbrochen. Während er noch knietief im Wasser steht, versucht er die Badende zu ergreifen, welche diesem rabiaten Annäherungsversuch mit emporgehobenen Armen und im Schreck geöffneten Mund nach rechts entgehen möchte. Zu ihrer Rettung naht die in Wolken gehüllte und mit einer Mondsichel geschmückte Göttin Diana. Sie trägt eine weiße Tunika, welche jedoch nur ihre linke Brust bedeckt, und einen Rock in kräftigem Blau. An ihrer Hüfte ist ein Köcher befestigt und mit einem Bogen in ihrer linken Hand schießt sie soeben einen Pfeil in das fließende Wasser des Alpheus. So-



Abb. 1: Filippo Lauri, Glaukos raubt Skylla, Öl auf Leinwand, 18,2 x 27 cm, Rom, Palazzo Rospigliosi, Galleria Pallavicini.



Abb. 2: Filippo Lauri, Alpheus und Arethusa, Öl auf Leinwand, 18,4 x 26,9 cm, Rom, Palazzo Rospigliosi, Galleria Pallavicini.

gleich bilden sich zwischen Alpheus und Arethusa einige Wolken, die den Flussgott daran hindern, sich der Nymphe zu bemächtigen. Die Staffelung der Figuren und ihre Anordnung im Schauplatz sind durch verschiedene, sich kreuzende und überschneidende Diagonalen in dynamische Spannung gesetzt. Diese lenken den Blick des Betrachters, verweisen sie doch zum einen auf die aufblitzende Spitze des von Diana zum Fluss geschossenen Pfeils, zum anderen auf Alpheus' Griff ins Leere.



Abb. 3: Filippo Lauri, Landschaft mit Galatea, 1676, Öl auf Leinwand, 48 x 65 cm, Amelia, Collezione Marcello Aldega.

Farbliche Gestaltung und Lichtgebung weisen deutliche Parallelen zum Gemälde *Glaukos raubt Skylla* auf: die Kulisse von Wald und Fluss zeichnet sich durch auffallend dunkle und kühle Töne aus. Das aus der linken oberen Bildecke einfallende Licht betont geschickt Alpheus' Muskeltonus, dringt jedoch nicht durch die Dichte der Wolken bis zu Arethusa und Diana vor, lediglich ihre Gesichter und vereinzelte Körperpartien werden vom Licht erhellt. Wie auch in *Glaukos raubt Skylla* kontrastiert der Maler die Geschlechter durch Hautton und Zartheit und stellt den zarten weiblichen Figuren der Arethusa und Diana den kräftigen und dunkleren Körper des Alpheus gegenüber. Spielerisch variieren die Wolkenpartien, mal erscheinen sie nahezu greifbar wie jene zwischen *Alpheus und Arethusa*, mal dunstig oder rauchig wie Nebel um die Intimbereiche der Figuren.

## Provenienz und Diskussion der Zuschreibung

Beide Gemälde gehören zum Gründungsbestand der Kunstsammlung der Universität Göttingen und kamen im Februar 1796 mit der Stiftung Johann Wilhelm Zschorns in den Besitz der Georgia Augusta. Die früheste überprüfbare Zuschreibung der beiden Gemälde an den römischen Barockmaler Filippo Lauri stammt ebenfalls von Zschorn. Sie wurde seit jeher ohne Widerspruch akzeptiert und kann auch an dieser Stelle bekräftigt werden.<sup>5</sup>

Seine künstlerischen Anfänge machte Filippo Lauri (1623–1694) unter Aufsicht seines Vater Balthasar Lauwers, und auch sein älterer Bruder Francesco Lauri unterwies ihn in der Malerei.<sup>6</sup> Das Œuvre des Malers mit flämischen Wurzeln, der insbesondere als Figurenmaler gefragt und als solcher für verschiedene zeitgenössische Maler tätig war, zeichnet sich vor allem durch kleinformatische Ölgemälde aus, in denen er oftmals mythologische Szenen thematisiert oder ansprechende Landschaften präsentiert. Auch einige Werke größeren Formats mag er geschaffen haben, doch sind diese seltener aufzufinden und ihm nicht immer sicher zuzuschreiben.<sup>7</sup> Die Autorschaft der Leinwandbildchen im Besitz der Göttinger Kunstsammlung lässt sich durch zwei ebenfalls Filippo Lauri zugeschriebene Gemälde in der Galleria Pallavicini in Rom stützen, die den Göttinger Werken bezüglich Größe und Darstellung gleichen.<sup>8</sup> (Abb. 1, 2) Abgesehen von einer grundsätzlich feineren, lieblicheren Malweise in den römischen und einer stärkeren Farb- und Kontrastwirkung in den Göttinger Varianten werden nur minimale Unterschiede in der Gestaltung von Landschaft und Figuren sichtbar: So mutet die bewaldete linke Bildhälfte von *Alpheus verfolgt Aret-husa* (GG 150) dichter und dunkler an als in der römischen und auch das Gesicht der Nymphe Skylla (GG 149) zeigt leicht veränderte Züge. Trotzdem lässt sich erkennen, dass die Handschrift in beiden Versionen der Motive die gleiche ist.<sup>9</sup>

Bei den beiden annähernd identischen Bildpaaren in Göttingen und Rom stellt sich jedoch weniger die Frage nach Original und Kopie. Vielmehr muss die mehrfache Wiederholung ein und desselben Bildthemas als geradezu kennzeichnend für Lauris marktorientierte Arbeitsweise gelten.<sup>10</sup> Dafür spricht auch die Tatsache, dass neben den genannten Werken der Galleria Pallavicini in Rom und der Kunstsammlung in Göttingen noch weitere Fassungen derselben Kompositionen in England,<sup>11</sup> in mehrfacher Ausführung – teilweise mit fraglicher Zuschreibung – im Kunsthandel,<sup>12</sup> sowie in abgewandelter Form als Teil von Deckengemälden im Palazzo Borghese in Rom existieren.<sup>13</sup>

Als weiteres Vergleichsobjekt in der Zuschreibungsfrage kann die von Lauri signierte und datierte *Landschaft mit Galatea* (1676) herangezogen werden, welche ebenfalls eine Passage aus den Metamorphosen des Ovid thematisiert (Ovid, Met., V, 740–897).<sup>14</sup> (Abb. 3) Die dargestellte Landschaft ist aufgeteilt in eine dunkle Felsformation in der linken und eine Meeresspassage in der rechten Bildhälfte, dort findet sich die Nereide Galatea mitsamt ihren Begleitern. Ihr Blick trifft den einer männlichen Figur, welche in einer Höhle im Felsmassiv aus einer Quelle emporsteigt.

Deutliche Parallelen zu den Göttinger Gemälden lassen sich etwa in der Gestaltung der Landschaft feststellen. So sind die Felsformationen mitsamt Höhle, das dunkle Wasser und sein durch weiße Reflexe formulierter Wellengang ebenso dargestellt wie jene Partien bei *Glaukos und Skylla*. Die Beschaffenheit von Pflanzen und Wolken erinnert wiederum an jene in *Alpheus und Arethusa*. Auch die Ausführung der Figuren – beispielsweise die nur geringfügig variierenden Posen von Galatea und Skylla – sowie die effektvolle Inszenierung der strahlenden Galatea in Kontrast zu den männlichen, muskulösen und gebräunten Begleitfiguren finden ihre Entsprechung in den Werken der Göttinger Kunstsammlung.

Die sichere Zuschreibung der *Landschaft mit Galatea* an Lauri und die genannten Varianten in der Galleria Pallavicini, welche sich gemeinsam mit den Göttinger Werken durch eine einheitliche Handschrift in der Gestaltung der Landschaft, der Figurenauffassung und des Kolorits auszeichnen, lassen kaum Zweifel daran, dass es sich im Falle der beiden Göttinger Leinwandgemälde ebenfalls um Werke des zur Wiederholung von Bildthemen neigenden Filippo Lauri handeln dürfte.

*Joachim Tennstedt*

## Literatur

Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 154 u. 155; Fiorillo 1805, S. 16, Kat. Nr. 22 u. 23; Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 7, Nr. 22 u. 23; Waldmann 1905, S. 89, Kat. Nr. 239 u. 241; (nicht in Stechow 1926); Thieme/Becker, Bd. 22 (1928), S. 457 (G. J. Hoogewerff); Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 33, Kat. Nr. 230 u. 231; Pigler 1974, Bd. 2, S. 11, 97; Unverfehrt 1987, S. 185, Kat. Nr. A 38 mit Abb. u. A 39.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/36a45982-761e-428b-8776-88f406eb14b3>  
und

<https://hdl.handle.net/21.11107/7d07279b-90d7-4cd9-bd6e-67ee19760422>

## Anmerkungen

- |   |  |
|---|--|
| <p>1 S. Schreiben von L. von Weiher vom 29.10.1959, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akten GG 149 u. 150.</p> <p>2 Die Gemälde konnten 2014 mit freundlicher Unterstützung der Zentralen Kustodie der Georg-August-Universität Göttingen restauriert werden. Zu den durchgeführten Maßnahmen siehe den ausführlichen</p> | <p>Konservierungs- und Restaurierungsbericht von Dipl.-Rest. Viola Bothmann, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akten GG 149 u. 150.</p> <p>3 Ovid, <i>Met.</i>, XIII, 898–968.</p> <p>4 Ovid, <i>Met.</i>, V, 572–641.</p> <p>5 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 154 u. 155.</p> <p>6 Zu Leben und Werk Filippo Lauris vgl. Bal-</p> |
|---|--|

- dinucci (ed. Riccio 1959); Pascoli 1736, S. 137–153; Voss [1924], S. 574 f.; Thieme/Becker, Bd. 22 (1928), S. 457 f. (G. J. Hoogewerff); Salerno 1977–1980, Bd. 2 (1977), S. 684–689; Waterhouse 1976, S. 87 f.; Sestieri 1994, Bd. 1, S. 104–107, Bd. 3, Abb. 599–622; DBI, Bd. 64 (2005), S. 90 (S. Pierguidi).
- 7 Die Galleria Spada in Rom besitzt eine Darstellung des *Hl. Antonius* (Öl auf Leinwand, 136,5 x 98,5 cm) mit Zuschreibung an Lauri. Vgl. auch seine Version des *Martyrium des Hl. Petrus Martyr* nach Tizian in der Galleria Pallavicini in Rom (Öl auf Leinwand, 120 x 71,5 cm, vgl. Zeri 1959, S. 152, Kat. Nr. 262).
- 8 Filippo Lauri, *Alpheus und Arethusa*, Öl auf Leinwand, 18,4 x 26,9 cm und *Glaukos und Skylla*, Öl auf Leinwand, 18,2 x 27 cm, beide Rom, Palazzo Rospigliosi, Galleria Pallavicini. Vgl. Zeri 1959, S. 151 f., Kat. Nr. 259 u. 260 mit Abb.
- 9 Die Aussage Stechows aus dem Jahr 1956, welche die römischen Varianten als die „bessere[n] Exemplare beider Bilder“ beurteilt (Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akten GG 149 u. GG 150), kann nach einer Begutachtung der römischen Gemälde im Juni 2015 im Original nicht bestätigt werden.
- 10 Vgl. Waterhouse 1976, S. 87 f.; Sestieri 1994, Bd. 1, S. 104.
- 11 *Glaukos und Skylla* und *Alpheus und Arethusa* in London, Brinsley Ford Collection, Nr. 97 u. 98, und *Glaukos und Skylla*, ehemals Weston Park, Collection Earl of Bradford, Nr. 60 (identisch mit Aukt.-Kat. Sotheby's 2002, Lot 192, Öl auf Leinwand, 18 x 26,5 cm, freundliche Auskunft von Gareth Williams, Weston Park). Sestieri 1994, Bd. 1, S. 105 u. 107; Rom, Bibliotheca Hertziana, Fotothek, Nr. 320336, 320271, 305868.
- 12 Exemplarisch seien folgende Bildpaare mit den Sujets *Glaukos und Skylla* sowie *Alpheus und Arethusa* aus dem Kunsthandel genannt: Aukt.-Kat. Wannenes 2015, Lot 871, Öl auf Leinwand, 19 x 27 cm (vermutlich identisch mit Aukt.-Kat. Wannenes 2012, Lot 242 und Aukt.-Kat. Dorotheum 2008, Lot 249); Aukt.-Kat. Finarte 2001, Lot 92, Öl auf Leinwand, ca. 20,3 x 28 cm. Außerdem *Glaukos und Skylla*, Aukt.-Kat. Sotheby's 1999, Lot 261, Öl auf Leinwand, 21,2 x 28,3 cm oder *Glaukos und Skylla*, Aukt.-Kat. Phillips 1993, Lot 65.
- 13 *Alpheus und Arethusa*, 1671, Fresko in Rom, Palazzo Borghese, s. Fumagalli 1994, S. 71–75 u. S. 82, Abb. 80.
- 14 Filippo Lauri, *Landschaft mit Galatea*, 1676, Öl auf Leinwand, 48 x 65 cm, Amelia, Collezione Marcello Aldega. Das Gemälde ist vorderseitig mit den Initialen „F. L.“ und rückseitig mit der Aufschrift „F. LAURI 1676 FECIT“ versehen, vgl. Ausst.-Kat. Rom 2015, S. 411 f., Kat. Nr. 157 (C. Vicentini) u. Abb. S. 333.

## 21

**Pietro Liberi (1605–1687)**, zugeschrieben

Büßende Maria Magdalena  
um 1650–1670

Öl auf Leinwand, 38 x 28,5 cm

bez.: verso handschriftlich mit Feder auf einem Zettel: „Liberi? / Palma Giovine? / Hasse“

Prov.: Vermächtnis Hasse 1902

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 153

### Gemäldetechnologische Aspekte

Das Gemälde ist in Öl auf Leinwand gemalt. Der Farbauftrag erfolgte dabei pastos auf rötlicher Grundierung. Die originale, grob strukturierte Leinwand wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt doubliert. Die Malschicht weist diverse kleinere Fehlstellen sowie Retuschen, insbesondere an Unterarm, Dekolleté, Hals, Wangen und Auge der Dargestellten auf. Abplatzungen sind in der Stirnpartie sowie an den äußeren Kanten zu erkennen. Ein deutliches Craquelébild überzieht das gesamte Gemälde. Im UV-Licht zeigen sich neben dem Firnis die zahlreichen kleineren Retuschen sowie eine großflächige Überarbeitung im Hintergrundbereich und im Gewand der Figur.<sup>1</sup> Im handschriftlichen Inventar wird das Bild als „ziemlich beschädigt“ bezeichnet; Stechow korrigierte dies später auf seiner Karteikarte in „Stark beschädigt“ und notierte eine „alte Rentoilierung“, womit vermutlich die Doublierung der Leinwand gemeint ist.<sup>2</sup>

### Die Büßerin?

Das Gemälde zeigt das unterlebensgroße Brustbild einer jungen Frau vor einem dunklen, unbestimmten Hintergrund. Sie stützt den zur Seite geneigten Kopf mit ihrer rechten Hand. Ihr Blick ist nach oben gerichtet, der Mund leicht geöffnet. Tränen rollen über die Wangen. Das blonde Haar fällt in großen Locken über die nackte Schulter. Ein blaues Tuch bedeckt ihre rechte Schulter sowie die Brüste.

Auch wenn weitere Attribute, wie etwa Salbgefäß, Totenschädel oder Nimbus fehlen, kann das Gemälde aufgrund der offenen Haare und der seelischen Disposition der Dargestellten ikonographisch mit hoher Wahrscheinlichkeit als *bußfertige Maria Magdalena* bestimmt werden. Die Büßerin Maria Magdalena wird seit dem frühen 16. Jahrhundert in Italien oft als Einzelfigur einer jungen Frau und reuigen Kurtisane mit himmelndem Blick dargestellt, deren Nacktheit durch die offenen Locken und spärliche Bekleidung verführerisch inszeniert wird.<sup>3</sup> Vorbilder, nicht nur für unseren Künstler des späten 17. Jahrhunderts, sondern auch für weitere Ma-

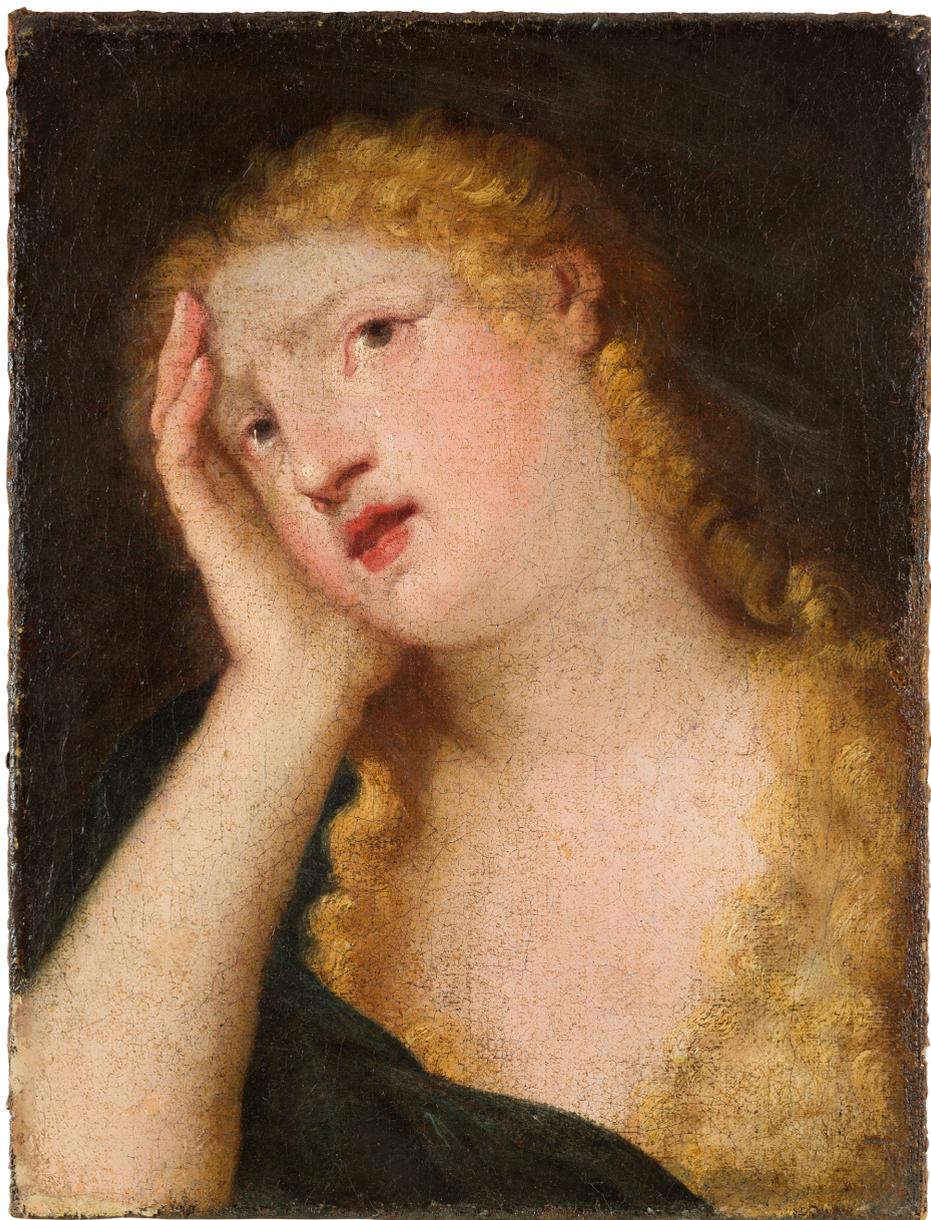


Abb. 1:  
Cornelis Cort nach Tizian, Maria Magdalena als Büsserin, 1566, Kupferstich, 36,9 x 29,6 cm (Blattmaß), Kunstsammlung der Universität Göttingen.



Abb. 2:  
Guido Reni, Maria Magdalena, 1615–1616, Öl auf Holz, 67 x 47,8 cm, Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein.

ler wie Andrea Vaccaro<sup>4</sup> oder Pietro Rotari<sup>5</sup> waren Tizians auch im Medium der Druckgraphik verbreitete *Magdalena* in der Galleria Palatina in Florenz (Abb. 1)<sup>6</sup> sowie Guido Renis *Magdalena* (Abb. 2), heute in den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein in Vaduz.<sup>7</sup> Tizian, und in der Folge auch Guido Reni, haben die Heilige als nahansichtige Halb- bis Dreiviertelfigur wiedergegeben. Lange, blonde Locken verdecken notdürftig ihre Nacktheit. Mit der an die antike *Venus Pudica* angelehnten Handhaltung verdeckt Renis *Magdalena* ihre Nacktheit, während sie bei Tizian in einem Beteuerungsgestus in die Haare fasst, wodurch – deutlicher auf der Gemälde-

vorlage als in der Druckgraphik – ihre Brüste entblößt werden. Beide Künstler haben ihrer Komposition das Salbgefäß als Attribut beigefügt.

Charakteristisch für den Darstellungstypus ist der Blick zum Himmel, der als Moment der Anbetung, Vision, oder auch Reue gedeutet werden kann. Der Einfluss von Raffaels *Vision der Heiligen Cäcilie* und der im Cinquecento in Rom entdeckten Niobidengruppe auf diesen Bildtypus wurde in der Forschung ausführlich diskutiert.<sup>8</sup> Die Trauer der Niobe über den gewaltsamen Tod ihrer Kinder kommt in einem verzweifelt flehenden Blick zum Himmel zum Ausdruck, der für Guido Reni zu einem zentralen physiognomischen Motiv werden sollte. Durch Giovanni Pietro Bellori ist überliefert, dass Reni in Rom die Niobidengruppe studiert hat und ihm der Kopf der Niobe (Abb. 3) für seine zum Himmel blickenden „Magdalenen, Lukretien und Madonnen“ zum Vorbild diente.<sup>9</sup>

Auch im Göttinger Bild wird der Kopf der Niobe aufgegriffen, was durch Blick, leicht geöffnete Lippen und insbesondere den nah am Kopf und entlang der Halslinie verlaufenden, schematischen Locken offenkundig wird. Der seelische Ausdruck ist jedoch etwas anders angelegt als bei Tizian oder Guido Reni. Der im Melancholiegustus von der Hand gestützte Kopf und die Tränen der Heiligen weisen weniger auf einen Moment meditativer Vision, sondern auf die von innerem Schmerz bestimmte Reue hin. Cesare Ripa beschreibt die Buße (Penitenza) als Frau, die mit großer Hinwendung zum Himmel blickt („risguardi con molta attenzione verso il Cielo“). Der Vorgang wird dabei als dreistufiger Prozess geschildert: die Bußfertigkeit, gekennzeichnet durch Melancholie und Schmerz, das Eingeständnis der Schuld, gekennzeichnet durch den Blick zum Himmel als Zeichen der Bitte um Vergebung sowie schließlich der Versöhnung, symbolisiert durch Werkzeuge der Sühne.<sup>10</sup>

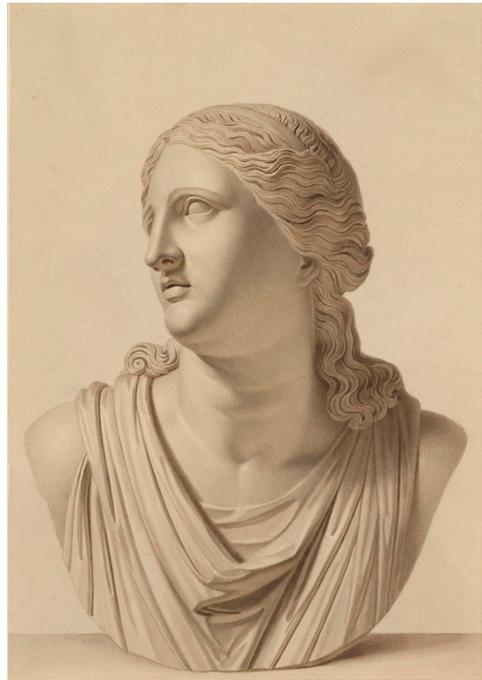


Abb. 3:  
Henry Howard (Zeichner), Kopf der Niobe, um  
1800, Feder und graue Tinte, 29 x 21,5 cm,  
London, British Museum.

### Forschungsstand

Die bisherige Forschung zu dem Göttinger Gemälde kann schnell zusammengefasst werden. Wo Hasse das Gemälde einst erworben hat, ist unbekannt. Schon seit seinem Eingang in die Göttinger Kunstsammlung 1902 wurde das Werk mehr oder weniger sicher dem venezianischen Künstler Pietro Liberi (1614–1687) zugeschrieben, wobei Hasse auf einer Notiz auf der Gemälderückseite ergänzend auch noch „Palma Giovine?“ notiert hatte.<sup>11</sup> Die Ikonographie, die aufgrund der fehlenden Attribute anfangs noch vorsichtig in Frage gestellt oder allgemein als „weibliche Heilige“ gedeutet wurde, wird seit Wolfgang Stechows Katalog von 1926 einstimmig mit „Magdalena“ bezeichnet.<sup>12</sup> Seit diesem Zeitpunkt wurden Zuschreibung und Bildthema



Abb. 4: Pietro Liberi, Magdalena, um 1663 (?), Öl auf Leinwand, 59 x 72,5 cm.

nicht mehr in Frage gestellt. Kunze führte das Bild 1929 – vermutlich aufgrund des kurz vorher erschienenen Göttinger Bestandskatalogs – in Thieme/Becker unter den Werken Pietro Liberis auf; im neueren AKL findet sich keine Nennung mehr.<sup>13</sup> Ugo Ruggeri nahm das Gemälde 1996 im Werkverzeichnis Pietro Liberis unter den nicht in Augenschein genommenen Bildern des Künstlers auf, wobei er vermerkte, das Gemälde sei weder in Göttingen noch in Berlin auffindbar gewesen.<sup>14</sup>

Die Zuschreibung an Pietro Liberi oder zumindest dessen engsten Umkreis ist durchaus überzeugend.<sup>15</sup> Auch wenn der in Padua geborene Künstler später überwiegend in Venedig tätig war, ist er durchaus als Kosmopolit zu bezeichnen. Nach einer Ausbildung bei Alessandro Varotari bereiste er zwischen 1628 und 1639 weite Teile des Mittelmeerraums und die wichtigsten kulturellen Zentren Italiens. 1658–1659 besuchte er Österreich, Ungarn und Böhmen und nahm an der Krönungszeremonie Kaiser Leopolds I. in Frankfurt teil. Vom Kaiser zum Reichsgrafen ernannt, erhielt er in Folge bedeutende Aufträge. Künstlerisch war Liberi während seines Romaufenthalts 1638 mit Pietro da Cortona und Stefano della Bella in Kontakt gekommen und hatte die Fresken Michelangelos und Raffaels studiert. Ab der Jahrhundertmitte bezeugen seine Werke eine vertiefte Auseinandersetzung mit den venezianischen Malern des 16. Jahrhunderts wie Tizian oder Veronese.<sup>16</sup>

Ikongraphie und Format des Göttinger Gemäldes deuten darauf hin, dass es sich um ein Andachts- oder Galeriebild für den privaten höfischen oder bürgerlichen Gebrauch handeln könnte. Dabei ist jedoch auf seine kaum verhüllte Erotik hinzuweisen. Wie Antonio Maria Zanetti 1771 in der *Pittura Veneziana* anmerkt, solle man bei Pietro Liberi auch denjenigen Werken Aufmerksamkeit schenken, die nicht in der Öffentlichkeit zu sehen seien. Liberi habe nämlich große Freude an der Darstellung nackter Frauen gehabt: „Facea con piacere gl'ignudi, e specialmente le femmine, che sono i suoi capi d'opera.“ Zanetti kritisierte aber auch, dass der Venezianer zwar sehr schöne Frauen male, diese aber nahezu ausschließlich nach dem gleichen Modell ausgeführt seien.<sup>17</sup> Diese Aussage hat im Vergleich der zahlreichen blonden Göttinnen, Allegorien und weiblichen Heiligen im Œuvre Liberis durchaus Berechtigung und kann auch auf das Göttinger Bildchen übertragen werden. Aufgrund seines kleinen Formats und Zustands kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich dabei um einen Studienkopf handelt. Eine von Ruggeri ins Werksverzeichnis aufgenommene *Magdalena mit Schädel* in Privatbesitz (Abb. 4) soll hier stellvertretend für die wiederholte Auseinandersetzung des Malers mit dem Bildthema, aber auch für den durch die profane Inszenierung von Nacktheit für den privaten Gebrauch bestimmten Bildtypus stehen.<sup>18</sup>

Christine Hübner

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 279; Waldmann 1905, S. 90, Kat. Nr. 246; Stechow 1926, S. 33, Kat. Nr. 102; Kunze 1929, S. 185; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 34, Kat. Nr. 102; Unverfehrt 1987, S. 185, Kat. Nr. A 42; Ruggeri 1996, S. 251, Kat. Nr. PNC 2; Schweers 2005, Bd. I.2, S. 715.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/f397b262-9404-4e02-95c6-20bc0d57166c>

### Anmerkungen

- 1 Die Zustandsbeschreibung basiert auf dem von Judith Eilers im WS 2015/2016 im Rahmen des Gemäldekundeseminars unter Betreuung von Dipl.-Rest. Viola Bothmann angefertigten Zustands- und Konservierungsprotokoll.
- 2 Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 279; Stechows Notizen befinden sich in Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 153.
- 3 Zur Darstellungstradition, insb. der Hl. Magdalena als Büßerin vgl. Anstett-Janssen 1974, Sp. 518–527, hier: S. 519 f. und Ingenhoff-Danhäuser 1984, S. 4–9 und S. 40–43.
- 4 Andrea Vaccaro hat Magdalena mehr als zehn Mal als Einzelfigur in Buße oder Anbetung gemalt. Vgl. della Ragione 2015, Abb. 98–109.
- 5 Pietro Rotari, *Die büßende Magdalena*, um 1753–55, Öl auf Leinwand, 45 x 35 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 599. Abb. in Ausst.-Kat. Dresden 1998, S. 48, Kat. Nr. 17.
- 6 Tiziano Vecellio, *Magdalena*, um 1531–1535, Öl auf Holz, 84 x 69,2 cm, Florenz, Galleria Palatina, Abb. in Ausst.-Kat. Florenz 1986, S. 193, Kat. Nr. 68. Vgl. hierzu Ingenhoff-Danhäuser 1984, S. 44–51.
- 7 Guido Reni, *Magdalena*, 1615–1616, Öl auf Holz, 67 x 47,8 cm, Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Inv. Nr. 10, Abb. in Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1988, S. 123, Kat. Nr. A 4.
- 8 Zum Motiv des „himmelnden Blicks“ vgl. Henning 1998; zu Renis *Magdalena* vgl. Ebert-Schifferer 1988, S. 122–124.
- 9 Bellori [1672] 1976, S. 529: „In queste statue [di Niobe e delle figliole] si comprendono bellissime alzate e mosse di testa che furono a lui di molto profitto alla maniera grande, ed all'alzate d'occhi delle sue Madalene, Lucrezie e Madonne, nelle quali osservazioni, essendo egli eccellente, riponeva difficoltà in girar bene una testa.“
- 10 Ripa 2012, S. 460.
- 11 Palma il Giovane (1548–1628).
- 12 Nachlass-Verzeichnis Hasse 1902: „Magdalena (Liberi?)“; Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 87, Nr. 279: „Pietro de Liberi: Weibliche Heilige (Magdalena?)“; Waldmann 1905, S. 90, Kat. Nr. 246: „Pietro de Liberi (1605–1687) Venedig, Weibliche Heilige, Magdalena?“; Stechow 1926, S. 33, Kat. Nr. 102: „Pietro Liberi, Magdalena“; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 34, Kat. Nr. 102: „Pietro Liberi, Magdalena“; Unverfehrt 1987, S. 185, Kat. Nr. A 42: „Pietro Liberi“.
- 13 Vgl. Kunze 1929.
- 14 Ruggeri 1996, S. 251, Kat. Nr. PNC 2.
- 15 Zanetti warnte bereits 1771 davor, dass Liberi viele Schüler habe, darunter auch seinen Sohn Marco, die Werke des Meisters auf hohem Niveau kopierten. Vgl. Zanetti 1771, S. 385.
- 16 Thürigen 2015, S. 363. Liberis abenteuerliche Reisen, auf welchen er als Spion verhaftet und von Piraten überfallen wurde, schilderte 1659 Galeazzo Gualdo in der *Scena d'Humini Illustri*, vgl. hierzu die jüngst erschienene Monographie von Chiara Accornero (Accornero 2013).
- 17 Zanetti 1771, S. 381.
- 18 *Magdalena*, um 1663 (?), Öl auf Leinwand, 59 x 72,5 cm. Vgl. Ruggeri 1996, S. 163, Kat. Nr. P 111. Das Gemälde stand am 17.05.2007 bei Finarte in Goito, Lot 1059 zum Verkauf (Aukt.-Kat. Finarte 2007, Lot 1059, nicht zugeschlagen); am 13.12.2009 wurde es als Lot 72 bei San Marco Venedig verkauft (Aukt.-Kat. San Marco 2009, Lot 72). Sein Verbleib ist unbekannt.



## Giovan Battista Beinaschi (um 1634–1688), zugeschrieben

Aufblickender Heiliger (Der verlorene Sohn)

2. Hälfte 17. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, 71,8 x 61 cm

Prov.: 1923 als Dauerleihgabe des Städtischen Museums Göttingen (Inv. Nr. GM.1922.191) an die Universitätskunstsammlung; 1922 Schenkung Rudolf Meyer-Riefstahl, New York an das Städtische Museum Göttingen; Sammlung Wilhelm Meyer aus Speyer  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG L012

### Gemälde-technologische Aspekte

Das Gemälde ist in Öl auf Leinwand ausgeführt. Der Farbauftrag erfolgte rasch und mit sichtbarem Duktus über einer rötlichen Grundierung. Die Leinwand des Gemäldes wurde 1954 durch Otto Klein doubliert und auf einen Rahmen ohne Keilfunktion aufgezo-gen. Bei der jüngsten Restaurierung im Winter 2014/2015 wurden Abplatzungen der Mal- und sichtbaren rötlichen Grundierschicht gefestigt sowie der stark verbräunte und unregelmäßig aufgetragene Schutzüberzug abgetragen. Ausbrüche der Mal- und Grundierschicht wurden anschließend gekittet und ausgebesert, ein dünner Dammarfirnis aufgetragen und letzte Retuschen mit Öl-Harzfarben vorgenommen.<sup>1</sup>

### Beschreibung

Vor einem unergründlichen, blauschwarzen Hintergrund verweilt ein junger Mann, dargestellt als eng umfasstes Brustbild. Mit leicht erhobenem Kopf, geöffnetem Mund und geröteten Augen, aus denen Tränen die Wangen hinablaufen, blickt er flehend zum Himmel. Das Erscheinungsbild des Mannes scheint auf den ersten Blick einfach gehalten; ungepflegt mutet sein dunkelbraunes, langes Haar an, das in Locken auf Brust und Schultern fällt. Um seine Schultern trägt er einen Mantel in dunklem Purpur und darunter ein weißes Gewand, das seinen Hals, seine Brust sowie den rechten Unterarm entblößt. Mit seiner rechten, im Hautton deutlich dunkler gehaltenen Hand umfasst er einen aus den Gewandschichten hervorragenden Hirtenstab, jedoch scheint es angesichts der Zartheit dieser Geste als verwiese er vielmehr auf sein Herz.

Der klassischen Dreieckskomposition, gebildet aus Kopf und Schultern des jungen Mannes, wirkt die Linienführung des Untergewandes entgegen. Daraus entsteht ein rautenförmiger Ausschnitt, der den Blick des Betrachters zum Zentrum des Bildraums, zu Brust und Gesicht des Dargestellten, lenkt. Verstärkt wird dieser Fokus durch das



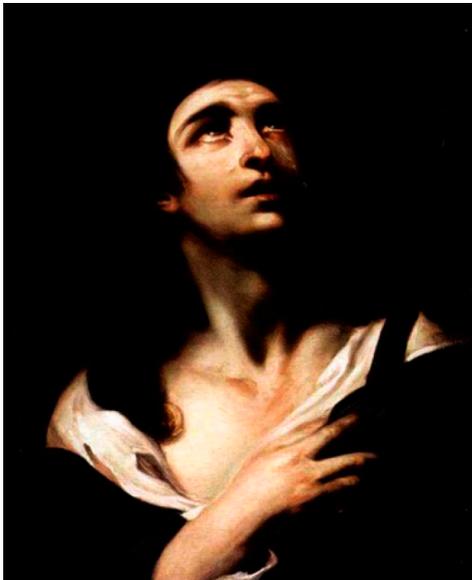
starke Helldunkel, welches das strahlende Inkarnat und das weiße Gewand zu den abgedunkelten Farbtönen Purpur, Braun und Blau bilden. Lichtreflexe auf dem Mantel des jungen Mannes sind in Form von sicher gesetzten Weißhöhlungen vorhanden, welche einen raschen und pastosen Farbauftrag erkennen lassen. Bei näherem Betrachten lässt sich diese Malweise ebenfalls an der Gestaltung von Gesicht und Hand feststellen.

### Provenienz

Das vorliegende Aktenmaterial verweist darauf, dass es sich bei dem Gemälde um eine 1923 durchgeführte „Überweisung“, d.h. eine Leihgabe aus der Städtischen Altertumssammlung, dem heutigen Städtischen Museum Göttingen handelt.<sup>2</sup> Ursprünglich stammt es aus dem Besitz des Göttinger Philologen Prof. Wilhelm Meyer, der es möglicherweise während seines durch ein Stipendium geförderten Italienaufenthalts (1873–1875) erworben hat.<sup>3</sup> Belege dafür gibt es jedoch nicht. An die Städtische Altertumssammlung gelangte das Werk im Jahr 1922 als Geschenk des in den USA lebenden Sohn Wilhelm Meyers, des Kunsthistorikers und Experten für Islamische Kunst, Prof. Rudolf Meyer-Riefstahl (1880–1936).<sup>4</sup>

### Diskussion und Ikonographie

Rätselhaft ist die Bestimmung der Autorschaft. Bereits bei Wolfgang Stechow<sup>5</sup> ist das Werk, wenn auch mit Fragezeichen, dem neapolitanischen Barockmaler Andrea Vaccaro (1604–1670) zugeschrieben und als *Aufblickender Heiliger* bezeichnet. Im Jahre 1930 verweist Otto Benesch auf künstlerische Ähnlichkeiten zu einer von Vaccaro geschaffenen Darstellung der *Stigmatisierung des Heiligen Franziskus* in Neapel und spricht sich mündlich für eine sichere Zuschreibung an Vaccaro aus.<sup>6</sup>



Erst im Jahr 2007 wird diese Identifikation durch den Forschungsbesuch des Mailänder Kunsthistorikers Marco Riccomini infrage gestellt, der in einem Brief anmerkt: „Your painting attributed to Andrea Vaccaro is, in fact, a good work by Giacinto Brandi. A copy of lesser quality was offered for sale by Sotheby’s Milan, November

Abb. 1: Giacinto Brandi, Hl. Jacobus der Jüngere, Öl auf Leinwand, 72,5 x 60 cm, Verbleib unbekannt.

30<sup>th</sup>, 2004, lot 29 (oil on canvas, cm 72,5 x 60).<sup>7</sup> Dieses zum Göttinger Gemälde in Format, Größe und Darstellung nahezu deckungsgleiche Werk (Abb. 1) wurde im Auktionskatalog als Darstellung des *San Giacomo Minore* (Jakobus der Jüngere) sowie mit Zuschreibung an den römischen Barockmaler Giacinto Brandi (um 1621–1691) gehandelt. Guendalina Serafinelli hat das bei Sotheby's versteigerte Werk, das Motive aus Brandis Figurenrepertoire aufgreift, 2015 auf Grundlage der minderen malerischen Qualität und der flachen Behandlung des Inkarnats als Werkstattarbeit bezeichnet.<sup>8</sup> Die Göttinger Fassung, die Serafinelli bei Drucklegung ihres Werkverzeichnisses unbekannt war, ordnet sie ebenfalls als Arbeit eines der zahlreichen Schüler aus der Werkstatt Brandis ein.<sup>9</sup>

Neben Andrea Vaccaro und Giacinto Brandi wurde jüngst auch Giovan Battista Beinaschi (um 1634–1688) als möglicher Autor des Gemäldes in die Diskussion gebracht.<sup>10</sup> Beinaschi war unter anderem in Rom und Neapel tätig und arbeitete dabei zeitweise eng mit Brandi zusammen, sodass seine Arbeiten Beeinflussungen durch diesen und weitere Künstler aufweisen.<sup>11</sup> Tatsächlich sind in einigen der ihm zugeschriebenen Werke deutliche Parallelen zum Göttinger Werk auszumachen. Von seinen vielen Heiligendarstellungen lässt sich etwa *San Damiano* im Oratorio dei Girolamini in Neapel angesichts kompositorischer Ähnlichkeiten, wie Lichtgebung und Bildausschnitt, aber auch bezüglich Figurenauffassung und Pose als Vergleichswerk heranziehen.<sup>12</sup> Als Schüler und Mitarbeiter Brandis zeigen die Arbeiten Beinaschis jedoch derart große Ähnlichkeiten zu den Arbeiten seines Meisters, dass heute Verwechslungen keine Seltenheit sein dürften. Ebenso wie Brandi zeichnet sich Beinaschi durch einen schwer zu fassenden Stil zwischen seidig-eleganter Malweise und pastos-expressiven Farbauftrag aus. Dennoch scheinen seine Kunstwerke in näherer Verwandtschaft zum Göttinger Gemälde zu stehen. Daraus resultiert, dass Beinaschi gegenwärtig von den drei genannten Künstlern am wahrscheinlichsten für die Autorenschaft des Göttinger Gemäldes angenommen werden muss.

Letztlich wird die Zuschreibung an einen dieser drei angeführten Künstler jedoch dadurch erschwert, dass alle drei zumindest zeitweise sowohl in Rom als auch in Neapel tätig waren und sich gerade im Neapel des Seicento kein einheitlicher regionaler Stil feststellen lässt; vielmehr lassen sich im *Chiaroscuro* und dem dunklen Realismus der neapolitanischen Barockmalerei Einflüsse verschiedener einheimischer und einiger besonders aus dem nahegelegenen Rom stammenden Künstler wie Caravaggio und Guido Reni erkennen, welche sich zumindest partiell auch im Göttinger Gemälde widerspiegeln und eine Datierung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich machen.<sup>13</sup>

### ***Heiliger oder Verlorener Sohn?***

Neben der Künstlerzuschreibung muss jedoch auch die Deutung der Figur als Heiliger hinterfragt werden. Eine eindeutige Identifikation des dargestellten Jüngling fällt aufgrund der drastischen Reduzierung von Attributen und Szenerie beson-

ders schwierig. Bereits im Katalog Wolfgang Stechows wird das Gemälde lediglich als "Aufblickender Heiliger" geführt, ohne konkreten Vorschlag zur Identifizierung.<sup>14</sup> Die bei Sotheby's versteigerte Fassung wird hingegen als Darstellung des *Hl. Jakobus des Jüngeren* gedeutet. Da in diesem Falls der Dargestellte jedoch dem vergleichsweise seltenen bartlosen Typus zuzuordnen wäre und keines der Jakobus zugehörigen Attribute zeigt – denn es handelt sich bei dem Stab offensichtlich um einen Hirtenstab, nicht um einen keulenartigen Walkerstange – kann diese Identifikation für das Göttinger Gemälde nicht übernommen werden.

Im Februar 2015 spricht sich auch Dr. Heiko Damm gegen diese Identifikation aus und erklärt, dass der Dargestellte als der *Verlorene Sohn* aus dem Gleichnis von den beiden Söhnen im Evangelium des Lukas verstanden werden könne.<sup>15</sup> Damm bekräftigt seine Auslegung mit dem flehenden Blick des jungen Mannes als Ausdruck der Reue, dem Zustand seiner Kleider und der Bräune seiner rechten Hand als Indizien für die schmutzige Arbeit im Freien. Auch der purpurne Mantel, der von früherem, jetzt verlorenem Wohlstand zeugt, kann als Hinweis auf den aus reichem Haus stammenden *Verlorenen Sohn* gesehen werden.

Das Motiv des *Verlorenen Sohns* ist zumindest für Brandis Werk belegt, ein in den Quellen beschriebenes Gemälde gilt allerdings als verloren. Es handelte sich dabei um ein Werk, das Brandi für seinen Förderer Flavio Ruffo in Messina fertigte: „Il figlio prodigo che sta inginocchiato sopra un ginocchio, contemplando il cielo e tenendo le mani impugnate tra loro, con molte capre, figura al naturale, 8 x 10.“<sup>16</sup> Da es nach dieser Beschreibung den *Verlorenen Sohn* als kniende Ganzkörperfigur, mit Blick zum Himmel, die Hände zusammengelegt und umgeben von Ziegen gezeigt haben muss, ist ausgeschlossen, dass dieses Werk mit dem Göttinger Gemälde identisch ist. Da es dem Werk nicht zuletzt aufgrund des engen Bildausschnitts und dem daraus resultierenden Fehlen von Kontext an einem narrativen Moment mangelt, ist eine eindeutige Identifikation nicht möglich.

Angesichts der fehlenden Informationen zu Provenienz und Funktion des Gemäldes lassen sich daher sowohl für eine Auslegung des Dargestellten als *Heiliger* als auch für seine Identifikation als *Verlorener Sohn* Argumente finden, jedoch nicht ausreichend untermauern.

*Joachim Tennstedt*

## Literatur

Stechow 1926, S. 57 f., Kat. Nr. 180; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 62, Kat. Nr. 180; Unverfehrt 1987, S. 191, Kat. Nr. A 84 ; Tennstedt 2015.

## Sammlungportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/ea8a9c50-58f2-49ae-a470-e4f03a21ac38>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Restaurierungsbericht, Göttingen Kunstsammlung der Universität, Akte GG L012. Die Restaurierung wurde durch die Zentrale Kustodie finanziert und von Dipl.-Rest. Viola Bothmann ausgeführt.
- 2 Vgl. den rückseitig angehefteten Zettel am oberen Zierrahmenschmel: „Eigentum des städt. Altertumsmuseums / Vermächtnis des Herrn Prof. / Wilhelm Meyer-Speyer“. Zur Provenienz vgl. auch Kat. Nr. 23.
- 3 Zu Meyer vgl. Silagi 1994.
- 4 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG L012. Wilhelm Meyer stand mit B. Crome (1877–1933), dem damaligen Leiter der städtischen Sammlung, im Austausch, so dass es denkbar ist, dass die Schenkung des Gemäldes an die Sammlung auf einen Wunsch des Erblässers zurückgeht. Crome bezeichnete Meyer in einem Brief als seinen „hochverehrte[n] Lehrer.“ Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Wilhelm Meyer, Cod. Ms. W. Meyer Briefe 1: 117: Bruno Crome an W. Meyer, 22.08.1916.
- 5 Stechow 1926, S. 57 f., Kat. 180.
- 6 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG L012. Dieses Werk konnte bislang jedoch nicht identifiziert werden.
- 7 Brief vom 02.02.2007, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG L012.
- 8 Serafinelli 2015, Bd. 2, S. 191, Kat. E65.
- 9 Schriftliche Auskunft vom 28.09.2018 auf Grundlage einer Fotografie. Ich danke Gwendalina Serafinelli für ihre Einschätzung. Zu den Schülern und Werkstattmitarbeitern Brandis vgl. Serafinelli 2015, Bd. 1, S. 139–143.
- 10 Schriftliche Auskunft von Francesco Petrucci, Conservatore des Palazzo Chigi in Ariccia vom 04.05.2015: “Ho visto le foto, il dipinto è opera di Giovan Battista Beinaschi, pittore che è stato spesso confuso con Brandi, con il quale ha notevoli affinità, anche se è più pittorico, più mosso e più tenebrista. Questo spiega anche la confusione con Vaccaro, dato che Beinaschi, dopo Roma, è stato molti anni a Napoli, ove è morto, lasciando varie opere ed entrando naturalmente in contatto con la pittura napoletana.” Vgl. auch Pacelli 2011, S. 3: „Come Pierfrancesco Mola, Luca Giordano, Sebastiano Ricci o Paolo de Matteis, anche Beinaschi fu un artista girovago ed itinerante, che ebbe modo di assorbire durante i suoi spostamenti per l’Italia numerosi influssi, partendo da Torino, ove si formò, passando per Parma, forse Bologna e Genova, ancora a Torino, fino alle lunghe soste stanziali tra Roma e Napoli.“ Die Zuschreibungsfrage wird ausführlich in der unpublizierten Bachelorarbeit des Verfassers, Tennstedt 2015, diskutiert.
- 11 Pacelli 2011, S. 3: „Come Pierfrancesco Mola, Luca Giordano, Sebastiano Ricci o Paolo de Matteis, anche Beinaschi fu un artista girovago ed itinerante, che ebbe modo di assorbire durante i suoi spostamenti per l’Italia numerosi influssi, partendo da Torino, ove si formò, passando per Parma, forse Bologna e Genova, ancora a Torino, fino alle lunghe soste stanziali tra Roma e Napoli.“
- 12 San Damiano, ca.1680, 77 x 64cm, Neapel, Oratorio dei Girolamini, Cappella dei Santi Giorgio e Pantaleone. Allgemein weisen Beinaschis Figuren oftmals eine ähnliche Physiognomie auf und zeichnen sich etwa durch eben jene markanten Augen aus, die auch den jungen Mann im Göttinger Gemälde charakterisieren.
- 13 Ausst.-Kat. London 1982, S. 19–22: „Neapolitan Seicento painting is not characterized like the Bolognese and Roman Schools, by an artistic consistency; much more by individual and special qualities of each painter“.
- 14 Stechow 1916, S. 57; vgl. auch Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG L012.
- 15 Vgl. LK 15, 11-32: Von seinem Vater verlangt der jüngere von zwei Brüdern seinen Erbteil. Diesen verprasst er jedoch im Ausland und muss fortan als Schweinehirte arbeiten, bis er voller Reue zu seinem Vater zurückkehrt und dort herzlich aufgenommen wird.
- 16 Serafinelli 2015, Bd. 1, S. 87, Anm. 2. Federico Zeri hat Brandi eine Darstellung der *Penitenza del figliol prodigo* zugeschrieben, die der überlieferten Beschreibung des verlorenen Gemäldes weitestgehend entspricht (Fototeca Zeri, numero scheda 47787).

## 23

### Jacopo Vignali (1592–1664), Kopie nach?

#### Leone und Melissa finden den geschwächten Ruggero nach 1636

Öl auf Leinwand, 116 x 151 cm

bez.: Schild auf der Rückseite des Rahmens „Eigentum der städt. Altertumsammlung / Vermächtnis des Herrn Prof. Wilhelm Meyer – Speyer“

Prov.: 1923 als Dauerleihgabe des Städtischen Museums Göttingen (Inv. Nr. GM.1922.192) an die Universitätskunstsammlung; 1922 Schenkung Rudolf Meyer-Riefstahl, New York an das Städtische Museum Göttingen; Sammlung Wilhelm Meyer aus Speyer  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG L013

#### Gemälde-technologische Aspekte

Das in Öl auf Leinwand gefertigte Gemälde weist erhebliche, teils irreversible Schäden auf. Von 2020 bis 2022 wurden großflächig konservatorische und restauratorische Maßnahmen durchgeführt. Vor den Maßnahmen war das gesamte Bild stark verschmutzt und verschwärzt, besonders in der linken Bildhälfte gab es eine starke, möglicherweise durch Hitzeeinwirkung verursachte Runzel- und Borkenbildung. (Abb. 1) Malschichtverluste bis auf die Leinwand befanden sich im unteren Bereich in der linken Bildhälfte. Eine ältere Reinigungsprobe im Zentrum des Bildfeldes zeugte von der einst leuchtenden Farbigekeit des Gemäldes. Im Januar 2020 legten Julia Charlene Dafler und Laura Glaubitz mit ihrer Masterthesis im Studiengang Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft der HAWK Hildesheim ein Konservierungs- und Restaurierungskonzept für das Gemälde vor,<sup>1</sup> das als Ausgangspunkt für eine Reihe von konservatorisch-restauratorischen Maßnahmen diente, die durch die Restauratorinnen Chilia Rachel Busse (M.A.) und Viola Vollmer (M.A.) zwischen 2020 und 2022 realisiert werden konnten. Zunächst wurde das Gemälde vorder- und rückseitig gereinigt, Spann- und Zierrahmen wurden ebenfalls gereinigt, der Zierrahmen in den gelockerten Eckverbindungen wurde zusätzlich stabilisiert. Der verschwärzte Firnis sowie einige ältere Retuschen konnten im Zuge der Maßnahme vollständig entfernt werden. Der prekäre Zustand der Malschicht wies nach der Abnahme des verrosteten Überzugs zahlreiche Fehlstellen bis auf die Grundierung auf. (Abb. 2) Aufgrund von Rissbildungen im Bereich der freiliegenden Grundierungen und Kittungen wurde die Bildschicht vereinzelt gekittet, die Malschicht durch Punktretuschen mit Aquarell- und Ölfarbe, zum Teil auch in Gouache, geschlossen und schließlich gefirnisst.<sup>2</sup>



### Provenienz

Das Gemälde stammt aus dem Besitz des aus Speyer stammenden Wilhelm Meyer (1845–1917), der 1886 einen Ruf auf den Lehrstuhl für Klassische Philologie der Georgia Augusta erhielt. Nach dessen Tod 1917 ging das Gemälde mutmaßlich in den Besitz seines Sohnes, des seit 1924 als Professor am New Yorker Institute of Fine Arts tätigen Kunsthistorikers Rudolf Meyer-Riefstahl, über. Dem Jahresbericht der Städtischen Altertumssammlung Göttingen über das vierte Quartal des Jahres 1922 ist zu entnehmen, dass Rudolf Meyer-Riefstahl 1922 einen „sehr wertvolle[n] Schatz von Gemälden [...] als Vermächtnis seines Vaters [...] dem Museum übergeben hat“;<sup>3</sup> darunter das hier besprochene Werk sowie der *Aufblickende Heilige (Der verlorene Sohn)* (Kat. Nr. 22). Aus dem Quartalsbericht geht ebenfalls der Vorschlag der damaligen Museumsleitung hervor, die „für diesen Zweck brauchbaren Stücke“ leihweise der Universitäts-Gemäldesammlung zu überlassen. Das Typoskript von Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher aus den 1960er Jahren bestätigt die Überweisung des Gemäldes als Leihgabe des Städtischen Museum Göttingen an die Kunstsammlung im Jahr 1923.<sup>4</sup>



Abb. 1: Zustand vor den Restaurierungsmaßnahmen, 2016.

### Beschreibung und Ikonographie

Stechow und von Weiher vermuteten in dem Gemälde eine römische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert mit einer Episode aus Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (XIX, 103–114), einem 1574 vollendeten und 1581 veröffentlichten literarischen Epos, des-



Abb. 2: Zustand nach der vollständigen Firnisabnahme, 2022.

sen Szenen in der Folge vielfach bildlich umgesetzt wurden und sich großer Beliebtheit erfreuten.<sup>5</sup> Ihnen zufolge liegt im Vordergrund links auf ein rotes Tuch gebettet der christliche Held Tankred, schwer verwundet durch das Schwert Argantes, eines sarazenischen Kriegers, den Tankred im Duell getötet hat. Ihrer Deutung nach steht hinter ihm Erminia, die Tochter des Königs von Antiochien, die als Gefangene Tankreds schließlich durch ihn die Freiheit erlangt hat und unsterblich in Tankred verliebt ist. Sie hält einen Kelch in ihrer rechten Hand und wendet sich dem Sterbenden zu, während zwei Putten rechts hinter ihr das Geschehen verfolgen. In der Erzählung Tassos schneidet sich Erminia mit dem Schwert Tankreds das Haar ab, um damit die Wunden des Helden zu verbinden. Diese markante Schlüsselszene, die sich in Vergleichsbeispielen häufig wiederfindet, ist hier jedoch ausgespart.<sup>6</sup>

Weitere Zweifel an der Deutung Stechows und von Weiher kommen mit der von rechts herbeieilenden Figur auf, die der Logik der Szene folgend mit Tankreds Wafenträger Vafrino gleichzusetzen wäre. In kostbarer Rüstung, behelmt und mit rotem Mantel bekleidet, ist sie für diese Rolle zu prächtig gekleidet und in der Tat erscheint Vafrino in vergleichbaren Darstellungen meist als einfach gewandete Assistenzfigur, etwa bei Guercino oder Pier Francesco Mola.<sup>7</sup> Im Göttinger Gemälde tritt die männliche Figur jedoch als Protagonist der Szene in Erscheinung und dies nicht nur aufgrund der kostbaren Kleidung: Er ragt hoch über dem niedrig angelegten Horizont empor, nimmt in dieser Überhöhung als größte Figur fast die gesamte rechte Bildhälfte ein und stellt die eigentlichen Akteure, Tankred und Erminia, auf diese Weise



Abb. 3:  
Jacopo Vignali, Leone und  
Melissa finden den ge-  
schwächten Ruggero, Öl auf  
Leinwand, 189 x 205 cm, Flo-  
renz, Palazzo Pitti.

in den Schatten. Die Inszenierung der Handgeste im Zentrum des Gemäldes scheint dabei auf einen Schlüsselmoment der Erzählung zu verweisen.

Den entscheidenden Hinweis zur korrekten Identifizierung liefert ein Detail, das zunächst im Vergleich zur mutmaßlichen Vorlage von Jacopo Vignali (Abb. 3) bekannt und schließlich auch im Göttinger Gemälde durch die restauratorischen Maßnahmen sichtbar wurde: Der Kopf des Kriegers ruht auf einem Schild, den ein Einhorn ziert und seinen Träger damit eindeutig als den sarazenischen Krieger Ruggero aus Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* ausweist: „[Ruggero] Giacea disteso in terra tutto armato / con l'elmo in testa, e de la spada cinto; / e guancial de lo scudo s'avea fatto, / in che 'l bianco liocorno era ritratto“ (XLVI, 26). Gezeigt ist hier die Szene aus dem letzten Gesang des literarischen Epos (XLVI, 20–46), in der Ruggero seinen Hungertod beschließt aus Gram darüber, seine Geliebte, die christliche Kriegerin Bradamante, an Leone verloren zu haben: Er selbst gewann – aus Dankbarkeit gegenüber Leone, der ihm das Leben gerettet hatte – für Leone die Hand Bradamantes. Die Zauberin Melissa, die sich zum Ziel gesetzt hat, Ruggero und Bradamante wieder zu vereinen, erfährt von Ruggeros prekärem Zustand und lenkt durch ihre Geschicke den Helden Leone zum Ort des Geschehens. Ruggero offenbart sich und sein Schicksal und Leone erkennt daraufhin die Ritterlichkeit Ruggeros. Er verzichtet auf die Hand Bradamantes und beschließt, Ruggero aus seiner Notlage herauszuhelfen. Zu sehen ist genau jener Moment, als Leone ihm in freundschaftlicher Zuwendung die Hand entgegenstreckt und Melissa in Begleitung ihrer *spiriti*, satyrhafter Wesen, erscheint und Getränke (Kelch und Amphore in den Händen

Melissas) und Speisen (Korb in den Händen eines der *spiriti*) herbeizaubert, um sie Ruggero zur Stärkung darzureichen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die betonte Inszenierung der Handgeste, die Leone selbst wiederum in seiner Ehrenhaftigkeit auszeichnet und höfische Tugenden wie Ritterlichkeit, Loyalität und Selbstlosigkeit anspricht.<sup>8</sup>

### **Diskussion**

Augenscheinlich steht die Göttinger Fassung in engem Bezug zu dem in Florenz im Palazzo Pitti befindlichen Gemälde desselben Sujets von der Hand Jacopo Vignalis.<sup>9</sup> (Abb. 3) Der aus Pratovecchio stammende und in Florenz tätige Maler schuf die Komposition 1636 im Auftrag des Kardinals Carlo de' Medici für das Casino Mediceo di San Marco in Florenz, an dessen Freskierung Jacopo Vignali beteiligt war.<sup>10</sup> Der Forschung sind mehrere Repliken der Komposition bekannt, die ebenfalls Vignali zugeschrieben werden:<sup>11</sup> Ein Fragment mit dem geschwächten Ruggero befindet sich im Snite Museum of Art,<sup>12</sup> eine weitere Fassung wird im Museo Diocesano Palazzo Rospigliosi in Pistoia aufbewahrt.<sup>13</sup> Die Göttinger Fassung dagegen ist bis dato nicht publiziert. Soweit der Zustand erkennen lässt, scheint die Göttinger Leinwand näher an der Florentiner Version zu sein, während sich die Fassung in Pistoia in kleinen Details absetzt, etwa im fehlenden Ornament von Ruggeros Rock. Aufgrund der starken Beschädigung des Göttinger Gemäldes ist eine Bestimmung der Autorschaft kaum mehr möglich. Es mag sich um eine getreue Kopie von der Hand eines anderen Künstlers oder aber um eine eigenhändige Replik handeln. Geographische Bezüge ergeben sich allerdings weniger nach Rom, wie noch Stechow und von Weiher annahmen,<sup>14</sup> sondern vielmehr zur florentinischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

*Lisa Marie Roemer*

### **Literatur**

Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 237.

### **Sammlungsportal der Universität Göttingen**

<https://hdl.handle.net/21.11107/8367969e-70db-4f35-9ca6-732f2870f73c>

## Anmerkungen

- 1 Dafler/Glaubitz 2020.
- 2 Für die großzügige finanzielle Unterstützung der konservatorisch-restauratorischen Maßnahmen sei der Ernst von Siemens Kunststiftung herzlich gedankt. Für den ausführlichen Bericht der durchgeführten Maßnahmen s. die Dokumentation von Viola Vollmer (M.A.) in Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG L013.
- 3 Jahresbericht der Städtischen Altertumsammlung über das vierte Quartal 1922, verfasst am 07.02.1923, Stadtarchiv Göttingen, StadtAGOE AHR I E 1 Altertumsammlung (Kopie des Berichts in Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte GG L013).
- 4 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 237. Für die Unterstützung bei der Provenienzrecherche im Städtischen Museum Göttingen zu diesem Gemälde und zu Kat. Nr. 22 sei Mag. Izabela Mihaljevic herzlich gedankt.
- 5 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 237. Zur Bildtradition nach Tasso s. z.B. Unglaub 2006; Ausst.-Kat. Florenz 2001; Schütze/Terzoli 2018.
- 6 Die Szene findet sich etwa bei Nicolas Poussin (um 1630, Öl auf Leinwand, 98,5 x 146,4 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. ГЭ-1189, Abb. in Unglaub 2006, Taf. V; um 1634, Öl auf Leinwand, 75,5 x 99,7 cm, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, Inv. Nr. 38.9, Abb. in Unglaub 2006, S. 62, fig. 15), bei Bernardino Cavallino (um 1650, Öl auf Leinwand, 52 cm Durchmesser, München, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 964) oder bei Alessandro Turchi (um 1630, Öl auf Leinwand, 99 x 133 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 477).
- 7 Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, 1618/1619, Öl auf Leinwand, 145 x 185 cm, Rom, Galleria Doria-Pamphilj, Inv. Nr. FC 459; Pier Francesco Mola, 1650–1660, Öl auf Leinwand, 69 x 91 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 399. Bei Nicolas Poussin (siehe Anm. 6) erscheint Vafriño zwar behelmt und in Rüstung, aber auch hier eher in assistierender Funktion.
- 8 S. dazu Ausst.-Kat. Florenz 2001, S. 222–223, Kat. Nr. 86 (E. Fumagalli). Vgl. auch die Diskussion zur literarischen Vorlage und zu den Vergleichswerken bei Dafler/Glaubitz 2020, S. 10–20. Ich konnte die literarische Vorlage des Göttinger Gemälde erstmals 2019 mit Kenntnis des Vergleichswerks von Vignali im Palazzo Pitti in Florenz korrekt identifizieren. Dieses Wissen sowie Hinweise auf Archivalien und Forschungsliteratur stellte ich Frau Dafler und Frau Glaubitz für die Masterarbeit zur Verfügung. Da der Nachweis dort falsch angegeben ist, sei dies an dieser Stelle korrigiert.
- 9 Öl auf Leinwand, 189 x 205 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890 n. 5054. Dazu Pagliarulo 1986, S. 186; Ausst.-Kat. Florenz 2001, S. 222–223, Kat. Nr. 86 (E. Fumagalli); Ausst.-Kat. Ajaccio 2011, S. 102–103, Kat. Nr. 22 (E. Fumagalli), jeweils mit weiterführender Literatur.
- 10 Vignali erhielt am 2. Februar 1636 eine Zahlung für dieses Gemälde, s. Pagliarulo 1986, S. 186. Darüber hinaus ist das Gemälde im Inventar des Casinos von 1666 erwähnt (zitiert in Ausst.-Kat. Florenz 2001, S. 222–223, Kat. Nr. 86 [E. Fumagalli]) und bei Bartolozzi 1753, S. XX–XXI.
- 11 Pagliarulo 1986, S. 186; Ausst.-Kat. Florenz 2001, S. 222–223, Kat. Nr. 86 (E. Fumagalli); Ausst.-Kat. Ajaccio 2011, S. 102–103, Kat. Nr. 22 (G. Pagliarulo).
- 12 Öl auf Leinwand, 47,3 x 99,3 cm, USA, Indiana, Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Accession Number 1917.001.064.
- 13 Öl auf Leinwand, 116 x 141 cm, Pistoia, Museo Diocesano Palazzo Rospigliosi.
- 14 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 31, Kat. Nr. 237.



**Jacopo Amigoni (1675/1682–1752)**, zugeschrieben

## Zwei singende Engel

## 1. Hälfte 18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, doubliert, 40,8 x 32,5 cm

bez.: Klebezettel auf Rahmen: Kunstgeschichtliches Seminar Universität Gött.; handschriftlich ergänzt, „Kat. Nr. 2, Amigoni, Jacopo, Zwei singende Engel“

Prov.: Stiftung Zschorn 1796

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 116

**Gemälde-technologische Aspekte**

Das kleinformatige Gemälde wurde in Öl auf Leinwand ausgeführt. Im Zuge einer Restaurierung Anfang der 1960er Jahre wurde die Leinwand doubliert, die ursprünglichen Gemäldekanten und Löcher der Spannägeln verkittet und retuschiert und die Gemäldeoberfläche gereinigt.<sup>1</sup> Ein gleichmäßiges Craquelé überzieht die Malschicht, mehrere ältere Retuschen sind zu erkennen.

**Beschreibung**

Das Gemälde zeigt im unmittelbaren Bildvordergrund das Brustbild eines jungen Mädchens beziehungsweise eines mädchenhaften Engels in Dreiviertelansicht. Es hat den Kopf leicht in den Nacken gelegt, den Blick nach rechts oben in die Ferne oder auf einen Punkt außerhalb des Bildes gerichtet. Mit rosigen Wangen und leicht geöffneten Lippen scheint sie nach den Noten des Blattes zu singen, das sie in ihrer erhobenen Rechten hält. Das rotblonde, sanft gelockte Haar fällt über ihren Rücken, nur eine Strähne hat sich gelöst und liegt auf ihrer bloßen Schulter. Gekleidet in ein grünes Gewand, bauschen sich über ihrem Arm die Falten eines gelben Tuches. Über die Schulter der mädchenhaften Figur beugt sich der Kopf einer zweiten – durch die kurzen, ebenfalls rotblonden Locken und das etwas abgetönte Inkarnat – eher knabenhaft wirkenden Engelsfigur. Ebenfalls im Dreiviertelprofil dargestellt ist sein Blick auf das Notenblatt in der Hand seiner Begleiterin gerichtet. Seine Lippen sind jedoch geschlossen, so als ob er konzentriert die Noten verfolgt, bis sein Einsatz kommt. Bei den Noten handelt es sich jedoch um ein rein erzählerisches Bildmotiv und keine tatsächliche Notation. Der Bildhintergrund ist in einem warmen Schwarzbraun gehalten, vor dem sich das helle Inkarnat der beiden kindlichen Figuren leuchtend abhebt.



## Provenienz

Das Gemälde mit dem singenden Engelspaar gelangte bereits 1796 durch die Stiftung Johann Wilhelm Zschorns, Sekretär am Oberappellationsgericht Celle, in die Kunstsammlung der Göttinger Universität und gehört damit zum ältesten Bestand.

## Diskussion und Zuschreibung

„Ein Mädgen, welches nach in der Hand habenden Noten singet, und ein dabey befindlicher Junge siehet mit in dieselben, auf Leinen in göldenen Rahmen, von einem unbekanntnen Meyster, welcher die Manier des Correggio nicht unglücklich nachgeahmet.“ So beschreibt das früheste Inventar das kleinformatige Gemälde.<sup>2</sup> Später wurde der Eintrag jedoch in „Amiconi in der Manier des Correggio“<sup>3</sup> korrigiert. In der Folge übernahmen Johann Dominicus Fiorillo (1805), Emil Waldmann (1905), Wolfgang Stechow (1926) und Gerd Unverfehrt (1987) die Zuschreibung an Jacopo Amigoni in ihren Katalogen zur Gemäldesammlung, wobei auch Fiorillo darauf hinweist, dass einer der Köpfe etwas vom „Styl des Correggio“<sup>4</sup> habe.<sup>5</sup>

Die in der Bildakte zum Gemälde erhaltenen Notizen, Briefe und Materialien dokumentieren jedoch eine rege Auseinandersetzung mit der Zuschreibung an Amigoni. So widerspricht Hermann Voss 1926 laut einer Notiz Stechows zunächst mündlich und 1961 nochmals in einem Brief an Lucy von Weiher dieser Zuschreibung vehement. Voss schließt aus, dass es sich bei dem Göttinger Gemälde um ein Werk Amigonis handeln kann: „Wie dies Bildchen zu dem Namen Amigoni kommt, ist mir unerfindlich. Übrigens ist der linke Engel ziemlich genau nach dem Engelsputto von Correggios ‚Madonna di S. Sebastiano‘ (links vorn) wiederholt, der andere Engel wird wohl ebenfalls nach diesem (C.) Vorbild [in Dresden] kopiert sein, was nachzuprüfen wäre. Damit ist natürlich die Zuschreibung an A. allein schon als undenkbar widerlegt. Das Bild ist sicher italienisch, aber aus welcher Zeit, kann nach dem Photo nicht gesagt werden.“<sup>6</sup> Tatsächlich gibt es zwischen dem vorderen Engel des Göttinger Gemäldes und dem das Kirchenmodell haltenden Engel am unteren Bildrand der *Madonna des heiligen Sebastian*, von Correggio (um 1489–1534) 1524 für die Bruderschaft des heiligen Sebastian in Modena geschaffen, eine frappante motivische Übereinstimmung. Jedoch unterscheiden sich die Göttinger Engel in der pastellartigen Weichheit der Farbgebung und den extrem weichen Umrissen deutlich von den Figuren Correggios und verweisen vielmehr auf einen deutlich späteren, französischen Einfluss.<sup>7</sup> So überrascht es nicht, dass im selben Jahr Lucy von Weiher in einem Schreiben an Hella Arndt diese auf einen Beitrag zu den Gemälden Louis Jean François Lagrenée d.Ä. (1725–1805) im Burlington Magazine desselben Jahres hinweist.<sup>8</sup> Auch Francesco Soliman (1657–1747), Sebastiano Ricci (1659–1734) und schließlich Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) wurden im Diskurs um die Zuschreibung des Göttinger Gemäldes in Betracht gezogen, jedoch immer wieder zugunsten Amigonis verworfen.

Über die frühen Lebensjahre des Malers und Kupferstechers Jacopo Amigoni ist noch immer wenig bekannt. So ist bis heute strittig, ob er 1675 in Venedig oder 1682 in Neapel geboren wurde.<sup>9</sup> Auch über seine Ausbildung und Lehrer können nur Vermutungen angestellt werden. Für das Jahr 1711 ist Amigoni als Mitglied der venezianischen Malerzunft in Venedig belegt, wird jedoch als abwesend aufgeführt. Vermutlich befand sich der Künstler zu dieser Zeit bereits in Deutschland, wo er längere Zeit im Dienst des Kurfürsten von Bayern unter anderem mehrere Deckengemälde in Schloss Schleißheim und Schloss Nymphenburg ausführte, aber auch Ölgemälde, wie etwa drei Altarbilder für die ehemalige Benediktinerabtei Benediktbeuren anfertigte. Von 1729 bis 1739 lebte und arbeitete Amigoni in London, wo er als Dekorations- und Porträtmaler große Erfolge feierte. In diesem Zeitraum verbrachte Amigoni 1736 auch mehrere Monate in Paris, bevor er 1739 nach Venedig zurückkehrte. Im Jahr 1747 folgte er schließlich dem Ruf Ferdinands VI. von Spanien, für den er bis zu seinem Tod 1752 als Hofmaler tätig war. Amigonis Stil ist geprägt durch die Verbindung der venezianischen Malerei mit den Einflüssen seiner langjährigen Auslandsaufenthalte: die heitere Anmut seiner Figuren, die pastellartige Weichheit seiner Farbgebung und die weichen Umrisse, die sich vor allem in der Modellierung der Körper zeigen und diese eher mit der Umgebung verschmelzen lassen, als sich scharf davon abzuzeichnen. Im Vergleich mit den Werken Amigonis und den in der Bildakte zu den *Singenden Engeln* zur Diskussion gestellten Künstlern wird daher deutlich, warum trotz einer intensiven Auseinandersetzung immer wieder die Zuschreibung an Amigoni bestätigt wurde.

Der ursprüngliche Bildkontext der *Singenden Engel* bleibt jedoch unbekannt. Offensichtlich handelt es sich um das Fragment eines großformatigen Werkes. Die heute wenig definierten Bildränder sind der Doublierung beziehungsweise deren Retusche geschuldet. Ob das Fragment ursprünglich zu einem Altargemälde, einer Dekorationsmalerei oder einem allegorischen Gemälde gehörte, muss unklar bleiben.

*Stefanie Cossalter-Dallmann*

## Literatur

Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 41; Fiorillo 1805, S. 36, Kat. Nr. 41; Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 22, Nr. 87; Waldmann 1905, S. 90, Kat. Nr. 243; Stechow 1926, S. 1, Kat. Nr. 2; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 1, Kat. Nr. 2; Unverfehrt 1987, S. 179, Katalog Nr. A 1.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/b6d643c9-fb86-410e-943b-62292ddc2a5b>

## Anmerkungen

- 1 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 116.
- 2 „Ein Mädgen, welches nach in der Hand habenden Noten s inget, und ein dabey befindlicher Junge siehet mit in dieselben, auf Leinen in göldenen Rahmen, von einem unbekanntnen Meyster, welcher die Manier des Corregio nicht unglücklich nachgeahmet. Amiconi in der Manier des Corregio.“
- 3 Ebd.
- 4 Fiorillo 1805, S. 36, Kat. Nr. 41.
- 5 Fiorillo 1805, S. 36, Kat. Nr. 41; Waldmann 1905, S. 90, Kat. Nr. 243; Stechow 1926, S. 1, Kat. Nr. 2; Unverfehrt 1987, S. 179, Kat. Nr. A 1.
- 6 Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 116. Korrespondenz zum Katalog, Brief von H. Voss an L. v. Weiher vom 08.04.1961.
- 7 Corregio, Die Madonna des Hl. Sebastian, um 1524, Öl auf Pappelholz, 265 x 161 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 151.
- 8 Sandoz 1961, S. 392-395.
- 9 Zu Leben und Werk Jacopo Amigonis s. AKL, Bd. 3 (1992), S. 216–218, sowie Holler 1986.



**25**

**Francesco Albotto (1721–1758)  
nach Michele Marieschi (1710–1744)**

Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisken  
um 1750

Öl auf Leinwand, 70 x 93 cm  
Prov.: Vermächtnis Hasse 1902  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 157

**26**

**Francesco Albotto (1721–1758)  
nach Michele Marieschi (1710–1744)**

Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen  
um 1750

Öl auf Leinwand, 70 x 93 cm  
Prov.: Vermächtnis Hasse 1902  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 158

**Gemäldetechnologische Aspekte<sup>1</sup>**

25 Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisken

Das querformatige Gemälde wurde in Öl auf Leinwand ausgeführt, welche zu einem unbestimmten Zeitpunkt doubliert wurde. Auch wenn der Zustand des Gemäldes allgemein als relativ gut und stabil zu bezeichnen ist, weist das Werk zahlreiche dunklere, matte und über dem Firnis liegende Retuschen im Bereich des Himmels, in der linken unteren Ecke, in der Mitte des linken Bildrands sowie im Bereich der Treppenarchitektur auf. Vereinzelt – insbesondere am unteren Bildrand – finden sich feinste Ausbrüche der Malschicht. An diesen Stellen ist eine rötliche Grundierung zu erkennen. Die Malschicht weist ein Alterscraquelé auf. Auf der nur leicht verschmutzten Oberfläche liegt ein dünner, leicht verbräunter Gemäldefirnis.

26 Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen

Auch dieses Gemälde wurde in Öl auf einer später doublierten Leinwand ausgeführt. Hier sind jedoch am oberen Gemälderand Spanngirlanden zu erkennen; das fein-



teilige Craquelé entstand vermutlich durch Pressung im Zuge der Doublierung. Das Gemälde weist ebenfalls matte Retuschen, verstärkt in der linken Bildhälfte, im unteren Bildbereich der Landschaft und Architektur, sowie im Himmel auf. Durch feinste Ausbrüche ist auch hier eine rote Grundierung zu erkennen. Auf der Maloberfläche liegt ein dünner, blaugrau fluoreszierender Firnis.



Abb. 1: Michele Marieschi, Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen, Anfang der 1750er Jahre, Öl auf Leinwand, 55 x 83 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.

## Beschreibung

Die als Pendants in die Sammlung gekommenen Gemälde bilden bis heute die einzigen (Phantasie-) Veduten unter den italienischen Gemälden der Göttinger Kunstsammlung. Die Kompositionen gehen auf den in Venedig tätigen Künstler Michele Marieschi (1710–1744) zurück, wurden aber von dessen Schüler, Mitarbeiter und Erben Francesco Albotto (1721–1758) ausgeführt.

Die *Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen* zeigt links im Vordergrund die verfallenen, von wuchernden Pflanzen und wild gewachsenen Bäumen gesäumten Überreste einer antiken Bogenarchitektur, deren Eingang durch einen einfachen Lattenzaun versperrt wird. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eine weitere Ruine, möglicherweise ein Grabmonument, das ebenfalls von Bäumen eingefasst ist. Ein paar Ziegen und Hirten in bunten Kleidern lagern zwischen den Ruinen auf einer Weidefläche, in deren Mitte ein breiter Weg in die Tiefe führt und

den Blick zunächst über ein breites Gewässer auf das gegenüberliegende Ufer und schließlich auf eine bergige Landschaft im Hintergrund freigibt.

Das Pendant mit der *Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisk* zeigt eine belebtere Szene mit einer von rechts in das Bild hineinragenden, dominanten und prachtvollen Architektur: Die monumentale gotische Loggia, hinter der sich ein Renaissancepalast erhebt, ist jedoch teilweise verfallen und durch ein Gerüst gesichert. Eine Vielzahl von Treppenläufen – innerhalb der Loggia, außen am Gerüst sowie an der an die Loggia grenzenden Kanzel – laden den Betrachter ein, die Architektur virtuell zu erklimmen. Links neben der Loggia ragt ein mit einem Clipeus geschmückter, teilweise bewucherter und in der Mitte zerbrochener Obelisk auf einem Renaissancepostament in die Höhe. Auf dem kleinen, von einer Stufenanlage gesäumten Platz am Wasser haben sich Menschen zusammengefunden; sie werden als Gruppe im Gespräch vertieft, paarweise einer Arbeit nachgehend oder auch als Einzelfigur beim Müßiggang gezeigt. Im Hintergrund sieht man zerklüftete Uferlandschaft vor hohen Bergen, die sich im hellen Blau des Himmels aufzulösen scheinen.

Bei diesen Szenen handelt es sich nicht um Abbildungen realer Orte, sondern um Phantasieveduten, in denen Landschaften mit erfundenen Architekturen und existierenden Monumenten zu neuen, nur der Phantasie verpflichteten Kompositionen kombiniert wurden. Bereits im 16. und verstärkt zu Beginn des 17. Jahrhunderts



Abb. 2: Michele Marieschi, Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisk, Anfang der 1750er Jahre, Öl auf Leinwand, 53 x 83 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.

entdeckten meist nordalpine, jedoch in Rom tätige Künstler die suggestive Kraft solcher zwischen Landschaftsbild, Vedute und Architekturprospekt oszillierender Capricci, die sich im 18. Jahrhundert neben Rom auch in Venedig großer Beliebtheit erfreuten, insbesondere bei der kaufstarken Klientel der Reisenden auf *Grand Tour*.

### Diskussion

Der Venezianer Michele Marieschi (1710–1744) arbeitete zunächst einige Zeit als Prospekt- und Theatermaler in Deutschland bevor er sich 1736 in die „Fraglia dei Pittori“, die Zunft der Maler in Venedig einschrieb.<sup>2</sup> Dort fertigte er in den wenigen Jahren bis zu seinem frühen Tod auch zahlreiche Ansichten der Stadt an. Noch heute finden sich solche Ansichten in großer Zahl in Galerien, in Privatbesitz oder auf dem Kunstmarkt wieder, deren Zuschreibung jedoch meist ungewiss ist.<sup>3</sup> Dieser Umstand ist unter anderem darin begründet, dass viele Werke des venezianischen Künstlers in mehrfacher Ausführung existieren, die teilweise Marieschi selbst, zu einem weit größeren Teil jedoch seiner Werkstatt und insbesondere seinem Schüler und Nachfolger Francesco Albotto (1721–1758) zugeschrieben werden.<sup>4</sup> Dies trifft auch auf die Göttinger Gemälde zu, die sich im Fall der *Gotischen Loggia mit Obelisk* in mindestens zwölf, im Fall des *Triumphbogens* in bislang neun weiteren Ausführungen nachweisen lassen.<sup>5</sup> Die bekanntesten und einstimmig Marieschi selbst zugeschriebenen Gegenstücke der Göttinger Werke befinden sich in der Accademia in Venedig (Abb. 1 u. 2). Beide Gemälde, etwas kleiner als die in Göttingen, kamen ebenfalls als Pendants aus Privatbesitz in die dortige Sammlung.<sup>6</sup> Ihre Architektur und Landschaftsdarstellungen variieren kaum zu denjenigen der Göttinger Gemälde, jedoch fallen bei der Göttinger Version der *Gotischen Loggia mit Obelisk* eindeutige Unterschiede in der Anordnung und malerischen Ausführung der Staffagefiguren ins Auge. Während die meisten der bekannten Repliken nahezu die gleiche Staffage wie auf dem Gemälde Marieschis in der Accademia besitzen, weicht das Göttinger Bild in diesem Punkt völlig ab. Eine Entsprechung findet sich jedoch in einer inzwischen ebenfalls Francesco Albotto zugeschriebenen Fassung aus Privatbesitz (Abb. 3): die Anordnung der Gruppen, die charakteristische Haltung einzelner Figuren, deren Kleidung und Handlungen sind weitgehend deckungsgleich. Doch wie lassen sich sowohl die große Zahl an Repliken als auch die Unterschiede bei den Staffagefiguren, den sogenannten *macchiette*, erklären?

### Forschungsgeschichte

Hierfür ist ein Blick auf die noch vergleichsweise junge Forschung zu Michele Marieschi und dessen Werkstatt zu werfen. Bis Marieschi 1909 durch Gino Fogolari erstmals für die Kunstgeschichte greifbar gemacht wurde, waren seine Werke oft anderen venezianischen Vedutisten, wie Antonio Canal, gen. Canaletto, Francesco Guardi oder Luca Carlevarij zugeschrieben worden.<sup>7</sup> Antonio Morassi veröffentlichte 1966 im Katalog der von ihm kuratierten, ersten monographischen Ausstellung in

der Galleria Lorenzelli in Bergamo bislang unbekannte Dokumente zu Leben und Tod des Künstlers, womit Marieschis Schaffen erstmals an Kontur gewann.<sup>8</sup> In den folgenden Jahrzehnten rückte zudem der Werkstattbetrieb Marieschis stärker in den Fokus der Forscher. Viele seiner Gemälde liegen in mehrfachen Ausführungen vor, die sich meist nur in Format und Staffage unterscheiden, mitunter aber auch deutliche Differenzen in der malerischen Qualität aufweisen. Die große Zahl an Repliken lässt sich durch den Käuferkreis erklären, den Marieschi und seine Werkstatt



Abb. 3 : Francesco Albotto (zug.), Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisk, nach 1750, Öl auf Leinwand, 59,6 x 96,5 cm, Italien, Privatsammlung.

bedienten: reiche Ausländer, die Gemälde als wertvolle Souvenirs ihrer *Grand Tour* erwarben.<sup>9</sup> In der Vedutenmalerei war es nun durchaus üblich, die Staffagefiguren in Arbeitsteilung von einem anderen Künstler ins Bild setzen zu lassen. Im Fall von Marieschi, der nur selten diese Aufgabe selbst übernahm, waren dies nach heutigem Erkenntnisstand vorrangig Gian Antonio Guardi, Giambattista Tiepolo sowie Francesco Simonini.<sup>10</sup> Auch das Problem der Eigenhändigkeit muss bei der großen Zahl an Repliken diskutiert werden. Mercedes Precerutti-Garberi zufolge zeichnete Marieschi nur für die originalen Inventionen verantwortlich, welche er dann entsprechend der Nachfrage von Mitarbeitern seiner Werkstatt wiederholen ließ. Die einzelnen Arbeitsschritte wurden dabei äußerst routiniert ausgeführt, wobei anzunehmen ist, dass Marieschi selbst gelegentlich letzte Hand anlegte.<sup>11</sup> Folgt man den jüngsten und umfassenden Forschungsergebnissen Mario Manzellis, muss bei der

Frage der Autorschaft insbesondere Marieschis Schüler und Mitarbeiter Francesco Albotto (1721–1758) berücksichtigt werden, der nach dem frühen Tod des Künstlers dessen Werkstatt übernahm, die Witwe heiratete und weiterhin Wiederholungen der Erfolgsbilder seines Lehrers anfertigte.<sup>12</sup> Manzelli ist davon überzeugt, dass ein Großteil der Repliken nach Gemälden Marieschis von der Hand Albottos stammt und erst in den 1740er Jahren entstanden ist. Nachdem Antonio Canal 1746 nach England gegangen war, sei Albotto zudem einige Jahre der einzige Künstler in Venedig gewesen, der die Nachfrage der Fremden nach malerisch hochwertigen Veduten befriedigen konnte.<sup>13</sup> Manzellis Zuschreibungen an Albotto sind in der Forschung jedoch nicht unumstritten.<sup>14</sup> So hat Dario Succi in seinem 2016 erschienenen Werkverzeichnis in Frage gestellt, ob Francesco Albotto tatsächlich als Maler der zahlreichen Repliken gelten kann, denn sei seine Autorschaft für die Venedig-Veduten belegbar, gelte dies für die Landschafts- und Architekturcapricci jedoch nicht. Hier schlägt Succi Apollonio Facchinetti gen. Domenichini (1715–1757) – auch bekannt als Maestro dalla Fondazione Langmatt – vor, bei dem es sich möglicherweise um einen Schüler Luca Carlevarijs handelt.<sup>15</sup> Diese Neubewertung, die nahezu alle von Manzelli Albotto zugeschriebenen Capricci und Fantasieveduten betrifft, ist bislang jedoch weitgehend hypothetisch.

Die hier dargelegte Forschungsgeschichte spiegelt sich auch in der Zuschreibungsgeschichte der Göttinger Gemälde wider. Sie gelangten 1902 und somit vor der kunsthistorischen ‚Entdeckung‘ Marieschis durch Fogolari als „zwei Bilder Architekturstücke von Carlevario“ mit dem Vermächtnis Karl Ewald Hasses (1810–1902) in die Göttinger Sammlung.<sup>16</sup> Die Zuschreibung an den in Venedig tätigen Maler und Radierer Luca Carlevarijs (1663–1730), der auch „Luca da Ca‘ Zenobio“ genannt wird, stammt von Wilhelm von Bode, der mit Hasse seit seinen Studentagen in Göttingen befreundet war.<sup>17</sup> Diese Benennung wurde im Lange-Inventar sowie im *Provisorische[n] Führer durch die Gemäldesammlung* von Emil Waldmann beibehalten.<sup>18</sup> Erst Wolfgang Stechow brachte die beiden großen und in lockerem Stil gemalten Phantasieveduten 1926 im *Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen*<sup>19</sup> mit Marieschi in Verbindung.

Antonio Morassi, der sich in Vorbereitung seiner Ausstellung zu Marieschi Fotografien der Göttinger Werke schicken ließ, beurteilte diese 1960 als „replique autografe“, also eigenhändige Wiederholungen der Gemälde in der Accademia in Venedig.<sup>20</sup> Precerutti-Garberi sah darin acht Jahre später Werkstattkopien und nannte Francesco Simonini als den Künstler, der für die Staffage verantwortlich gewesen sein könnte.<sup>21</sup> In das 1988 publizierte Werkverzeichnis Marieschis von Ralph Tolledano fanden die Göttinger Bilder jedoch weder Aufnahme, noch wurden sie als Werkstattkopien erwähnt.<sup>22</sup> Auch Andrea Wandschneider ordnete die Gemälde als „leicht variierte Nachschöpfungen seiner in der Accademia in Venedig befindlichen Gemälde [...]“ ein, die „sicher aber kaum von seiner Hand“ seien.<sup>23</sup> Mario Manzelli brachte schließlich 1991 Francesco Albotto als *alter-ego* Marieschis ins Spiel. Neun

Versionen des Bildes *Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisk* schreibt er dem Schüler und Nachfolger zu, darunter auch das Gemälde der Göttinger Sammlung, welches er auf das Ende der 1740er Jahre datiert. Lediglich die Fassung in der Accademia erkennt der Autor als eigenhändige Arbeit Marieschis an.<sup>24</sup> Auch die *Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen* im Besitz der Göttinger Sammlung wird von Manzelli aufgrund einer flacheren Ausführung der Architektur und den an Canaletto erinnernden *macchiette* Albotto zugeschrieben und mit einem Entstehungszeitraum gegen 1750 angegeben.<sup>25</sup> Es ist dabei anzumerken, dass Manzelli die Göttinger Gemälde nie im Original gesehen hat, sondern seine Zuschreibung, wie er selbst angibt, auf Grundlage von Fotografien der Fototeca Morassi in Venedig getroffen hat. Es dürfte sich dabei um die alten Schwarzweiß-Aufnahmen handeln, die Antonio Morassi in den 1960ern aus Göttingen erhalten hat. Ob sich die Zuschreibungsfrage anhand stilistischer Merkmale oder qualitativer Unterschiede der zahlreichen Gemäldeversionen abschließend klären lässt, ist fraglich. Die jüngst von Dario Succi eröffnete Debatte, ob nicht zahlreiche bislang Francesco Albotto zugeschriebene Arbeiten von dem noch nicht vollständig greifbaren Apollonio Facchinetti gen. Domenichini geschaffen wurden, zeigt, dass die Forschung hier noch lange nicht als abgeschlossen gelten darf.

*Karla Thormann und Christine Hübner*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., Nr. 276 u. 277; Waldmann 1905, S. 87, Kat. Nr. 231 u. 232, Stechow 1926, S. 35, Kat. Nr. 108 u. 109; Thieme-Becker, Bd. 24 (1930), S. 97; Lavagnino 1943, S. 135; Göttingen Katalog Stechow/Weiher, I+II, S. 36, Nr. 108 u. 109; Precerutti-Garberi 1968, S. 43; Unverfehrt 1987, Kat. Nr. A 47; Ausst.-Kat. Paderborn/Oldenburg 1995, S. 43, S. 208, Kat. Nr. 14 u. 15, Abb. 7 u. 8; Manzelli 1991, S. 91, Taf. A.51.01; S. 100; Manzelli 2002, S. 133, Kat. Nr. A.51.01; S. 143f., Kat. Nr. A.60.04.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/7e2f794e-6b2f-4b43-9470-20ed0ebf44e3>  
und  
<https://hdl.handle.net/21.11107/7f73232b-ad80-4e86-9294-134eaa370e09>

## Anmerkungen

- 1 Zustandsbeschreibungen basierend auf Begutachtung mit Dipl.-Rest. Viola Bothmann.
  - 2 Ausst.-Kat. Paderborn/Oldenburg 1995, S. 208. Zu Biographie und Forschungsgeschichte s. Succi 2016, S. 8–21.
  - 3 Manzelli 2002, S. 17. Manzelli spricht von rund 600 Werken, denen er bei seiner Recherche begegnet sei.
  - 4 Ebd.; Succi 2016, S. 60–89.
  - 5 GG 157 (*Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisk*):
    - Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 779, Kat. Nr. 728, Öl auf Leinwand, 53 x 83 cm.
    - Mailand, Privatsammlung, Öl auf Leinwand, 59,6 x 96,5 cm. Möglicherweise identisch mit Aukt.-Kat. Bailleul Nentas 2008, Lot 12, Öl auf Leinwand, 61 x 96,5 cm (im Katalog Marieschi zugeschrieben).
    - Mailand, Palazzo Marino, Inv. Nr. 381, Öl auf Leinwand, 71 x 98 cm.
    - Mailand, Galleria Canessa (1955), Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
    - Privatsammlung, ehem. Bergamo, Galleria Lorenzelli, Öl auf Leinwand, 75 x 98 cm.
    - Modena, Galleria Campori, Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm.
    - Modena, Musei Civici, Nr. 135, Öl auf Leinwand, 70 x 94,3 cm (Datenbank Patrimonio culturale dell'Emiglia Romana, [https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=160568# \[02.06.2024\]](https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=160568# [02.06.2024]))
    - La Fère, Musée Jeanne-d'Abouville, Maße unbekannt.
    - Aukt.-Kat. Christie's 1968a, Lot 113, Öl auf Leinwand, 70 x 96,5 cm, Verbleib unbekannt.
    - Aukt.-Kat. Franco Semenzato 1992, Lot 97, Öl auf Leinwand, 70 x 95 cm.
    - Aukt.-Kat. Christie's 1994, Lot 246, Öl auf Leinwand, 73,5 x 96,6 cm.
    - Aukt.-Kat. Hampel 2015, Lot 626, Öl auf Leinwand, 36 x 55 cm, Verbleib unbekannt
    - Aukt.-Kat. Tajan 2016, Lot 50, Öl auf Leinwand, 70 x 95 cm, Verbleib unbekannt.
  - GG 158 (*Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen*):
    - Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv. Nr. 778, Kat. Nr. 727, Öl auf Leinwand, 55 x 83 cm.
  - Venedig, Privatsammlung (ehem.), Öl auf Leinwand, 73 x 97 cm.
  - Unbekannt, Privatsammlung, Öl auf Leinwand, 63,5 x 98,4 cm (Aukt.-Kat. Christie's 1990, Lot 80; Aukt.-Kat. Franco Semenzato 1990, Lot 50 u. Aukt.-Kat. Franco Semenzato 1995, Lot 104.
  - Laon, Musée d'Art et d'Archéologie, Inv. Nr. 990.1748, Öl auf Leinwand, 70 x 94,5 cm.
  - Aukt.-Kat. Christie's 1968b, Lot 113, Öl auf Leinwand, 70 x 96,5 cm.
  - Aukt.-Kat. Finarte 1968, Öl auf Leinwand, 61 x 88 cm. Vermutlich identisch mit Aukt.-Kat. Cambi 2015, Lot 420, Öl auf Leinwand, 61 x 88 cm.
  - Mailand, IntesaBci, Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm.
  - Aukt.-Kat. Gallerie Koller 2013, Lot 6478, Öl auf Leinwand, 70 x 93 cm.
  - Aukt.-Kat. Christie's 2016, Lot 202, Öl auf Leinwand, 64,7 x 94,7 cm.
- 6 Die Gemälde wurden zusammen 1903 aus der Sammlung der Contessa Elena Prine di Breganze erworben. Toledano 1988, S. 126, Kat. Nr. C.11; Succi 2016, S. 402–405, Kat. Nr. 213 u. 214.
  - 7 Erst Fogolaris Aufsatz im Bolletino d'Arte schied die Künstlerpersönlichkeit Michele Marieschi klar von dem gleichnamigen Historienmaler Jacopo (1711–1794), mit dessen Vita und Werk er seit dem 18. Jahrhundert vermischt wurde. Vgl. Fogolari 1909 und Morassi 1968, S. 497 f.
  - 8 Vgl. die „Tavola Cronologica“ in: Ausst.-Kat. Bergamo 1966 [n.p.].
  - 9 Precerutti-Garberi 1968, S. 40, 42.
  - 10 Toledano 1988, S. 16 f.; Succi 2016, S. 22–27.
  - 11 Precerutti-Garberi 1968, S. 40; Manzelli 2002, S. 35 f.
  - 12 Manzelli 2002, S. 32–34. Rodolfo Pallucchini konnte 1972 auf Grundlage einer rückseitigen Gemäldebeschriftung erstmals ein gesichertes Werk Albottos identifizieren. Pallucchini 1972, S. 222.
  - 13 Manzelli 2002, S. 33.
  - 14 Insbesondere Dario Succi stellte Manzellis Zuschreibungen schon früh in Frage. Vgl. z.B. Ausst.-Kat. Gorizia 1989, S. 175. Succi bezieht sich hier auf die 1986 vorgelegte Dissertationsschrift Manzellis.
  - 15 Succi 2016, S. 90–97.

- 16 Zu Karl Ewald Hasse als Sammler vgl. Einführung, S. 30 f.
- 17 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Handschriften und Nachlässe, Nachlass Ernst Ehlers, zweite Ergänzung: Familienkorrespondenz Hasse-Ehlers: Briefe an Karl Ewald Hasse. Sig. Cod. Ms. E. Ehlers 2368 II, Briefe 1892–1902, Brief E. Ehlers an K. E. Hasse vom 20.04.1892: „Ihre von Bode dem Carlevaris [Carlevarijs] zugeschriebenen Bilder sind gewiss mit Recht so zu bezeichnen. Ich habe jetzt in Haag zwei Bilder von diesem Maler gesehen, und vor ihnen mir sofort notirt, dass sie mit Ihren Bildern ganz übereinstimmen. Luca Carlevaris ist nach Wormann (Gesch. der Malerei) zu Udine zu Hause (1665–1731) und als Prospectmaler und Radierer geschätzt. W. rühmt ihn als den Vorläufer der Canaletti und hebt das hervor, was auch an Ihren Bildern so vortrefflich ist. Nach den Bildern in Haag zu urtheilen würden Ihre durch eine gründliche Reinigung viel gewinnen, voraussichtlich lichter und klarer werden.“
- 18 Göttingen, Inv. Lange u.a., Nr. 276 u. 277, Waldmann 1905, S. 87, Kat. Nr. 231 u. 232.
- 19 Stechow 1926, S. 35, Kat. Nr. 108 (Römischer Triumphbogen am Hafen) und 109 (Hafensicht). Vgl. auch den Eintrag zu Marieschi in Thieme/Becker Bd. 24 (1930), S. 97, wo die Göttinger Gemälde aufgeführt sind.
- 20 Brief von A. Morassi an L. v. Weiher am 28.04.1960, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 157.
- 21 Precerutti-Garberi 1968, S. 43.
- 22 Unklar ist, ob der Autor zum Zeitpunkt der Drucklegung über die Existenz der Göttinger Gemälde informiert war. In der Akte zu GG 157 findet sich ein Brief vom 09.09.1988 an Gerd Unverfehrt, in welchem der Geschäftsführer der Dr. Habeck Kunsthandel GmbH diesem die Kontaktadresse Toledanos in Paris mitteilte. Das Werkverzeichnis von Toledano wurde im Burlington Magazine 134 (1992), S. 125 f. durch Joseph G. Links sehr kritisch rezensiert.
- 23 Wandschneider 1995, S. 43.
- 24 Manzelli 2002, S. 97, Kat. Nr. M.60.01, S. 143–144, Kat. Nr. A.60.04.
- 25 Manzelli 2002, S. 133, Kat. Nr. A.51.01.

**Gianbettino Cignaroli (1706–1770) oder Werkstatt**

Madonna, von den Heiligen Benedikt und Bernhard von Clairvaux  
verehrt  
um 1746/47

Öl auf Leinwand, 90,6 x 60,2 cm

bez.: auf der Rückseite des Zierrahmens oben mittig mit Bleistift von späterer Hand: „Cignaroli, gekauft in Verona“

Prov.: 1907 aus dem Nachlass Karl Diltheys erworben  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 122

**Gemäldetechnologische Aspekte**

Das Gemälde ist in Öl auf einer rötlich grundierten Leinwand ausgeführt. Der vermutlich doublierte Bildträger befindet sich in einem guten und stabilen Zustand. Die Außenkanten des Bildes wurden, wohl bei einer Neueinrahmung, mit bräunlichem Papierband kaschiert. In der Malschicht zeigen sich einige wenige Kratzer, so neben dem Kopf der Madonna und oberhalb des stehenden Heiligen. Zahlreiche, meist kleine Fehlstellen wurden gekittet und retuschiert. Dies betrifft insbesondere den linken und unteren Rand des Gemäldes, wo Fehlstellen großflächiger in der Farbe der Grundierung ausgebessert wurden, sowie das Gewand des knienden Heiligen. Unter UV-Licht wird sichtbar, dass diese Retuschen teilweise unter und teilweise auf dem Firnis liegen. Das Gemälde wurde 1959 durch Otto Klein in Köln restauriert und dabei vermutlich doubliert. Unklar ist, ob die bereits 1926 von Wolfgang Stechow dokumentierte rückseitige Aufschrift „Cignaroli, gekauft in Verona“ sich ursprünglich auf dem Bildträger befand und erst im Zuge der Doublierung auf dem Rahmen übertragen wurde.<sup>1</sup>

**„... il primo pittore d'Europa“**

Ippolito Bevilacqua überliefert 1771 den Ausspruch Kaiser Joseph II., er habe in Verona zwei Dinge gesehen: „l'anfiteatro, e il primo pittore d'Europa“ („das Amphitheater und den ersten Künstler Europas“).<sup>2</sup> Dieses Lob galt dem heute weniger bekannten Gianbettino Cignaroli (1706–1770), der zu Lebzeiten ein international angesehener und erfolgreicher Künstler war. Sein Œuvre umfasst etwa 190 ausgeführte Werke, von denen 36 als Aufträge aus dem Ausland entstanden.<sup>3</sup> Abgesehen von einem kurzen Venedigaufenthalt (1735–1739) lebte und arbeitete der 1706 in Verona geborene Maler bis zu seinem Tod im Jahre 1770 in seiner Geburtsstadt.<sup>4</sup> Ein Jahr später erschien die eingangs zitierte Biographie des Künstlers, die von seinem Freund und Bewunderer



Bevilacqua verfasst wurde. Der aus einer Künstlerfamilie stammende Cignaroli lernte sein Handwerk bei dem angesehenen Veroneser Maler Santo Prunato, der ihn eine an den Bolognesern des Seicento orientierte klassizistische Kunstauffassung lehrte.<sup>5</sup> Starken Einfluss hatten auch die Ende der 1720er Jahre in Verona lebenden und tätigen Maler Louis Dorigny und Antonio Balestra. Letzterer regte ihn zum Studium der großen venezianischen und oberitalienischen Künstler des *Cinquecento* an. So schätzte und studierte Cignaroli, wie sein Biograph berichtet, insbesondere Tizian, Correggio, Tintoretto und Paolo Veronese sowie Palma Vecchio und Jacopo Bassano.<sup>6</sup> Cignaroli erhielt viele Aufträge aus dem Adel, lehnte jedoch eine Anstellung als Hofmaler Zeit seines Lebens ab. Er galt als gelehrter Maler, der auch Schriften zur Kunst, wie etwa einen ausführlichen Beitrag zu Paolo Veronese in den „Serie dei pittori veronesi“ (1749) verfasste.<sup>7</sup> Auch die Gründung der Veroneser Accademia di Pittura e Scultura Mitte der 1760er Jahre geht auf eine Initiative Cignarolis zurück.<sup>8</sup> In seiner Werkstatt, in der er von seinen jüngeren Stiefbrüdern Giandomenico (1724–1793) und Felice (1726–1796) unterstützt wurde, widmete er sich hauptsächlich dem religiösen Sujet; viele seiner Arbeiten sind Altar- bzw. Andachtsbilder.



Abb. 1:  
Paolo Veronese, Pala Marogna, 1565,  
Öl auf Leinwand, 338 × 208 cm,  
Verona, S. Paolo.

## Provenienz und Beschreibung

Auch das vorliegende Gemälde zählt zu den sakralen Werken Cignarolis. Es stammt aus dem Nachlass des Göttinger Professors Karl Dilthey und kam 1907 in die Sammlung.<sup>9</sup> Die rückseitige Aufschrift dürfte ein Indiz dafür sein, dass Dilthey das Gemälde einst in Verona erworben hat.<sup>10</sup>

Es zeigt – eingerahmt von der Bogenstellung einer Renaissancearchitektur – die auf einer Wolke thronende Maria, auf den Schoß ihren sich lebhaft bewegenden Sohn haltend. Maria ist in ein leuchtend rotes Gewand gekleidet, während sich über ihre Knie die reichen Falten eines tiefblauen Umhangs ergießen. Ihr Haar wird von einem goldfarbenen Schleier bedeckt, dessen Enden von zwei Cherubsköpfen emporgehalten werden, wodurch das Tuch gleich einem Baldachin auch das Christuskind hinterfängt. Unter ihnen befinden sich zwei männliche Heilige: Das Kind wendet sich dem in der linken Bildhälfte stehenden, bartlosen Abt zu, der ein helles Gewand trägt. Seine Attribute sind ein Abtstab, eine im Hintergrund abgelegte Mitra sowie Buch und Schreibzeug zu seinen Füßen. Während sein Blick auf Mutter und Kind gerichtet ist, weist seine linke Hand vermittelnd aus dem Bild heraus. In der rechten Bildhälfte kniet zu Füßen der Gottesmutter ein alter, bärtiger Abt. Auch sein Blick ist auf die göttliche Erscheinung gerichtet. Er trägt ein schwarzes Ordensgewand mit Kapuze und hält in seinen beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch. Auch er ist mit einem Krummstab ausgezeichnet.<sup>11</sup>

Die von Cignaroli hier gewählte und oft variierte überirdischen Erscheinung der Maria mit Kind und Heiligen war im 18. Jahrhundert ein beliebter Bildtypus, der seine Wurzeln in der venezianischen Malerei des Cinquecento hat. Der Einfluss venezianischer und veroneser Altarbilder, wie Tizians *Pesaro-Madonna* oder der sich in Verona befindlichen *Pala Marogna* von Paolo Veronese (Abb. 1) ist in Cignarolis Kompositionen deutlich zu erkennen.<sup>12</sup> In der Kunstgeschichte hat sich seit dem 19. Jahrhundert für diese Darstellungsform, welche die Madonna mit Heiligen „ohne eine verbindende Handlung oder Erzählung in einem einheitlichen Bildraum versammelt“<sup>13</sup> zeigt, der Begriff der *santa* oder *sacra conversazione* durchgesetzt. Ein Vergleich mit zeitgenössischen italienischen Sakralgemälden offenbart die kompositorischen Gemeinsamkeiten: die Verehrung der Madonna wird nicht aus einer Szene des Marienlebens heraus erzählt, sondern unmittelbar mit ihrer Heiligkeit verbunden. Sie thront mit ihrem Sohn auf einer Wolke oder einem höhergestellten Podest und wird oftmals von Engel, Putten oder Cherubsköpfchen begleitet. Die Maria und ihren Sohn verehrenden Heiligen oder Stifter finden sich in der unteren Bildhälfte.

Die Göttinger Madonna wird von zwei Heiligen verehrt, deren Identität in den Inventaren und Bestandskatalogen zunächst ungeklärt blieb.<sup>14</sup> 1962 identifizierte Heinz Rudolf Rosemann in einem Brief an Lucy von Weiher die Figuren als den im weißen Ordensgewand der Zisterzienser gekleideten Bernhard von Clairvaux sowie Benedikt von Nursia.<sup>15</sup> Wie Rosemann anführte, deutet die im Rücken des Heiligen

stehende Mitra auf dessen abgelehnte Bistümer hin.<sup>16</sup> Der Abt ist für seine Marienverehrung bekannt, die er in zahlreichen Predigten, Ansprachen und Schriften festhielt.<sup>17</sup> Marienvisionen stellen daher einen zentralen Aspekt in der Ikonographie des Heiligen dar: in der *Doctrina* erscheint die Gottesmutter dem schreibenden Bernhard, wobei dies von einer belehrenden Geste Mariens begleitet werden kann; in der *Lactatio* ist die mystische Milchspende an den Heiligen das Bildthema.<sup>18</sup> Der Stab, der üblicherweise Äbten als Attribut beigegeben wird, weist bei den beiden Heiligen auf deren Stellung hin. So auch bei dem Hl. Benedikt, der, wie durchaus üblich, als alter Mann im schwarzen Ordensgewand der Benediktiner, mit Abtsstab und Buch dargestellt ist.<sup>19</sup> In der Ikonographie des Hl. Benedikt spielt eine Vision ebenfalls eine wichtige Rolle, allerdings ist der Gegenstand die von Feuerglanz umhüllte Dreifaltigkeit.<sup>20</sup> Zusammenfassend ist zu sagen, dass beide Heilige vornehmlich durch Kleidung und Attribute, nicht aber durch eine verbindende Handlung charakterisiert sind. Allein die Vision des Hl. Bernhard nimmt Bezug auf dessen Legende.

### Diskussion

Das Göttinger Gemälde wurde lange für eine Kopie nach einem nicht mehr nachweisbaren Original von Cignaroli gehalten.<sup>21</sup> Durch die Entschlüsselung der Ikonographie und dank der jüngeren Forschung zum Werkstattbetrieb Cignarolis ist es inzwischen möglich, den ursprünglichen Entstehungszusammenhang des Gemäldes näher zu bestimmen. Schon im Katalogtyposkript von Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher findet sich die nicht weiter verfolgte handschriftliche Notiz „in Piacenza ein Bild mit diesen beiden Hlg. im Cisterzienserkloster erhalten?“ sowie ein Verweis auf das Künstlerlexikon von Thieme und Becker.<sup>22</sup> Dort ist unter den sich in Italien befindlichen Werken Cignarolis bei den „Monache Cistercensi: Heil. Bernhard u. Benedikt“ aufgeführt – ein Hinweis, der letztlich auf das von Bevilacqua erstellte Werkverzeichnis zurückgeht.<sup>23</sup> Wahrscheinlich ist damit die bis 1810 von Zisterziensern geführte Abtei von Chiaravalle della Colomba bei Piacenza gemeint. Das erwähnte Gemälde befindet sich heute in der Kirche San Sepolcro in Piacenza.<sup>24</sup>

Das auf 1747 datierte Altarbild *Apparizione della Vergine ai Santi Bernardo e Benedetto* (Die Erscheinung der Hl. Jungfrau vor den Hll. Bernhard und Benedikt) (Abb. 2)<sup>25</sup> ist, abgesehen von der Größe, in seiner Komposition mit dem Göttinger Gemälde in vielen Partien nahezu identisch. Der Zisterzienserorden als Auftragsgeber erklärt die hervorgehobene Stellung, die Bernhard von Clairvaux durch seine Vermittlerposition in der Komposition einnimmt. Es stellt sich nun zwangsläufig die Frage, ob es sich bei dem kleinformatigeren Göttinger Bild um ein eigenhändiges *modello* für das Altargemälde in Piacenza handelt, oder ob es als *ricordo* bzw. spätere Werkstattkopie betrachtet werden muss. Für die rein geographische Nähe zu Cignaroli spricht der Vermerk auf der Rückseite des Göttinger Gemäldes: „Cignaroli, gekauft in Verona“. Des Weiteren weisen das Format, die studienartige Ausarbeitung und der teilweise sehr pastose Farbauftrag auf eine Studie hin. Die Bilder unterschei-



Abb. 2:  
Gianbettino Cignaroli, Die Erscheinung  
der Hl. Jungfrau vor den Hll. Bernhard  
und Benedikt, 1747, Öl auf Leinwand,  
Piacenza, S. Sepolcro.

den sich auch in Kolorit und Kontrast sowie in einigen Details der Komposition. Gerade Letzteres spricht gegen ein erst nachträglich nach dem Altarbild angefertigtes *ricordo*. So wurden beispielsweise die Positionen von Tintenfass und Büchern in der unteren linken Bildecke noch einmal deutlich verändert.

Zur Klärung kann ein Blick auf die Werkstattpraxis Cignarolis beitragen. Der Künstler hat in seinem Veroneser Atelier nicht nur ein *Liber Veritatis* in Gestalt dreier Klebealben mit eingeklebten, oft datierten und um Angaben zu Auftragsgeber und Ausführungsort ergänzten Skizzen und Entwurfszeichnungen geführt, sondern auch die eigenhändigen *modelli* zu seinen Gemälden aufbewahrt.<sup>26</sup> Schon der Göttinger Professor Johann Domenico Fiorillo, der Cignaroli 1769 in Verona aufgesucht hat, berichtete in seiner *Geschichte der zeichnenden Künste* davon: „Cignaroli pflegte außer einem ausgeführten Entwurf im Kleinen noch viele Studien zu machen [...]“<sup>27</sup> Über 150 dieser kleinen, vorbereitenden Entwürfe befanden sich beim Tod des Künstlers in dessen Werkstatt. Rosa Cignaroli, die Schwester und Erbin, ließ diese 1771 inventarisieren und stellte sie zum Verkauf. Bei der N° 102 des Inventars, „La B[eata]. V[ergine]. Con Bambino, S. Bernardo, S. Benedetto, e Cherubini, alto p.2 e m., largo p.2.“ handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um das *modello* für das Gemälde in Piacenza und somit um das Göttinger Bild.<sup>28</sup>

Zweifel daran können jedoch nicht völlig ausgeräumt werden, denn 2006 wurde im römischen Kunsthandel ein in Format und Ausführung nahezu identisches Leinwandgemälde angeboten.<sup>29</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass *modelli* von Schülern Cignarolis kopiert wurden. Fiorillo konnte bei seinem Besuch beobachten, wie die Eleven dem Meister nacheiferten: „In einem von seiner Werkstatt abgesonderten großen Saale waren seine Schüler in großer Anzahl versammelt. Ich betrachtete die Arbeit von allen, und es mißfiel mir nur, daß sie sämtlich in die Manier ihres Meisters vernarrt waren, und daß keiner von einem natürlichen Instinkt geleitet seinen Weg ging.“<sup>30</sup> Sollte es sich bei dem Göttinger Bild um eine Kopie nach einem *modello* handeln, so stammt der Kopist aus dem nächsten Umkreis Cignarolis und wäre dementsprechend ein Schüler oder Werkstattmitarbeiter.

*Katharina Herrmann und Christine Hübner*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 88, Nr. 291; Stechow 1926, S. 10, Nr. 32; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 10, Kat. Nr. 32; Marchini 1986, S. 507, Nr. 102; Unverfehrt 1987, S. 180, Kat. Nr. A 8.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/0a7cc2c0-60df-4218-99f4-50185bd01e52>

## Anmerkungen

- 1 Stechow 1926, S. 10, Kat. Nr. 32.
- 2 Bevilacqua 1771, S. 43.
- 3 Vgl. Thieme/Becker 1907–1950, Bd. 6 (1912), S. 585.
- 4 Vgl. Kunze 1998, S. 199.
- 5 Vgl. Bevilacqua 1771, S. 6 f.
- 6 Vgl. Nagler 1835–1852, Bd. 2 (1835), S. 539; Coleman 2011, S. 8.
- 7 Vgl. Nagler 1835–1852, Bd. 2 (1835), S. 539; Coleman 2011, S. 8.
- 8 Coleman 2011, S. 16 f.
- 9 Vgl. Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 88, Nr. 291; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 10, Kat. Nr. 32. In Stechow/von Weiher II ist dort handschriftlich vermerkt, das Werk sei 1907 aus dem Nachlass Diltheys angekauft worden. Dies würde erklären, warum es sich nicht in der Aufstellung des Vermächtnisses (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen) befindet. In den Katalogen Stechow 1926, S. 10, Nr. 32 und Unverfehrt 1987, S. 180, Kat. Nr. A8 wird abweichend 1902 als Jahr des Eingangs in die Sammlung genannt.
- 10 Auch auf einem anderen Gemälde seiner Sammlung (Vgl. Kat. 13) ist der Ort des Erwerbs rückseitig notiert.
- 11 Vgl. Stechow 1926, S. 10, Kat. Nr. 32.
- 12 Tizian, *Die Familie Pesaro in Anbetung der Madonna* (Pesaro-Madonna), 1519/1526, Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari; Paolo Veronese, *Pala Marogna*, 1565, Verona, S. Paolo.
- 13 Stein-Kecks 2002, S. 414.
- 14 Stechow 1926, S. 10, Kat. Nr. 32 spricht nur von Heiligen bzw. Mönchen.
- 15 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher, Anmerkung zu S. 10, Kat. Nr. 31. Diese In-

- formation wurde in die Katalogtyposkripte übertragen und fand später auch Eingang in den Katalog von Gerd Unverfehrt.
- 16 H. R. Rosemann an L. v. Weiher in einem Brief am 17.04.1962, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 122. Vgl. Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I, S. 10.; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher II, S. 10.
- 17 Vgl. Dinzelbacher 1998, S. 72, 74; LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 371–385.
- 18 LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 376–378.
- 19 Vgl. Pfeleiderer 1920, S. 185; LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 351–364.
- 20 LCI, Bd. 5 (1973), Sp. 358 f.
- 21 Vgl. Stechow 1926, S. 10, Kat. Nr. 32.
- 22 Vgl. Brief an L. v. Weiher vom 17.04.1962, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 122.
- 23 Thieme/Becker 1907–1950, Bd. 6 (1912), S. 586; Bevilacqua 1771, S. 78.
- 24 Kunze 1998, S. 200. Der Bildtitel wird hier zu „Madonna mit Hll. Bernhard und Benedikt“ präzisiert.
- 25 Für diesen Hinweis dankt die Autorin Dr. Heiko Damm.
- 26 Die Klebealben befinden sich heute in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Vgl. den kritischen Katalog in Coleman 2011 sowie die von der University of Notre Dame betriebenen Zeichnungs-Datenbank der Ambrosiana. Zu dem Gemälde für Piacenza finden sich hier keine Studien oder Entwürfe. Zu Cignarolis Praxis der *modelli* vgl. Ausst.-Kat. Verona 2011, S. 177 f., Kat. Nr. 50 mit Anhang „L’inventario dei modelletti di Gianbettino Cignaroli“ S. 256–259 (A. Tomezzoli); Tosato 2011, S. 99 f.
- 27 Fiorillo 1798–1808, Bd. 2 (1801), S. 189.
- 28 Eine weitere Bearbeitung des gleichen Themas als Altarbild ist nicht bekannt. Das Inventar mit einleitender Verkaufsanzeige ist transkribiert in Marchini 1986, S. 506 f. In einem zweiten, 1798 angefertigten Inventar, das nur noch 110 Posten umfasst, fehlt dieses *modello*. Es ist daher anzunehmen, dass es zwischen 1771 und 1798 verkauft wurde. Vgl. Tomezzoli 2011, S. 38; Transkription des 110 Posten umfassenden Inventars von 1798 abgedruckt in Ausst.-Kat. Verona 2011, S. 256–259. Fraglich ist, wie genau die Maße und insb. die Seitenverhältnisse im Inventar angegeben wurden.
- 29 Gianbettino Cignaroli, *Madonna col Bambino e Santi*, 1722, Öl auf Leinwand, 84 x 59 cm, Aukt.-Kat. Antonina 2006, Lot 100. Die Echtheit des Gemäldes wurde durch Egidio Martini bestätigt.
- 30 Fiorillo 1798–1808, Bd. 2 (1801), S. 189.

## Francesco Podesti (1800–1895)

### Taufe und Heilung des Heiligen Paulus vor 1856

Öl auf Leinwand, 38 x 47 cm (2 hochformatige Bildfelder, durch schwarze gemalte Rahmung getrennt: links: 35 x 21 cm; rechts: 35,3 x 21 cm)

bez.: rückseitig auf dem Spannrahmen oben mit Bleistift: „Ananias che il S. Paolo“ (?) „Battesimo di S. Paolo“; am oberen Rand unleserliche Reste einer Beschriftung

Prov.: 1973 durch Herwarth Röttgen von den römischen Antiquitätenhändlern Carlo und Marcello Sestieri erworben

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 168

#### Gemälde-technologische Aspekte

Das Gemälde ist in Öl auf eine fein strukturierte, vermutlich hell grundierte Leinwand gemalt. Der Bildträger wurde am linken Rand mit einer Holzleiste stabilisiert. Er ist leicht verwölbt. Der Zustand des Gemäldes ist gut, es weist jedoch einige kleinere Schäden auf. Mittig am unteren Bildrand befindet sich eine Delle mit Riss in der Malschicht, die sich auch auf der Rückseite abzeichnet. An der unteren Kante links fehlt Leinwand. Dieser Bereich wurde schwarz übermalt. Im Randbereich sowie in den Darstellungen finden sich zahlreiche, über dem Firnis liegende Retuschen. Zudem sind Risse unten rechts im Bildfeld, oben rechts in der Architektur, in der linken Szene oben mittig in der Wolke sowie in den Gewändern des Paulus und des Täufers festzustellen. Vier kleine Löcher in der Leinwand wurden bei einer früheren Restaurierungsmaßnahme rückseitig mit Leinwandflicken geschlossen. Am Spannrahmen sind auf der oberen Leiste rückwärtig mit Bleistift die Titel der dargestellten Szenen notiert.

#### Beschreibung

Der italienische Maler Francesco Podesti erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Accademia di San Luca in Rom und blieb Zeit seines Lebens von den dort vermittelten Idealen und Kunstkonzepten beeinflusst. Er machte sich insbesondere als Historien- und Porträtmaler einen Namen.<sup>1</sup> Als Podestis Hauptwerk gilt die Ausmalung der *Sala dell' Immacolata Concezione* im Vatikan.<sup>2</sup>

Die beiden auf eine gemeinsame Leinwand gemalten Bozzetti in der Kunstsammlung der Göttinger Universität zeigen rechts die *Heilung des Paulus* von seiner durch eine Christus-Erscheinung verursachten Blindheit und links dessen *Taufe*, wie sie in der Apostelgeschichte erzählt wird.<sup>3</sup> Ihr skizzenhafter Charakter kommt



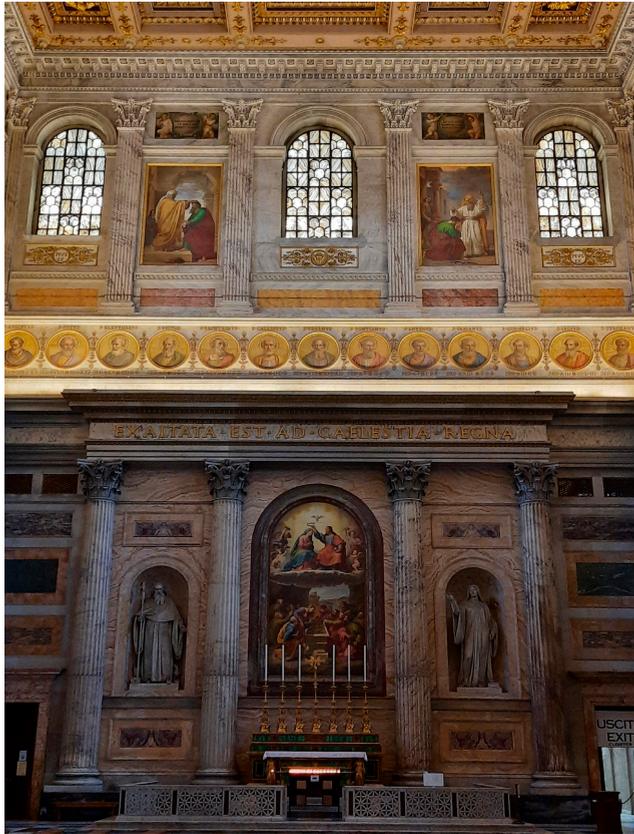


Abb. 1: Südwand des Querhauses von S. Paolo fuori le mura mit Francesco Podestis Paulusszenen.

in der lockeren Pinselführung und in der wenig detaillierten Figurengestaltung zum Ausdruck. Die Bozzetti sind von einer an der Hochrenaissance orientierten Kunstauffassung geprägt, die sich in rhythmischer Gestik, einer dynamischen, gleichwohl gegenstandsgebundenen Lichtführung sowie einer hellen und klaren Farbigkeit manifestiert. Ihre Anordnung entspricht nicht der Chronologie, der zufolge die Heilung der Taufe vorausgeht.

Die im rechten Bozzetto gezeigte *Heilung des Paulus* spielt sich vor einer monumentalen, um die Ecke geführten Architektur ab, die sich links mit einem großen Bogen zu einer städtisch geprägten Hintergrundlandschaft öffnet. Der erblindete Paulus kniet, in grüne und rote Gewänder gehüllt, im rechten Bildvordergrund. Ananias steht, mit einem braunen Übergewand bekleidet, leicht nach hinten versetzt links neben ihm, beugt sich über Paulus und legt seine Hände auf dessen Haupt und Augen, um ihn zu heilen.<sup>4</sup> Rechts im Hintergrund steht auf einer Stufe erhöht mit

gefalteten Händen eine jüngere Person, die sich als Begleiter des Paulus deuten lässt.<sup>5</sup> Sie hatte vermutlich die Funktion, den erblindeten Mann zu führen und wird jetzt zum Zeugen des Heilungswunders.

Im linken Bozzetto steht Paulus – erkennbar an derselben Kleidung – auf der linken Bildseite. Sein Haupt ist geneigt und er steht im Profil leicht vornübergebeugt auf einer Stufe, auf der sich – nahezu frontal und leicht erhöht dargestellt – Ananias erhebt, der diesmal in ein priesterlich weißes Gewand gehüllt ist, das von einem ockerbraunen Umhang hinterfangen wird. Ananias hat seine rechte Hand erhoben und gießt aus einer kleinen Schale das Taufwasser über Paulus' Haupt. Die Szenerie spielt sich vor dem Hintergrund einer Tempelarchitektur ab. Über ihr erscheint in der linken oberen Bildecke ein Engel auf einer Wolke, von göttlich-goldenem Lichtglanz hinterfangen. Auch der junge Begleiter des Paulus ist wieder im Bild zu sehen: Er kniet in anbetender Haltung im rechten Bildvordergrund.

### Forschungsgeschichte

Von Podesti sind neben Vorzeichnungen auf Papier zahlreiche weitere Bozzetti überliefert, die in Pinselduktus und Farbgebung große stilistische Ähnlichkeiten mit den Göttinger Bildern aufweisen.

Die Zuschreibung an Francesco Podesti erfolgte durch Judith Huber, die die Ölskizzen bei den römischen Antiquitätenhändlern Carlo und Marcello Sestieri entdeckt hatte.<sup>6</sup> Auf dieser Grundlage wurden sie 1973 von Herwarth Röttgen mit Sondermitteln des Kurators für die Kunstsammlung der Universität Göttingen erworben.<sup>7</sup> Die Identifizierung der Göttinger Bozzetti als Werke Podestis kann nicht nur auf Grund des Bildinhaltes, sondern auch anhand stilkritischer Vergleiche mit anderen erhaltenen vorbereitenden Entwürfen des Malers als gesichert gelten.<sup>8</sup> Solche Ölskizzen wurden nicht nur von den nazarenischen Künstlern des 19. Jahrhunderts hoch geschätzt, auch für die



Abb. 2: Francesco Podesti, Heilung des Paulus, Rom, 1856–1860, Fresko, S. Paolo fuori le mura.

kunsthistorische Forschung sind sie von besonderer Bedeutung, gewähren sie doch Einblick in den Arbeitsprozess des Künstlers; in die Genese seiner Werke vom *disegno* bis zum ausgeführten Bild.

Die Göttinger Bozzetti stehen in Verbindung mit der Ausmalung der Kirche San Paolo fuori le mura in Rom, an der Podesti in den Jahren 1856–60 zusammen mit einundzwanzig Künstlerkollegen aus der Accademia di San Luca mitwirkte.<sup>9</sup> San Paolo ist eine der vier römischen Patriarchalkirchen und damit eine der wichtigsten, größten und ältesten Kirchen Roms. Ihre Ursprünge reichen bis in die konstantinische Zeit zurück, als über der Grabstätte des Apostels Paulus eine frühchristliche Basilika errichtet wurde.<sup>10</sup> Die Gebeine des heiligen Paulus werden bis heute in San Paolo verehrt.

Der Baukörper der Kirche wurde im Laufe der Zeit immer wieder stark verändert, vergrößert und von den bedeutendsten Künstlern Italiens ausgestattet. So wurden die Hauptschiffwände von Pietro Cavallini gestaltet, während Arnolfo di Cambio für die Errichtung eines spätgotischen Ziboriums verantwortlich war. Auch Benozzo Gozzoli und Antoniazio Romano verewigten sich lange vor Podesti in San Paolo.<sup>11</sup>

Im Jahr 1823 wütete ein Großbrand in der Kirche, das Langhaus wurde mit all seinen Kunstschätzen fast vollständig zerstört. Lediglich das Ziborium Arnolfo di Cambios hielt den Flammen stand. Der Wiederaufbau der Kirche, mit dem gleich nach dem Brand begonnen wurde, zählt zu den größten italienischen Bauprojekten des 19. Jahrhunderts.<sup>12</sup>

In San Paolo malte Francesco Podesti lediglich die beiden Fresken mit der Taufe und der Heilung des Paulus, deren Entwürfe wir in den Göttinger Bozzetti vor Augen haben. Sie befinden sich als Teil eines übergreifenden Zyklus an prominenter Stelle an der Südwand des Querhauses (Abb. 1).<sup>13</sup>

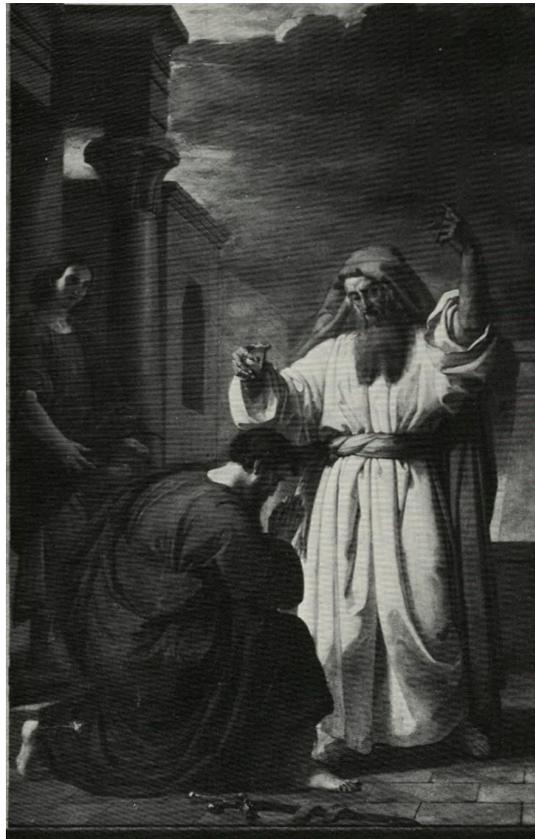


Abb. 3: Francesco Podesti, Taufe des Paulus, Rom, 1856–1860, Fresko, S. Paolo fuori le mura.

Hier sind sie jedoch in der richtigen chronologischen Reihenfolge angeordnet, so dass sich die *Heilung* (Abb. 2) links von der *Taufe* (Abb. 3) befindet.

Aus der Anbringung der Fresken weit über Augenhöhe erklären sich viele Eigenschaften der Göttinger Entwürfe: Um aus dem Kirchenschiff erkannt zu werden, mussten die Bilder entsprechend monumental ausgeführt werden.<sup>14</sup> So lassen sich der klare, auf wenige Figuren reduzierte Bildaufbau, die Staffelung, bei der die hinteren Personen deutlich erhöht sind, sowie die verlängerten Oberkörper aus der Fern- und Untersicht erklären

Die Fresken Podestis weichen von den Bozzetti nur geringfügig ab. Es fallen lediglich Änderungen in Details auf, mit denen der Maler vermutlich noch einmal auf die besondere räumliche Situation in San Paolo reagierte. So wird in den Fresken nicht nur der Engel über der Taufszene entfernt, sondern auch der Begleiter des Paulus wird stark in den Hintergrund gedrängt, so dass die ursprüngliche Dreifigurenkomposition zugunsten der Hauptprotagonisten Paulus und Ananias zugespitzt wird. Zudem weicht der tiefenräumliche Aufbau einer eher die Fläche und den Vordergrund betonenden Bildanlage.

Tragen die Bozzetti in ihrer lockeren Malweise fast noch barocke Züge, so zeugen die ausgeführten Fresken in San Paolo von der puristischen Kunstauffassung Podestis. Als *Purismo* wird dabei eine im Italien des 19. Jahrhunderts verbreitete Kunstströmung bezeichnet, die in ihren Zielen und Ausdrucksformen den Konzepten der deutschen Nazarener nahestand.<sup>15</sup> So weist Podestis Stil nicht nur viele historisierende Elemente auf, sondern sein Œuvre lässt auch immer wieder Bezüge zur italienischen Kunst der Frührenaissance sowie des 15. und 16. Jahrhunderts erkennen.<sup>16</sup> Zudem bediente sich Podesti mir besonderer Vorliebe der Freskotechnik, die sowohl unter den Nazarenern, als auch unter den Puristen eine Aufwertung erfuhr. Als weitere stilistische Vorbilder Podestis lassen sich Raffael und Guido Reni ausmachen.

Podesti blieb Zeit seines Lebens einer puristischen und klassizistischen Kunstauffassung verhaftet. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in Italien auftretenden impressionistischen Strömungen stand er ablehnend gegenüber. Nichtsdestotrotz gilt Podesti als einer der bedeutendsten akademischen Künstler Italiens im 19. Jahrhundert, insbesondere auf den Gebieten der Historien- und Portraitalerei.

Verena Suchy

## Literatur

Huber 1979; Unverfehrt 1987, Kat. Nr. A 60; Scholl/Sors 2013, S. 117–120, Kat. Nr. 7 (V. Suchy).

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/42816307-9963-4b2a-92d9-4645ab1faac0>

## Anmerkungen

- Bei dem Beitrag handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung des Katalogeintrags der Autorin im Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Scholl/Sors 2013, S. 117–120, Kat. Nr. 7 (V. Suchy).
- 1 Thieme/Becker 1933, S. 173 (L. Serra). Zu Podestis Vita zuletzt Barolo 1996. Ausst.-Kat. Ancona 1996.
  - 2 Zur Podestis Arbeiten in der Sala dell'Immacolata vgl. zuletzt Forti 2010.
  - 3 Vgl. Apg. 9, 10–19.
  - 4 Apg. 9, 17.
  - 5 Huber 1979, S. 198.
  - 6 Durch Judith Huber erfolgte auch die Erstpublikation der Bozzetti in Huber 1979.
  - 7 Sors 2013, S. 42 f.
  - 8 Vgl. Bozzetti für die *Sala dell' Immacolata Concezione* in Ausst.-Kat. Ancona 1996, S. 228, Kat. Nr. 49 a–c (Michaela Calzolari).
  - 9 Im Ausst.-Kat. Ancona 1996. In Podestis autobiographischen Aufzeichnungen finden sich keine Ausführungen zu dem Projekt. Für San Paolo fuori le mura hatte Podesti zuvor 1851 das Leinwandgemälde mit der *Steinigung des Hl. Stephanus* für die Kapelle des Heiligen gemalt. Vgl. Podesti 1982, S. 24.
  - 10 Vgl. Abbazia Benedettina di S. Paolo 1994, S. 3.
  - 11 Abbazia Benedettina di S. Paolo 1994, S. 6–7.
  - 12 Grundlegend zu San Paolo im 19. Jahrhundert Groblewski 2001.
  - 13 Die Herausgeberinnen danken Stefanie Stolle, Leipzig, für die Verifizierung des genauen Standorts und die Anfertigung der Aufnahmen vor Ort.
  - 14 Huber 1979, S. 203.
  - 15 Huber 1979, S. 208. Zum direkten Austausch zwischen den Vertretern des Purismus und den Nazarenern vgl. Thimann 2005.
  - 16 Huber 1979, S. 208.



29

## **Johann Dominicus (Giovanni Domenico) Fiorillo (1748–1821)**

Die Heilige Familie

1820

Öl auf Leinwand, 70,3 x 59,4 cm

bez.: rückseitig signiert und datiert (von fremder Hand in schwarzer Pinselschrift auf die Doublierleinwand übertragen?): „pinx. joh. Domin. / Phiorillo. / 1820.“

Prov.: 1822 erworben von der Familie des Künstlers

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 130

### **Gemälde-technologische Aspekte<sup>1</sup>**

Das Gemälde ist in Öl auf Leinwand ausgeführt. Der Bildträger wurde doubliert. Um das Gemälde neu aufzuspannen, wurde eine Doublierleinwand gewählt, die größer als der ursprüngliche Bildträger ist. Der Spannrahmen zeichnet sich auf der Vorderseite des Gemäldes deutlich ab. An den äußeren, umgeschlagenen Kanten ist der ursprünglich monochrom grau-bräunliche Farbauftrag großflächig abgeplatzt, so dass das Gewebe des Bildträgers sichtbar ist. Die Malschicht ist ganzflächig und besonders sichtbar am und oberhalb des Kopfes des Christuskindes von Craquelé überzogen. Hier tritt die helle Grundierung zu Tage. Im UV-Licht wird ein unregelmäßig aufgetragener Firnis sichtbar. Auf der Rückseite wurde in Schreibschrift mit schwarzem Pinsel die Aufschrift „pinx. joh. Domin. / Phiorillo. / 1820.“ aufgetragen. Da sich diese auf der Doublierleinwand befindet, kann nur vermutet werden, dass hier eine ursprünglich vorhandene Signatur und Datierung später von fremder Hand übertragen wurde.

### **Beschreibung**

Das hochformatige Gemälde zeigt Maria, Joseph und das Jesuskind in halbfiguriger Darstellung. Auf der rechten Seite ist Maria sitzend im Dreiviertelprofil angeordnet. Sie dominiert das Bild mit ihrem hellen Inkarnat, dem blauen Mantel und dem leuchtend roten Gewand, dessen Farbe auch ihre Lippen aufgreifen. Maria wird mit geneigtem Haupt und gesenktem Blick gezeigt. Ein gestreiftes Tuch umschlingt ihr Haar. Ihr bildparallel angeordneter, angewinkelter linker Arm ruht auf dem linken Knie. Zum Betrachter hin bildet sich damit eine Art optischer Barriere, gegen die sich das halbnackte Jesuskind von hinten anschmiegt. Ohne den Kopf weit nach oben zu wenden, blickt es zur Mutter auf und deutet mit seinem rechten Zeigefinger auf diese. Sein rechter Arm ruht auf ihrer linken Hand.



Im Hintergrund links erscheint, vom Bildrand angeschnitten und verschattet, Joseph. Sein dunkelbrauner Mantel hebt sich kaum vom hellbraunen Bildhintergrund ab und auch die Kontur des Heiligen wirkt weniger scharf als bei den übrigen Figuren.

Fiorillos Entscheidungen für einen engen Bildausschnitt und eine dichte Gruppierung der drei Figuren verleihen der Darstellung einen intimen Charakter. Dabei fällt auf, dass jeder Verweis auf die „Heiligkeit“ dieser Familie fehlt: Es gibt keinerlei Nimben, Attribute oder Symbole. Allein die Figurenkonstellation an sich sowie die Farben von Marias Gewand, die der ikonographischen Tradition entsprechen, legen einen Rückschluss auf das Sujet nahe. Für eine Interpretation des Bildes ist diese Zurücknahme ikonographischer Elemente entscheidend.

### Forschungsgeschichte

Fiorillo war an der Universität Göttingen als Maler und Zeichenlehrer angestellt.<sup>2</sup> Gleichwohl ist er in der Forschung vor allem durch sein Wirken als Kunsthistoriograph bekannt.<sup>3</sup> In der Tat kommt ihm auf diesem Feld eine bedeutende Rolle zu, während seine zeichnerischen und malerischen Arbeiten eher von bescheidener künstlerischer Qualität sind. Zudem haben sich von seiner Hand nur wenige Bilder erhalten.<sup>4</sup> Das – keineswegs unproblematische – Narrativ von der Emanzipation der Kunstgeschichte als Wissenschaft von der Kunstpraxis dürfte die Marginalisierung seines kunstpraktischen Schaffens zusätzlich befördert haben.<sup>5</sup>

Der einzige Aufsatz, der sich ausschließlich mit Fiorillo als bildendem Künstler auseinandersetzt, stammt von Marianne Menze (1994). Sie verfolgt dessen Laufbahn vom frühen Unterricht an der Kunstakademie in Bayreuth (1759–61) über die Studienjahre in Rom (1761–64) und Bologna (1765–69) bis hin zu den Festanstellungen als Hofmaler in Braunschweig (1770–81) und als Zeichenlehrer, Kustos der Kunstsammlungen sowie lehrender und publizierender Kunsthistoriograph an der Universität Göttingen (1781–1821).<sup>6</sup> Menze erwähnt das Göttinger Gemälde *Die Heilige Familie* jedoch nur knapp als Fiorillos einziges erhaltenes Andachtsbild, das sich kompositorisch an italienische Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts anschließe, mit seiner starken Lokalfarbigkeit hingegen „in einem negativen Sinne, ‚zeitgemäß‘“ ausgefallen sei.<sup>7</sup>

Gegenstand eingehender Betrachtungen wurde das Gemälde erst im Zuge der Bearbeitung der Göttinger Gemälde des 19. Jahrhunderts, im Rahmen der Praxisseminare unter Leitung von Anne-Katrin Sors und Christian Scholl.<sup>8</sup>

### Diskussion

Obwohl Fiorillo am 13. Oktober 1748 in Hamburg geboren wurde, hätte er vermutlich Wert darauf gelegt, mit seinen Werken in den Bestandskatalog der *italienischen* Gemälde aufgenommen zu werden. Schließlich stammte er nicht nur aus einer neapolitanischen Musikerfamilie,<sup>9</sup> sondern erhielt auch seine künstlerische Ausbildung

– nach den ersten drei Jahren an der „Mahleracademie“ des Markgrafen Friedrich von Bayreuth – in Italien: 1761–1764 in Rom, unter anderem bei Pompeo Batoni und Giuseppe Bottani, 1765–1769 unter anderem bei Domenico Pedrini.<sup>10</sup> Auch in seiner Göttinger Zeit blieb er der italienischen Kultur verbunden.<sup>11</sup>

Allerdings fällt die Entstehung des Gemäldes *Die Heilige Familie* in eine Zeit, in der das Ordnungssystem regionaler „Schulen“, nach dem Fiorillo selbst die Malerei einteilte, längst nicht mehr griff.<sup>12</sup> Einerseits gab es übergreifende europäische Strömungen und andererseits konkurrierten innerhalb der einzelnen Länder und Regionen gegensätzliche Positionen miteinander.

Vergleicht man Fiorillos Gemälde mit Werken seiner italienischen Lehrer, so lassen sich zwar durchaus gewisse Ähnlichkeiten feststellen.<sup>13</sup> Ebenso deutlich sind aber auch die Unterschiede – namentlich zur spätbarocken Eleganz und den ausgreifenderen Gesten bei Batoni. Stilistisch lässt sich Fiorillos ruhige Komposition mit ihrer warmen Farbigkeit am ehesten einem empfindsamen Frühklassizismus zuordnen, wie er etwa von Angelika Kauffmann, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein oder Gerhard von Kügelgen vertreten wurde. Italienische Muster wirken hier im gesamt-europäischen Rahmen weiter. Auf diese Weise setzt sich *Die Heilige Familie* merklich von der Malerei von Fiorillos italienischen Lehrern ab, vollzieht aber gleichwohl nicht den Anschluss an um 1820 aktuelle Strömungen wie einem strengeren Klassizismus oder der nazarenischen Kunst. Das Gemälde wirkt auf bemerkenswerte Weise unzeitgemäß.

Gleichwohl, und auch wenn das Göttinger Bild von eher geringer malerischer Qualität ist, kann ihm ein programmatischer Charakter zugesprochen werden. Stil und Motivauffassung stehen dabei in enger Verbindung. Mit beidem bietet *Die Heilige Familie* ein Musterbeispiel für den Typus des „sentimentalische[n] Bildes“.<sup>14</sup> Fiorillo setzt offenkundig auf „allgemein menschliche“<sup>15</sup> Einfühlung und Empathie und drängt hierfür bewusst das Ikonographische zurück.<sup>16</sup> Das Werk wird so zu einer gemalten Positionsbestimmung zu der von den „Weimarischen Kunstfreunden“ Johann Wolfgang von Goethe und Johann Heinrich Meyer geäußerten Kritik an der „neu-deutschen religiös-patriotischen Kunst“ der Romantiker.<sup>17</sup> Im damals immer noch aktuellen Streit um die „Gegenstände der bildenden Kunst“ bezieht Fiorillo damit vermutlich Partei für Goethe und Meyer, die in aufklärerischer Tradition gefordert hatten, dass ein Kunstwerk „sich selbst ganz ausspreche“ und damit die Kritik der Romantiker heraufbeschworen hatten.<sup>18</sup> Das Bild entstand im selben Jahr, in dem Fiorillo sich auch publizistisch dezidiert gegen die Romantiker und insbesondere gegen die Nazarener äußerte.<sup>19</sup> Ein Jahr vor seinem Tod griff der Kunstschriftsteller noch einmal zum Pinsel und wählte ein Motiv, das Heinrich Meyer als Musterbeispiel für „rein menschliche Darstellungen“ angeführt hatte: „alle diejenigen sogenannten Madonnenbilder und heiligen Familien, deren Figuren, in Gestalt und Zügen, nicht über schöne Natur und Menschheit erhoben sind [...] und was sind die übrigen anders als Mütter, welche ihre Kinder pflegen, tränken, ankleiden, zart und

liebend in die Arme schließen.“<sup>20</sup> Als „gemaltes Argument“<sup>21</sup> gegen die zunehmende nazarenische Allegorik kommt dem Gemälde mithin ein ebenso hoher Rang zu wie den kunstschriftstellerischen Arbeiten Fiorillos.

*Christian Scholl*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 49, Nr. 192; Waldmann 1905, S. 63, Kat. Nr. 156; Stechow 1926, S. 18, Kat. Nr. 55; Unverfehrt 1987, Kat. Nr. A 18; Menze 1994, S. 127 f.; Schrapel 2004, S. 51; Scholl 2013, S. 339–346; Scholl/Sors 2013, S. 109–116, Kat. Nr. 6 (Julia Diekmann).

## Sammlungportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/092bb750-db81-44c9-9f86-c4a7648edb8d>

## Anmerkungen

- 1 Zustandsbeschreibungen basierend auf Begutachtung mit Dipl.-Rest. Viola Bothmann.
- 2 Menze 1994, S. 114–133; Schrapel 2004, S. 47–69.
- 3 Vgl. u.a. Waetzoldt 1986, S. 287–292; Kultermann 1996, S. 46; Dilly 1979, S. 175–182; Schrapel 2004, passim; Bickendorf 2007, S. 39–42.
- 4 Menze 1994, S. 114, 120–133.
- 5 Symptomatisch ist hier Kultermann 1996, S. 140 f.
- 6 Menze 1994, S. 115–133.
- 7 Ebd., S. 127.
- 8 Der Bestand wurde im WS 2011/2012 im Rahmen des FoLL-Programms im studentischen Forschungsprojekt „Gattungstheorie und Gattungspraxis: Untersuchungen zum Bestand der Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Göttinger Universitätskunstsammlung“ untersucht. Das Projekt mündete in der Ausstellung „Akademische Strenge und künstlerische Freiheit“ (Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 22.04.–09.09.2012) sowie im Bestandskatalog Scholl/Sors 2013. Sowohl in Ausstellung als auch Katalog waren Studierende eingebunden.
- 9 Schrapel 2004, S. 47.
- 10 Menze 1994, S. 116–120; Schrapel 2004, S. 50–58.
- 11 Vgl. Hölter 1994, S. 21–23.
- 12 Zu Fiorillos Einteilung der Malerei nach Schulen im Gefolge von Luigi Lanzi s. u.a. Schrapel 2004, S. 280–314.
- 13 Menze 1994, S. 127, verweist angesichts des Typus der Maria auf Annibale Carracci, während Schrapel 2004, S. 51, „stilistische und thematische Anklänge an Batoni“ sieht. Vergleichsmomente mit Darstellungen von Batoni konstatiert auch Diekmann 2013, S. 113.
- 14 S. Busch 1993.
- 15 Diekmann 2013, S. 90.
- 16 Vergleichbar ist etwa Angelika Kauffmanns Gemälde *Madonna mit Kind* von 1774, das die rein menschliche Beziehung von Mutter und Kind betont und seine Ikonographie nur durch die Gewandfarben sowie die Nacktheit des Kindes zu erkennen gibt, so dass eine Fassung in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung 1820 als „Ein sitzendes Frauenzimmer, ein nacktes Kind liebkosend“ titulierte wurde – Ausst.-Kat. Düsseldorf/München/Chor 1998/1999, S. 425, Kat. Nr. 263 (B. Baumgärtel).
- 17 Scholl 2013, S. 339–347; Diekmann 2013, S. 113–116.
- 18 Meyer 1798, 1. St., S. 21, s. Scholl 2013, S. 342–346.
- 19 Ebd.; Scholl 2012, S. 32 f., 58 f.
- 20 Meyer 1798, 1. St., S. 23 f.
- 21 Diekmann 2013, S. 116.



## 30

### Unbekannt (flämisch)

Grablegung Christi

Kopie nach Federico Baroccis Altarbild (1579–1582) der Chiesa della Croce in Senigallia  
um 1600

Öl auf Kupfer, 54,5 x 37 cm

bez.: rückseitig oben links „f. Borutius“, unten links „Jean Ach le Jeune“

Prov.: Stiftung Zschorn 1796

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 100

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Das in Öl auf grau grundierter Kupferplatte ausgeführte Gemälde befindet sich insgesamt in einem guten Zustand. Über dem Firnis liegen mehrere kleine Retuschen, so am linken Bildrand parallel zur Malkante und im Bereich des blau-gelben Gewandes von Nikodemus. Vermutlich Reste eines älteren, verschmutzten Überzugs lassen sich im Bereich des roten Gewandes des jungen Mannes im Vordergrund beobachten, am oberen Bildrand sind dagegen verschwärzte Reste einer früheren Rahmung erhalten. Vereinzelt gibt es Kratzer, z.B. einen horizontalen Kratzer links des Fußes von dem rotgewandeten jungen Mann sowie zwei oberflächliche, schräg nach rechts unten verlaufende Kratzer im und über dem Kopf Jesu Christi. Trotz des vergilbten Firnisses besitzen die Farben immer noch eine brillante Leuchtkraft. In den ornamentierten Gewändern der im Vordergrund knienden Maria Magdalena und des Josef von Arimathäa zeugen Goldpartikel von einer ursprünglichen Vergoldung. Im Dezember 2016 wurde die Kupferplatte gereinigt und mit einem rückwärtigen Schutz versehen.

#### Beschreibung

Das hochrechteckige Bild – eine Kopie nach Federico Barocci (siehe Diskussion und Zuschreibung) – zeigt genau im Zentrum den toten Christus, gebettet in ein weißes Leinentuch, das von drei Männern getragen wird: einem jungen Mann im roten Gewand (bei Barocci sicher nicht Johannes), einem bärtigen Alten mit Turban (Josef von Arimathäa) und einem bärtigen Mann mittleren Alters, barhäuptig und gekleidet in ein gelb-blaues Gewand (Nikodemus).<sup>1</sup> Leicht schräg nach links gerichtet ist die Gruppe herangekommen und steht im Begriff, eine scharfe Wendung nach rechts zu vollziehen, um den Leichnam zu dem geöffneten Felsengrab am rechten Bildrand zu bringen. In der Ferne, genau in der Mittelachse über Christus, erhebt sich als steiler





Abb. 1:  
Federico Barocci, Grablegung Christi, signiert und datiert 1582 (restauriert 1607–1608), Öl auf Leinwand, 295 × 187 cm, Senigallia, Chiesa della Croce.

Felsen die Schädelstätte, Golgota; während die beiden Schächer noch an ihren Kreuzen hängen, erkennt man, wie zwei Männer, die augenscheinlich bei der Kreuzabnahme Christi geholfen haben, ihre Leitern von dem leeren mittleren Kreuz abziehen und davontragen. Eine mächtige Turmfront – die tatsächlich die Hauptfassade des Palazzo Ducale in Urbino wiedergibt<sup>2</sup> – ist zwischen den hoch aufragenden Felsen zu erkennen. Zusammen mit den links daneben angedeuteten Häusern soll sie die Stadt Jerusalem darstellen und ist vom Bildvordergrund durch eine offenen Gartenpforte aus Weidengeflecht getrennt, durch die offensichtlich der Zug mit dem Toten gekommen ist; so stehen hinter der Trägergruppe des Leichnams Maria, Johannes und eine von Marias legendarischen Halbschwestern, Maria Cleophae oder Maria Salome, die die klagende Muttergottes stützt, während Johannes mit einem Tuch seine Tränen trocknet. Ein weiterer Helfer, rechts, steht gebückt im Eingang des Grabes und säubert mit einem Tuch den steinernen Sarkophag;<sup>3</sup> vor ihm und unmittelbar im Vordergrund schließlich kniet Maria Magdalena mit offenem Haar und gefalteten Händen, den Blick auf den toten Jesus gerichtet. Direkt neben ihr, im Vordergrund links, liegt der Stein, der das Grab verschließen wird;<sup>4</sup> darauf verteilt sieht man einige der *arma Christi*: die Dornenkrone, drei Nägel sowie Hammer und Zange, aber auch ein silbernes Gefäß mit einem weißen Tuch, das auf die Salbung Christi verweist.

## Diskussion und Zuschreibung

Bei dem Göttinger Gemälde handelt es sich um eine zeitgenössische Kopie nach der in den Jahren 1579–1582 von Federico Barocci (1535[?]-1612) im Auftrag der Confraternità del Santissimo Sacramento e Croce geschaffenen Pala für den Hauptaltar der Chiesa della Croce in Senigallia (rund 50 km östlich von Urbino) (Abb. 1).<sup>5</sup>

Barocci orientiert sich bei seinem Altarbild an Raffaels *Grablegung Christi* (1507) für Atalanta Baglioni (Rom, Galleria Borghese); in der Verknüpfung von Grabtragung und Grablegung, bei der Gestalt des Erlösers und in weiteren Einzelheiten wie der Körperdrehung des Trägers zu Füßen Christi oder der Anordnung der drei Kreuze auf Golgota folgt er mehr noch Andrea Mantegnas Kupferstich gleichen Themas (um 1480). Sowohl bei Mantegna wie bei Raffael erscheint in der Ferne hoch aufragend die Schädelstätte.<sup>6</sup>

Doch über diese Vorbilder hinaus ist Baroccis Darstellung erstens bestimmt durch eine überaus klare und umfassende Narration. Die Darstellung der Schädelstätte und der beiden Männer mit Leitern ebenso wie die *arma* im Vordergrund deuten auf das voraufgehende Geschehen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme; der axiale Bezug zwischen Christus und dem leeren Kreuz und der von Golgota hinunterführende Weg geben den Verlauf der Handlung zu verstehen, wobei mit dem silbernen Gefäß und dem darüber liegenden Tuch auch die Salbung angezeigt wird. Die Wendung des jugendlichen Trägers gegen das Grab und die Säuberung des Sarkophags bezeichnen dagegen die nächstfolgenden Geschehnisse bis hin zur Verschiebung der Grabhöhle mit dem mächtigen Stein im Vordergrund.<sup>7</sup>

Kennzeichnend für das Bild ist zum zweiten ein Bemühen um „*veritas historica*“.<sup>8</sup> Barocci verbindet die Schilderung in den Evangelien nach Matthäus (27, 60) und Markus (15, 46), die beide von einem in den Felsen gehauenen Grab sprechen, mit dem Bericht des Johannes (19, 41), der einen Garten nennt, in dem sich das Grab befunden habe. Ebenso ist die Tageszeit beachtet; am „Abend“ (Mt 27, 57; Mk 15, 42) geht Josef von Arimathäa zu Pilatus und erhält die Erlaubnis, den Leichnam Christi zu bestatten; entsprechend wurde die Grablegung im Stundengebet zur Zeit der Komplet („*in hora completorii*“)<sup>9</sup> erinnert.<sup>10</sup> So stehen bei Barocci die Kreuze vor der untergehenden Sonne – ein Detail, das in dem Göttinger Gemälde fehlt. Nicht in den Evangelien, aber in theologischen Schriften wie den *Meditaciones vite Christi* ist im Übrigen über die namentlich fassbaren Personen hinaus von „*alii*“<sup>11</sup> – „anderen“ – zu hören, die bei der Grablegung helfen; die Darstellung der beiden Männer mit Leitern, des jugendlichen Trägers und des jungen Mannes, der den Sarkophag reinigt, konnte damit für korrekt, wenn nicht gar notwendig angesehen werden.

Zum dritten ist Baroccis Werk charakterisiert durch seine Funktion als Altarbild der Kirche einer ‚Bruderschaft des hochheiligen [Altar-]Sakraments und Kreuzes‘ wie durch seinen didaktisch-appellativen Betrachterbezug. Als Anknüpfungspunkt und Aufforderung zu einer Betrachtung der Passion erscheinen zunächst die *arma Christi*. Eine unmittelbare Vergegenwärtigung des Geschehens, die der Fromme in

seiner Passionsandacht bis zu dem Grad einer imaginierten Augen- und Ohrenzeugenschaft leisten sollte,<sup>12</sup> wurde befördert durch die Wiedergabe des Palazzo Ducale (wie sie vielfach in Baroccis Werk begegnet)<sup>13</sup>; in das Hier und Jetzt rücken damit die Leiden Christi und im Besonderen seine Grablegung. Dann aber ist der von dem jungen Mann, Josef von Arimathäa und Nikodemus getragene Christus zugleich als Präsentation des Corpus Domini zu begreifen, als Darstellung des Fronleichnam, der seine unmittelbare Entsprechung im Messopfer bzw. in der in einer Monstranz ausgesetzten Hostie hat. Als Vorbild und Identifikationsfigur des Frommen erscheint dabei die anbetend vor dem Leib des Herrn kniende Maria Magdalena (als große Sünderin, die die Vergebung ihrer Sünden durch Christus empfangen hat).<sup>14</sup> Der Betrachter findet sich aufgefordert, es ihr gleich zu tun durch die Hinwendung zu Christus und durch die Verehrung der Eucharistie, in der Christus leibhaftig und real präsent ist.

In seiner Vita des Federico Barocci berichtet Bellori 1672, dass die *Grablegung* aufgrund ihrer Schönheit fortwährend kopiert worden sei (und dabei bald sogar Schaden genommen habe, so dass Barocci selbst sein Bild, 1607–1608, restaurieren musste).<sup>15</sup> Zuvor schon, 1603, stellt nördlich der Alpen Karel van Mander das Werk von „Frederijck Barozio“ heraus, im zweiten Buch seines *Schilder-Boeck* – über *Het Leven Der Moderne / oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders* –, als „een seer aerdtige wel gheordineerde Graftlegginge“.<sup>16</sup> Allerdings kannte er nicht das Original, sondern nur eine gleichsinnige Reproduktion, nämlich den Kupferstich (um 1595–1597) von Aegidius Sadeler II (Abb. 2).<sup>17</sup> Diesem Blatt ging eine Kupferstich-Reproduktion von Philippe Thomassin bereits zwischen 1585 und 1590 voraus,<sup>18</sup> vielleicht auch ein Stich von Giovanni Stradano.<sup>19</sup>

Darüber hinaus sind zahlreiche Kopien als Zeichnungen<sup>20</sup> und Gemälde bekannt, etwa im Kunstmuseum Solothurn,<sup>21</sup> in der Kathedrale von Antwerpen (Onze-Lieve-Vrouwekathedraal),<sup>22</sup> in der Sammlung des Count Antoine Seilern in London<sup>23</sup> oder auch eine großformatige Kopie „della zona centrale“ heute an der Südwand des Chors von St. Maria in Lyskirchen in Köln.<sup>24</sup> Sieben Kopien führt allein Rita Becker an; neben dem Kölner Bild sind dies Werke – allerdings teils von bescheidener Qualität – in St. Lambertus in Düsseldorf (Stadtteil Kalkum) und in St. Nicolai in Jessen/ Elster (Landkreis Wittenberg), in der St. Katharinenkirche in Brandenburg sowie in den Dorfkirchen von Götting (Stadtkreis Brandenburg) und Haseloff (Landkreis Potsdam-Mittelmark), schließlich sogar in der Aller Kirke im süddänischen Aller Sogn (Kolding Kommune).<sup>25</sup> Darüber hinaus hat Martin Johann Schmidt („Kremser Schmidt“) in einem sogenannten Fastentuch für die Stiftskirche Garsten (heute im Schlossmuseum Linz) 1777 Baroccis *Grablegung* nahezu wörtlich übernommen.<sup>26</sup> Eine weitere Kopie ist 2014 im Kunsthandel aufgetaucht.<sup>27</sup> Michael III Kern wiederholt die Komposition in einem Alabasterrelief, das er um 1610 „für den Peter-und-Paul-Altar der Stiftskirche St. Nikolaus in Großcomburg geschaffen hat“.<sup>28</sup>

Das gut erhaltene Gemälde in Göttingen, das aus der Sammlung Zschorn stammt – und auf Kupfer gemalt ist wie die Bilder in London und im Kunsthandel –, schrieb Zschorn selbst als „Beerdigung Christi“ ohne Weiteres „Jean le Jeune“ zu.<sup>29</sup> Schon Fiorillo (1805) erkannte, dass es sich um eine Kopie nach Baroccis Altarbild in Senigallia handelt; auch bezeichnet er Sadelers Stich als Vorlage. Von der „Kopie eines vlämischen Künstlers“ bzw. „Kopie eines Vlamen?“ sprechen Lange (1887ff.) und Waldmann (1905); das „Bild scheint flämisch zu sein“, bemerkt Stechow (1926), und auch Unverfehrt (1987) hält fest an der Kennzeichnung: „Flämische Kopie nach Federico Barocci“. Die rückseitige Notiz „f[ecit]. Borutius“ bedeutet, wie Unverfehrt richtig erklärt, „eine fehlerhafte Wiedergabe des zu ‚Barotius‘ latinisierten Namens Barocci“; auf Sadelers Stich ist entsprechend „Federicus Barotyus Vrbinas inuentor“ zu lesen. „Jean Ach le Jeune“ dagegen, so Unverfehrt, „dürfte auf Hans von Aachen zu deuten sein“; in zeitgenössischen Quellen lautet tatsächlich dessen Name meist ähnlich „Han[n]s von Ach“.<sup>30</sup> Doch zu Recht lehnt er eine Zuschreibung des Göttinger Bildes an diesen Künstler ab.



Abb. 2:  
Aegidius Sadeler II, Grablegung Christi  
nach Federico Barocci, um 1595–1597,  
Kupferstich, 60,5 x 35,7 cm, London,  
Victoria and Albert Museum.

Offenkundig ist diese Kopie nicht in Kenntnis des Originals entstanden, wie die veränderte Farbgebung zeigt: der junge Mann links trägt ein zinnoberrotes Gewand (gegenüber dem orangegelben bei Barocci, was heißen könnte, dass der Kopist diese Gestalt für Johannes angesehen hat), Maria Magdalena ein grünes Untergewand (gegenüber dem rosafarbenen) und einen grau-violetten Mantel (gegenüber dem orangegelben), der Mann, der den Sarkophag reinigt, erscheint in einfarbig gelbgrüner Kleidung (im Unterschied zu dem weiß-rot-grünen Farbklang im Original). Darüber hinaus ist anstatt eines Abendhimmels mit untergehender Sonne ein bewölkter Himmel am hellen Tag zu sehen. (Ein Bewusstsein für die richtige Tageszeit des Geschehens, wie Barocci es bezeugt, fehlt mithin dem Kopisten.) Die Beurteilung des Bildes als Kopie eines flämischen, zumindest nordalpinen Künstlers trifft sicher das Richtige. Dafür spricht nicht allein die Kupferplatte als Bildträger, sondern auch das Kolorit<sup>31</sup> – etwa das zinnoberrote Gewand des jugendlichen Trägers in seiner klaren Lokalfarbigkeit –; darauf deuten des Weiteren Details wie die genau durchgezeichnete Palastfassade in der Tradition des altniederländischen Detailnaturalismus oder das üppige grüne Laubwerk der Bäume. Die von Barocci's Bild abweichende Farbgebung verweist entschieden auf eine graphische, das heißt Schwarzweiß-Vorlage. Anders als Sadeler in seinem vorzüglichen Stich – der als Vorlage gedient haben könnte – hat der Kopist des Göttinger Bildes jedoch die narrativen Zusammenhänge der Komposition nicht begriffen. Es fehlt der Weg hinunter von Golgota, und verunklärt ist auch die Gartenpforte. Schwierigkeiten hat dem Maler die perspektivische Wiedergabe des Gesichtes von Josef von Arimathäa bereitet. Mit diesen Einschränkungen ist im Ganzen dennoch von einem qualitätvollen Bild zu sprechen.

*Thomas Noll*

## **Literatur**

Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 34; Zschorn 1789, S. 329, Nr. 19; Fiorillo 1805, S. 50, Kat. Nr. 30; Parthey 1863/1864, Bd. 1, S. 69, Nr. 4 (versehentlich als „Kreuzabnahme“ bezeichnet); Göttingen, Inv. Lange u.a., Nr. 120; Waldmann 1905, S. 89, Kat. Nr. 238; Stechow 1926, S. 2, Kat. Nr. 5; Unverfehrt 1987, S. 164, Kat. Nr. 103.

## **Sammlungsportal der Universität Göttingen**

<https://hdl.handle.net/21.11107/1637285a-fa14-41b0-827e-1f5a6800b51e>

## Anmerkungen

1 Die Identifizierung des Mannes mit Turban als Josef von Arimathäa (statt als Nikodemus) beruht auf der Überlegung, dass eher in ihm als in dem Träger rechts – der dann Nikodemus sein muss (vgl. Joh 19, 39) – „ein vornehmer Ratsherr“ (Mk 15, 43) zu erkennen ist. Karel van Mander 1969, fol. 186v, erklärt, dass Christus getragen werde „van Nicodemus, Ioseph van Arimathea, en Ioannes“, was als Aufzählung von links nach rechts (bzw. bei einer seitenverkehrten graphischen Vorlage von rechts nach links) zu verstehen sein dürfte und damit diese Identifizierung unterstützt.

Der von van Mander, Bellori [Bellori [1672] 1976, S. 189] und in der Forschungsliteratur als Johannes angesprochene jugendliche Träger stellt sehr wahrscheinlich nicht den Jünger dar, der vielmehr in der Figur rechts neben Maria zu erkennen sein dürfte. Ein Vergleich der Frisuren und das fehlende Kopftuch deuten darauf hin, dass diese rot gekleidete Gestalt nicht etwa die zweite Halbschwester Marias, sondern einen jungen Mann meint. Die Frisur – offenes langes Haar und Mittelscheitel – zeigt ganz entsprechend der Johannes in Baroccis *Abendmahl* (Urbino). Lingo 2008, Abb. 134 (und Detail S. 5 und 142). Wie dagegen die (mit ihrem Schmuck und ihren Flechten geradezu präziös zu nennenden) Frisuren von Marias Halbschwestern bei Barocci aussehen, gibt beispielhaft dessen *Kreuzabnahme* im Dom von Perugia zu erkennen. Lingo 2008, Abb. 85 (und Detail S. 90). Kaum auch findet sich bei ihnen ein derart uneleganter Kopfputz wie das weiße Tuch in den Händen der weinenden Gestalt, das somit nicht der Schleier sein kann, den eine der Marien sich vom Haupt genommen hat, um damit die Tränen zu trocknen. Hinzu kommt das rote Gewand, das typisch ist für Johannes, nicht aber für die Halbschwestern der Muttergottes. Und nicht zuletzt ist die noch sichtbare Augenpartie, genauer: sind die Augenbrauen nicht die einer Frau bei Barocci (vgl. die beiden Frauen links daneben). Gegen eine Identifizierung des jugendlichen Trägers als Johannes sprechen die Unterschiede dieser Gestalt gegenüber der Wiedergabe von Johannes in anderen Werken Baroccis, etwa in der *Kreuzabnahme* (Perugia), der *Kreuzigung mit Maria, Johannes und dem Hl. Sebastian* (Genua)

oder dem *Abendmahl* (Urbino). Lingo 2008, Abb. 85 (und Detail S. 90), 104, 134 (und Detail S. 5 und 142). Untypisch für Johannes ist, abgesehen von der vergleichsweise etwas populären Erscheinung im Ganzen, insbesondere die sehr üppige, im Wind wehende „Haarmähne“; auch in der *Kreuzigung* in der Galleria Nazionale delle Marche in Urbino (Lingo 2008, Abb. 12), in der Johannes mit wehendem Haar unter dem Kreuz steht, erscheint der Jünger nicht mit einer solchen ‚wilden‘ Lockenpracht. Gegen Johannes als der jugendliche Träger spricht dann zumal der enge Zusammenhang zwischen Baroccis Bild und sowohl Andrea Mantegnas Kupferstich der *Grablegung Christi* (um 1480) wie Raffaels *Grablegung Christi* (1507) für Atalanta Baglioni (s.u. Anm. 6). Auch hier ist jeweils an dieser Stelle nicht Johannes, sondern bei Mantegna ein älterer, bei Raffael ein junger Mann (mit wehendem Haar) zu sehen. – Mein herzlicher Dank gilt Herrn Rudolf Bönisch (Lübbenau/ Spreewald), der mich auf die richtige Benennung der Figuren aufmerksam gemacht hat.

- 2 Emiliani 1985, Bd. 1, S. 162, Abb. 318 f.; Turner 2000, S. 78 f.
- 3 Vgl. dazu Ausst.-Kat. Saint Louis 2012, S. 160, Kat. Nr. 8 (B. Bohn, J. W. Mann): „Barocci followed a local tradition by adding the worker preparing the tomb to emphasize that the chamber was new and unused.“
- 4 Walters 1978, S. 114, versteht diesen Stein als „the stone of unction“ und meint, dass „the closure for the tomb is being readied by a workman directly behind the kneeling Magdalen“ (ebd., S. 199, Anm. 4); dies letztere trifft offenkundig nicht zu. Für Stuart Lingo 2008, S. 94, ist der Stein „the door of the tomb or the lid of the sarcophagus“. Der augenfällige Zusammenhang zwischen dem rechteckigen Stein und der rechteckigen Graböffnung, aber auch die Bedeutung des in den Evangelien mehrfach erwähnten Steins vor dem Eingang des Grabes (Mt 27, 60; Mk 15, 46; Mk 16, 3; Joh 20, 1) lassen kaum einen Zweifel, dass Barocci eben diesen Stein zeigt. Entsprechend Ausst.-Kat. Saint Louis 2012, S. 158, Kat. Nr. 8 (B. Bohn, J. W. Mann).
- 5 S. dazu Olsen 1962, S. 169–172, Nr. 33; Ausst.-Kat. Bologna 1975, S. 123–125, Kat. Nr. 118 (A. Emiliani); Walters 1978,

- S. 112–116; Emiliani 1985, Bd. 1, S. 150–167; Emiliani 1992; Turner 2000, S. 77–84; Lingo 2008, S. 92–113; Ausst.-Kat. Saint Louis 2012, S. 158–181, Kat. Nr. 8 (B. Bohn, J. W. Mann), mit weiterer Literatur.
- 6 S. dazu Emiliani 1985, Bd. 1, S. 179; Turner 2000, S. 79. Zu den Vorbildern, weit über Raffael hinaus, ausführlich Lingo 2008, S. 92–113. Zu Mantegnas Kupferstich s. Ausst.-Kat. Verona 2006, S. 228 f., Nr. 19 (G. Marini).
- 7 Hinsichtlich der Narration erklären Babette Bohn und Judith W. Mann: „Most writers have identified the tomb opening as the intended destination [des Leichnams Christi], but in fact the group moves toward the stone, where the body will be anointed.“ Ausst.-Kat. Saint Louis 2012, S. 160, Kat. Nr. 8. Gegen diese ‚Lesart‘ der Bilderzählung sprechen entschieden nicht nur die Blickrichtung und die Schrittbewegung des jugendlichen Trägers nach rechts (an dem Stein vorbei), sondern auch das Leinentuch auf dem Salbgefäß, das auf eine bereits erfolgte Salbung hindeutet. Nicht nachvollziehbar ist entsprechend die Feststellung, Barocci habe sich entschieden, „to focus his composition on the tomb slab“ (ebd., S. 161).
- 8 S. dazu Hecht 2012, S. 380–387.
- 9 Iohannes de Caulibus 1997, Kap. 80, S. 281–283, Z. 18–83.
- 10 Walters 1978, S. 113, bemerkt irrtümlich: „Vespers is the historic time for these events.“
- 11 Iohannes de Caulibus 1997, Kap. 80, S. 281, Z. 24.
- 12 Vgl. Iohannes de Caulibus 1997, Prologus, S. 10, Z. 103–107.
- 13 Der Palazzo Ducale in Urbino bzw. seine Hauptfassade erscheint etwa in Baroccis *Verkündigung an Maria* (1582–1584) in der Pinacoteca Vaticana (Rom), dem *Noli me tangere* (vor 1590) in der Alten Pinakothek (München) oder dem *Kruzifixus* (1604) im Museo del Prado (Madrid). Die *Madonna del Gatto* (um 1574/1575) in der National Gallery (London) zeigt im Hintergrund einen Raum des Palazzo Ducale. S. dazu Turner 2000, S. 57; zudem Walters 1978, S. 115 f.
- 14 So bereits Lingo 2008, S. 106: „She [Maria Magdalena] is the human model of the devotee that the viewer should imitate [...].“
- 15 „Quest’opera per la sua bellezza [...] veniva copiata continuamente [...].“ Bellori 1976, S. 189; s. dazu Emiliani 1985, Bd. 1, S. 159; zudem Bauer 1986.
- 16 Karel van Mander 1969, fol. 186v. Mit der Kennzeichnung als „wel gheordineerde“ Darstellung bezieht van Mander sich auf einen von fünf Begriffen bzw. Gesichtspunkten, die Giorgio Vasari in seinen *Vite* 1568 zur Charakterisierung der *maniera moderna* dienen, nämlich den des „ordine“; s. dazu Vasari 2004, S. 248, s.v. ‚Ordnung‘ (Victoria Lorini).
- 17 Karel van Mander 1969, fol. 186; Hollstein, Bd. 21, S. 19, Nr. 55 (eine Kopie dieses Stichs von Johannes Sadeler d.J., datiert 1615, und zwei weitere Kopien werden hier angeführt, darunter ein Stich, der in Köln erschienen ist); Ausst.-Kat. Brüssel 1995, S. 313 f., Kat. Nr. 176 (M. Sellink); Ausst.-Kat. London 2001, S. 108 f., Kat. Nr. 68 (M. Bury). Ausst.-Kat. Saint Louis 2012, S. 177, Kat. Nr. 8 (B. Bohn, J. W. Mann), erwähnt einen Stich von Raffaele Guidi, „reworking Sadeler’s plate“ 1774 (Abb. in: Cleri 1993–2000, S. 173). Ausst.-Kat. Bologna 1975, S. 125, Kat. Nr. 118 (A. Emiliani) bzw. Emiliani 1985, Bd. 1, S. 160, erklärt irrtümlich, van Mander habe das Bild kennengelernt „tramite l’incisione del [Philippe] Thomassin“.
- 18 Olsen 1962, S. 170, Nr. 33; Ausst.-Kat. Bologna 1975, S. 123, Nr. 118 (A. Emiliani); Emiliani 1985, Bd. 1, S. 159; Cleri 1993–2000, Abb. S. 172. Zu Thomassin s.a. Ausst.-Kat. London 2001, S. 234; Gramaccini, Meier 2009, S. 209, Nr. 180.
- 19 S. dazu Ausst.-Kat. Saint Louis 2012, S. 177, Kat. Nr. 8 (B. Bohn, J. W. Mann).
- 20 Ausst.-Kat. Saint Louis 2012, S. 181, Anm. 80, Kat. Nr. 8 (B. Bohn, J. W. Mann); genannt werden hier zwei Zeichnungen in der Galleria degli Uffizi, Florenz, und im Musée du Louvre, Paris.
- 21 Vignau-Wilberg 1973, S. 53 f., Nr. 40 (Eichenholz, 71 x 52 cm). Für freundliche Auskünfte danke ich herzlich Frau Anna Bürkli, Kunstmuseum Solothurn.
- 22 Unverfehrt 1987, S. 164, Nr. 103 (Hinweis von Justus Müller Hofstede). Ein Photo findet sich in Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 100.
- 23 Seilern 1961, S. 119, Nr. 249 (Kupfer, 30,6 x 21,5 cm), als Zuschreibung an Hans von Aachen mit Fragezeichen; Unverfehrt 1987, S. 164, Nr. 103.
- 24 Ausst.-Kat. Bologna 1975, S. 124, Kat. Nr.

- 118 (A. Emiliani); Emiliani 1985, Bd. 1, S. 159. Vgl. Fußbroich 1985, S. 18 und S. 22, Abb. 29, der von einer „Grablegung im Stil van Dycks“ spricht.
- 25 Becker 2011, mit Farabbildungen aller Werke. Zu der Kopie in Brandenburg – dem Epitaph der Hypolita von der Hage von 1624 – s.a. Pachali 1988. Hier zudem die Notiz, dass im Dresdner Kupferstichkabinett „sieben verschiedene Kupferstiche nach Baroccis *Grablegung* aufbewahrt“ werden. Ebd., S. 17. Wie Rita Becker ihre Kenntnis der sieben Kopien Herrn Pfarrer i.R. Gerke Pachali (Krahne/ Kloster Lehnin) verdankt (S. 36, Anm. 26), so gilt diesem auch mein herzlicher Dank sowohl für den Hinweis auf diese Werke wie für die Übersendung seines Beitrags und des Aufsatzes von Becker.
- 26 Assmann 2002.
- 27 Aukt.-Kat. Hampel 2014. Lot 1032 (Kupfer, oben halbrund geschlossen, 57 x 38 cm). URL: <https://hampel-auctions.com/archive-catalogue-detail.php?a=96&s=379&id=518607&la=de> (zuletzt eingesehen: 21.10.2024).
- 28 Spenlé 2016, S. 24, mit Abb. 12.
- 29 Göttingen, Inv. Zschorn, Nr. 34, ebenso wie Zschorn 1789, S. 329, Nr. 19. Von „Jean Ach le Jeune“ ist hier, anders als Unverfehrt 1987, S. 164, Nr. 103, schreibt, nicht die Rede.
- 30 Peltzer 1911/1912, S. 171–182.
- 31 So bereits Unverfehrt 1987, S. 164, Nr. 103.

## 31

### Unbekannt

Caritas Romana (Cimon und Pero)  
Kopie nach Daniel Seiter (1647–1705)  
18. Jahrhundert (?)

Öl auf Leinwand, 91 x 120 cm

bez.: verso oben mit roter Farbe auf der Leinwand: „No. 814“

Prov.: Schenkung Marie Valentiner 1961, von Justus Theodor Valentiner um 1886/88 in Italien (Rom?) erworben

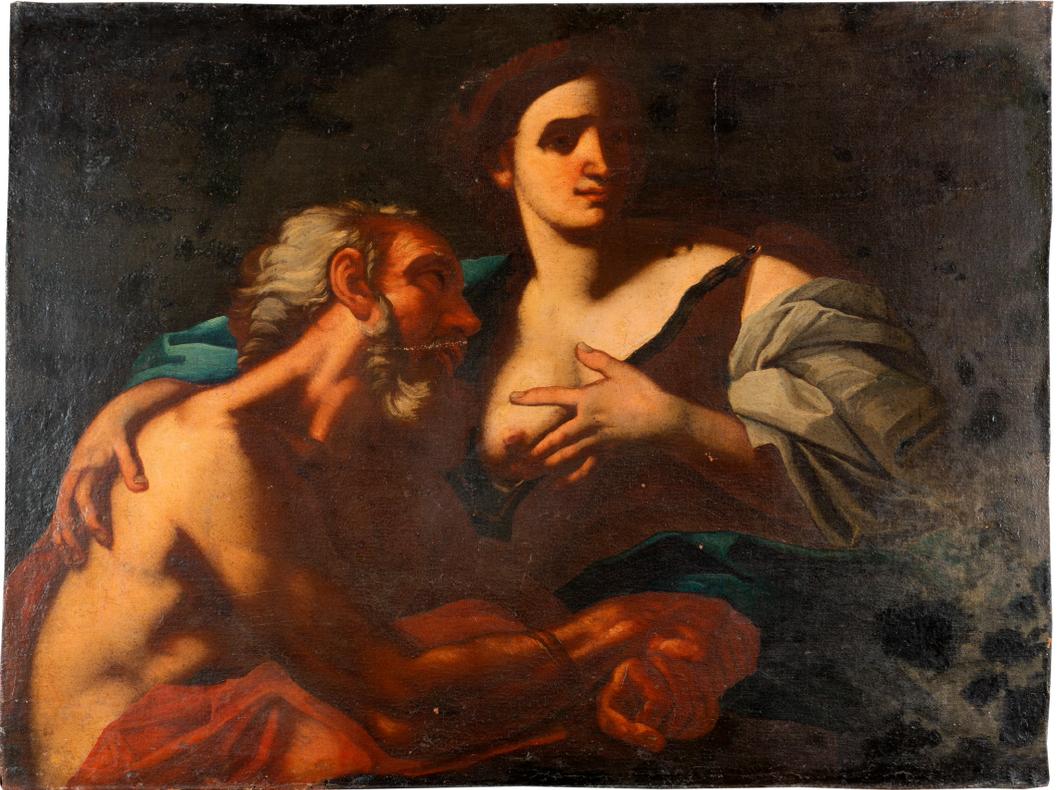
Ku<sup>n</sup>stsammlung der Universität Göttingen, GG 179

#### Gemälde-technologische Aspekte<sup>1</sup>

Das Gemälde wurde in Öl auf Leinwand gemalt. Sein Zustand ist schlecht. Der dublierte Bildträger ist spröde und weist Risse auf. Die Malschicht ist von einem Craquelé überzogen und zeigt größere Risse im Hintergrund über und rechts neben dem Kopf der weiblichen Figur sowie im Gesicht des Vaters. Größere Fehlstellen mit Abplatzungen bis auf die Leinwand finden sich in der Mittelpartie des Bildes; kleinere im dunklen Bildhintergrund. Schollen, die abzufallen drohten, wurden provisorisch mit Japanpapier gesichert. In der linken oberen Ecke sowie am unteren Bildrand finden sich großflächige Kittungen, welche unter dem vergilbten Firnis liegen. Auch die undefinierte fleckige Partie rechts unten scheint eine spätere, jedoch unter dem Firnis liegende Retusche zu sein. Neben der restauratorischen Grundsicherung 2008 sind seit dem Eingang des Gemäldes in die Sammlung keine weiteren Maßnahmen belegt.

#### Diskussion

Die Aufnahme dieser (zugegeben) mäßigen Kopie eines Historienbildes eines in Wien geborenen Malers in den Bestandskatalog italienischer Gemälde bedarf einer Erklärung. Tatsächlich fiel diese Entscheidung erst in der Schlussphase des Projekts aus zwei ganz unterschiedlich gelagerten Überlegungen heraus. Die erste liegt in der Provenienz des Leinwandgemäldes, das 1961 als Schenkung in die Sammlung kam. Nach Auskunft der Stifterin handelt es sich dabei um das erste Gemälde, das Justus Theodor Valentiner, der spätere Kurator der Universität Göttingen, während seiner Studienzeit in Italien zwischen 1886 und 1888, möglicherweise in Rom, erwarb. Betrachtet man Valentiners späteres Engagement für die Kunstsammlung sowie die Werke italienischer Kunst, die aus seinem Nachlass in den Bestand kamen (Kat. Nr. 8, 18), steht dieses Gemälde am Anfang seiner Sammlerbiographie.<sup>2</sup>



Auch der in Wien geborene Künstler Daniel Seiter (1647–1705), dessen *Caritas Romana* hier von unbekannter Hand kopiert wurde, ist ‚italienischer‘, als Name und Geburtsort vermuten lassen. Er ist einer der zugewanderten, ausländischen Künstler, die dauerhaft in Italien gelebt und gewirkt haben. Seiter (auch: Saiter oder Seyter)



Abb. 1: Daniel Seiter, *Caritas Romana* (Cimon und Pero), Öl auf Leinwand, 98 x 132 cm, Rom, Galleria dell'Accademia di San Luca.

gelang es dabei sogar, sich in der am höchsten angesehenen Gattung der Historienmalerei einen Namen zu machen. Nördlich der Alpen trat er als Künstler zu Lebzeiten nicht in Erscheinung. Seine Ausbildung erhielt der lutherisch getaufte und später zum katholischen Glauben konvertierte Künstler bei dem seit Mitte der 1650er Jahre in Venedig ansässigen Johann Carl Loth. Zwölf Jahre blieb Seiter in Venedig, bevor er 1680 nach Rom umsiedelte. Seine Werke dort brachten ihm allgemeine Anerkennung ein, so dass er 1683 in die Bruderschaft der Virtuosi al Pantheon und 1686 in die Accademia di San Luca aufgenommen wurde. Ab 1688 ist Seiter in Turin nachweisbar, wo er schließlich 1696 mit dem Titel eines Cavaliere des Ritterordens der Hll. Mauritius und Lazarus ausgezeichnet und zum Hofmaler des Hauses Savoyen ernannt wurde.<sup>3</sup>

Das Werk, das dem Göttinger Gemälde zum Vorbild diente, steht in engem Zusammenhang mit Seiters Aufnahme in die Accademia di San Luca. Der Tradition entsprechend übergab Seiter der Akademie als „dono d'ingresso“ zwei Werke, die sich noch heute dort befinden: *Lot und seine Töchter* sowie die *Caritas Romana* (Abb. 1). Durch die identischen Formate weisen die Gemälde den Charakter von Pen-

dants auf.<sup>4</sup> Auch inhaltlich besteht ein Zusammenhang, den Italo Faldi überspitzt als „soggetto freudianamente incestuoso“ bezeichnet hat.<sup>5</sup> In der alttestamentlichen Erzählung von *Lot und seinen Töchtern* (Gen. 19, 30–38) machen die Töchter den greisen Vater trunken, um sich von ihm schwängern zu lassen; die *Caritas Romana* hingegen gilt – auch wenn dem Motiv auf den ersten Blick etwas Unsittliches zu eigen ist – als Musterbeispiel töchterlicher Liebe. Die dargestellte Szene geht auf die Exempla-Sammlung der *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* des Valerius Maximus (um 31 n. Chr.) zurück. Pero gibt ihrem alten, zum Hungertod im Kerker verurteilten Vater Cimon die Brust und kann ihn so am Leben halten.<sup>6</sup> Im christlichen Sinne gilt die Szene seit dem Mittelalter und insbesondere in der Renaissance-literatur als Beispiel für die Tugendhaftigkeit berühmter Frauen und, etwas allgemeiner, als Allegorie der Nächstenliebe.<sup>7</sup> Im Barock wird die *Caritas Romana* zu einem äußerst beliebten Bildmotiv, welches beispielsweise von Rubens, Johann Carl Loth, aber auch von Seiter selbst mehrfach und in unterschiedlichen Kompositionen ausgeführt wurde.<sup>8</sup>

### **Beschreibung**

Seiter – und somit auch sein unbekannter Kopist – zeigen die beiden Akteure der Szene nahansichtig und in einer Dreieckskomposition als Halbfiguren vor einem dunklen, nicht näher bestimmten Hintergrund. Die Tochter hält ihren nackten, an den Handgelenken gefesselten Vater im Arm und bereitet sich darauf vor, ihm die Brust zu geben. Ihre rechte, entblößte Brust hält sie dabei zwischen den gespreizten Fingern ihrer linken Hand, während ihr Blick sorgenvoll und zugleich wachsam vom Vater weg zur Seite gewandt ist. Das Gemälde zeigt den deutlichen Einfluss des Lehrers Johann Carl Loth, der wie Giovanni Battista Langetti, Antonio Zanchi und Luca Giordano aufgrund seiner Vorliebe für die Hell-Dunkel-Malerei zu den *tenebroso* gezählt wird.

### **Forschungsgeschichte**

Das Aufnahmebild des gebürtigen Wieners in die römische *Accademia di San Luca* scheint große Popularität genossen zu haben. Abgesehen von einer von Matthias Kunze als eigenhändig bezeichneten, leicht abgewandelten Replik,<sup>9</sup> sind neben dem Göttinger Bild noch zwei bis drei weitere, nicht eigenhändige Wiederholungen nachweisbar: eine in der vatikanischen Pinakothek in Rom sowie mindestens eine weitere in der Gemäldesammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid auf Schloss Weissenstein in Pommersfelden. Dort hatte der Hofmaler Johann Joseph Scheubel d. Ä. (1686–1769) entweder eine eigenhändige, in der Sammlung vorhandene, inzwischen verlorene Replik Seiters kopiert oder gleich zwei, in der Größe leicht voneinander abweichende Kopien der Komposition ausgeführt.<sup>10</sup> Nachdem sich Scheubel um 1720 in Rom aufhielt, hätte er durchaus die Möglichkeit gehabt, das Original in der *Accademia di San Luca* zu studieren und zu kopieren.<sup>11</sup>

Das Göttinger Gemälde, dessen Forschungsgeschichte kurz ist, wurde von Hermann Voss als Kopie nach der Scheubel-Kopie in Pommersfelden bestimmt. Diese Information fand auch Eingang in das Katalogtyposkript von Wolfgang Stechow und Lucy von Weiher.<sup>12</sup> Dass es sich bei dem hier vorliegenden Bild um eine Kopie handelt, zeigt sich in der im Vergleich zum Original in Zeichnung und Malweise schwachen und äußerst summarischen Ausführung des Gemäldes. So erscheint die fein differenzierte, im Schatten liegende Gesichtshälfte der Tochter in der Kopie als relativ gleichmäßige, durchgehend dunkle Fläche. Die grauen, lockigen Haare des Cimon wurden mit breiten, schematischen Pinselstrichen wiedergegeben und auch Anatomie und Faltenwürfe lassen keinen geübten Künstler erkennen. Die Identität des Kopisten kann vermutlich nie geklärt werden. Da Valentiner das Gemälde jedoch einst in Italien und sehr wahrscheinlich in Rom erworben hat, dürfte es sich nicht – wie von Voss angenommen – um eine Kopie nach der Kopie in Pommersfelden handeln, sondern tatsächlich um eine Kopie nach dem Original in der *Accademia di San Luca*.

Christine Hübner

## Literatur

Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 54, Kat. Nr. 238; Unverfehrt 1987, S. 190, Kat. Nr. A 73; Kunze 2000, S. 162, Anm. 92.

## Sammlungportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/32bc9fe6-1fb2-4d8f-a8b4-6e2e3d0dc0f1>

## Anmerkungen

- 1 Zustandsbeschreibungen basierend auf Begutachtung mit Dipl.-Rest. Viola Bothmann.
- 2 Vgl. Einführung, S. 35 f.
- 3 Zu Seiters künstlerischem Lebenslauf vgl. die Einführung zum kritischen Katalog der Gemälde, Kunze 2000, S. 10–52, hier insb. S. 10–13.
- 4 *Lot und seine Töchter*, Öl auf Leinwand, 98 x 132 cm, Rom, Galleria dell'Accademia di San Luca, Inv. 29 (Kunze 2000, S. 61 f., Kat. Nr. G 9, Abb. 16); *Caritas Romana (Cimon und Pero)*, Öl auf Leinwand, 98 x 132 cm, Rom, Galleria dell'Accademia di San Luca, Inv. 28 (Kunze 2000, S. 124, Kat. Nr. G 85, Abb. 73). Eine vorbereitende Ölskizze zur *Caritas Romana* befindet sich heute in der
- 5 Sammlung der Stiftung Museum Kunstpalast in Düsseldorf. Vgl. Kunze 2000, S. 122–124, Kat. Nr. G 84, Abb. 72.
- 6 Faldi 1974, S. 120.
- 7 Braun 1952.
- 8 So etwa bei Giovanni Boccaccio in den *Decameris mulieribus*, wo allerdings das ebenfalls bei Valerius Maximus angeführte Motiv der Tochter, die ihre Mutter im Kerker mit ihrer Milch rettet, verhandelt wird. Vgl. Köllner 1997, S. 17.
- 9 Kunze führt in seinem Katalog der Gemälde Seiters drei unterschiedliche Umsetzungen auf, die vom Künstler zum Teil eigenhändig wiederholt wurden. Vgl. Kunze 2000, S. 121–125, Kat. Nr. G 82–87.

- 9 Kunze 2000, S. 125, Kat. Nr. G 87 ohne Abb.; der Aufbewahrungsort des Gemäldes, das am 18.01.1984 bei Christie's New York versteigert wurde, ist unbekannt. Eine sehr verwandte, wohl auf Seiters Gemälde zurückgehende Komposition eines unbekanntes Künstlers, findet sich als Fundmeldung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz – Gemäldegalerie Berlin in der Lost Art-Datenbank, Lost Art-ID 237729.
- 10 Kunze 2000, S. 124, Kat. Nr. G 85 und S. 162f., Anm. 92. Rom, Vatikanische Pinakothek, Inv. Nr. 771; Vgl. Bott 1998, S. 281, Nr. 543 und Bys/Bott 1997, S. 25, Nr. 53 (Seiter oder Scheubel?) und S. 129, Nr. 453 (Scheubel). Eines der Gemälde ist auch in Salomon Kleiners Stich der Ansicht der Galerie zur Appartement-Seite hin gut zu erkennen.
- 11 Vgl. Sitzmann 1936, S. 38.
- 12 Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 54, Kat. Nr. 238: „Kopie nach dem dort Johann Josef Scheubel zugeschriebenen Bild in Pommersfelden Nr. 224 (sic.) (Hinweis H. Voss).“ Voss selbst hatte die Scheubel-Kopie 1924 noch als eigenhändiges Werk Seiters bestimmt. Vgl. Voss 1924, S. 591.

## Ikone der Entschlafung der Gottesmutter (Koimesis)

Ende 15. Jahrhundert – Anfang 16. Jahrhundert

Tempera (verm. mit Ölanteil) und Blattgold auf Holz (verm. Nussbaum),  
38,5 x 31,5 x 2,5 cm

bez.: oben links und rechts „H KOIMHC[IC] TC [EOTO]KOY“; über dem Kopf Christi „IC XC“ (I[HCOY]C X[PICTO]C); über dem Kopf der Maria „MP ΘY“ (M[HTH]P Θ[EO]Y)

Prov.: 1795 von Christoph Gottlieb von Murr erworben

Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 198

**Gemälde-technologische Aspekte**

Der 2,5 cm starke, hochrechteckige Bildträger besteht vermutlich aus Nussbaumholz, ist aus zwei Bohlen zusammengesetzt und wurde zu einem späteren Zeitpunkt rückseitig durch zwei Querleisten stabilisiert. Die Malerei ist in Tempera und Blattgold über einer relativ dicken weißen Grundierung ausgeführt. Der Goldgrund sowie die Nimben von Jesus und Maria wurden poliert.

Am oberen und unteren Rand haben mehrere Risse im Bildträger zu Bruchstellen in den Farbschichten geführt, sie wurden in rötlichem Material gekittet. In der rechten unteren Ecke wurde eine ca. 6,5 x 0,5 cm große Fehlstelle im Bildträger ergänzt und rotbraun retuschiert, in der linken oberen Ecke wurden einige Fassungsabplatzungen in rotbraun gekittet. Darüber hinaus weist die Maloberfläche mehrere Kratzer, Abplatzungen und Fehlstellen auf, wobei insbesondere die Goldpartien durch Abrieb und Bestoßungen beschädigt sind; der allgemeine Erhaltungszustand ist dennoch gut. Der Firnis auf der Malschicht, der teilweise auf die Vergoldung überlappt, ist nachgedunkelt.

Es befinden sich an verschiedenen Stellen Schriftzüge in griechischer Sprache. Im Goldgrund des oberen Bildteils ist der Schriftzug H KOIMHC[IC] TC [EOTO] KOY (die Entschlafung der Gottesmutter) zu sehen, jeweils in der Nähe der Köpfe von Jesus und Maria, außerdem die *nomina sacra*: IC XC (I[HCOY]C X[PICTO]C) und MP ΘY (M[HTH]P Θ[EO]Y). Die Codices, welche die Kirchenväter geöffnet in ihren Händen halten, sind ebenfalls mit Schriftzeichen versehen – sowohl mit griechischen als auch mit solchen, die die griechische Schrift imitieren.

**Provenienz**

Die Georgia Augusta hat die Ikone 1795 von Christoph Gottlieb von Murr von der Akademie zu Nürnberg erworben. Gottlieb von Murr, der seit 1760 der Zoll-



und Waagamtmann von Nürnberg war, kann als ein Universalgelehrter im Sinne seiner Zeit betrachtet werden. Durch seine vielseitig ausgerichteten Studien und Publikationen, vornehmlich in den Bereichen der Geschichte, Kunstgeschichte und Archäologie, fand er Anerkennung in der Gelehrtenwelt und Aufnahme in verschiedene gelehrte Gesellschaften, so auch in die Historische Gesellschaft in Göttingen.<sup>1</sup> Die Ikone, die 1805 erstmals in Fiorillos *Beschreibung der Gemälde-Sammlung der Universität zu Göttingen* aufgeführt wird,<sup>2</sup> befindet sich seit 1795 in der Sammlung der Georg-August-Universität. Nach dem 2. Weltkrieg befand sie sich für mindestens sieben Jahre im Dienstzimmer des Direktors des Finnisch-Ugrischen Seminars, bevor sie 1964 aus konservatorischen Gründen in die Obhut der Kunstsammlung zurückkehrte. Die letzte Restaurierung wurde 1972 ausgeführt.<sup>3</sup>

### **Beschreibung**

Den Mittelpunkt der Darstellung bildet die im Vordergrund auf ihrem Totenbett liegende Maria, bekleidet mit einer blauen Tunika und einem roten Maphorion (Mantelkopftuch), die Hände vor ihrem Oberkörper gekreuzt. Das Bett ist prunkvoll mit roten Tüchern geschmückt, die mit goldenen Ranken, runden und eckigen Medaillons sowie pseudokufischen Symbolen dekoriert sind. Eine Inschrift über Marias Kopf zeichnet sie als Gottesmutter aus. Im Bildvordergrund wird das Totenbett von zwei Aposteln flankiert. An dessen Kopfende steht der Apostelfürst Petrus, der mit der rechten Hand ein Weihrauchgefäß schwenkt. Zu Füßen Mariens steht der Apostel Paulus in geneigter Haltung. Rechts und links wird die Gottesmutter von vierzehn weiteren männlichen Figuren, die Tunika und Pallium tragen und in räumlicher Staffelung angeordnet sind, flankiert. Drei weitere Männer tragen ein helles Omophorion um die Schultern gelegt, welches sie als Kirchenväter kenntlich macht. Im vom Betrachter aus gesehenen linken hinteren Bildgrund sind zwei Frauen dargestellt. In ihrer Gestik und Mimik, wie die Handführung an das Kinn, die Körperhaltung und die schmerzhaft verzerrten Gesichter, wird die Trauer über den Tod Mariens zum Ausdruck gebracht. Als Hauptakteur des Bildes wird Jesus gezeigt, der durch goldene Kleidung ausgezeichnet und von einer in Grisaille ausgeführten Mandorla umgeben ist. Er steht leicht vom Mittelpunkt abgerückt und unmittelbar hinter dem Totenbett, den Kopf zur Gottesmutter geneigt. In seinem linken Arm hält er die Seele Mariens in Gestalt eines in Tücher gewickelten Kindes. Innerhalb der Mandorla zu beiden Seiten Jesu finden sich vier Engel mit je einem Kandelaber in der Hand, ebenfalls in Grisaille ausgeführt. Im oberen Abschluss der Mandorla ist ein Cherub zu sehen, dessen Flügelspitzen über die Mandorla hinausragen. Im Hintergrund ist das gesamte Geschehen von zwei Architekturen umfassen, hinter welchen Bäume sichtbar werden, die hier symbolisch als Gethsemane zu verstehen sind: der Ort, an dem gemäß den Apokryphen das Haus der Maria steht und die Apostel zusammenkommen.

## Diskussion

Die Göttinger Ikone ist die Darstellung einer Szene aus dem Leben Mariens, welcher man in der katholischen und orthodoxen Kirche am 15. August gedenkt: Gefeiert wird die Koimesis, also die Entschlafung der Gottesmutter. Der Tod Mariens wird in den Evangelien nicht behandelt; Kenntnis davon liegt durch die apokryphen Quellen vor. Die Legendenbildung reicht bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. Zurück. Unter Kaiser Maurikios (582–602) soll das Fest am 15. August zu Ehren der Entschlafung der Got-



Abb. 1: Triptychon mit der Entschlafung der Gottesmutter, Franz von Assisi und Dominikus, Ende 15. Jahrhundert, Tempera und Blattgold auf Holz, 50 x 72,8 cm, Moskau, Pushkin Museum.

tesmutter im gesamten Byzantinischen Reich eingeführt worden sein. Spätestens ab dem 10. Jahrhundert war die Darstellung Bestandteil der großen christlichen Feste und wurde fortan in kanonischer Form wiedergegeben. Die Koimesis-Bilder sind ab jenem Zeitpunkt in allen Kunstgattungen zu finden, von der Kleinkunst bis zur Monumentalmalerei. Im Westen des Reiches fand die Darstellung des Todes Mariens erst nach dem ersten Jahrtausend durch die Rezeption byzantinischer Werke Verbreitung.<sup>4</sup>

Der Künstler des vorliegenden Werks beschränkt sich auf das Hauptereignis des Geschehens, weiteres Bildpersonal oder zusätzliche Handlungen werden nicht gezeigt. Ikonographisch kann die Göttinger Tafel einer Gruppe von Ikonen gleichen

Themas zugeordnet werden, die zum größten Teil in dem von Venedig besetzten Kreta entstanden sind und deren stilistische Umsetzung sehr klar an die palaiologische Tradition anknüpft. Eines der einschlägigen Beispiele hierfür stellt das aus dem 14. Jahrhundert stammende Koimesis-Mosaik an der Westwand des Naos der Chora-Kirche in Konstantinopel dar. Der Mosaizist beschränkt sich hier ebenfalls auf das Hauptereignis: an prominenter Stelle, die Mandorla Jesu krönend, findet sich ein großer roter Cherub – ein Element dieser späteren Darstellungen der Entschlafung Mariens, das häufig präsent ist, so auch auf der Göttinger Ikone. Er stellt wahrscheinlich als dreifaltiges Attribut die Weisheit und Offenbarung des Herren dar – eine Darstellungsform, die auf die Apokryphen zurückzuführen ist.<sup>5</sup>

Parallelen zeigen sich auch zu der in Kreta entstandenen Koimesis-Ikone des Andreas Ritzos, die zwischen 1450 und 1500 datiert und heute in Galleria Sabauda in Turin aufbewahrt wird.<sup>6</sup> Sie weist in mehreren Punkten Ähnlichkeiten zu der Göttinger Ikone auf, so beispielsweise in der Gestaltung der Mandorla Jesu und der pseudokufischen Zeichen auf dem Totenbett Mariens sowie der Architekturen im Hintergrund, die das Geschehen rahmen. Diese Gebäude ähneln sich stark, kleine individuelle Unterschiede fallen demgegenüber nicht ins Gewicht. Obwohl in der Ikone des Andreas Ritzos deutlich mehr Figuren als auf dem Göttinger Werk sowie zusätzliche Szenen gezeigt werden, folgt auch jenes Werk der palaiologischen Tradition des Bildthemas. Darüber hinaus weisen eine Reihe weiterer Ikonen der kretischen Schule zahlreiche Parallelen zur Göttinger Ikone auf, insbesondere Exemplare aus dem größeren Umfeld des Nikolaos Ritzos (Sohn des Andreas Ritzos) – sowohl in Bezug auf die Machart als auch hinsichtlich der Komposition und der stilistischen Umsetzung. Von Nikolaos Ritzos ist hier eine Umsetzung der Koimesis zu nennen, die sich in der unteren Rahmenzone einer Deesis-Ikone<sup>7</sup> des 15. Jahrhunderts findet. Kompositorisch erscheint die Darstellung sehr ähnlich zum Göttinger Exemplar: Das Bildpersonal setzt sich auf beiden Ikonen aus den Aposteln, den zwei Frauen und den Kirchenvätern zusammen. Die Stellung im Bild und die Körperhaltung der zwei Apostelfürsten Petrus und Paulus sind identisch. Auch die Haltung Jesu, hingeneigt zum Kopf Mariens auf dem Totenbett, vor dem sich auf beiden Bildern zwei Kandelaber und mittig ein Kerzenhalter mit rechteckiger Basis finden sowie die vier Engel, die ihn in der Mandorla umgeben, gleichen einander. Unterschiede finden sich in der Gestaltung und Perspektive der Architekturen im Hintergrund. Der Ikone des Nikolaos Ritzos und auch dem Göttinger Werk am nächsten steht eine Umsetzung der Koimesis auf dem mittleren Teil eines Triptychons im Pushkin Museum, Moskau (Ende 15. Jahrhundert).<sup>8</sup> (Abb. 1) Auch diese zeigt in der Bildtradition der palaiologischen Zeit die für diesen Entstehungskontext typischen Elemente.<sup>9</sup> Außerdem finden sich auf der Ikone des Pushkin Museums ebenfalls pseudokufische Zeichen als Dekoration des Totenbetts Mariens. Zwei weitere Vertreter der kretischen Malerei aus dem 16. Jahrhundert, die stilistisch eng mit der Göttinger Ikone verwandt sind, befinden sich im Museum des Istituto Ellenico in Venedig.<sup>10</sup> Sie weisen Parallelen

zu den besprochenen Ikonen auf. Der grobe Bildaufbau bleibt auch hier derselbe, das Bildpersonal der Hauptszene wird nicht verändert. Es kommen aber teils weitere Szenen und Elemente hinzu, wie beispielsweise die Aufnahme Mariens in den Himmel, der Schändungsversuch durch den jüdischen Priester Jephonias oder die Ankunft der Apostel auf Wolken.

Ausgehend von dem Vergleich mit den genannten Werken lassen Stil und Komposition der Göttinger Koimesis-Ikone an eine Entstehung aus der Hand eines kretischen Malers zwischen dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts denken.

*Katerina Paraskeva Kock und Markos Giannoulis*

### Literatur

Fiorillo 1805, S. 64, Kat. Nr. 10; Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 37, Nr. 150; Waldmann 1905, S. 77, Kat. Nr. 195; Stechow 1926, S. 9, Kat. Nr. 28; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 9, Kat. Nr. 28; Unverfehrt 1987, S. 193, Nr. A 93 mit Abb.

### Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/0e3b754b-1137-4758-a9cc-9bfd7c7b21ab>

### Anmerkungen

- |   |   |
|---|---|
| <p>1 Zu Christoph Gottlieb von Murr (06.08.1733–08.04.1811) s. ADB, Bd. 23 (1886), S. 76–80 (E. Mummenhoff).</p> <p>2 Fiorillo 1805, S. 64, Kat. Nr. 10. Fiorillo datiert die Ikone in das 12. oder 13. Jahrhundert.</p> <p>3 Die Restaurierung von 1972 wurde durch Kurt Mannig ausgeführt: Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 198.</p> <p>4 Ausst.-Kat. München 1998, S. 154–158, Kat. Nr. 41 (R. Kahsnitz).</p> <p>5 Passarelli 1998, S. 266 f.</p> | <p>6 Babic/Chatzidakis 1982, S. 316.</p> <p>7 Die Ikone des Nikolaos Ritzos befand sich bis 1992 in Taxiarches-Kirche in Sarajevo, jetzt wird sie in Dobrun-Kloster in der Nähe von Višegrad aufbewahrt. Babic/Chatzidakis 1982, S. 321.</p> <p>8 Wulff/Alpatov 1925, S. 116. Der Hinweis auf dieses Werk findet sich bereits bei Stechow 1926, S. 9.</p> <p>9 Ausst.-Kat. Heraklion 1993, S. 438 f., Kat. Nr. 87 (O. Etinhof).</p> <p>10 Chatzidakis 1962, S. 33–35.</p> |
|---|---|

## 33

### Kretisch

#### Ikone der Maria Galaktotrophousa um 1500

Tempera (verm. mit Ölanteil) und Polimentvergoldung auf Holz, 29,5 x 23 x ca. 1 cm  
bez.: rechts und links des Nimbus der Maria „MP ΘΥ“ (M[HTH]P Θ[EO]Y); über dem Nimbus des  
Christuskindes „IC XC“ (I[HCOY]C X[PICTO]C)  
Prov.: Schenkung Dilthey 1900  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 199

#### Gemäldetechnologische Aspekte

Der relativ dünne, nur ca. 1 cm starke hölzerne Bildträger der Ikone ist stark konkav verwölbt. Bei der letzten Restaurierung 2013/14 wurde die 1972 angebrachte rückseitige Parkettierung entfernt und ein vertikal verlaufender Riss in der rechten Bildhälfte verleimt. Die durch den Riss entstandenen Malschichtverluste wurden ausgebessert und gelockerte Malschichten gefestigt. Die Malerei ist in Tempera, vermutlich mit Ölanteil, über einer weißen Grundierung ausgeführt und weist an zahlreichen Stellen verbräunte Retuschen und vergilbte Reste älterer Firnisse auf, insgesamt ist die Malerei stark nachgedunkelt.<sup>1</sup>

#### Provenienz

Die Ikone kam durch eine Schenkung des Professors Karl Dilthey, der von 1889 bis 1907 den Lehrstuhl für Klassische Archäologie an der Georg-August-Universität Göttingen innehatte, in den Besitz der Kunstsammlung. Dilthey, der eine gute Beziehung zu Robert Vischer, dem damaligen Leiter der universitären Kunstsammlung unterhielt, unternahm mehrere Reisen nach Italien, auf denen er die Ikone erworben haben könnte.

#### Beschreibung

Dargestellt ist die Muttergottes im Typus der Galaktotrophousa, der milchstillenden Maria, lateinisch Virgo Lac(ti)tans. Vor einem goldenen Hintergrund zeigt die Ikone die halbfigurige, leicht nach rechts gewandte Maria, die in ihren Armen das Christuskind hält. Über einem langärmeligen, dunklen Untergewand mit Goldmuster, das an Kragen und Ärmelsaum mit einem schmalen Goldrand und einer Goldborte verziert ist, trägt sie ein Mantelkopftuch in kräftigem Rot, das Maphorion, welches ihren Kopf umhüllt und ihr lose über die Schultern und Arme fällt. Ebenso wie das Untergewand wird das Maphorion von einem schmalen Goldrand gesäumt und ist



an der Schulter und am Kopf mit ebenfalls goldenen Jungfrauensternchen verziert. Die Stirn und die rechte Gesichtshälfte werden von den Falten eines dünnen, weißen Schleiers eingerahmt, der unter dem Maphorion herausragt. Aus ihren dunklen, mandelförmigen Augen blickt Maria den Betrachter an. Mit ihrer rechten Hand umfasst sie die Beine des Christuskindes, während sie mit ihrer Linken dessen Rücken stützt. Christus trägt ein weißes, am Halsausschnitt mit einem Goldsaum und perlenförmigen, goldenen Ornamenten verziertes Untergewand und ein orange-goldenes Übergewand und erscheint so als verkleinerte Philosophendarstellung. Seine Haare sind hell und gelockt, und sein Blick ist ebenfalls auf den Betrachter gerichtet. Mit beiden Händen hält er die entblößte Brust der Gottesmutter umklammert und saugt an dieser. Die Brust Mariens ist, wie bei den meisten Beispielen dieses Typus, anatomistisch wiedergegeben. Sie steht weder in einem realistischen Größenverhältnis zum restlichen Körper, noch ist sie anatomisch korrekt positioniert. Diese Darstellungsweise ist jedoch nicht dem Unvermögen der byzantinischen und postbyzantinischen Künstler geschuldet, den weiblichen Körper anatomisch korrekt abzubilden, sondern wurde bewusst gewählt, um nicht von dem religiösen Kontext des Themas abzulenken. Ein besonderes Merkmal der Göttinger Ikone sind die fein punzierten Nimben der beiden Figuren. Der Nimbus Mariens besteht aus einer wellenförmigen Ranke mit großen floralen Motiven, während beim Christuskind ein Kreuznimbus angedeutet wird, der ursprünglich auch farblich abgesetzt war, wie noch erhaltene Farbspuren vermuten lassen. In den einzelnen Kreuzarmen ist je ein weiteres, durch einzelne Punzierungen angedeutetes Kreuz zu sehen. Beide Nimben haben einen wellenförmigen Umriss, dessen Spitzen verziert sind. Rechts und links des Nimbus der Gottesmutter sind trotz der Malschichtverluste deutlich in Rot die Buchstaben MP ΘΥ (M[HTH]P Θ[EO]Υ) zu erkennen, die Maria als Mutter Gottes ausweisen. Über dem Nimbus des Christuskindes sind ebenfalls in Rot die Buchstaben IC XC (I[HCOY]C X[PICTO]C), Jesus Christus, zu erkennen.

## Diskussion

Das Bildmotiv der Maria Galaktotrophousa scheint ikonographische Vorläufer in Darstellungen der Isis Lactans zu haben, auf welchen die Göttin den Horusknaben säugt. Im frühchristlichen Ägypten waren diese daher besonders beliebt. Obwohl sich vor dem 12. Jahrhundert im Osten wie im Westen wenige Darstellungen dieses Typus erhalten haben, war das Motiv der Galaktotrophousa seit der Spätantike bekannt, wurde jedoch seltener dargestellt als andere Marientypen. Um 1500 erfreute sich dieses Thema allerdings einer großen Beliebtheit. Die filigranen, in den Goldgrund punzierten Nimben gehen auf die *maniera latina* zurück und sind charakteristisch für Ikonen der kretischen Schule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie finden sich auf Werken bedeutender kretischer Ikonenmaler, wie Andreas Ritzos' *Madonna der Passion* in der Kirche des Hl. Blagius in Ston<sup>2</sup> und Nikolaos Tzafoures' *Madre della Consolazione* im Ikonenmuseum Recklinghausen<sup>3</sup>. In dieser Zeit flo-



Abb. 1:  
Madre della Consolazione, 2. Hälfte  
15. Jahrhunderts, 63 x 45 cm, Athen,  
Benaki-Museum.

rierte die Ikonenmalerei auf Kreta, und besonders Mariendarstellungen waren sehr gefragt. Auf der seit dem 13. Jahrhundert venezianisch regierten Insel fand ein reger kultureller Austausch zwischen Ost und West statt, der sich auch in der Kunst niederschlug. Die kretischen Maler zeichnen sich durch einen Mischstil aus, der byzantinisch-palaiologische Traditionen mit spätgotisch-venezianischen Einflüssen verbindet. Die Marienikonen des 15. und 16. Jahrhunderts folgen ikonographisch zum Teil einem traditionellen Typus, wie er z.B. von einer Galaktotrophousa des 15. Jahrhunderts im Byzantinischen und Christlichen Museum in Athen<sup>4</sup> vertreten wird, während eine zweite Gruppe stilistisch und ikonographisch deutlich von dem italienischen Typus der *Madre della Consolazione* beeinflusst wurde. Letzterer wurde wahrscheinlich von dem Maler Nikolaos Tzafoures in die kretische Ikonenmalerei eingeführt, da sich mehrere von ihm signierte Ikonen<sup>5</sup> dieses Typus erhalten haben. Neben der Gewandschnalle, die das Maphorion der Gottesmutter zusammenhält, ist besonders der feine Schleier, wie ihn auch die Göttinger *Galaktotrophousa* an-

stelle der östlichen Haube trägt, charakteristisch für den italienischen Typus. Eine *Galaktotrophousa* aus dem 16. Jahrhundert im Typus der *Madre della Consolazione*, die sich heute im Byzantinischen und Christlichen Museum in Athen<sup>6</sup> befindet, zeigt in Kleidung und Haltung eine große Ähnlichkeit zur Göttinger Ikone. Bei beiden Mariendarstellungen fällt das rote Maphorion lose von den Schultern herab und gibt den Blick auf ein dunkles Untergewand mit Goldornamenten frei. Mit einer kretischen Marienikone<sup>7</sup> des 15. Jahrhundert und einer *Madre della Consolazione* aus der zweiten Jahrhunderthälfte im Benaki-Museum in Athen<sup>8</sup> teilt die Göttinger *Galaktotrophousa* die schmale, kurze Nase, die mandelförmigen Augen mit dunkel-farbiger Iris und großen Pupillen, welche von fast geschwollen wirkenden Augenlidern umgeben sind, sowie die bogenförmigen Augenbrauen. (Abb. 1) Die Göttinger Ikone steht daher ikonographisch, besonders in Kleidung und Physiognomie, den kretischen Darstellungen im Typus der *Madre della Consolazione* näher als den traditionellen Vorbildern, die zwar eine ganz ähnliche Gestaltung der Augenpartie aufweisen, aber anstatt der kurzen, schmalen Nase des italienischen Typus eher eine lange, gebogene Nase erkennen lassen. Eine weitere Ikone der *Madre*, die am Ende des 15. Jahrhunderts entstand und sich heute im Ikonen-Museum Recklinghausen<sup>9</sup> befindet, weist punzierte Nimben mit spitzem, wellenförmigem Rand und großen floralen Ornamenten auf, die denen der Göttinger *Galaktotrophousa* sehr ähneln. Die Modellierung der Gewandfalten durch breite helle und dunkle Striche findet sich in ganz ähnlicher Form auch bei der *Madre della Consolazione* im Benaki-Museum und der *Galaktotrophousa* des 15. Jahrhunderts im Byzantinischen und Christlichen Museum in Athen<sup>10</sup> wieder, die beide in die zweite Jahrhunderthälfte datiert werden. Bei diesen Ikonen sind die Hell-Dunkel-Übergänge jedoch deutlich weicher gestaltet, als es bei der Göttinger Ikone der Fall ist.

Eine Entstehung in einer kretischen Werkstatt um 1500 erscheint für die Göttinger *Galaktotrophousa* daher sehr wahrscheinlich.<sup>11</sup> Das kleine Format der Ikone lässt darauf schließen, dass sie vermutlich nicht für den öffentlichen Bereich, sondern für die private Andacht gefertigt wurde. Obwohl das Motiv der stillenden Maria beim modernen Betrachter zuallererst Assoziationen von Mutterliebe und Mütterlichkeit hervorruft, ist das Thema auch von theologischer Bedeutung. So wird zum einen darauf verwiesen, dass die Natur Christi als menschlich verstanden werden kann, weil Christus gestillt wurde, zum anderen wird die Milch Mariens mit dem Blut Christi gleichgesetzt.

*Carina Rosenlehner und Markos Giannoulis*

## Literatur

Göttingen, Inv. Lange u.a., S. 88, Nr. 282; Waldmann 1905, S. 78, Kat. Nr. 199; Stechow 1926, S. 9, Kat. Nr. 29; Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 9, Kat. Nr. 29; Unverfehrt 1987, S. 193, Nr. A 94 mit Abb.

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/ec080a92-9e73-45e4-80f0-6bf77e812101>

## Anmerkungen

- 1 Das Gemälde konnte 2013/14 mit freundlicher Unterstützung der Zentralen Kustodie der Georg-August-Universität restauriert werden. Zu den durchgeführten Maßnahmen s. den ausführlichen Restaurierungsbericht von Dipl.-Rest. Viola Bothmann, Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte GG 199; vgl. Hübner/Roemer/Sors 2017, S. 18 f., wo irrtümlich das Abnehmen und Neuauftragen eines Firnisses als durchgeführte Restaurierungsmaßnahme aufgeführt ist.
- 2 Weitzmann 1982, S. 318.
- 3 Haustein-Bartsch, S. 110, Abb. 4.
- 4 Leontakianakou 2016, S. 330, Abb. 2; Ausst.-Kat. München 1998, S. 253 f., Kat. Nr. 87 (E. Haustein-Bartsch).
- 5 Haustein-Bartsch 2010, S. 110, Abb. 1–4.
- 6 Leontakianakou 2016, S. 330, Abb. 6.
- 7 Bettini 1933, Taf. 5.
- 8 Fotopoulos/Deliborias 1997, S. 264 f., Kat. Nr. 445.
- 9 Haustein-Bartsch 2010, S. 114, Abb. 8.
- 10 Leontakianakou 2016, S. 330, Abb. 2; Ausst.-Kat. München 1998, S. 253 f., Kat. Nr. 87 (E. Haustein-Bartsch).
- 11 Bereits Stechow und von Weiher vermuteten eine kreto-venezianische Herkunft, s. Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I+II, S. 9, Kat. Nr. 29.

**Majolikavase  
um 1878**

Ton, doppelt gebrannt und bemalt, H. 73 cm  
Prov.: unbekannt  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, KG 001

**Technische Aspekte und Provenienz**

Die 73 cm hohe, monumentale Vase besitzt einen ovoiden Corpus und zwei gedoppelte, spiraling gebogene Schlangenhäkel, die auf dem ausladenden Halsrand und an der Gefäßbrust über Maskarons ansetzen. Der Gefäßkörper ruht auf rundem Fuß und eingezogenem, mit einem Wulstrand abgesetzten Ständer. Der hohe Gefäßhals ist ebenfalls durch einen runden Wulst untergliedert.

Es existieren keinerlei Dokumente, wann, woher und warum das Objekt in die Sammlung kam. Bei einer im Frühjahr 2017 unternommenen umfassenden Restaurierung wurden starke Verschmutzungen und die Spuren einer ausweislich der verwendeten Materialien schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts angestellten älteren Restaurierung beseitigt. Sie hatte Zerstückelungen des Fußes und der beiden Schlangenhäkel geheilt. Die Vase ist jetzt neu wieder hergestellt und im Inneren mit einem Metallgerüst standfest gemacht. Die neu gewonnenen Erkenntnisse über die materiellen und technischen Besonderheiten ermöglichen eine kunstgeschichtliche Analyse:<sup>1</sup>

Es handelt sich um eine echte Majolika, weil der Scherben zuerst, wie üblich, bei mittlerer Hitze bis ca. 600 Grad Celsius gebrannt, mit einer weißlichen Zinnglasur als Fond des Dekors überzogen, die Darstellung hierauf mit den sogenannten Scharf-feuerfarben Blau, Grün, Gelb und Ocker aufgetragen und bei hoher Hitze von ca. 900 Grad Celsius gebrannt worden ist.

Damit gehört die Vase zu einer in Italien seit dem 15. Jahrhundert etablierten Keramikproduktion, deren Herstellungstechnik aus dem Orient stammt und über die arabisch besetzten spanischen Gebiete nach Südeuropa vermittelt wurde. Der Begriff „Majolika“ ist entweder von der als Zwischenstation fungierenden Insel Mallorca oder der Produktionsstätte Malaga abgeleitet. Einer der wichtigsten Herstellungsorte der Majoliken befand sich in Faenza und aus diesem Städtenamen wurde der synonym zu Majolika gebräuchliche französische Begriff „Fayence“ gebildet.<sup>2</sup>

Majoliken waren eine exklusive Geschirrgattung, die als Vorläufer des in Europa bis ins 18. Jahrhundert nicht herstellbaren Porzellans wirkte. Etwa um 1525 entwickelte





man die ersten kompletten Service, die auch in andere europäische Länder exportiert wurden.<sup>3</sup> Die Haupteinzelformen der Majoliken waren Schalen, Teller, Kannen, Flaschen, Vasen und Apothekergefäße, die sogenannten Albarelli. Charakteristisch ist der farbige Dekor, der entweder rein ornamental oder szenisch, gelegentlich auch als Einzelfigurendarstellung angelegt ist.<sup>4</sup> Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts avancierte die Gattung zur Theoriewürdigkeit mit dem 1557 und 1558 verfassten Traktat *Le tre libri dell'arte del vasaio* von Cipriano Piccolpasso.<sup>5</sup>

Formal signifikant für die Göttinger Majolikavase sind ihre Größe und ihre Gestalt. Mit einer Höhe von 73 cm gehört sie zu den Monumentalvasen, die vor allem während des Historismus im 19. Jahrhundert als reine Ziergegenstände produziert und verbreitet worden waren.<sup>6</sup> Allerdings war dies nicht wirklich neu, denn schon die Werkstatt des Orazio Fontana in Urbino stellte Vasen bis zu rund 60 cm Höhe her,<sup>7</sup> von der örtlichen Konkurrenzbottega Patanazzi sind sogar 66 cm hohe Vasen erhalten.<sup>8</sup> Diese Gefäße weisen jedoch eine andere Gestalt auf, denn es sind Varianten des antiken Typus Bauchamphora.<sup>9</sup> Derartige Vasen wurden dann auch an anderen Orten und mit stilistisch abweichendem Dekor hergestellt.<sup>10</sup> Dagegen folgt die Göttinger Vase dem Grundtypus einer antiken Halsamphora. Sowohl die genannten Vasen des 16. bis 18. Jahrhunderts wie auch die Göttinger Majolika müssen als Hybridgestaltungen angesehen werden, denn die Form der am Halsrand ansetzenden

spiraligen Schlangenhaken hat sich seit dem frühen 16. Jahrhundert eingebürgert<sup>11</sup> Sie ist neuzeitlich und folgt den phantasievollen Variationen antiker Vasentypen, die vor allem in druckgraphischen Vorlagen des 16. Jahrhunderts verbreitet worden waren.<sup>12</sup> Am Halsrand ansetzende, allerdings nicht zoomorph gebildete Henkel kannte die Antike bei Amphoren gar nicht und sonst nur bei Trink- und Gießgefäßen, beim Volutenkrater und dem nur in Süditalien vorkommenden Typ der Nestoris.<sup>13</sup> Im Gegensatz zu den Hybridbauchamphoren des 16. Jahrhunderts brachten die italienischen Manufakturen des Historismus auch Hybridhalsamphoren hervor.<sup>14</sup>

### Beschreibung

Im Dekor folgt die Göttinger Vase einem System, das schon im 16. Jahrhundert etabliert war und im Historismus wieder aufgegriffen wurde. Mit ihrer szenischen Darstellung entspricht sie dem Typus der *istoriati*, also den mit Historienbildern geschmückten Majoliken.<sup>15</sup> Dabei wurden – in der Regel nach druckgraphischen Vorlagen der Zeit – Geschichten und/oder Figuren aus der Bibel, der antiken Mythologie oder der antiken Geschichte geboten. Sie waren bei Vasen entweder in gerahmten Feldern, umgeben von Ornamenten, oder, wie hier bei unserem Exemplar, den ganzen Gefäßkörper ausnutzend aufgebracht. Die Göttinger Vase zeigt eine antike Schlacht, deren Eigentümlichkeit es ist, dass nur römische Soldaten beteiligt sind, mithin ein Kampfgeschehen aus dem sogenannten Bürgerkrieg, der Auseinandersetzung zwischen Caesar auf der einen, Pompeius und – nach dessen Tod – seinen Anhängern auf der anderen Seite. Es handelt sich hier um den Sieg Caesars in der Schlacht bei Munda, der finalen Entscheidung, die ihm die Alleinherrschaft in Rom ermöglichte und ihn in den Augen der Nachwelt zum Begründer des römischen Kaisertums machte. Die Wiedergabe des Geschehens folgt der Quellenschrift *De bello hispaniensi* (Kap. 31), eine druckgraphische Vorlage kann angesichts der hier variierten überaus zahlreichen frühneuzeitlichen Schlachtendarstellungen nicht namhaft gemacht werden. Caesar selbst ist auf der anderen Seite der Vase als Variante einer Radierung von Antonio Tempesta aus der Serie der 12 ersten römischen Caesaren dargestellt.<sup>16</sup> Am Fuß der Amphore sollen Landschaftsformationen und bescheidene Gebäude die geographische Situation veranschaulichen.

### Diskussion

Wegen der nur im Historismus vorkommenden Vasenform und des ungefähren Zeitpunkts der Altrestaurierung muss das Göttinger Exemplar im 19. Jahrhundert und in Italien entstanden sein; derartige Vasen wurden in anderen Ländern nicht produziert.

Auffällig sind allerdings die Diskrepanzen in Form und Inhalt: Auf der einen Seite zeigt sich genaue Kennerschaft italienischer Majoliken der Blütezeit im 16. Jahrhundert, wie Detailübernahmen verraten, z.B. die fleckige Hautgestaltung der Schlangen,<sup>17</sup> aber auch das mit Bedacht und Bildung gewählte originelle Thema. Die Taten Caesars gehörten seinerzeit zu den bevorzugten Themenkomplexen, aber

nicht die Schlacht bei Munda. Andererseits fallen stilistische Brüche ins Auge, denn der ziemlich sicheren Figurenzeichnung steht die grobe und lieblose Behandlung der Ziermasken unter den Henkeln und der Szenerie des Fußes gegenüber.

Für die genaue Herkunft kommen also Werkstätten in Betracht, die historistische Majoliken herstellten, und von denen nicht wenige um 1880 gegründet worden waren.<sup>18</sup> Schnell gewannen sie auf Ausstellungen, nicht zuletzt den Weltausstellungen, durch hohe künstlerische Qualität internationale Reputation.<sup>19</sup> Aus diesem Grunde scheint eine Zuweisung an die bekannten *botteghe* zweifelhaft. Doch sprechen einige Gründe auch dafür. Nachahmer und Fälscher halten sich bekanntlich sklavisch an Vorbilder, während die Göttinger Vase mit ihrem seltenen Thema und dem freien Umgang mit druckgraphischen Vorlagen auffällt. Schon der Theoretiker Piccolpasso empfahl 1557 dies Verfahren,<sup>20</sup> und so hielten es noch die bedeutenden italienischen Manufakturen im 19. Jahrhundert, die neben Sammlungen von alten Stichen und Holzschnitten auch ein Repertoire eigener Entwürfe aufbauten.<sup>21</sup> Es gibt außerdem einige Übereinstimmungen mit Erzeugnissen der Manufaktur Cantagalli, z.B. die Motive am Fuß, die nahezu identisch an einer Schale im Museo Bargello in Florenz vorkommen.<sup>22</sup> Diese Firma, deren Geschichte bis auf das Jahr 1494 zurückgeht, war 1878 wieder gegründet worden und konnte 1895 einen ersten Katalog ihrer Erzeugnisse publizieren. Historistische Majoliken produzierte sie bis 1911 in einem breiten Spektrum, von Nachahmungen italienischer Gefäße des 16. Jahrhunderts über solche aus Persien und anderen exotischen Ländern bis hin zu Eigenschöpfungen.<sup>23</sup> Möglicherweise ist die Göttinger Vase, die keine Marke trägt, ein Erzeugnis aus den ersten Anfängen der Cantagalli-Manufaktur, als das hohe Niveau der späteren Jahre noch nicht erreicht war.<sup>24</sup>

*Carsten-Peter Warncke*

## **Literatur**

Bisher unerwähnt.

## **Sammlungsportal der Universität Göttingen**

<https://hdl.handle.net/21.11107/9f1c562b-1c17-4c95-bdc5-0c345380032e>

## Anmerkungen

- 1 S. den ausführlichen Restaurierungsbericht in Göttingen, Kunstsammlung der Universität, Akte KG 001: Dipl.-Rest. Barbara Häcker, Restaurierung Majolika. Kunsthistorische Sammlung der Universität Göttingen. Kurzdokumentation und Abbildungen, Mskr.o.J. (2017).
- 2 Barbe 2016, S. 8–10 und Hess 1988, S. 1–7.
- 3 Szczepanek 2009, S. 10 f. und 46 f.
- 4 Grundlegend Biscontini Ugolini [1992] und Marini 2012; knappe Schilderung bei Szczepanek 2009, S. 20.
- 5 Ungedrucktes Manuskript, heute im Victoria & Albert Museum, London, erstmals gedruckt 1858/58. Faksimile-Edition: Piccolpasso 1980; Szczepanek 2009, S. 11 mit Anm. 7 und Hess 1988, S. 5.
- 6 Krutisch 1995, S. 46.
- 7 S. Conti 1972, Kat. Nr. 6, 12, 45; Rackham 1977, Kat. Nr. 834 und 835, sowie Kat. Nr. 847; Chompert 1949, Bd. 1, S. 196 und Bd. 2, Fig. 1055; Ausst.-Kat. Dresden 2006, Kat. Nr. 138; von Falke 1923, Bd. 2, Kat. Nr. 284 Taf. 146.
- 8 von Erdberg/Ross 1952, Kat. Nr. 72 A ein Paar Riesenamphoren der Patanazzi-Werkstatt 1580–1600, H. 66 cm.
- 9 Neben den in Anm. 7 und 8 genannten Exemplaren s. auch Ausst.-Kat. Philadelphia 2001, Kat. Nr. 19, 52 und 53.
- 10 Z.B. in Mailand s. Conti 1972, Fig. 268, oder bei den sog. „bianchi“, den weißgrundigen Majoliken aus Faenza, s. Ravanelli Guidotti 1996, Kat. Nr. 39 a–g. Den Typ gab es dann noch im 18. Jahrhundert, s. Ausst.-Kat. Dresden 2006, Kat. Nr. 210.
- 11 S. z.B. die Vase aus Deruta bei von Falke 1923, Kat. Nr. 151 Taf. 81.
- 12 Berliner/Egger 1925–1926, Bd. 1 und 2, Nr. 272, 367. Zu den europäischen Graphikfolgen mit Vasenentwürfen s. auch Warncke 1979, Bd. 1, S. 54–58 und Abb. 374–418.
- 13 Trendall 1991, S. 11 f.
- 14 Verwiesen sei z.B. auf die im Corpus schlankere und mit 53,5 cm Höhe auch etwas kleinere, aber sonst der Art der Göttinger entsprechende Halsamphore der Manufaktur Molaroni in Pesaro, s. Krutisch 1995, Kat. Nr. 31, S. 84 und 85.
- 15 S. dazu die in Anm. 4 gegebene Literatur.
- 16 TIB, Bd. 35,2 (2007), Nr. 596.
- 17 Vgl. Mallet 2004, S. 185 Fig. 8 und Hausmann 2002, Kat. Nr. 91.
- 18 Krutisch 1995, S. 82 und 90.
- 19 Krutisch 1995, S. 21, 89, 93.
- 20 Hess 1988, S. 7.
- 21 Vgl. Hess 1999.
- 22 Conti 1982, Kat. Nr. 3.
- 23 Krutisch 1995, S. 90–93.
- 24 Die späteren Vasen lassen sich teilweise von solchen des 16. Jahrhunderts stilistisch nicht unterscheiden, vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2006, S. 35 und Abb. 13.

## Vincenzo Damini (1690/1700–1749)

Die Heiligen Benedikt von Nursia, Antonius von Padua,  
Franz von Paola und Pasquale Baylon in Anbetung der Heiligen Eucharistie  
1737

Öl auf Leinwand, doubliert, 185 x 117 cm

bez.: signiert und datiert unten links im Bild „Vincenzo Damini Veneziano P. / Aquila 1737“

Prov.: 2022 als Dauerleihgabe aus Privatbesitz Familie Steland, Göttingen, an die Universitätskunstsammlung; Privatbesitz Familie Steland, Göttingen; 1974 im italienischen Kunsthandel erworben; Seitenaltargemälde in der Kirche San Giovanni Battista in Collimento di Lucoli (AQ) (?)  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG L018 (Leihgabe Familie Steland)

Das großformatige, stark beschädigte und doublierte Gemälde ist nur durch Zufall der Zerstörung entgangen und 1974 über den italienischen Kunsthandel in Göttinger Privatbesitz gelangt.<sup>1</sup> Die Signatur eines wenig bekannten Künstlers sowie die seltene Zusammenstellung der vier dargestellten Heiligen werfen eine Reihe von Fragen auf.

In schwarze Benediktinerkutteln gekleidet sind links der Hl. Benedikt von Nursia (um 480–547) und der Hl. Antonius von Padua (1195–1231) zu erkennen. Die beiden weniger bekannten Heiligen auf der rechten Seite, Franz von Paola (1416–1507) sowie Pasquale Bayon (1540–1592), tragen braune Franziskanerkutteln.<sup>2</sup> Die Anbetung der Eucharistie durch genau diese vier Heiligen verlangt Erklärung. Der Erwerbungsort, die auf den Ort Aquila verweisende Signatur, Größe sowie der oben halbrunde Abschluss lassen an ein Altargemälde denken, welches aus einer Kirche in Mittelitalien (Abruzzen) stammen könnte. Ein Patrozinium aller vier Heiliger für eine Kirche ist unwahrscheinlich, die Suche nach einem diesen Heiligen geweihten Nebenaltar ist methodisch schwierig. Wertvolle Hinweise von Sonja Brink und Michele Maccherini deuten auf eine Provenienz aus der Kirche San Giovanni Battista in Collimento di Lucoli in der Provinz Aquila hin.<sup>3</sup>

Der Maler Vincenzo Damini (um 1700–1749) gehört zu den kaum beforschten Vertretern seiner Kunst. Nur wenig ist über ihn bekannt: Geboren in Venedig, erhielt er seine Ausbildung dort bei Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741), um 1720 wie viele venezianische Künstler seiner Generation nach England zu reisen, wo er Raumausstattungen schuf, von denen eine erhalten ist.<sup>4</sup> 1730 kehrte er schließlich zurück nach Italien, doch nicht nach Venedig, sondern ins provinzielle in den Abruzzen gelegene Aquila, wo er das hier abgebildete Gemälde schuf und signierte. Weder die zeitgenössische Kunstliteratur noch die spätere Kunstgeschichte beschäftigten sich näher mit dem Maler, dessen Werk sich auf Kunsthandel und verschiedene Museen<sup>5</sup> verteilt. Sein Œuvre erscheint allerdings so heterogen und auf Zuschreibungen des



Kunsthandels beruhend, dass dem bisher unpublizierten Göttinger Werk aufgrund von Signatur, Datierung und Lokalisierung besondere Bedeutung für eine noch zu leistende Aufarbeitung seines Schaffens zukommt.

Anne-Katrin Sors

## Literatur

Bisher unerwähnt

## Sammlungsportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/a3e90da8-7b15-4449-af1f-cd74b7095cc1>

## Anmerkungen

- 1 Das Gemälde wurde 1974 in stark beschädigtem Zustand und ohne Spannrahmen im italienischen Kunst- und Antiquitätenhandel erworben und im Auftrag der neuen Eigentümern 1975/76 restauriert, dubliert und auf einen neuen Keilrahmen gezogen.
- 2 Die Identifizierung der Heiligen beruht auf den Recherchen von Dr. Anne Charlotte Steland, Göttingen.
- 3 Die Autorin dankt Dr. Sonja Brink und Prof. Dr. Michele Maccherini herzlich für den Einsatz vor Ort in L'Aquila, die zur Verfügung gestellte Literatur und die ausführliche Korrespondenz. Vgl. Mancini 2001, S. 83, fig. 9., p. 83 fig. 9.
- 4 Die fünf in Öl auf Gips ausgeführten Deckengemälde im Period Room Henrietta Street 11, heute im V&A Museum London, sind Vincenzo Damini zugeschrieben: <https://collections.vam.ac.uk/item/O11083/parlour-from-11-henrietta-street-period-room-gibbs-james/> [abgerufen am 08.11.2024].
- 5 In der Gemäldegalerie der HKH (Hessen Kassel Heritage) befinden sich zwei frühe Gemälde des Künstlers. *Die Opferung Isaaks* (GK 873a: <http://altemeister.museum-kassel.de/32172/> [abgerufen am 08.11.2024]) und das *Urteil des Midas* (GK 874: <http://altemeister.museum-kassel.de/32171/> [abgerufen am 08.11.2024]), beide datiert um 1720, wurden bereits 1730 durch Landgraf Karl erworben.



## Unbekannt italienisch (?)

Heiliger Augustinus

Zweite Hälfte 19. Jahrhundert

Öl auf Holz, 60,3 x 48,3 x 1,8 cm

bez.: recto oben auf der Tafel: EFFIGIES S.AUGUSTINI EPISCOPI HIPPONENSIS DOCTORIS / SACR-  
RUM LITTERARUM CELEBERRIMI ANNO CHRISTI 354 AETAT(IS) / SUAE 76 BAPIZATUS MEDIOLANI  
A S.AMBROSIO 387 CUIUS CALA- / MUM ET DOCTRINAM ECCLESIA TOTAQUE CHRISTIANITAS  
SUMME / VENERANTUR; verso handschriftlich auf Klebezettel: Heiliger ? auf Goldgrund / Schia-  
voni? / (durch Brand beschädigt, ausgebessert) / Aus einer Versteigerung d. v. Arnswaldt- / schen  
Nachlasses in Hannover von / Großvater Hasse erworben

Prov.: 2023 Schenkung der Familie Ehlers (Berlin) an die Universitätskunstsammlung; Privatbesitz  
der Familien Hasse und Ehlers; nach 1877 (?) von Karl Ewald Hasse aus dem Nachlass der Familie  
August und Anna von Arnswaldt, Hannover, erworben  
Kunstsammlung der Universität Göttingen, GG 328

Die Holztafel scheint auf den ersten Blick ein Fragment zu sein, herausgesägt aus einer großen Tafel – vielleicht einem Altar – mit der Darstellung der vier Kirchenväter. Allein die Inschrift ermöglicht die Identifikation des Dargestellten als Hl. Augustinus, während Bischofsornat und Feder lediglich einen der vier lateinischen Kirchenväter verweisen:

*EFFIGIES S.AUGUSTINI EPISCOPI HIPPONENSIS DOCTORIS SACR-  
RUM LITTERARUM CELEBERRIMI ANNO CHRISTI 354 AETAT(IS) SUAE  
76 BAPIZATUS MEDIOLANI A S.AMBROSIO 387 CUIUS CALAMUM ET  
DOCTRINAM ECCLESIA TOTAQUE CHRISTIANITAS SUMME VENERAN-  
TUR*

„Bildnis des Hl. Bischofs Augustinus von Hippo, des höchst berühmten Lehrers der Heiligen Schriften, der seit 354 in seinem 76 Lebensjahr, 387 vom Hl. Ambrosius getauft wurde, dessen Feder und Lehre die gesamte Kirche und Christenheit hoch verehren.“

Goldgrund und Art der Darstellung suggerieren eine Entstehung in spätem Mittelalter oder 16. Jahrhundert, doch erscheint einiges merkwürdig, was Zweifel an dem vermeintlich hohen Alter aufkommen lässt: Zum einen erinnert die in Capitalis erscheinende Inschrift eher an die Beschriftung druckgraphischer Darstellungen späterer Zeit und ist in ihrer ungekürzten Ausführlichkeit und Datenfülle sehr ungewöhnlich für goldgrundige Tafelgemälde. Zum anderen passt die zarte, fast duftige Malweise des Gesichtes des Kirchenvaters nicht zu einer frühen Datierung.



Eine dendrochronologische Untersuchung des Holzes, durchgeführt 2024 an der HAWK Hildesheim,<sup>1</sup> bestätigt den Verdacht: die Eiche, aus der die Holztafel gearbeitet ist, wurde Mitte des 19. Jahrhunderts gefällt und demnach relativ kurz vor der Erwerbung durch Karl Ewald Hasse als goldgrundiges Tafelgemälde verarbeitet. Ob mit dem auf dem rückseitig angebrachten Zettel genannten „Schiavoni?“ der in Triest, Mailand und Venedig tätige Natale Schiavoni, auch Schiavone (1777–1858)<sup>2</sup> gemeint sein könnte, läßt sich derzeit nicht sicher bestimmen.

Eine Erklärung für das eigenartige Objekt könnte bei der Person des Vorbesitzers zu finden sein. Bei diesem handelte es sich um den Literaten und hannoverschen Legationsrat August von Arnswaldt (1798–1855), der sich als Privatgelehrter dem Neuluthertum verschrieben hatte. Bei der Goldtafel mit dem namensgleichen Kirchenvater mag es sich ursprünglich um ein personalisiertes Geschenk an ihn gehandelt haben.<sup>3</sup>

Anne-Katrin Sors

## Literatur

Bisher unerwähnt

## Sammlungportal der Universität Göttingen

<https://hdl.handle.net/21.11107/4e8f9761-cbcf-4cf5-a913-d769437319c3>

## Anmerkungen

- 1 Anlässlich einer Masterarbeit von Greta Kahlmann an der Fakultät Bauen und Erhalten / Restaurierungswerkstatt von gefassten Holzobjekten und Gemälden untersuchte Prof. Dr. Peter Klein (Hamburg) die Holztafel.
- 2 Constantin von Wurzbach: Schiavoni, Natalis. In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 29. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1875, S. 258–263.
- 3 Karl Ewald und Sophie Hasse standen 1867–1877 mit Anna von Arnswaldt (1801–1877), der Witwe August von Arnswaldt, im Briefkontakt. Vgl. Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Nachlass Karl Ewald Hasse, Sign. 8 Cod. Ms. hist. lit. 39 d : 1, Bl. 11-79. Zu August von Arnswaldt, den ein Zeitgenosse als „katholischen Lutheraner“ bezeichnete, vgl. Martin Schmidt: „Arnswaldt, August von“. *Theologische Realenzyklopädie Online*. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. [https://doi.org/10.1515/tre.04\\_140\\_47](https://doi.org/10.1515/tre.04_140_47) (mit weiterführender Literatur). Die Gesichtszüge des Heiligen Augustinus weisen zudem eine gewisse Ähnlichkeit zu überlieferten Bildnissen Augusts von Arnswaldt auf.

## **ANHANG**

## Konkordanz der Göttinger Bestandskataloge und Inventare

Kat.-Nr.	Göttingen, Inv. Zschorn	Zschorn 1789	Fiorillo 1805	Göttingen, Inv. Lange u.a.	Waldmann 1905	Stechow 1926	Göttingen, Kat. Stechow/von Weiher I+II
1	/	/	/	216	200	165	S. 62, Nr. 165
2	/	/	/	217	212	65	S. 29, Nr. 65
3	/	/	/	218	223	11	S. 4, Nr. 11
4	/	/	/	220	220	40	S. 12, Nr. 40
5	/	/	/	219	236	16	S. 6, Nr. 16
6	/	/	/	283	/	38	S. 12, Nr. 38
7	/	/	/	284	/	187	S. 30, Nr. 187
8	/	/	/	230 (S. 93)	/	/	/
9	/	/	/	221	235	134	S. 30, Nr. 134
10	/	/	/	280	245	133	S. 30, Nr. 133
11	/	/	/	278	242	59	S. 31, Nr. 59
12	/	/	/	274	234	178	S. 60, Nr. 178
13	/	/	/	286	/	138	S. 47, Nr. 138
14	80	/	S. 16, Nr. 25	25	240	120	S. 39-40, Nr. 120
15	94	48	S. 69, Nr. 24	156	259	135	S. 31, Nr. 135
16	/	/	/	275	247	136	S. 31, Nr. 136
17	/	/	/	/	/	/	S. 31, Nr. 235
18	/	/	/	/	/	/	/
19	154/155	/	S. 16, Nr. 22/23	22	239	/	S. 33, Nr. 230

Wille 1970a	Unverfehrt 1987	Göttingen, Kunstsammlung, Inv. Nr. (seit 2010)	Scholl / Sors 2013	Werktitel
/	A 85	GG 192	/	Lippo Vanni (zugeschrieben), Kreuzigung Christi
/	A 116	GG 220	/	Lorenzo Monaco (zugeschrieben), Kreuzigung Christi
/	A 2	GG 117	/	Familiare del Boccati (zugeschrieben), Madonna in Anbetung des Kindes
/	A 11	GG 125	/	Lorenzo di Credi, Kreuzigung Christi
/	A 5	GG 120	/	Francesco Botticini, Anbetung des Christuskindes durch Maria und den Johannesknaben
/	A9	GG 123	/	Sienesisch, Anbetung der Hirten
/	A 117	GG 221	/	Umkreis Bartolomeo Vivarini, Lesender Papst
96	A 119	GG 223	/	Oberitalienisch, Christusbildnis
/	A 118	GG 222	/	Oberitalienisch, Bildnis einer Dame im Profil
/	A 120	GG 224	/	Oberitalienisch, Bildnis eines unbekanntem Herrn
/	A 121	GG 225	/	Domenico Riccio gen. il Brusasorci (zugeschrieben), Madonna mit Christuskind und Johannesknaben
/	A 83	GG 190	/	Schule Tizians, Ecce Homo
/	A 56	GG 165	/	Jacopo Palma il Giovane (zugeschrieben), Beweinung Christi
/	A 53	GG 164	/	Oberitalienisch, Venus entwaffnet Amor
/	A 122	GG 226	/	Giovanni Lorenzo Bertolotto (?), Heilige Familie mit dem Heiligen Franziskus
/	A 123	GG 227	/	Oberitalienisch, Verleugnung Petri
/	A 124	GG 228	/	Pietro Negri (zugeschrieben), Lot und eine seiner Töchter (Fragment)
112	A 125	GG 229	/	Venezianisch, Maria mit Kind und Johannesknaben
/	A 38	GG 149	/	Filippo Lauri (zugeschrieben), Glaukos raubt Skylla

Kat.-Nr.	Göttingen, Inv. Zschorn	Zschorn 1789	Fiorillo 1805	Göttingen, Inv. Lange u.a.	Waldmann 1905	Stechow 1926	Göttingen, Kat. Stechow/ von Weiher I+II
20	154/155	/	S. 16, Nr. 22/23	23	241	/	S. 33, Nr. 231
21	/	/	/	279	246	102	S. 34, Nr. 102
22	/	/	/	/	/	180	S. 61-62, Nr. 180
23	/	/	/	/	/	/	S. 31, Nr. 237
24	41	/	S. 36, Nr. 41	87	243	2	S. 1, Nr. 2
25	/	/	/	276/277	231/232	109	S. 36, Nr. 109
26	/	/	/	276/277	231/232	108	S. 36, Nr. 108
27	/	/	/	291	/	32	S. 10, Nr. 32
28	/	/	/	/	/	/	/
29	/	/	/	192	156	55	S. 19, Nr. 55
30	34	19	S. 50, Nr. 30	120	238	5	S. 2, Nr. 5
31	/	/	/	/	/	/	S. 54, Nr. 238
32	/	/	S. 64, Nr. 10	150	195	28	S. 9, Nr. 28
33	/	/	/	282	199	29	S. 9, Nr. 29
34	/	/	/	/	/	/	/
35	/	/	/	/	/	/	/
36	/	/	/	/	/	/	/

Wille 1970a	Unverfehrt 1987	Göttingen, Kunstsammlung, Inv. Nr. (seit 2010)	Scholl / Sors 2013	Werktitel
/	A 39	GG 150	/	Filippo Lauri (zugeschrieben), Alpheus verfolgt Arethusa
/	A 42	GG 153	/	Pietro Liberi (zugeschrieben), Büßende Maria Magdalena
/	A 84	GG L012 (GM.1922.191)	/	Giovan Battista Beinaschi (zugeschrieben), Aufblickender Heiliger (Der verlorene Sohn)
/	/	GG L013 (GM.1922.192)	/	Jacopo Vignali (Kopie nach?), Leone und Melissa finden den geschwächten Ruggero
/	A 1	GG 116	/	Jacopo Amigoni (zugeschrieben), Zwei singende Engel
/	A 46	GG 157	/	Francesco Albotto nach Michele Marieschi, Phantasievedute mit gotischer Loggia und Obelisken
/	A 47	GG 158	/	Francesco Albotto nach Michele Marieschi, Phantasievedute mit römischem Triumphbogen und Ziegen
/	A 8	GG 122	/	Gianbettino Cignaroli oder Werkstatt, Madonna, von den Heiligen Benedikt und Bernhard von Clairvaux verehrt
/	A 60	GG 168	7	Francesco Podesti, Taufe und Heilung des Heiligen Paulus
/	A 18	GG 130	6	Johann Dominicus Fiorillo, Die Heilige Familie
/	103	GG 100	/	Flämisch, Grablegung Christi (Kopie nach Federico Barocci)
/	A 73	GG 179	/	Kopie nach Daniel Seiter, Caritas Romana (Cimon und Pero)
/	A 93	GG 198	/	Kretisch, Ikone der Entschlafung der Gottesmutter (Koimesis)
/	A 94	GG 199	/	Kretisch, Ikone der Maria Galaktotrophousa
/	/	KG 001	/	Majolikavase
/	/	GG L018	/	Vincenzo Damini, Die Heiligen Benedikt von Nursia, Antonius von Padua, Franz von Paola und Pasquale Baylon in Anbetung der Heiligen Eucharistie
/	/	GG 328	/	Unbekannt italienisch (?), Heiliger Augustinus

**Dauerleihgaben aus Berlin  
in der Göttinger Universitätskunstsammlung 1884–1976  
– Konkordanz für die italienischen Gemälde**

Nr.	Künstler	Werktitel	Best.- -Kat. Berlin 1996
1	Byzantinisch	Maria mit dem Kind	S. 601, Nr. 1044
2	Byzantinisch, um 1400	Christus erscheint Maria Magdalena	S. 601, Nr. 1053
3	Russisch, 17. Jh.	Die Hl. Katharina	S. 601, Nr. 1046
4	Meister von San Gaggio	Triptychon	2154
5	Sano di Pietro und Benvenuto di Giovanni	Außenseiten der Flügel eines Triptychons (Die Anbetung der Hirten)	2314
6	Sano di Pietro und Benvenuto di Giovanni	Innenseiten der Flügel eines Triptychons (Vier Heilige und die Verkündigung an Maria)	2315
7	Sano di Pietro	Maria mit dem Kind	S. 601, Nr. 1068
8	Jacopo del Casentino	Triptychon (Thronende Maria mit dem Kind und Heiligen)	2015
9	Jacopo del Casentino	Zwei Flügel eines Triptychons (Maria, Magdalena und Johannes unter dem Kreuz / Geburt Christi, die drei Lebenden und die drei Toten)	2015
10	Agnolo Gaddi	Maria mit dem Kind und Heiligen	1953
11	Matteo di Giovanni	Maria mit dem Kind	S. 602, Nr. 1126
12	Alvaro Pirez d'Evora, zugeschrieben	Die Verkündigung an Maria	1720, 1721
13	Spinello Aretino	Die Geburt Christi und die Beschneidung im Tempel	S. 602, Nr. 1102
14	Meister von San Martino alla Palma	Die Gefangennahme Christi, Die Kreuztragung, Die Kreuzigung, Die Grablegung	2156- 2159
15	Puccio di Simone	Die Hl. Katharina von Alexandrien; der Hl. Laurentius	2281
16	Agnolo Gaddi	Ein Hl. Bischof; Hl. Petrus; Hl. Paulus; ein Hl. Diakon	1951
17	Meister von 1399	Die Krönung Mariae in Anwesenheit von Heiligen	2175

Göttingen, Verz. 1884	Best.- Kat. Berlin 1886	Göttingen, Inv. Lange u.a.	Waldmann 1905	Stechow 1926	Göttingen, Kat. Stechow/ von Weiher I+II	Datum Ankunft in Göttingen	Datum Rückkehr nach Berlin
22	1044 [1004]	227	196	26-27	/	1884	17.10.1936
25	1053	228	197	25	/	1884	17.10.1936
23	1046	259	253	154	/	1884	17.10.1936
24	1047	231	198	/	/	1884	Juli 1917
35	1120	262	201	/	/	1884	Juli 1917
36	1121	263	203	/	/	1884	Juli 1917
27	1068	261	202	/	/	1884	Juli 1917
29	1091	265	207	/	/	1884	Juli 1917
31	1093	266	205	30	/	1884	Juli 1933
4	III.72	234	210	/	/	1884	Vermtl. 25.7.1919
37	1126	254	221	/	/	1884	Juli 1917
34	1111	238	208	/	/	1884	Juli 1917
32	1102	236	209	/	/	1884	Juli 1917
30	1092	251	204	60	S. 28, Nr. 60	1884	Januar 1976
1	III.20 [II.20]	243	215	61	S. 27, Nr. 61	1884	Januar 1976
39	1138	241	214	63	S. 28, Nr. 63	1884	Januar 1976
3	III.52	264	206	62	/	1884	17.10.1936

Nr.	Künstler	Werktitel	Best.- Kat. Berlin 1996
18	Meister der Schutzmantel- madonna	Der Hl. Katharina und die Hl. Laurentius	2167
19	Paolo di Stefano	Triptychon (Die Verkündigung an Maria)	2231
20	Taddeo di Bartolo	Die Hl. Dreifaltigkeit	2355
21	Meister des San Niccolò- Altars	Die Grablegung Mariae	2162
22	Meister der Anbetung von Castello	Maria mit dem Kind	2130
23	Antonio Veneziano	Der Apostel Jacobus d. Ä.	1748
24	Giovanni Battista Cima da Conegliano, Nachfolge	Maria mit dem Kind, Johannes dem Täufer und der Hl. Lucia	1862
25	Jacopo del Sellaio	Landschaft mit biblischen Szenen und Szenen aus Heiligenlegenden	2331
26	Giovanni Capassini	Maria mit dem Kind und dem Johannesknaben	1834
27	Giulio Francia	Maria mit dem Kind und dem Hl. Franziskus	1948
28	Alvise Vivarini	Der Hl. Ludwig von Toulouse	2438
29	Meister von Santo Spirito	Bildnis eines Jünglings	2165
30	Bramantino, Kopie	Die Beweinung Christi	1823
31	Gillis Conget (Coingnet)	Die Steinigung des Hl. Stephanus	660
32	Spanisch (?) oder Italienisch (?), 17. Jh.	Der segnende Christus	2739
33	Giovanni di Niccolò Mansueti	Der segnende Christus	2093
34	Pseudo-Pier Francesco Fiorentini	Die Verkündigung an Maria	2280
35	Matteo Cesa	Thronende Maria mit dem segnenden Kind	1853
36	Italienisch (?), 18. Jh.	Die Anbetung der Hirten	2583
37	Domenico Campagnola	Bildnis einer jungen Frau als Maria Magdalena	1833
38	Pier Maria Pennacchi	Der tote Christus, von einem Engel gestützt	2236
39	Ludovico di Angelo Mattioli	Maria mit dem Kind und zwei Heiligen	2122

Göttingen, Verz. 1884	Best.-Kat. Berlin 1886	Göttingen, Inv. Lange u.a.	Waldmann 1905	Stechow 1926	Göttingen, Kat. Stechow/von Weiher I+II	Datum Ankunft in Göttingen	Datum Rückkehr nach Berlin
28	1088	240	213	64	S. 28, Nr. 64	1884	Januar 1976
38	1136	252	218	/	/	1884	25.7.1919
2	III.44	268	216	173	S. 58, Nr. 173	1884	Januar 1976
21	1043	244	211	166	S. 29, Nr. 166	1884	Januar 1976
7	70	249	225	103	S. 34, Nr. 103	1884	Januar 1976
33	1104	237	217	181	S. 62, Nr. 181	1884	Januar 1976
47	1302	230	252	33	S. 10, Nr. 33	1884	Januar 1976
5	III.96	242	237	164	S. 56, Nr. 164	1884	Januar 1976
10	277	233	249	49	S. 16, Nr. 49	1884	Januar 1976
11	293	239	228	67	S. 20, Nr. 67	1884	Januar 1976
40	1152	271	222	186	S. 64, Nr. 186	1884	Januar 1976
8	136	258	229	143	/	1884	Juli 1939
42	1187	269	233	17	S. 6-7, Nr. 17	1884	Januar 1976
12	343	235	250	66	S. 30, Nr. 66	1884	Januar 1976
48	1408	246	262	131	S. 46, Nr. 131	1884	Januar 1976
41	1186	253	224	107	/	1884	Juli 1939
26	1065	250	226	142	S. 49, Nr. 142	1884	Januar 1976
6	III.125	229	219	31	/	1884	1940
9	223 [233]	224	244	37	S. 32, Nr. 37	1884	Januar 1976
49	1552	270	248	132	/	1884	1940
45	1264	225	227	141	/	1884	1940
46	1478	257	230	/	/	1884	Juli 1917



4 - Nr. 2154



5 - Nr. 2314



6 - Nr. 2315



8-9 - Nr. 2015



10 - Nr. 1953



12 - Nr. 1720-1721



14 - Nr. 2156-2159



15 - Nr. 2281



16 - Nr. 1951



17 - Nr. 2175



18 - Nr. 2167



19 - Nr. 2231



20 - Nr. 2355



21 - Nr. 2162



22 - Nr. 2130



23 - Nr. 1748)



24 - Nr. 1862



25 - Nr. 2331



26 - Nr. 1834



27 - Nr. 1948



28 - Nr. 2438



29 - Nr. 2165



30 - Nr. 1823



31 - Nr. 660



32 - Nr. 2739



33 - Nr. 2093



34 - Nr. 2280



35 - Nr. 1853



36 - Nr. 2583



37 - Nr. 1833



38 - Nr. 2236



39 - Nr. 2122

## Verzeichnis der abgekürzten Literatur

### A

- Abbazia Benedettina di S. Paolo 1994** – Abbazia Benedettina di S. Paolo (Hg): St. Paul vor den Mauern, Rom 1994.
- Accornero 2013** – Chiara Accornero: Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori. Dalle avventure di spada alle lusinghe dell'accademia, Treviso 2013 (= Festina Lente. Indagini d'arte e cultura, Bd. 2).
- Ackermann 2016** – Juliet Ackermann: Tizians „Ecce Homo“ im Werkstattkontext (M.A.-Arbeit Universität Göttingen), Göttingen 2016, URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5452> [abgerufen am 30.08.2022].
- Adani u.a. [1976]** – Giuseppe Adani u.a.: Il Palazzo dei Principi in Correggio, Mailand o.J. [ca. 1976].
- ADB** – Allgemeine Deutsche Biographie, 56 Bde., Leipzig 1875–1912 (Nachdruck Berlin 1967–1971).
- Agnelli 1736** – Jacopo Agnelli: Galleria di pittura dell'Emo, e Rmo Principe. Signor cardinale Tommaso Ruffo, Vescovo dei Palestrina e Ferrara, ecc. Rime e prose, Ferrara 1736.
- AKL** – Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, 119 Bde., Leipzig, München, Berlin 1983–2023.
- Antal 1933** – Friedrich Antal: Notizen und Nachrichten. Florenz, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2,2 (1933), S. 136–138.
- Anzelewsky 1954** – Fedja Anzelewsky: Motiv und Exemplum im frühen Holzschnittwerk Dürers (Inaugural-Dissertation (maschinenschr.) FU Berlin), Berlin 1954.
- Anzelewsky 1955** – Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürers grosser Kreuzigungsholzchnitt von 1494/95, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 9 (1955), S. 137–150.
- Aretino 1540** – Pietro Aretino: I quattro libri de la humanità di Christo, o.O. 1540.
- Arndt 1974** – Karl Arndt: Nachruf auf Wolfgang Stechow, in: Göttinger Tageblatt, Nr. 258 vom 5. November 1974.
- Arndt 1986** – Karl Arndt: Die Schenkung Stechow in der Universitäts-Kunstsammlung, Hannover 1986.
- Aronberg Lavin 1955** – Marilyn Aronberg Lavin: Giovannino Battista. A Study in Renaissance Religious Symbolism, in: The Art Bulletin 37, 2 (1955), S. 85–101.
- Aronberg Lavin 1961** – Marilyn Aronberg Lavin: Giovannino Battista. A Supplement, in: The Art Bulletin 43, 4 (1961), S. 319–326.
- Assmann 2002** – Peter Assmann: Wie der Kremser Schmidt Federico Barocci betrachtet – eine Anmerkung zu den barocken Fastentüchern des ehemaligen Stiftes Garsten, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins, Gesellschaft für Landeskunde I, Abhandlungen 147 (2002), S. 223–230.
- Aukt.-Kat. Antonina 2006** – Aukt.-Kat. Antonina, Rom, 10.02.2006.
- Aukt.-Kat. Babuino 2010** – Aukt.-Kat. Babuino, Rom 2010, 14.12.2010.
- Aukt.-Kat. Bailleul Nentas 2008** – Aukt.-Kat. Bailleul Nentas, Bayeux, 24.03.2008.
- Aukt.-Kat. Bertolami Fine Art 2021** – Aukt.-Kat. Bertolami Fine Art, 26.11.2021.
- Aukt.-Kat. Cambi 2015** – Aukt.-Kat. Cambi Casa d'Aste, Genua, 20.10.2015.
- Aukt.-Kat. Cambi 2017** – Aukt.-Kat. Cambi Casa d'Aste, Genua, 17.05.2017.
- Aukt.-Kat. Capitolium Art 2015** – Aukt.-Kat. Capitolium Art, Brescia, 09.12.2015.
- Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1924** – Aukt.-Kat. C. G. Boerner, Leipzig, 23.05.1924, Katalog Nr. 142.
- Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1930** – Aukt.-Kat. C. G. Boerner, Leipzig, 10.05.1930, Katalog Nr. 164.

- Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1935** – Aukt.-Kat. C. G. Boerner, Leipzig, 27.11.1935, Katalog Nr. 190.
- Aukt.-Kat. C. G. Boerner 1938** – Aukt.-Kat. C. G. Boerner, Leipzig, 25.05.1938, Katalog Nr. 199.
- Aukt.-Kat. Capitolium Art 2015** – Aukt.-Kat. Capitolium Art, Brescia, 09.12.2015.
- Aukt.-Kat. Christie's 1968a** – Aukt.-Kat. Christie's, London, 29.11.1968.
- Aukt.-Kat. Christie's 1968b** – Aukt.-Kat. Christie's, London, 08.12.1968.
- Aukt.-Kat. Christie's 1990** – Aukt.-Kat. Christie's, New York, 10.01.1990.
- Aukt.-Kat. Christie's 1993** – Aukt.-Kat. Christie's, London, 10.12.1993.
- Aukt.-Kat. Christie's 1994** – Aukt.-Kat. Christie's, London, 22.04.1994.
- Aukt.-Kat. Christie's 2000** – Aukt.-Kat. Christie's, Rom, 04.12.2000.
- Aukt.-Kat. Christie's 2009** – Aukt.-Kat. Christie's, London, 24.04.2009.
- Aukt.-Kat. Christie's 2016** – Aukt.-Kat. Christie's, London, 08.07.2016.
- Aukt.-Kat. Dorotheum 2008** – Aukt.-Kat. Dorotheum, Wien, 15.10.2008.
- Aukt.-Kat. Dorotheum 2015** – Aukt.-Kat. Dorotheum, Wien, 20.10.2015.
- Aukt.-Kat. Finarte 1968** – Aukt.-Kat. Finarte, Mailand, 24.04.1968.
- Aukt.-Kat. Finarte 2001** – Aukt.-Kat. Finarte, Rom, 20.03.2001.
- Aukt.-Kat. Finarte 2007** – Aukt.-Kat., Finarte, Goito 17.05.2007.
- Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1909** – Katalog / Rudolf Bangel: Versteigerung in Frankfurt a.M. (Nr. 733): Verzeichnis der Gemälde älterer und moderner Meister: dabei der Nachlass des Herrn Geh. Reg.-Rat Dr. C. Dilthey, Prof. der alten Kunstgeschichte, gestorben zu Göttingen, im Auftrage des Testamentsvollstreckers Herrn Justizrat Dr. Beyer, Rechtsanwalt und Notar in Göttingen sowie Antiquitäten, Kunstgegenstände, Medaillen etc. aus Privatbesitz und Hinterlassenschaften welche den 4. u. 5. Mai 1909 unter Leitung von Rudolf Bangel versteigert werden, Frankfurt 1909.
- Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1923a** – Gemälde alter Meister aus der Sammlung des Freiherrn Adolph von Holzhausen Frankfurt a.M. und Museumsbesitz: die Antiquitätensammlung eines bekannten süddeutschen Sammlers: Antike Teppiche, Gobelins, Möbel, Bronzen, Porzellan, Fayencen, Gläser, Asiatika, Holzplastik, Rudolf Bangel, Kat. Nr. 1042, 24./25.04.1923, Frankfurt am Main 1923.
- Aukt.-Kat. Frankfurt am Main 1923b** – Gemälde alter Meister: Möbel, Uhren, Bronzen, Keramik, Holz, Elfenbein, Graphik, Bücher, Rudolf Bangel, Kat. Nr. 1045, 26.–28.06.1923, Frankfurt am Main 1923.
- Aukt.-Kat. Franco Semenzato 1990** – Aukt.-Kat. Franco Semenzato, Venedig, 07.10.1990.
- Aukt.-Kat. Franco Semenzato 1992** – Aukt.-Kat. Venedig, Franco Semenzato, 26.04.1992.
- Aukt.-Kat. Franco Semenzato 1995** – Aukt.-Kat. Franco Semenzato, Venedig, 08.04.1995.
- Aukt.-Kat. Hampel 2014** – Aukt.-Kat. Hampel, München, 28.3.2014.
- Aukt.-Kat. Hampel 2015** – Aukt.-Kat. Hampel, München, 01.07.2015.
- Aukt.-Kat. Hampel 2019a** – Aukt.-Kat. Hampel, München, 28.03.2019.
- Aukt.-Kat. Hampel 2019b** – Aukt.-Kat. Hampel, München, 05.12.2019.
- Aukt.-Kat. Hampel 2021** – Aukt.-Kat. Hampel, München, 23.09.2021.
- Aukt.-Kat. Kinsky 2005** – Aukt.-Kat. Kinsky, Wien, 11.10.2005.
- Aukt.-Kat. Gallerie Koller 2013** – Aukt.-Kat. Gallerie Koller, Zürich, 16.09.2013.
- Aukt.-Kat. Leipzig 1827** – Verzeichniss der Oelgemälde, Handzeichnungen und anderer Kunstgegenstände, welche den 24sten September 1827, Vormittags von 9 bis 11 Uhr und Nachmittags von 2 bis 5 Uhr in dem Campeschen unter No. 1212 allhier gelegenen Hause gegen baare in Conventionsgelde zu bewirkende Bezahlung gerichtlich versteigert werden sollen, Leipzig 1827.

- Aukt.-Kat. Leipzig 1845** – Verzeichniss der Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Karl Schildener, Professors u. Bibliothekars an der Universität zu Greifswald, bestehend in alten und neuen Kupferstichen, Originalhandzeichnungen, Kupfer- und kunsthistorischen Werken, sowie Original-Oelgemälden etc., welche den 8. Oct. 1845 zu Leipzig [...] öffentlich versteigert werden sollen, Leipzig 1845.
- Aukt.-Kat. Meeting Art 2014** – Aukt.-Kat. Meeting Art 2014, Vercelli, 24.04.2014.
- Aukt.-Kat. Pandolfini 2013** – Aukt.-Kat. Pandolfini Casa d'aste, Florenz, 22./23.04.2013.
- Aukt.-Kat. Phillips 1993** – Aukt.-Kat. Phillips, London, 24.04.1993.
- Aukt.-Kat. San Marco 2008** – Aukt.-Kat. San Marco, Palidano-Gonzaga, 24.02.2008.
- Aukt.-Kat. San Marco 2009** – Aukt.-Kat. San Marco, Venedig, 13.12.2009.
- Aukt.-Kat. Sotheby's 1999** – Aukt.-Kat. Sotheby's, London, 28.10.1999.
- Aukt.-Kat. Sotheby's 2002** – Aukt.-Kat. Sotheby's, London, 12.12.2002
- Aukt.-Kat. Sotheby's 2008a** – Aukt.-Kat. Sotheby's, Mailand, 17.11.2008.
- Aukt.-Kat. Sotheby's 2008b** – Aukt.-Kat. Sotheby's, London, The Luigi Koelliker studio: old master paintings and works of art from the London residence of Luigi Koelliker; including bronzes, maiolica, silver, scientific instruments, oriental works of art and furniture, 04.12.2008.
- Aukt.-Kat. Sotheby's 2012** – Aukt.-Kat. Sotheby's, New York, 26.01.2012.
- Aukt.-Kat. Tajan 2016** – Aukt.-Kat. Tajan, Paris, 16.04.2016.
- Aukt.-Kat. Wannenes 2012** – Aukt.-Kat. Wannenes, Genua, 29.02.2012.
- Aukt.-Kat. Wannenes 2015** – Aukt.-Kat. Wannenes, Genua, 02.12.2015.
- Ausst.-Kat. Ajaccio 2011** – Elena Fumagalli und Massimiliano Rossi (Hg.): Florence au Grand Siècle entre peinture et littérature, Ausst.-Kat. Ajaccio, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts, 1. Juni – 3. Oktober 2011, Cinisello Balsamo 2011.
- Ausst.-Kat. Ancona 1996** – Michele Polverari (Hg.): Francesco Podesti, Ausst.-Kat. Ancona, Mole Vanvitelliana, 2. Juni – 1. September 1996, Mailand 1996.
- Ausst.-Kat. Bergamo 1966** – Antonio Morassi (Hg.): Michele Marieschi (1710–1743), Ausst.-Kat. Bergamo, Galleria Lorenzelli, September – Oktober 1966, Bergamo 1966.
- Ausst.-Kat. Berlin/New York 2011** – Keith Christiansen, Stefan Weppelmann (Hg.): Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst, Ausst.-Kat. Berlin, Bode-Museum, 25. August – 20. November 2011, New York, Metropolitan Museum of Art, 19. Dezember 2011 – 18. März 2012, München 2011.
- Ausst.-Kat. Bologna 1975** – Andrea Emiliani, Giovanna Gaeta Bertelà: Mostra di Federico Barocci, Ausst.-Kat. Bologna, Museo Civico, 14. September – 16. November 1975, Bologna 1975.
- Ausst.-Kat. Brüssel 1995** – Anne-Claire De Liedekerke (Hg.): Fiamminghi a Roma 1508–1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance, Ausst.-Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 24. Februar – 21. Mai 1995 u.a., Brüssel/Gand 1995.
- Ausst.-Kat. Cleveland u.a. 2010** – Martina Bagnoli u.a. (Hg.): Treasures of heaven. Saints, relics, and devotion in medieval Europe, Ausst.-Kat. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 17. Oktober 2010 – 17. Januar 2011, Baltimore, The Walters Art Museum, 13. Februar – 15. Mai 2011, London, The British Museum, 23. Juni – 9. Oktober 2011, New Haven 2010.
- Ausst.-Kat. Dresden 1998** – Andreas Henning, Gregor J. M. Weber (Hg.): „Der Himmelnde Blick“ Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 3. November 1998 – 10. Januar 1999, Emsdetten/Dresden 1998.
- Ausst.-Kat. Dresden 2006** – Rainer G. Richter (Hg.): Götter, Helden und Grotesken:

- das Goldene Zeitalter der Majolika, Ausst.-Kat. Dresden, Kunstgewerbemuseum im Schloss Pillnitz, 17. Juni – 31. Oktober 2006, München 2006.
- Ausst.-Kat. Düsseldorf/München/Chor 1998/1999** – Bettina Baumgärtel (Hg.): Angelika Kauffmann, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 15. November 1998 – 24. Januar 1999, München, Haus der Kunst, 5. Februar – 18. April 1999, Chur, Bündner Kunstmuseum, 8. Mai – 11. Juli 1999, Ostfildern-Ruit 1998.
- Ausst.-Kat. Florenz 1986** – Marilena Mosca (Hg.): La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti, 24. Mai – 7. September 1986, Mailand/Florenz 1986.
- Ausst.-Kat. Florenz 2001** – Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi und Riccardo Spinelli (Hg.): L'arte e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti, 21. Juni – 20. Oktober 2001, Livorno 2001.
- Ausst.-Kat. Florenz 2002** – Franca Falletti (Hg.): Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale, Ausst.-Kat. Florenz, Galleria dell'Accademia, Tribuna del David, 26. Juni – 3. November 2002, Florenz 2002.
- Ausst.-Kat. Florenz 2006** – Angelo Tartuferi, Daniela Parenti (Hg.): Lorenzo Monaco. A bridge from Giotto's heritage to the Renaissance, Ausst.-Kat. Florenz, Galleria dell'Accademia, 9. Mai – 24. September 2006, Florenz 2006.
- Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1988** – Sybille Ebert-Schiffere, Andrea Emiliani, Erich Schleier (Hg.): Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1. Dezember 1988 – 26. Februar 1989, Frankfurt am Main 1988.
- Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013** – Jochen Sander (Hg.): Dürer – Kunst, Künstler, Kontext, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 23. Oktober 2013 – 2. Februar 2014, München [u.a.] 2013.
- Ausst.-Kat. Gorizia 1989** – Dario Succi (Hg.): Marieschi tra Canaletto e Guardi, Ausst.-Kat. Gorizia, Castello, 30. Juni – 15. Oktober 1989, Turin 1989.
- Ausst.-Kat. Heraklion 1993** – Manolis Bobrboudakis (Hg.): Εικόνες της Κρητικής Σχολής. Πότον Χάνδακωστη Μόσχακαιτην Αγία Πετρούπολη, Ausst.-Katalog Heraklion, Hagios Markos / Hagia Aikaterini, 15. September – 30. Oktober 1993, Heraklion 1993.
- Ausst.-Kat. Kassel 2011** – Carolin Bohlmann (Hg.): Lichtgefüge. Das Licht im Zeitalter von Rembrandt und Vermeer, Ausst.-Kat. Kassel, Museum Schloss Wilhelmshöhe, 18. November 2011 – 26. Februar 2012, Petersberg 2011.
- Ausst.-Kat. Köln u.a. 2000** – Ekkehard Mai (Hg.): Faszination Venus. Bilder einer Göttin, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 14. Oktober 2000 – 7. Januar 2001, München, Alte Pinakothek, 1. Februar – 2. April 2001, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 20. Mai – 15. August 2001, Köln 2000.
- Ausst.-Kat. London 1982** – Clovis Whitfield, Jane Martineau (Hg.): Painting in Naples 1606– 1705. From Caravaggio to Giordano, Ausst.-Kat London, Royal Academy of Arts London, 2. Oktober – 12. Dezember 1982.
- Ausst.-Kat. London 2001** – Michael Bury: The Print in Italy 1550–1620, Ausst.-Kat. London, British Museum, 27. September 2001 – 6. Januar 2002, London 2001.
- Ausst.-Kat. München 1998** – Reinhold Baumstark (Hg.): Rom und Byzanz. Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen, Ausst.-Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum, 20. Oktober 1998 – 14. Februar 1999, München 1998.
- Ausst.-Kat. München 2018** – Andreas Schumacher (Hg.): Florenz und seine Maler. Von Giotto bis Leonardo da Vinci, Ausst.-Kat. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 18. Oktober 2018 – 27. Januar 2019, München 2018.

- Ausst.-Kat. Neapel 2006** – Nicola Spinosa (Hg.): Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci, Ausst.-Kat. Neapel, Museo di Capodimonte, 25. März – 4. Juni 2006, Neapel 2006.
- Ausst.-Kat. Nürnberg 1971** – Leonie von Wilckens (Hg.): Albrecht Dürer 1471–1971, Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 21. Mai – 1. August 1971, München 1971.
- Ausst.-Kat. Paderborn/Oldenburg 1995** – Hartmut Säuberlich, Andrea Wandschneider (Hg.): Phantasie und Illusion: Städte, Räume, Ruinen in Bildern des Barock, Ausst.-Kat. Paderborn, Städtische Galerie in der Reithalle, 13. Oktober 1995 – 14. Januar 1996 und Oldenburg, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, 4. Februar – 14. April 1996, Paderborn 1995.
- Ausst.-Kat. Perugia 2018** – Vittorio Sgarbi u. Francesco Moschini (Hg.): Da Raffaello a Canova, da Valadier a Balla. L'arte in cento capolavori dell'Accademia Nazionale di San Luca, Ausst.-Kat. Perugia, Palazzo Baldeschi / Palazzo Lippi Alessandri, 21. Februar – 30. September 2018, Perugia 2018.
- Ausst.-Kat. Philadelphia 2001** – Wendy M. Watson: Italian Renaissance ceramics from the Howard I. and Janet H. Stein collection and the Philadelphia Museum of Art, Ausst.-Kat. Philadelphia, Museum of Art, 7. Dezember 2001 – 28. April 2002, Philadelphia 2001.
- Ausst.-Kat. Rom 2010** – Giovanni Valagusa, Giovanni Villa (Hg.): I Grandi Veneti. Da Pisanello a Tizian, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo, Ausst.-Kat. Rom, Chioostro del Bramante, 14. Oktober 2010 – 30. Januar 2011, Mailand 2010.
- Ausst.-Kat. Rom 2015** – Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli (Hg.): Barocco a Roma. La meraviglia delle arti, Ausst.-Kat. Rom, Palazzo Cipolla, 1. April – 26. Juli 2015, Mailand 2015.
- Ausst.-Kat. Saint Louis 2012** – Judith Walker Mann, Babette Bohn (Hg.): Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line, Ausst.-Kat. Saint Louis Art Museum, 21. Oktober 2012 – 20. Januar 2013 u.a., Saint Louis u.a. 2012.
- Ausst.-Kat. Siena 2008** – Miklós Boskovits (Hg.): Maestri Senesi e Toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg. Catalogo a cura di Miklós Boskovits, con la collaborazione di Johannes Tripps, Ausst.-Kat. Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, Pinacoteca Nazionale, 15. März – 6. Juli 2008, Siena 2008.
- Ausst.-Kat. Seattle 2004** – Elizabeth Jane Darrow, Nicholas Dorman (Hg.): Neri di Bicci and devotional painting in Italy, Ausst.-Kat. Seattle Art Museum, 25. März – 13. Juni 2004, Seattle 2004.
- Ausst.-Kat. Stuttgart 1950** – Robert Oertel (Hg.): Frühe italienische Tafelmalerei. Ducento bis Quattrocento, Ausst.-Kat. Stuttgart, Stuttgarter Galerieverein in der Württembergischen Staatsgalerie, 13. Mai – 25. Juni 1950, Stuttgart 1950.
- Ausst.-Kat. Varese 2002** – Francesco Frangi, Alessandro Morandotti (Hg.): Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti, Ausst.-Kat. Varese, Castello di Masnago, 21. April – 14. Juli 2002, Mailand 2002.
- Ausst.-Kat. Verona 2006** – Sergio Marinelli, Paolo Marini (Hg.): Mantegna e le arti a Verona 1450–1500, Ausst.-Kat. Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16. September 2006 – 14. Januar 2007, Venedig 2006.
- Ausst.-Kat. Verona 2011** – Fabrizio Magani, Paola Marini, Andrea Tomezzoli (Hg.): Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura, Ausst.-Kat. Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26. November 2011 – 9. April 2012, Cinisello Balsamo 2011.

## B

- Babic/Chatzidakis 1982** – Gordana Babic, Manolis Chatzidakis: Die Ikonen der Balkanhalbinsel und der griechischen Inseln. Teil II, in: K. Weitzmann (Hg.): Die Ikonen, Freiburg 1982, S. 305–372.

- Bagemihl 1996** – Rolf Bagemihl: Francesco Botticini's Palmieri altar-piece, in: *The Burlington Magazine* 138, 1118 (1996), S. 308–314.
- Baldinucci (ed. Riccio 1959)** – Bianca Riccio, Vita di Filippo Lauri di Francesco Saverio Baldinucci (1725–1730), in: *Commentari* 10 (1959), S. 3–15.
- Barbe 2016** – François Barbe: *L'âge d'or de la faïence italienne, au XVIe siècle*, Paris 2016.
- Barbieri 1958** – Franco Barbieri: Due dipinti di Giannantonio Fasolo fortunatamente ritrovati, in: *Arte Veneta* 12 (1958), S. 204–205.
- Bartolozzi 1753** – Sebastiano Benedetto Bartolozzi: Vita di Jacopo Vignali Pittor Fiorentino, Florenz 1753.
- Battisti 1991** – Eugenio Battisti: Le origini religiose del paesaggio veneto, in: *Venezia Cinquecento* 1,2 (1991), S. 9–25.
- Bauer 1986** – Linda Freeman Bauer: A Letter by Barocci and the Tracing of Finished Paintings, in: *The Burlington Magazine* 128 (1986), S. 355–357.
- Becker 2011** – Rita Becker: Das Stifterbild *Kreuzabnahme* in St. Lambertus Kalkum, in: *Kalkum. Historische Reihe* 3 (2011), S. 23–40.
- Bellori [1672] 1976** – Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976.
- Bentini 2004–2013** – Jadranka Bentini (Hg.): *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale (Pinacoteca Nazionale di Bologna)*, 5 Bde., Venedig 2004–2013.
- Berenson 1909** – Bernhard Berenson: *The Florentine Painters of the Renaissance with an Index of their Works*, 3. Auflage, New York/London 1909.
- Berenson 1924** – Bernard Berenson: *Un antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 9 (1924), S. 259–285.
- Berenson 1932a** – Bernhard Berenson: *Un dessin de Botticini au Musée du Louvre*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6, 8 (1932), S. 275–278.
- Berenson 1932b** – Bernhard Berenson: *Italian pictures of the Renaissance. A List of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932.
- Berenson 1936** – Bernhard Berenson: *Pittura italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Mailand 1936.
- Berenson 1938** – Bernhard Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters*, 3 Bde., Chigaco 1938.
- Berenson 1960** – Bernhard 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 1960.
- Berenson 1963** – Bernhard Berenson: *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the principal Artists and their Works with an Index of Places. Florentine School*, 2 Bde., London 1963.
- Berenson 1968** – Bernhard 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 of Painting*, 3 Bde., London 1968.
- Berliner/Egger 1925–1926** – Rudolf Berliner, Gerhart Egger: *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, 5 Bde., Leipzig 1925–1926.
- Best.-Kat. Berlin 1886** – *Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin* (Hg.): *Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie an andere Museen abgegebene Gemälde. Anhang zum beschreibenden Verzeichnis der Gemälde von 1883*, Berlin 1886.
- Best.-Kat. Berlin 1996** – *Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* (Hg.): *Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis*, bearb. v. Henning Bock u.a., Berlin 1996.
- Best.-Kat. Frankfurt am Main 1900** – Heinrich Weizsäcker (Hg.): *Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Erste Abtheilung: Die Werke der älteren Meister vom vier-*

- zehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt am Main 1900.
- Best.-Kat. Frankfurt am Main 2004** – Rudolf Hiller von Gaertringen (Hg.): Italienische Gemälde im Städel 1300–1550. Toskana und Umbrien, Mainz 2004 (= Katalog der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. 6).
- Best.-Kat. München 2017** – Andreas Schumacher, Annette Kranz, Annette Hojer (Hg.): Florentiner Malerei. Alte Pinakothek: die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts, München 2017.
- Betthausen 2007** – Peter Betthausen u.a.: Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2007.
- Bettini 1933** – Sergio Bettini: La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri, Padua 1933.
- Bevilacqua 1771** – Ippolito Bevilacqua: Memorie della Vita di Giambettino Cignaroli, eccellente Dipintor Veronese, Verona 1771.
- Bickendorf 2007** – Gabriele Bickendorf: Die ersten Überblickswerke zur „Kunstgeschichte“: Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d’Agincourt (1730-1814), Luigi Lanzi (1732-1810), Johann Domenico Fiorillo (1748-1821) und Leopoldo Cicognara (1767-1834), in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 1, München 2007, S. 29–61.
- Bigi 1870** – Quirino Bigi: Di Camillo e Siro da Correggio e della loro zecca. Memorie storico-numismatiche, Modena 1870.
- Biscontini Ugolini [1992]** – Grazia Biscontini Ugolini: Maiolica e incisione: tre secoli di rapporti iconografici, Vicenza o.J. [1992].
- Bohl 2018** – Thomas Bohl: Giovanni di Paolo: sources, usages et significations d’un répertoire de modèles singulier, in: Les modèles dans l’art du Moyen Age (XIIe-XVe siècles): actes du colloque Modèles supposés, modèles repérés: leurs usages dans l’art gothique, Université de Genève (3.–5. November 2016), hg. v. Denise Borlée, Laurence Terrier, Turnhout 2018 (= Répertoire iconographique de la littérature du moyen âge. Les études du RILMA, Bd. 10), S. 55–73.
- Bologna 1952** – Ferdinando Bologna: Due dipinti di Niccolò Tegliacci, in: Paragone 3 (1952), H. 35, S. 37–40.
- Bologna 1969** – Ferdinando Bologna: I pittori alla corte angioina di Napoli, Rom 1969.
- Borda Lozano 2021** – Natalia Borda Lozano: Kunsttechnologische Untersuchung zur „Kreuzigung Christi“ von Lorenzo di Credi aus der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, unpubl. Masterarbeit HAWK Hildesheim, Hildesheim 2021.
- Boskovits 1975** – Miklós Boskovits: Pittura Fiorentina alla vigilia del Rinascimento, 1370–1400, Florenz 1975.
- Bott 1998** – Katharina Bott: „Nur originalia von einem berühmten guten maister“. Kopie oder Original in der Kunstsammlung der Grafen von Schönborn, in: Städel-Jahrbuch, N.F. 16.1997 (1998), S. 257–288.
- Bys/Bott 1997** – Rudolf Bys, Katharina Bott (Hg.): Fürtrefflicher Gemähl- und Bilderschatz. Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, Weimar 1997.
- Brenzoni 1959** – Raffaello Brenzoni: M. Domenico Brusasorci pittore veronese e la sua origine lombarda, in: Arte Lombarda 4, 2 (1959), S. 272–276.
- Brunecker/Sendler 2020** – Anna-Lena Brunecker u. Simon Sendler: Verschlepptes Unrecht, in: Litlog, Göttinger eMagazin für Literatur-Kultur-Wissenschaft, URL: <http://litlog.uni-goettingen.de/vertreibung-und-wiedergutmachung/> [abgerufen am 26.10.2024].
- Busch 1993** – Werner Busch: Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

## C

- Carli 1981** – Enzo Carli: *La Pittura Senese del Trecento*, Venedig 1981.
- Carlier 2022** – Marie-Amélie Carlier: *Art du Moyon Âge en Europe*, Paris 2022.
- Carpeggiani 1974** – Paolo Carpeggiani: Domenico Brusaporzi (Verona ~1515–1567), in: Pierpaolo Brugnoli (Hg.): *Maestri della Pittura Veronese*, Verona 1974, S. 217–226.
- Caspary 1965** – Hans Caspary: *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft IX*, 1 (1965), S. 102–130.
- Castiglione 2004** – Baldassare Castiglione: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, 2. Auflage, Berlin 2004.
- Cennini** (ed. Tempesti 1975) – Cennino Cennini: *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, hrsg. von Fernando Tempesti, Mailand 1975.
- Chatzidakis 1962** – Manolis Chatzidakis: *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la collection de L'institut*, Venedig 1962.
- Chelazzi Dini 1996** – Giulietta Chelazzi Dini: „Lippo Vanni“, in: *Enciclopedia dell'arte medievale*, 12 Bde., Rom 1991–2002, Bd. 7 (1996), S. 736–738.
- Chelazzi Dini 1997** – Giulietta Chelazzi Dini: *Die Malerei in Siena zwischen 1250 und 1450*, in: Giulietta Chelazzi Dini u.a. (Hg.): *Siensische Malerei*, Köln 1997, S. 10–261.
- Chompret 1949** – Joseph Chompret: *Répertoire de la majolique italienne*, 2 Bde., Paris 1949.
- Cicekli 2009** – Roxelane Cicekli: *Le thème iconographique de l'ecce homo dans l'oeuvre de Titien. Autour de la toile de la Collection Brukenthal*, in: *Brvkenthal. Acta Mvsei*, Bd. 94 Ministerul Culturii Și Cultelor, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu 2009, S. 311–325.
- Cleri 1993–2000** – Bonita Cleri: *Vertenze sul cartone del trasporto di Cristo di Federico Barocci*, in: *Notizie da Palazzo Albani 22–29* (1993–2000), S. 165–175.
- Clerici Bagozzi 2004** – Nora Clerici Bago-

zzi: *Nel seguito di Francesco Albani*, in: Deanna Lenzi (Hg.): *Arti a confronto. Studi di onore di Anna Maria Matteucci*, Bologna 2004, S. 219–226.

- Coleman 2011** – Robert Randolph Coleman: *The Ambrosian albums of Giambettino Cignaroli (1706–1770). A critical catalogue*, Mailand 2011 (= *Biblioteca Ambrosiana, Fonti e studi*, Classe di Studi Borromaici, Bd. 14).
- Conti 1972** – Giovanni Conti: *Museo Nazionale di Firenze, Palazzo del Bargello. Catalogo delle maioliche*, Florenz 1972.
- Conti 1982** – Giovanni Conti: *Maioliche Cantagalli in donazione al Bargello*, Florenz 1982.
- Cornell 1924** – Henrik Cornell: *The Origin of the Renaissance Type of the Nativity*, in: *Uppsala Universitets Arsskrift*, Bd. 1, Uppsala 1924.

## D

- Dafler/Glaubititz 2020** – Julia Charlene Dafler und Laura Glaubititz: *Untersuchung und Behandlungskonzept des Gemäldes „Sterbender Krieger“ aus der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen*, unpubl. Masterarbeit HAWK Hildesheim, Hildesheim 2020.
- Dale 1984** – Sharon Dale: *Lippo Vanni: Style and Iconography*, Rutgers University The State U. of New Jersey (New Brunswick), Ph.D. 1984, Ann Arbor 1984.
- Dalli Regoli 1966** – Gigetta Dalli Regoli: *Lorenzo di Credi*, in: *Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa* (Hg.): *Raccolta pisana di saggi e studi*, Bd. 19, Mailand 1966.
- D'Arcais 1974** – Francesca d'Arcais: *Antonio Balestra (Verona 1666–1740)*, in: Pierpaolo Brugnoli (Hg.): *Maestri della Pittura Veronese*, Verona 1974, S. 359–366.
- DBI** – *Dizionario Biografico degli Italiani*, hg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, 87 Bde., Rom 1960–2020.
- De Benedictis 1979** – Cristina De Benedictis: *La pittura senese 1330–1370*, Florenz 1979.

**De Benedictis 2002** – Cristina De Benedictis: Capitolo II: La miniature senese degli anni 1330–1370, in: Ada Labriola (Hg.): La miniatura senese 1270–1420, Mailand 2002, S. 105–175.

**De Castris 1999** – Pierluigi Leone De Castris: Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie, Neapel 1999.

**de Caulibus 1929** – Johannes de Caulibus: Des Minderen Bruders Johannes de Caulibus Betrachtungen vom Leben Jesu Christi, übers. von Vincenz Rock OFM, eingeleitet und teilweise umgearbeitet von Gallus Haselbeck OFM, Berlin 1929.

**Degenhart 1932** – Bernhard Degenhart: Die Schüler des Lorenz di Credi, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. 9 (1932), S. 95–161.

**Degenhart 1933** – Bernhard Degenhart: An Unknown Crucifixion by Lorenzo di Credi, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs 63, Nr. 364 (1933), S. 10, 14–16.

**Dehmer 2004** – Andreas Dehmer: Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance, München/Berlin 2004.

**della Ragione 2015** – Achille della Ragione: Andrea Vaccaro. Opera Completa, Neapel 2015.

**Dilly 1979** – Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a. M. 1979.

**Dinzelbacher 1998** – Peter Dinzelbacher: Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers, Darmstadt 1998.

## E

**Echinger-Maurach 2009** – Claudia Echinger-Maurach: Michelangelo begegnet Dürer: Zu Entwürfen für zwei Schächer und einen Hl. Sebastian, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz LIII, Heft 2/3 (2009), S. 251–283.

**Egger 1978** – Hanna Egger: Weihnachts-

bilder im Wandel der Zeit. Von der Spätantike bis zum Barock, Wien/München 1978.

**Ehlers 1901** – Ernst Ehlers: Göttinger Zoologien, in: Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin 1901, S. 79–81.

**Eisenberg 1989** – Marvin Eisenberg: Lorenzo Monaco, Princeton 1989.

**Emiliani 1985** – Andrea Emiliani: Federico Barocci (Urbino 1535–1612), 2 Bde., Bologna 1985.

**Emiliani 1992** – Andrea Emiliani: La *Seppoltura di Cristo* di Federico Barocci in Santa Croce di Senigallia: un inedito „bozzetto per i colori“ e altri contributi alla conoscenza dell'artista, in: *Artibus et Historiae* 25 (1992), S. 9–46.

**Enggass 1982** – Robert Enggass: Visual Counterpoint in Venetian Settecento Painting, in: *The Art Bulletin* 64, 1 (1982), S. 89–97.

## F

**Fahy 1975** – Everett Fahy: A Siense Follower of Fra Filippo Lippi, maschinenschr. Memorandum, August 1975, Venedig, Fondazione Zeri, Pl\_0196/3/2-8.

**Faldi 1974** – Italo Faldi: La Galleria. Dipinti di figura dal rinascimento al neoclassicismo, in: Carlo Pietrangeli (Hg.): *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Rom 1974.

**Falomir 2007** – Miguel Falomir: „Christ mocked“, a late „Invenzione“ di Titian, in: *Artibus et Historiae* 28, 55 (2007), S. 53–61.

**Feist 2007** – Peter H. Feist: Schmarsow, August, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 23: Schinzel-Schwarz; hg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 2007, S. 121–123.

**Fiorillo 1798–1808** – Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, 5 Bde., Göttingen 1798–1808 (= Geschichte der Künste und

- Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Von einer Gesellschaft gelehrter Männer ausgearbeitet, 2. Abtheilung).
- Fiorillo 1805** – Johann Dominicus Fiorillo: Beschreibung der Gemählde-Sammlung der Universität zu Göttingen, Göttingen 1805.
- Fisher 1977** – M. Roy Fisher: Titian's assistants during the later years, New York 1977.
- Fogolari 1909** – Gino Fogolari: Michele Marieschi. Pittore prospettico veneziano, in: Bolletino d'Arte 3 (1909), S. 241–251.
- Forti 2010** – Micol Forti (Hg.): La Sala dell'Immacolata di Francesco Podesti. Storia di una committenza e di un restauro, Rom, Vatikan 2010.
- Fossaluzza 2011** – Giorgio Fossaluzza: Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore „del chiaro giorno alquanto nemico“, Seconda Parte, in: Verona illustrata: rivista del Museo di Castelvecchio, Verona Bd. 24 (2011), S. 109–133.
- Fotopoulos/Deliborias 1997** – Dionysis Fotopoulos, Angelos Deliborias: Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη, Athen 1997.
- Freuler 2001** – Gaudenz Freuler: Zum Frühwerk des Lorenzo Monaco, in: Klaus Bergdolt, Giorgio Bonsanti (Hg.): Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venedig 2001, S. 211–222.
- Freuler 2004** – Gaudenz Freuler: Lippo Vanni, in: Milvia Bollati (Hg.): Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX–XVI, Mailand 2004, S. 394–398.
- Führer 1936** – [anonym]: Führer durch die Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1936.
- Fumagalli 1994** – Elena Fumagalli: Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata, Rom 1994.
- Fußbroich 1985** – Helmut Fußbroich: Die Pfarrkirche St. Maria in Lyskirchen zu Köln, 5. völlig neu bearbeitete Auflage, Neuss 1985 (= Rheinische Kunststätten, Heft 60).
- G**
- Garas 2003** – Klára Garas: Die Falschen Correggios. Nachahmungen und Fälschungen im 18. Jahrhundert, in: Acta Historiae Artium 44 (2003), S. 291–299.
- Gavazza 1987** – Ezia Gavazza: Il momento della grande decorazione, in: La pittura a Genova e in Liguria. Bd. 2: Dal Seicento al primo Novecento, Genua 1987, S. 185–275.
- Gavazza/Lamera/Magnani 1990** – Ezia Gavazza, Federica Lamera, Lauro Magnani: La pittura in Liguria. Il secondo Seicento, Genua 1990.
- Gerson 1975** – Horst Gerson: Wolfgang Stechow, in: Kunstchronik 28 (1975), S. 216–220.
- Gigante 2024** – Lorenzo Gigante: Postilla a Pietro Negri: due Lot senza una figlia, e una figlia senza Lot, unpublizierter Katalogbeitrag, Venedig 2024.
- Gleisberg 2000** – Dieter Gleisberg: Heinrich Wilhelm Campe – Glanz und Verhängnis eines Leipziger Gemäldesammlers, in: Leipzig, Mitteldeutschland und Europa. Festgabe für Manfred Straube und Manfred Unger zum 70. Geburtstag, hg. v. Hartmut Zwahr, Beucha 2000, S. 109–124.
- Gleisberg 2005** – Dieter Gleisberg: Ein Gerichtssiegel auf Zeichnungen aus Goethes Besitz. Der Leipziger Kaufmann Heinrich Wilhelm Campe und das Schicksal seiner Sammlung, in: Markus Bertsch, Johannes Grave (Hg.): Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen, Göttingen 2005 (= Ästhetik um 1800, Bd. 3), S. 76–88.
- Göttingen, Inv. Lange u.a.** – Konrad Lange u.a.: Katalog der Gemälde (C) 1887 ff. Katalog der Gips-Abgüsse (I) 1884. Inventar der Möbel, Geräte u. s. w. (A) 1886. Verzeichnis der Originalkupferplatten (D). Verzeichnis der seit 1927 neu erworbenen Aquarelle und Handzeichnungen (H), Kunstsammlung der Universität Göttingen.
- Göttingen, Inv. Zschorn** – Verzeichnis einer Gemählde-Sammlung von berühmten mehrenteils Niederländischen Meis-

- tern, welche dem Königlichen und Chur-Braunschweigerischen Rath Johan Wilhelm Zschorn in Celle zugehört (begonnen 1789), Kunstsammlung der Universität Göttingen.
- Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher I** – Wolfgang Stechow, Lucy von Weiher: Katalog der Gemäldesammlung, 1950er/1960er Jahre, Korrektorexemplar mit handschriftlichen Notizen (unbekannt), Kunstsammlung der Universität Göttingen.
- Göttingen, Katalog Stechow/von Weiher II** – Wolfgang Stechow, Lucy von Weiher: Katalog der Gemälde, 1950er/1960er Jahre, Korrektorexemplar mit handschriftlichen Notizen von Heinz Rosemann und Hella Arndt, 1962, Kunstsammlung der Universität Göttingen.
- Göttingen, Verzeichnis 1884** – „An die Universitätssammlung in Göttingen abgegebene Gemälde“, August 1884, Göttingen, Archiv der Kunstsammlung, Akte „Leihgaben Berliner Museen“.
- Gramaccini, Meier 2009** – Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600, Berlin/München 2009.
- Graziani 2013** – Irene Graziani: Il cardinale Tommaso Ruffo. Collezionista e committente: artisti felsinei e accademici clementini, in: Mario Alberto Pavone (Hg.): Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Rom, Rom 2013, S. 75–88.
- Gregori/Bertelli 1989** – Mina Gregori, Carlo Bertelli: La pittura in Italia: il Seicento, Tomo secondo, Mailand 1989.
- Grissom 1986** – C. A. Grissom: Green earth, in: Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics, hg. v. R. L. Feller, Bd. 1, Washington 1986, S. 141–168.
- Groblewski 2001** – Michael Groblewski: Thron und Altar. Der Wiederaufbau der Basilika St. Paul vor den Mauern (1823–1854), Freiburg i. Br. 2001.
- Grossman 1969** – Sheldon Grossman: Two new paintings by Lorenzo di Credi. A contribution to the painter's late style, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 14, 70.2 (1969), S. 161–181.
- Grüter 2016** – Lea Grüter: Auf der Suche nach dem eigenen Stil. Eine Zuschreibung des italienischen Gemäldes ‚Madonna mit Christuskind und Johannesknaben‘ der Göttinger Kunstsammlung an den Veroneser Künstler Domenico Brusaporci, unpubl. Bachelorarbeit Universität Göttingen, Göttingen 2016.
- H**
- Hale 2000** – Charlotte Hale: The technique and materials of the ‚Intercession of Christ and the Virgin‘ attributed to Lorenzo Monaco, in: Villers 2000, S. 31–41.
- Hartje 2004** – Nicole Hartje: Bartolomeo Manfredi. Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung, Monographie und Werkverzeichnis, Weimar 2004.
- Hasse 1902** – Karl Ewald Hasse: Erinnerungen aus meinem Leben, 2. Auflage, Leipzig 1902.
- Hausmann 2002** – Tjark Hausmann: Fioritura: Blütezeiten der Majolika; eine Berliner Sammlung, Berlin 2002.
- Haustein-Bartsch 2010** – Eva Haustein-Bartsch: Einige Bemerkungen und Fragen zur Entstehung der Ikonen der ‚Madre della Consolazione‘, in: E. Gerousis, G. Koch (Hg.): Griechische Ikonen. Byzantinische und Nachbyzantinische Zeit. Symposium in Marburg vom 26. – 29.6.2000, Athen 2010, S. 109–122.
- Hecht 2012** – Christian Hecht: Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 2012.
- Heimatmuseum Meerane 2002** – Heimatmuseum Meerane (Hg.): Moritz Röbbcke 1857–1916. Maler und Kopist, mit Beiträgen von Marina Palm-Sachet, Cindy Herold, Ivo Mohrmann, Altenburg 2002.
- Heinzelmann 1902** – W. Heinzelmann: Gedenkrede auf den verewigten Prinzen

- Georg von Preußen, den langjährigen Präsidenten der Königlichen Akademie, gehalten am 15. Mai 1902 in der öffentlichen Trauerversammlung der Akademie, in: Jahrbücher der Königlichen Akademie Gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Erfurt 1903.
- Herald 1981** – Herald, Jacqueline: Renaissance Dress in Italy 1400-1500, London/New Jersey 1981.
- Hess 1988** – Catherine Hess: Italian Maiolica. Catalogue of the collections. The J. Paul Getty Museum, Malibu 1988.
- Hess 1999** – Catherine Hess: Maiolica in the making: the Gentili/Barnabei archive, Los Angeles 1999.
- Hoffmann 1965** – Rudolf Hoffmann: Die Prinz Georg Bibliothek in der Universitätsbibliothek Bonn, Köln 1965. <http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/1951061> [abgerufen am 26.10.2024].
- Holler 1986** – Wolf Holler: Jacopo Amigonis Frühwerk in Süddeutschland, Hildesheim 1986.
- Hölter 1994** – Achim Hölter: Johann Dominik Fiorillo – Bemerkungen über den Menschen und die Spuren seines Wirkens, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.): Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.– 13. November 1994, Göttingen 1997, S. 13–27.
- Huber 1979** – Judith Huber: Zwei Bozzetti des Francesco Podesti zu den Fresken in der Basilika San Paolo fuori le Mura in Rom, in: Hans Werner Grohn (Hg.): Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, München/Berlin 1979 (= Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 18.), S. 197–218.
- Huber 2005** – Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005.
- Hübner/Roemer/Sors 2017** – Christine Hübner, Lisa Marie Roemer, Anne-Katrin Sors (Hg.): Italiener in Göttingen. Gemälde aus der Kunstsammlung der Universität. Die Restaurierungen 2013–2017. Begleitheft zur Ausstellung 2. April 2017 – 29. Juli 2018, Göttingen 2017.
- I**
- Ingenhoff-Danhäuser 1984** – Monika Ingenhoff-Danhäuser: Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian, Tübingen 1984.
- Iohannes de Caulibus 1997** – Iohannes de Caulibus: Meditationes vite Christi, olim S. Bonaurenturo attributae, cura et studio Mary Stallings-Taney, Turnhout 1997 (= Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, Bd. 153).
- Ivanoff/Zampetti 1980** – Nicola Ivanoff, Pietro Zampetti: Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, Bergamo 1980.
- K**
- Kanter 1994** – Laurence B. Kanter: Lorenzo Monaco, in: Laurence B. Kanter u.a. (Hg.): Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450, Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum, 17. November 1994 – 26. Februar 1995, New York 1994, S. 220–306.
- Kanter 2004** – Laurence B. Kanter: Lorenzo Monaco, in: Milvia Bollati (Hg.): Dizionario biografico dei miniatori italiani. Seccoli IX-XVI, Mailand 2004, S. 399–401.
- Kecks 1988** – Roland K. Kecks: Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts, Berlin 1988 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 15; zugl. Diss. Universität Frankfurt am Main 1983).
- Krutisch 1995** – Petra Krutisch (Hg.): Im Sinne der Alten. Italienische Majolika des Historismus, Ostfildern-Ruit 1995.

**Klapheck 1928** – Richard Klapheck: Die Kunstsammlung der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Düsseldorf 1928.

**Köllner 1997** – Lucia Köllner: Die töchterliche Liebe. Ein Mysteriumgeheimnis. Die sogenannte Caritas Romana, Frankfurt am Main 1997 (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 28).

**Kretschmer 2011** – Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2011.

**Kubersky-Piredda 2005** – Susanne Kubersky-Piredda: Kunstwerke - Kunstwerte. Die Florentiner Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit (zugl. Diss. Universität Köln 2001), Norderstedt 2005.

**Kultermann 1996** – Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1996.

**Kunze 2000** – Matthias Kunze: Daniel Seiter (1647–1705), München 2000.

## L

**Lach 2020** – Isabell Lach: Technologische Untersuchungen zur „Kreuzigung Christi“ von Lorenzo Monaco aus der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, unpubl. Masterarbeit HAWK Hildesheim, Hildesheim 2020.

**Lanzi 1824/1825** – Luigi Antonio Lanzi: Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo, 4 Bde., Mailand 1824/1825.

**Lauts 1962** – Jan Lauts: Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen, Köln 1962.

**Lavagnino 1943** – Emilio Lavagnino: Gli Artisti Italiani in Germania, Bd. 3: I pittori e gli incisori, Rom 1943.

**LCI** – Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum unter Zusammenarbeit v. Günter Bandmann, Freiburg u.a. 1968–1976.

**Lehmann 2001** – Jürgen M. Lehmann: Zur knienden Leda mit ihren Kindern von Giampietrino in der Kasseler Gemäldegalerie, in: D. Dombrowski, K. Heusing, A. Dern (Hg.): Zwischen den Welten. Bei-

träge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen. Festschrift zum 60. Geburtstag. Weimar 2001, S. 92–105.

**Leisering 2000** – Eckhart Leisering: Die Wappen der Kreisfreien Städte und Landkreise im Freistaat Sachsen, Dresden 2000.

**Legenda Aurea (ed. Häuptli 2014)** – Jacobus de Voragine: Legenda Aurea. Legendae Sanctorum / Goldene Legende. Legenden der Heiligen, Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli, 2 Bde., Freiburg i.Br. 2014.

**Leontakianakou 2016** – Irene Leontakianakou: La viergeallaitant. Icones crétoises de la Galaktotrophousa, (XV–XVII siècle) et Madonna dell'Umiltà, in: S. Brodbeck u.a. (Hg.): Mélanges Catherine Jolivet-Lévy, Travaux et Mémoires 20/2, Paris 2016, S. 325–342.

**Levi Pisetzky 1964–1969** – Rosita Levi Pisetzky: Storia del Costume in Italia, 5 Bde., Mailand 1964–1969.

**Lingo 2008** – Stuart Lingo: Federico Barocci. Allure and Devotion in Late Renaissance Painting, New Haven/London 2008.

**Lisboa 1604** – Marcos de Lisboa: Der Cronicken der Eingesetzten Orden deß Heyligen Vatters Francisci [...], Konstanz 1604.

**Longhi 1962** – Roberto Longhi: Un ‚familiare del Boccati‘, Appunti in: Paragone 153 (1962), S. 60–64, Taf. 58–61.

**Lugt 1921** – Frits Lugt: marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques, marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs, cachets de vente d'artistes dédédés, marques de graveurs apposées après le tirage des planches, titres d'édition etc. ; avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs, etc., Amsterdam 1921, Reprint San Francisco 1965.

**Luther 1985** – Martin Luther: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, mit Apokryphen, Stuttgart 1985.

## M

- Mallet 2004** – John V.G. Mallet: Compendario Grottesque: the Evidence of Two Basins at Waddesdon Manor, in: Silvia Glaser (Hg.): *Italianische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen*, Nürnberg 2004, S. 181–197.
- Malvasia 1678** – Carlo Cesare Malvasia: *Felsina Pittrice. Vite De Pittori Bolognesi*, 3 Bde., Bologna u.a. 1678–1769.
- Mancini 2001** – Renzo Mancini: *San Giovanni Battista di Lucoli. Storia, cronologia, restauro*, Japadre editore, L'Aquila 2001.
- Manzelli 1991** – Mario Manzelli: *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto, Venedig* 1991.
- Manzelli 2002** – Mario Manzelli: *Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto*, 2. und erweiterte Auflage, Venedig 2002.
- Manzitti 2003** – Camillo Manzitti: *Contributo a Giovanni Lorenzo Bertolotto*, in: *Paragone* 54 (2003), S. 18–25.
- Marchini 1986** – Gian Paolo Marchini: *L'Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, in: Pierpaolo Brugnoli (Hg.): *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, Bd. 2, Verona 1986, S. 507.
- Marinelli 2007** – Sergio Marinelli: *Diversi aspetti di Domenico Brusasorci*, in: *Artibus et Historiae* 28 (2007), Nr. 55, S. 99–104.
- Marini 2012** – Marino Marini: *Fabulae epicae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, Florenz 2012.
- Martins Mota 2015** – Adriana Martins Mota: *Lorenzo di Credi ‚Die Kreuzigung‘. Studien zur Ikonografie und Zuschreibung*, unpubl. Bachelorarbeit Universität Göttingen, Göttingen 2015.
- Marx 2007** – Harald Marx (Hg.): *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, Bd. 2. *Illustriertes Gesamtverzeichnis*, Köln 2007.
- Mason 1997** – Stefania Mason: *Die venezianische Malerei vom späten 16. bis 17. Jahrhundert in Venedig*, in: Giandomenico Romanelli (Hg.): *Venedig – Kunst und Architektur*, 2 Bde., Köln 1997, Bd. 1, S. 524–575.
- Mason Rinaldi 1984** – Stefania Mason Rinaldi: *Palma il Giovane – L'opera completa*, Mailand 1984.
- Mass 2011** – Swetlana Mass: *Francesco Botticinis Anbetung des Christuskindes durch Maria und den Johannesknaben in der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, unpubl. Bachelorarbeit Universität Göttingen, Göttingen 2011.
- Mayer 1935** – August Liebmann Mayer: *An unknown „Ecce homo” by Titian*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 67 (1935), S. 53.
- Mazza 2008** – Angelo Mazza: *Domenico Brusasorci (Verona 1515 ca –1567). Suicidio di Cleopatra*, in: *La Galleria dei Dipinti Antichi della Fondazione e della Cassa di Risparmio di Cesena. Guida illustrata*, hg. v. Fondazione Cassa di Risparmio di Cesena, Cesena 2008, S. 36 f., Nr. 21.
- Meder 1932** – Joseph Meder: *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*, Wien 1932.
- Meiss 1931** – Millard Meiss: *„Ugolino Lorenzetti”*, in: *The Art Bulletin*, 13 (1931), 3, S. 376–397.
- Meiss 1936** – Millard Meiss: *Bartolommeo Bulgarini altrimenti detto „Ugolino Lorenzetti”*, in: *Rivista d'Arte* 18 (1936), S. 113–136.
- Menze 1994** – Marianne Menze: *Das künstlerische Schaffen Johann Dominicus Fiorillos vor dem Hintergrund seiner Ausbildung zum Zeichner und Maler in Rom und Bologna*, in: Antje Middeldorf Kosegarten (Hg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität*

- Göttingen vom 11.–13. November 1994, Göttingen 1997, S. 114–144.
- Merseburger 2016** – Maria Merseburger: Gemalte Gewandung im Florentiner Quattrocento. Ghirlandaios Tornabuoni-Kapelle, Dissertation HU Berlin 2016, DOI 10.18452/18687.
- Meyer 1798** – Johann Heinrich Meyer: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst, in: Propyläen 1 (1798), 1. St., S. 20–25; 2. St., S. 45–81.
- Migliorini/Assini 2000** – Maurizia Migliorini, Alfonso Assini: Pittori in Tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento, Nuoro 2000.
- Mikolajczak 2019** – Katja Mikolajczak: „die Kunst ist eine gar zu empfindsame Braut“. Zum Leben Carl Oesterleys, in: Oesterley [1841] 2019, S. 29–48.
- ML** – Marienlexikon, hg. von Remigius Bäumer/Leo Scheffczyk, 6 Bde., St. Ottilien 1988–1994.
- Montini 1933** – Renzo Montini: L'arte di Domenico Brusaporci, in: Emporium 77, Nr. 457 (1933), S. 3–15.
- Morassi 1968** – Antonio Morassi: Appunti su Michele Marieschi, „Alter Ego“ del Canaletto, in: Antje Kosegarten, Peter Tigler (Hg.): Festschrift Ulrich Middeldorf (Textband), Berlin 1968, S. 497–502.
- Müller 2023** – Rebecca Müller: Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505, Regensburg 2023.
- Musacchio 2000** – Jacqueline Marie Musacchio: The Madonna and Child, a host of saints, and domestic devotion in Renaissance Florence, in: Gabriele Neher, Rupert Shepherd (Hg.): Revaluing Renaissance Art, Cambridge 2000.
- N**
- Nachlass Schildener 1845** – [anonym]: Verzeichniss der Kunstsammlung des verstorbenen Herrn Karl Schildener, Professor u. Bibliothekar an der Universität zu Greifswald, bestehend in alten und neuen Kupferstichen, Originalhandzeichnungen, Kupfer- und kunsthistorischen Werken, sowie Original-Oelgemälden etc., welche den 8. Oct. 1845 zu Leipzig [...] öffentlich versteigert werden sollen, Leipzig 1845.
- Nagler 1835–1852** – Georg Kaspar Nagler (Hg.): „Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.“, München 1835–1852.
- Nepi Scirè 1973** – Giovanna Nepi Scirè: Appunti e chiarimenti su Gerolamo da Treviso il Vecchio. Gerolamo Aviano o Gerolamo Pennacchi?, in: Notizie da Palazzo Albani 1973.2, S. 27–39.
- O**
- Oesterley [1841] 2019** – Carl Wilhelm Friedrich Oesterley: Über das Leben Raffaels von Urbino. Die Göttinger Vorlesung aus dem Jahr 1841, hg. v. Katja Mikolajczak und Michael Thimann, Göttingen 2019. [<http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/22432>]
- Oertel 1961** – Robert Oertel: Frühe italienische Malerei in Altenburg. Beschreibender Katalog der Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts im staatlichen Lindenu-Museum, Berlin 1961.
- Olsen 1962** – Harald Olsen: Federico Barocci, Kopenhagen 1962.
- Orlando 2010** – Anna Orlando: Dipinti Genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato, Turin 2010.
- P**
- Paatz/Paatz 1940–1952** – Walter und Elisabeth Paatz: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch, 6 Bde., Frankfurt an Main 1940–1954.
- Paatz 1976** – Elisabeth Paatz (Hg.): Lebensbilder aus der Familie Valentiner zwischen 1830 und 1970 verfasst von nahen Verwandten [...], Heidelberg 1976.

- Pacelli 2011** – Vincenzo Pacelli, Francesco Petrucci: Giovan Battista Beinaschi. Pittore tra Roma e Napoli. Adreina & Valneo Budai Editori, Florenz 2011.
- Pachali 1988** – Gerke Pachali: Das von der Hagensche Epitaph in der St. Katharinenkirche, in: Brandenburger Kulturspiegel 1988, Heft 7, S. 14–18.
- Padoa Rizzo 1976** – Anna Padoa Rizzo: Per Francesco Botticini, in: *Antichità Viva*. Rassegna d'Arte 15 (1976), S. 3–19.
- Pallucchini 1972** – Rodolfo Pallucchini: Francesco Albotto: Erede di Michele Marieschi, in: *Arte Veneta* 26 (1972), S. 222 f.
- Panofsky 1943** – Erwin Panofsky: Albrecht Dürer, 2 Bde., Princeton 1943.
- Parthey 1863/1864** – Gustav Parthey: Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbenen Maler aller Schulen. In alphabetischer Folge zusammengestellt, 2 Bde., Berlin 1863–1864.
- Pascoli 1736** – Lione Pascoli: Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, Bd. 2, Rom 1736.
- Passarelli 1998** – Gaetano Passarelli: Die Ikonen zu den großen byzantinischen Festen, Zürich 1998.
- Passavant 1959** – Günter Passavant: Andrea del Verrocchio als Maler, Düsseldorf 1959 (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 6).
- Pehlivan 2015** – Suzan Pehlivan: Morellis „Venus und Amor“ in der Kunstsammlung Göttingen: Untersuchungen zu Überlieferung und Ikonografie, unpubl. Bachelorarbeit Universität Göttingen, Göttingen 2015.
- Peltzer 1911/1912** – Rudolf Arthur Peltzer: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 30 (1911/1912), S. 59–182.
- Pfleiderer 1920** – Rudolf Pfeleiderer: Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagewerk zum Verständnis kirchlicher Kunstwerke, 2. Auflage, Ulm 1920.
- Podesti 1982** – Francesco Podesti: Memoriebiografiche, in: *Labyrinthos* 1 (1982), S. 203–253.
- Precerutti-Garberi 1968** – Mercedes Precerutti-Garberi: Michele Marieschied i “Capricci” del Castello Sforzesco di Milano, in: *Pantheon* 26 (1968), S. 37–48.
- Piccolpasso 1980** – Cipriano Piccolpasso: I tre libri dell'arte del vasaio. The Three Books of the Potter's art. Übersetzt und kommentiert von Ronald Lightbown und Alan Caiger-Smith, London 1980.
- Pigler 1974** – Andor Pigler: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 Bde. Budapest 1974.

## R

- Rackham 1977** – Bernard Rackham: Victoria & Albert Museum. Catalogue of Italian Maiolica, 2 Bde., London 1977.
- Ravanelli Guidotti 1996** – Carmen Ravanelli Guidotti: Faenza-faience. „Bianchi“ di Faenza, Montorio 1996.
- RDK** – Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 1936–2021.
- Reiss 2019** – Steven Reiss: Carl Oesterley an der Universität Göttingen. Kustos der Kunstsammlung und Professor für Kunstgeschichte, in: *Oesterley [1841] 2019*, S. 49–65.
- Richa 1754–1762** – Giuseppe Richa: Notizie istoriche delle Chiese fiorentine devise nei suoi quartieri, 10 Bde., Florenz: Viviani 1754–1762.
- Riedel/Wenzel 1765** – Johann Anton Riedel, Christian Friedrich Wenzel: Catalogue Des Tableaux De La Galerie A Dresde, Dresden 1765.
- Ripa 2012** – Cesare Ripa: Iconologia, hg. v. Sonia Maffei, Turin 2012.
- Roose 1886–1892** – Max Roose: L'oeuvre de P. P. Rubens, 5 Bde., Antwerpen 1886–1892.
- Ruggeri 1996** – Ugo Ruggeri: Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento, Rimini 1996.

**Ruh 1993** – Kurt Ruh: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München 1993 (= *Geschichte der abendländischen Mystik*, 4 Bde., München 1990–1999, Bd. 2).

## S

- Safarik 1978** – Eduard Safarik: *Pietro Negri*, in: *Fondazione Giorgio Cini: Saggi e memorie di storia dell'arte*, Florenz 1978, S. 82–93.
- Salerno 1977–1980** – Luigi Salerno: *Pittori di paesaggio del seicento a Roma*, 3 Bde. Rom 1977–1980.
- Salerno 1988** – Luigi Salerno: *I dipinti del Guercino*, Rom 1988.
- Sallay 2015** – Dóra Sallay: *Corpus of Sienese Paintings in Hungary, 1420–1510*, Florenz 2015.
- Sandoz 1961** – Marc Sandoz: *The Paintings by Jean-Louis-François Lagrénée the Elder at Stourhead*, in: *The Burlington Magazine* 103 (1961), S. 392–395.
- Sanguineti 2004** – Daniele Sanguineti: *Domenico Piola e i pittori della sua „casa“*, 2 Bde., Soncino 2004.
- Sauer 1936** – Joseph Sauer: *Petrus*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. v. Michael Buchberger, Freiburg 1936, S. 131–143.
- Schildener 1828** – Carl Schildener: *Nachrichten über die ehemaligen und gegenwärtigen Kunstsonderlich Gemälde-Sammlungen in Neuvorpommern und Rügen*, in: *Greifswalder Academische Zeitschrift* 2, 2 (1828), S. 1–46.
- Schiller 1966–1991** – Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 Bde., Gütersloh 1966–1991.
- Schmarsow 1924** – August Schmarsow: *Rückschau beim Eintritt ins siebzigste Lebensjahr*, in: *Johannes Jahn* (Hg.): *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig 1924, S. 134–156.
- Schoch/Mende/Scherbaum 2002** – Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk*, Bd. II: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, bearb. v. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, München (u.a.) 2002.
- Scholl 2012** – Christian Scholl: *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817–1906*. Unter Mitarbeit von Kerstin Schwedes und Reinhard Spiekermann (= *Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft*, Bd. 3), Berlin 2012.
- Scholl 2013** – Christian Scholl: *Wahre Erben? Autonomieästhetik und Kunstpublizistik nach Johann Heinrich Meyer*, in: *Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler, Harald Tausch* (Hg.): *Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar* (= *Ästhetik um 1800*, Bd. 9), Göttingen 2013, S. 325–346.
- Scholl/Sors 2013** – Christian Scholl, Anne-Katrin Sors (Hg.): *Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Göttingen 2013.
- Schrappel 2004** – Claudia Schrapel: *Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden“* (= *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 155), Hildesheim, Zürich, New York 2004.
- Schütze/Terzoli 2018** – Sebastian Schütze und Maria Antonietta Terzoli (Hg.): *Tasso und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin/Boston 2018 (*Refigurationen. Italienische Literatur und Bildende Kunst*; 2).
- Schweers 2005** – Hans F. Schweers (Hg.): *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke* (4. Auflage), 7 Bde., München 2005.
- Seidel 1996** – Martin Seidel: *Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation. Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane*, Münster 1996.
- Seilern 1961** – Antoine Seilern: *Paintings and Drawings of Continental Schools oth-*

- er than Flemish and Italian at 56 Princes Gate London SW7 [Sammlung Count Antoine Seilern], London 1961.
- Serafinelli 2015** – Guendalina Serafinelli: Giacinto Brandi 1621–1691. Catalogo ragionato delle opere, 2 Bde., Turin 2015 (= Archivi di Arte antica).
- Sestieri 1994** – Giancarlo Sestieri: Repertorio della pittura romana della fine del seicento e del settecento, 3 Bde., Turin 1994.
- Siebers/Wörner-Heil 1995** – Charlotte Siebers, Ortrud Wörner-Heil: Lucy von Weiher, in: Ortrud Wörner-Heil (Hg.): Deutscher Akademikerinnenbund Gruppe Kassel 1959–1995. Ein Rückblick, Kassel 1995, S. 75–79.
- Siebmacher 1974** – Johann Siebmacher: J. Siebmacher's Großes Wappenbuch, Bd. 4: Die Wappen des hohen deutschen Adels, Teil 2, Neustadt an der Aisch 1974 (Nachdruck von Bd. 1, 3. Abt., 3. Reihe, Nürnberg 1887/1888).
- Silagi 1994** – Gabriel Silagi: Meyer, Wilhelm, in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 376–377.
- Sirén 1914** – Osvald Sirén: Early Italian Pictures, the University Museum, Göttingen, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs 26, No. 140 (1914), S. 77–79, 82 f.; No. 141, S. 107–109, 112–114.
- Skwirblies 2009** – Robert Skwirblies: „Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte“ Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen 51 (2009), S. 69–99.
- Sliwka 2015** – Jennifer Sliwka, Visions of Paradise. Botticini's Palmieri Altarpiece, London 2015 (= Ausst.-Kat. London 2015).
- Soprani-Ratti 1768–1769** – R. Soprani, Carlo G. Ratti: Delle Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi, 2 Bde., Genua 1768–1769.
- Sors 2013** – Anne-Katrin Sors: Die Provenienzen der Göttinger Gemälde des 19. Jahrhunderts, in: Scholl/Sors 2013, S. 35–52.
- Spénlé 2016** – Virginie Spénlé: Leonhard Kern und die Kunst der Alabasterskulptur. Neuentdeckungen zum Frühwerk des Künstlers, in: Georg Laue (Hg.): Leonhard Kern. Der deutsche Giambologna, München 2016, S. 8–77.
- Spreti 1928–1936** – Vittorio Spreti (Hg.): Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal Ro. Governo d'Italia, 9 Bde., Mailand 1928–1936.
- Stechow 1924/1925** – Wolfgang Stechow: Italienische Bilder des XIV. und XV. Jahrhunderts in der Gemäldesammlung der Universität Göttingen, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 58 (1924/25), S. 209–219.
- Stechow 1926** – Wolfgang Stechow: Katalog der Gemäldesammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1926.
- Steinhardt-Hirsch 2008** – Claudia Steinhardt-Hirsch: Correggios „Notte“. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München/Berlin 2008.
- Stein-Kecks 2002** – Heidrun Stein-Kecks: „Santa (sacra) Conversazione“: viele Bilder, ein Begriff und keine Definition, in: Karl Möseneder, Gosbert Schüssler (Hg.): Bedeutung in Bildern. Festschrift für Jörg Taeger zum 60. Geburtstag, Regensburg 2002 (= Regensburger Kulturleben, Bd. 1), S. 413–442.
- Sterling 1954** – Charles Sterling: Notes brèves sur quelques tableaux vénétiens inconnus à Dallas, in: Arte Veneta, Rivista di storia dell'arte 8 (1954), S. 265–271.
- Stolleis 2001** – Karen Stolleis: Messgewänder aus deutschen Kirchenschätzen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg 2001.
- Stolpe 1961** – Sven Stolpe (Hg.): Die Offenbarungen der Hl. Brigitta von Schweden, Frankfurt am Main 1961.
- Succi 2016** – Dario Succi: Michele Marieschi – Opera completa, Treviso 2016.
- Szczepanek 2009** – Gudrun Szczepanek, Fürstliche Majolika. Das Majolika-Service für Herzog Albrecht V. von Bayern, München 2009.

## T

**Tennstedt 2015** – Joachim Tennstedt: Untersuchung von Zuschreibung und Ikonographie des italienischen Gemäldes GG 191 der Göttinger Universitätskunstsammlung, unpubl. Bachelorarbeit Universität Göttingen, Göttingen 2015.

**Thieme/Becker** – Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.

**Thiersch 1920** – Hermann Thiersch: Zur Wiedereröffnung der Gemäldesammlung der Universität und des Göttinger Kunstvereins in der alten Frauenklinik am 12. Oktober 1919, Göttingen 1920.

**Thimann 2005** – Michael Thimann: Vitae parallelae: Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi und die Reflexion über das religiöse Bild im Purismo, in: Martina Hansmann, Max Seidel (Hg.): Pittura italiana nell'Ottocento, Venedig 2005, S. 255–278.

**TIB** – The Illustrated Bartsch, hg. v. Walter L. Strauss u.a., New York 1981–2017.

**Tietze-Conrat 1926** – Erika Tietze-Conrat: Albrecht Dürers größter Kreuzigungs-Holzchnitt, in: *Belvedere* 9 (1926), S. 175–179.

**Tietze/Tietze-Conrat 1928** – Hans Tietze, Erika Tietze-Conrat: Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505, Augsburg 1928.

**Tietze 1950** – Hans Tietze: Tizian. Gemälde und Zeichnungen, London 1950.

**Toledano 1988** – Ralph Toledano: Michele Marieschi – L'opera completa, Mailand 1988.

**Tosato 2011** – Debora Tosato: L'uso dei modelli nell'industria artistica dei Fratelli Cignaroli, in: Claudia Caramanna, Novella Macola, Laura Nazzi (Hg.): Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'Opera d'arte, Padua 2011, S. 99–103, 333–335.

**Trendall 1991** – Arthur Dale Trendall: Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien. Ein Handbuch, Mainz 1991.

**Tripps 1999** – Johannes Tripps: Nikolaus Gerhaert interpretiert ein italobyzantinisches Thema: Die Dangolsheimer Muttergottes, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 41 (1999), S. 25–35.

**Turner 2000** – Nicolas Turner: Federico Barocci, Paris 2000.

## U

**Unglaub 2006** – Jonathan Unglaub: Poussin and the poetics of painting. Pictorial narrative and the legacy of Tasso, Cambridge (Univ. Press) 2006.

**Unverfehrt 1987** – Gerd Unverfehrt: Kunstsammlung der Universität Göttingen. Die niederländischen Gemälde. Mit einem Verzeichnis der Bilder anderer Schulen, Göttingen 1987.

## V

**van Mander 1969** – Karel van Mander: Het Schilder-Boeck [...], Haarlem 1604. Nachdruck: Utrecht 1969.

**van Marle 1923–1938** – Raimond van Marle: The development of the Italian schools of painting, 19 Bde., Den Haag 1923–1938.

**van Marle 1927** – Raimond van Marle: Late Gothic painting in Tuscany, Den Haag 1927 (*The Development of the Italian Schools of Painting*: 9).

**van Marle 1937** – Raimond van Marle: The Renaissance Painters of Tuscany, Den Haag 1937 (*The Development of the Italian Schools of Painting*: 16).

**Vasari 1832–1849** – Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. v. Ludwig Schorn und Ernst Förster, 6 Bde., Stuttgart/Tübingen: Cotta 1832–1849.

**Vasari 2004** – Giorgio Vasari: Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien. Neu übers. v. Victoria Lorini, hg., eingeleitet u. kommentiert v. Matteo Burioni, Sabine

- Feser, Berlin 2004.
- Venturi, Storia** – Adolfo Venturi: *Storia dell'Arte italiana*, 25 Bde., Mailand 1901–1940.
- Venturini 1994** – Lisa Venturini, Francesco Botticini, Florenz 1994.
- Verdon 2000** – Timothy Verdon: *The 'Intercession of Christ and the Virgin' from Florence cathedral*, in: Villers 2000, S. 43–54.
- Vierkorn 2014** – Stephanie Vierkorn: *Die heilige Familie und der heilige Antonius Die geografische, ikonographische und künstlerische Kontextualisierung eines Gemäldes der Göttinger Kunstsammlung*, unpubl. Bachelorarbeit Universität Göttingen, Göttingen 2014.
- Vignau-Wilberg 1973** – Peter Vignau-Wilberg: *Museum der Stadt Solothurn. Gemälde und Skulpturen*, hg. v. Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Solothurn 1973.
- Villers 1995** – Caroline Villers: *Paintings on Canvas in Fourteenth Century Italy*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995), S. 338–358.
- Villers 2000** – Caroline Villers (Hg.): *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 2000.
- Vitzthum 1926** – Georg Vitzthum von Eckstädt: *Die große Kreuzigung im Dürer-Stil und ihr italienisches Vorbild*, in: *Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen XLVII* (1926), S. 79–83.
- von Erdberg/Ross 1952** – Joan Prentice von Erdberg und Marvin C. Ross: *Catalogue of the Italian Majolica in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1952.
- von Falke 1923** – Otto von Falke: *Die Majolikasammlung Pringsheim in München*, 2 Bde., Leiden 1923.
- von Frimmel 1894** – Theodor von Frimmel: *Verzeichnis der Gemälde in Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze, Pommersfelden 1894*.
- von Groschwitz 1958** – Gustav von Groschwitz, Francesco Botticini, in: *The Cincinnati Art Museum Bulletin* 5 (1958), S. 8–10.
- von Metzsch 1989** – August von Metzsch: *Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989.
- von Mirbach 2006** – Ernst Dietrich von Mirbach: *Prinz Friedrich von Preussen: ein Wegbereiter der Romantik am Rhein*, Wien 2006.
- von Wurzbach 1875** – Constantin von Wurzbach: *Schiavoni, Natalis*. In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 29. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1875.
- Voss [1924]** – Hermann Voss: *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925 (= *Geschichte der italienischen Barockmalerei*, Bd. 1).

## W

- Waetzoldt 1986** – Wilhelm Waetzoldt: *Deutsche Kunsthistoriker*, 3., unveränderte Auflage, Bd. 1: *Von Sandrart bis Rumohr*, Berlin 1986.
- Waldmann 1905** – Emil Waldmann: *Provisorischer Führer durch die Gemälde-Sammlung der Universität Göttingen*, Göttingen 1905.
- Walsh 1976** – John Walsh Jr.: *Wolfgang Stechow (1896–1974)*, in: *The Burlington Magazine* 118, 885 (1976), S. 855–856.
- Walters 1978** – Gary R. Walters: *Federico Barocci: Anima Naturaliter*, (Diss. phil. Princeton 1975) *New York/London 1978* (= *Outstanding Dissertations in the Fine Arts*).
- Wandschneider 1995** – Andrea Wandschneider: *Zur Einführung*, in: *Ausst.-Kat. Oldenburg/Paderborn 1995*, S. 8–70.
- Warncke 1979** – Carsten-Peter Warncke: *Die ornamentale Grotteske in Deutschland*, 2 Bde., Berlin 1979.
- Waterhouse 1976** – Ellis Waterhouse: *Roman Baroque Painting. A List of the Principal Painters and their Works in and around Rome*, Oxford 1976.

- Watson 2001** – Wendy M. Watson: Italian Renaissance ceramics from the Howard I. and Janet H. Stein collection and the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2001.
- Weitzmann 1982** – Kurt Weitzmann (Hg.): Die Ikonen, Freiburg 1982.
- Wendland 1999** – Ulrike Wendland: Stechow, Wolfgang, in: dies., Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. Teil 2: L–Z. Saur, München 1999, S. 652–659.
- Werner 1986** – Gerlin Werner: Fink, in: Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VIII (1986), Sp. 1309–1337; in: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88872> [04.04.2022].
- Wessel 1984** – Thomas Wessel: Sebastiano Ricci und die Rokokomalerei, Freiburg 1984.
- Wethey 1969** – Harold Wethey: The Painting of Titian. The Religious Paintings, London 1969.
- Wille 1970a** – Hans Wille: Kunstsammlung der Universität Göttingen 1770 bis 1970. Katalog der Neuerwerbungen aus Anlaß des zweihundertjährigen Jubiläums der Kunstsammlung (Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1970), Göttingen 1970.
- Wille 1970b** – Hans Wille: Lucy von Weiher in memoriam, in: Göttinger Jahrbuch 18 (1970), S. 5–6.
- Winkelmann 1986** – Jürgen Winkelmann: Orazio Samacchini, in: Vera Fortunati Pietrantonio (Hg.): Pittura bolognese del '500, 2 Bde., Bologna 1986, Bd. 2, S. 631–647.
- Winkler 1939** – Friedrich Winkler: Die Sammlung Ehlers, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 60 (1939), S. 21–46.
- Wollenhaupt-Schmidt 1998** – Ulrike Wollenhaupt-Schmidt: „Hitler hat die Bäume geschüttelt und Amerika hat die Früchte geerntet“. Zur Geschichte des Kunstgeschichtlichen Seminars während des Nationalsozialismus, in: Heinrich Becker (Hg.): Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus, München 1998, S. 469–490.
- Wulf/Alpatov 1925** – Oskar Wulff, Mikhail Vladimirovich Alpatov: Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden 1925.

## Z

- Zacher 2013** – Inge Zacher: Prinz Georg von Preußen (1826–1902) und seine Geburtsstadt Düsseldorf, in: Düsseldorfer Jahrbuch 83 (2013), 51–95.
- Zanelli 2011** – Gianluca Zanelli: Giovanni Lorenzo Bertolotto: Aggiunte al catalogo, in: Paragone 62 (2011), S. 3–18.
- Zanetti 1771** – Antonio Maria Zanetti: Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de Veneziani maestri libri cinque, Venedig: Albrizzi 1771.
- Zeri 1959** – Federico Zeri: La Galleria Pallavicini in Roma: Catalogo dei dipinti, Florenz 1959.
- Zeri 1964** – Federico Zeri: Investigations into the early period of Lorenzo Monaco (I), in: The Burlington Magazine 106 (1964), S. 554–558.
- Zeri 1965** – Federico Zeri: Investigations into the early period of Lorenzo Monaco (II), in: The Burlington Magazine 107 (1965), S. 3–11.
- Zeri 1966** – Federico Zeri: Aggiunta a una primizia di Lorenzo Monaco, in: Bollettino d'arte 51 (1966), S. 150–151.
- Zeri 1976** – Federico Zeri: Italian Paintings in the Walters Art Gallery, Vol. 1, Baltimore 1976.
- Zöllner 2007** – Frank Zöllner: „Hintergründe“ Ein Versuch über Leonardos „Landschaften“, in: Lorenz Dittmann, Christoph Wagner, Dethard von Winterfeld (Hg.): Sprachen der Kunst, Worms 2007, S. 37–46.
- Zöllner 2011** – Frank Zöllner: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, 2 Bde., Köln 2011.
- Zschorn 1789** – Johann Wilhelm Zschorn: Gemälde-Sammlung des Herrn Ober=Appellations Secretair Zschorn in Zelle, in: Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande, 3. Jg. (1789), S. 324–334.

## Bildnachweise

### Danksagung

Abb. 1: Foto: Lisa Marie Roemer

Abb. 2: Foto: Anna Groh

### Einführung

Abb. 1a u. b, 4, 5, 6, 9: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase

Abb. 2: Göttingen, Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars

Abb. 3: © documenta archiv

Abb. 7, 8: Göttingen, Archiv der Kunstsammlung

### Katalogteil, Gemäldeaufnahmen:

Kat. Nr. 1–22 u. 24–36: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase

Kat. Nr. 23: Foto: Viola Vollmer

### Katalogteil, Vergleichsabbildungen:

Kat. Nr. 1: Abb. 1: Ausst.-Kat. Siena 2008, S. 53; Abb. 2: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase; Abb. 3: The Walters Art Museum, Baltimore

Kat. Nr. 2: Abb. 1–3: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase; Abb. 4: The Metropolitan Museum of Art, New York

Kat. Nr. 3: Abb. 1: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Akte GG 117; Abb. 2: The San Diego Museum of Art, URL: <https://collection.sdmart.org/objects-1/info/1333> [abgerufen am 03.11.2024]; Abb. 3: Sotheby's; Abb. 4: Dorotheum Wien

Kat. Nr. 4: Abb. 1: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase; Abb. 2: © Trustees of the British Museum; Abb. 3: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase; Abb. 4: Grossman 1969, S. 173, Abb. 8

Kat. Nr. 5: Abb. 1: Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto: Jörg P. Anders; Abb. 2: Sliwka 2015, Abb. 52

Kat. Nr. 7: Abb. 1: Berenson 1960, Abb. 352

Kat. Nr. 8: Abb. 1: © The National Gallery, London

Kat. Nr. 9: Abb. 1: Philadelphia Museum of Art; Abb. 2: Victoria and Albert Museum, London; Abb. 3: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Akte GG 222; Abb. 4: Modena, Biblioteca estense universitaria URL: <https://n2t.net/ark:/65666/v1/13571>; Abb. 5: Adani u.a. [1976], S. 14

Kat. Nr. 10: Abb. 1: Ausst.-Kat. Varese 2002, S. 107

Kat. Nr. 11: Abb. 1: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase; Abb. 2: The Tokyo Museum of Western Art, URL: <https://collection.nmwa.go.jp/en/P.1994-0001.html> [abgerufen am 03.11.2024]; Abb. 3: Accademia Carrara, URL: <https://www.lacarara.it/catalogo-online/58ac00712/> [abgerufen am 03.11.2024]

- Kat. Nr. 12: Abb. 1: ©Museo Nacional del Prado; Abb. 2: Saint Louis Art Museum; Abb. 3: © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut;
- Kat. Nr. 13: Abb. 1: ArtUK, URL: <https://artuk.org/discover/artworks/the-lamentation-of-christ-229131> [abgerufen am 03.11.2024]; Abb. 2: Dallas Museum of Art, The Karl and Esther Hoblitzelle Collection, gift of the Hoblitzelle Foundation
- Kat. Nr. 14: Abb. 1: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Clemens Kappen, 2016; Abb. 2: © Fondazione d'Arco, Mantova; Abb. 3: Pandolfini Casa d'Aste, Firenze; Abb. 4: Rijksmuseum, Amsterdam, URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.85270>
- Kat. Nr. 15: Abb. 1: Gavazza/Lamera/Magnani 1990, S. 383, fig. 467
- Kat. Nr. 16: Abb. 1: RKD Den Haag, URL: <https://rkd.nl/images/193502> [abgerufen am 03.11.2024]
- Kat. Nr. 17: Abb. 1: Fossaluzza 2011, Abb. 85; Abb. 2: Sotheby's; Abb. 3: Hampel Fine Art Auctions
- Kat. Nr. 18: Abb. 1: Rijksmuseum, Amsterdam, J.W.E. vom Rath Bequest, Amsterdam, URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6425>; Abb. 2: © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut; Abb. 3: URL: [https://www.giorgioaratti.com/wp-content/uploads/2015/02/GiorgioBaratti\\_Balestra.jpg](https://www.giorgioaratti.com/wp-content/uploads/2015/02/GiorgioBaratti_Balestra.jpg) [abgerufen am 03.11.2024]
- Kat. Nr. 19 u. 20: Abb. 1, 2: Foto: Giuseppe Schiavinotti, proprietà Pallavicini, Roma; Abb. 3: Ausst.-Kat. Rom 2015, S. 333
- Kat. Nr. 21: Abb. 1: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase; Abb. 2: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1988, S. 123; Abb. 3: © Trustees of the British Museum; Abb. 4: Dorotheum Wien
- Kat. Nr. 22: Abb. 1: Sotheby's
- Kat. Nr. 23: Abb. 1: Kunstsammlung der Universität Göttingen, Foto: Katharina Anna Haase; Abb. 2: Foto: Viola Vollmer; Abb. 3: Ausst.-Kat. Florenz 2001, S. 223
- Kat. Nr. 25 u. 26: Abb. 1: Succi 2016, S. 404; Abb. 2: Succi 2016, S. 405; Abb. 3: Toledano 1988, S. 50
- Kat. Nr. 27: Abb. 1: Foto: Andrea Bertozzi; Abb. 2: Foto: Gino Manzotti
- Kat. Nr. 28: Abb. 1: Foto: Stefanie Stolle, Leipzig; Abb. 2: Huber 1979, S. 200 f. Abb. 4; Abb. 3: Huber 1979, S. 200 f. Abb. 5
- Kat. Nr. 30: Abb. 1: Emiliani 1992, S. 13, Abb. 2; Abb. 2: Ausst.-Kat. London 2001, S. 108, Nr. 68
- Kat. Nr. 31: Abb. 1: Ausst.-Kat. Perugia 2018, S. 101
- Kat. Nr. 32: Abb. 1: URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dormition\\_of\\_Mary\\_with\\_Francis\\_and\\_Dominic\\_\(School\\_of\\_Andreas\\_Ritzos,\\_15\\_c.\)\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dormition_of_Mary_with_Francis_and_Dominic_(School_of_Andreas_Ritzos,_15_c.)_01.jpg) [abgerufen am 03.11.2024]
- Kat. Nr. 33: Abb. 1: Foto: Markos Giannoulis

Die Göttinger Kunstsammlung besitzt über 30 Gemälde italienischer Künstler, von Goldgrundtafeln aus dem 14. Jahrhundert über frühneuzeitliche Portraits bis hin zu Veduten des 18. und Werken des 19. Jahrhunderts. Einige Bilder kamen bereits im Februar 1796 als Stiftung Johann Wilhelm Zschorns nach Göttingen, dessen Vermächtnis den Kern der Gemäldesammlung bildet. Eine bedeutende Erweiterung erfuhr der Bestand durch Zugänge aus Sammlungen einiger Göttinger Professoren an der Wende zum 20. Jahrhundert, etwa von Wilhelm Baum 1882, Karl Ewald Hasse 1902 oder Karl Dilthey 1907.

Die italienischen Werke der Göttinger Kunstsammlung sind – mit wenigen Ausnahmen – der Forschung weitgehend unbekannt. Seit dem Wintersemester 2014/2015 erfolgte eine grundlegende wissenschaftliche Aufarbeitung des Bestands mit Studierenden der Kunstgeschichte. Im Austausch mit Restauratorinnen und Expertinnen und Experten entstanden umfassende Untersuchungen zu den Werken, die 2017–2019 gemeinsam in einer Bestandsschau in der Kunstsammlung der Universität Göttingen präsentiert wurden. Der vorliegende Bestandskatalog, der von Studierenden und Dozierenden gemeinsam erarbeitet wurde, fasst die Forschungsergebnisse abschließend zusammen und stellt damit grundlegende Informationen für weitere Forschungen zur Verfügung.

