

**Die Kopien der *Madonna mit der Nelke*
von Raffael**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von

Ingrid Schade-Schlieder

aus

Würzburg

Würzburg 2009

Erstgutachter: Prof. Dr. Stefan Kummer

Zweitgutachter: Prof. Dr. Damian Dombrowski

Tag des Kolloquiums: 01.06.2010

Meinem Mann

**Die Kopien der *Madonna mit der Nelke*
von Raffael**

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnis der Gemälde-Kopien, von denen Abbildungen vorhanden sind	
Verzeichnis der Gemälde-Kopien, von den keine Abbildungen vorhanden sind	
Verzeichnis der Druckgraphiken	
Einleitung	1
Literaturbericht.....	2
Teil 1	5
1.1. Der Kopierbegriff während der Renaissance	5
1.1.1 Die gegenwärtige Interpretation der Kopie und ihre Aufgabe	5
1.1.2. Die Kopierpraxis in der Hochrenaissance und dem frühen Barock	7
1.2. Der Karton.....	9
1.2.1 Die Funktion des Kartons.....	9
1.2.2. Nachweis der Kartonverwendung	10
1.3. Die Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert	12
1.3.1. Die Bedeutung des Kupferstiches im 16. und 17. Jahrhundert	12
Teil 2	14
2. Madonna mit der Nelke.....	14
2.1. Der Typus der Madonna mit der Nelke.....	14
2.1.1 Das "Andachtsbild"	14
2.1.2 Die Ikonographie.....	14
2.1.3. Das Vorbild für den Typus der Madonna mit der Nelke	16
2.2. Die Versionen der Madonna mit der Nelke von Raffael.....	20
2.2.1. Das Londoner Gemälde, ehemals Alnwick- Gemälde (Kat. Nr. 1).....	20
2.2.1.1. Technische Darlegungen	20
2.2.1.2. Provenienz	24
2.2.1.3. Bildanalyse	30
2.2.2. Ergebnisse der Untersuchungen	40
2.3. Ergebnisse des im Katalogteil stattgefundenen Vergleichs der Kopien der Madonna mit der Nelke mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1)	41
2.4. Kartonverwendung bei den Kopien der Madonna mit der Nelke ?.....	44
2.4.1. Beschreibung und Kommentierung der Besonderheiten	44

2.5. Vergleich der Stiche untereinander und der Versuch einer Gemäldezuordnung	51
Teil 3	55
3. Diskussion	55
3.1. Ist Raffael der Autor der Bildidee der Madonna mit der Nelke?	55
3.2. Handelt es sich bei dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) um ein authentisches Werk Raffaels oder um eine der zahlreichen Kopien?	78
3.3. Gibt es Anhaltspunkte für weitere Versionen der Madonna mit der Nelke von Raffael?	85
3.4. Die Unterschiede der Kopien, der Versuch einer Herleitung und Einordnung der Kopien	92
Teil 4	97
4. Resümee	97
Teil 5	
5. Katalog	
5.1. Vorbemerkungen	101
5.2. Gemälde-Kopien der Madonna mit der Nelke, von denen Abbildungen vorhanden sind	107
5.3. Gemälde-Kopien, von denen keine Abbildungen vorhanden sind	411
5.4. Druckgraphiken	421
5.5. Druckgraphiken, von denen keine Abbildungen vorhanden sind	469
Anhang	470
Ausgewählte Bibliographie	471
Abbildungsverzeichnis	496
Abbildungsnachweis	499
Danksagung	501

Verzeichnis der Gemälde-Kopien, von denen Abbildungen vorhanden sind

- 1 London, National Gallery
- 2 Bath, The Holburne of Menstrie Museum
- 3 Berlin, ehemals Jaffé-Sammlung
- 4 Bilbao, ehemals Urquijo-Collection
- 5 Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo
- 6 Buenos Aires
- 7 Châlons-sur-Marne, Musée Garinet
- 8 Corsham, Privatbesitz
- 9 Craches, Eglise-Notre Dame de la Crèche
- 10 Detroit, The Detroit Institute of Arts
- 11 Dijon, Musée des Beaux Arts
- 12 Essen, Privatbesitz
- 13 Falkirk, ehemals Major Forbes
- 14 Florenz, ehemals Gottschewski
- 15 Florenz, Privatbesitz
- 16 Genf, v. Pescetto, 1981
- 17 Hamburg, Privatbesitz
- 18 Köln, Privatbesitz
- 19 Leipzig, Museum d. bildenden Künste
- 20 Köln, Kunsthaus Lempertz
- 21 London, Phillips sale, 28. 2. 1983
- 22 London, ehemals Mr. Grant
- 23 London, Sotheby's sale 28. 10. 1999
- 24 Loreto 1, Santa Casa
- 25 Loreto 2, Santa Casa
- 26 New York, Sammlung Navarro, ehemals Graf Spada, Lucca
- 27 Lulworth, Castle Gallery
- 28 Mailand, Foresti sale, 12. - 17. 5. 1913
- 29 Mühlhausen, Privatbesitz
- 30 München, Schmidt-Degenhardt
- 31 New York, Christie's sale 11. 1. 1989
- 32 New York, ehemals Higg's Gallery, sale 28. 7. 1928
- 33 New York, Mrs. Drury Cooper, ehemals Lachovski
- 34 New York, Sotheby's sale 14. 10. 1992
- 35 Nizza
- 36 Oldenburg, Sammlung Hecker
- 37 Oneonta, St. James Episcopal Church
- 38 Paris, ehemals Collection Luglien-Leroy
- 39 Paris, Chayette & Cheval
- 40 Paris, Galerie Coatalem
- 41 Paris, Galerie Lise Graf

- 42 Paris, Musée du Louvre
- 43 Paris, Versaille, Chapelle, Perrin und Formatin, 18. 11. 1979
- 44 Pau, Collection Fanque
- 45 Pommard
- 46 Unbekanntes Bild, als Raphael bezeichnet
- 47 Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini
- 48 Rom, Palazzo Albani
- 49 Sèvres
- 50 Stockholm, Nationalmuseum
- 51 Stockholm, ehemals Norberg - Sammlung
- 52 Wien, ehemals Brunswick Sammlung
- 53 Würzburg, Martin von Wagner Museum
- 54 Zagreb, Galerie Strossmayer
- 55 Zürich, Privatbesitz (aus Belvedere)
- 55a Zürich, Sammlung Bender 1939
- 56 Zürich, Privatbesitz, J. f. b. K. 1912
- 57 Zürich, Privatbesitz , Landeskriminalamt Baden-Württemberg
- 58 Mailand, 19. 11. 1997
- 59 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin
- 60 Bartolomeo da Bagnacallo
- 61 Sammlung Girolamo Bombelli
- 62 Jerusalem, Israel Museum
- 63 Italien, Privatsammlung
- 64 Ehemals Tepotzotlán, Mexiko
- 65 Schweiz, Privatbesitz
- 66 Boston Athenaeum
- 67 Spanien, Privatbesitz
- 68 Sammlung Francesco Molinari-Pradelli
- 69 Ehemals Sammlung des Earl of Dudley
- 70 New Hampshire, Privatbesitz
- 71 Paris, Drouot sale 2007
- 72 Basel, Privatbesitz
- 73 London, Sotheby's sale 5. Juli 2005
- 74 Florenz, Via Maggio Galleria
- 75 Paris, Atena Galerie
- 76 Perugia, Sammlung U. Ranieri di Sorbello
- 77 Kopie ungeklärter Herkunft
- 78 Wien, Dorotheum 16. 04. 2008
- 79 Auch, ehemals Privatbesitz

Nachträglich erhaltene Bilder:

- 81a Schweizer Privatbesitz, ehemals Woher, Basel

126	Schweizer Privatsammlung, Oktober 2004
127	Sotheby's Olympia London, 30. 10. 2003
128	After Raphael: Madonna of Pinks, 18. 09. 2007
129	The Madonna of Pinks, 02. 12. 2008
130	Kunsthhaus Lempertz, Köln, 15. 05. 2010
131	Madonna of Pinks, 2004

Verzeichnis der Gemälde-Kopien, von denen keine Abbildungen vorhanden sind

80	Baden
81	Basel, Woher
82	Basel, Haeg(e)lin
83	Bordeaux
84	Mailand
85	Montpellier
86	Dublin, Mr. Byrne
87	Fenwick
88	Genf, Sammlung Duval
89	Guernsey
90	Hannover
91	Leipzig, ehemals Schlettersche Sammlung
92	London, Sanford Collection
93	London, Philipp sale Mai 1830
94	London, Gallery
95	London, Sammlung Robert Udney
96	London, Sammlung Thomas Vernon
97	London, Sammlung Thomas Seward
98	London, Harry Phillips Auktion 17. – 18. Mai 1816
99	London, Sammlung William Noel-Hill
100	London, Christie's sale 28. Mai 1814
101	Loreto
102	Macerata
103	Malaga
104	Melrose, Massachusetts
105	Messina
106	Neuseeland
107	Newcastle
108	New York, Manceau sale 20. 04. 1939
109	Paris, Herr Oar
110	Paris, M. Duflos de Maisoncelle
111	Paris, 19. April 1776
112	Paris, Auktion vom 19. April 1776
113	Paris, 11. Juni 1776

114	Paris, 8. Juli 1777
115	Paris ? 7. Mai 1778
116	Paris, 27. Juli 1808
117	Paris, Sammlung Louis-Côme Landry
118	Spanien, Privatbesitz
119	Turin
120	Urbino, Sammlung Budassi
121	Urbino, Archita Ricci
122	Urbino, Casa Giovanni
123	Valencia
124	Wien
125	Sammlung Gollin

Druckgraphiken

I	Stich eines Anonimus
II	Stich von Boulanger
III	Stich von Couvay
IV	Stich von Couvay
V	Stich von Heinzelmann
VI	Stich von Wolff
VII	Stich von Polveto
VIII	Stich von Farrugia
IX	Stich von Lepri
X	Stich von Semmler
XI	Zeichnung von Vibert
XII	Nicht verwendet
XIII	Stich von D. Marchetti
XIV	Stich von Lehman & Chevron
XV	Stich von J. Duthé
XVI	Stich von Ridé
XVII	Unbekannter Stich
XVIII	Stich von F. de Poilly

Verzeichnis der Graphiken, von denen keine Abbildungen vorhanden sind

XIX	Stich von Couvay
XX	Zeichnung von Victor Vibert

Einleitung

Die vorliegende Arbeit will den Fragen nachgehen, ob Raffael einen Entwurf und/oder das Gemälde der *Madonna mit der Nelke* geschaffen hat, ob die Alnwick Version oder eine andere Kopie das Original ist, ob die Kopien auf eine weitere Fassung des Bildes schließen lassen und auf welche Vorlagen sich die Kopien zurückführen lassen.

Dazu unterteilt sich die Arbeit in 5 Teile.

Nach einem kurzen Literaturbericht werden in dem 1. Teil wissenschaftliche Grundlagen über das Kopie Verständnis und die Kopie Praxis mit besonderer Berücksichtigung der Hochrenaissance geschaffen. Ferner werden die Voraussetzungen und Verfahren der Kopiertätigkeit, der Kartonverwendung und der Druckgraphik erläutert.

Der 2. Teil ist den Kopien der *Madonna mit der Nelke* gewidmet. Es wird die Thematik der *Madonna mit der Nelke* dargestellt, gefolgt von einer ausführlichen Analyse der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Ferner werden die Unterschiede der Kopien und ihrer Qualität herausgearbeitet. Anschließend wird der Frage nach einer gemeinsamen Vorlage nachgegangen. Um eventuelle Rückschlüsse auf weitere Komposition und auf einzelne Gemälde zu ziehen, werden die Stiche untersucht.

In einem 3. Teil werden die einzelnen Themen diskutiert, gefolgt von einem Resümee im 4. Teil.

Der 5. Teil enthält den Katalog mit Recherchen und Untersuchungen einzelner Gemäldekopien und Stiche.

Literaturbericht

In der 2. Auflage der italienischen Übersetzung des französischen Werkes von Quatremere de Quincy erwähnt Francesco Longhena erstmals in einer Fußnote 1829 die in Besitz von Vincenzo Camuccini befindliche *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1): „Lo stesso Camuccini possiede altro cimelio del divino Sanzio, cioè una piccola tavola rappresentante la B. Vergine col Bambino in grembo che prende un fiore dalla Madre: opera similmente de primi anni di Raffaello, sparsa di infinita soavità”.¹ Quatremere de Quincy erwähnt die *Madonna mit der Nelke* in seinen französischen Ausgaben 1824, 1833 und 1835 nicht.

J. D. Passavant beschreibt im 2. Teil seiner grundlegenden Raffael-Monographie von 1839 die Komposition der *Madonna mit der Nelke* und ordnet sie in die florentinische Periode Raffaels ein, in die Zeit um 1506 – 1508. Er nennt mehrere alte Kopien und Kupferstiche und stellt deren Charakteristika dar. Er schreibt ausdrücklich, dass ihm das Original nicht bekannt sei. Unter anderen Arbeiten führt er das Werk der Camuccini-Sammlung (Kat. Nr. 1) in Rom auf, das er der Schule Raffaels zuschreibt.²

1854 berichtet Waagen, dass er das Gemälde der Camuccini-Sammlung (Kat. Nr. 1) nicht für das Original hält. Die Ausführung des Inkarnats sei fahl und schwerfällig, was schon Passavant bemerkte. Es lasse eher an einen niederländischen Künstler denken.³ Anlässlich seiner England-Reise 1857 hatte er Gelegenheit, nochmals das vormals der Camuccini-Sammlung angehörende Bild (Kat. Nr. 1), das sich damals im Besitz des Duke of Northumberland, Alnwick (Kat. Nr. 1), befand, zu betrachten. Er revidiert sein Urteil und schreibt es Raffael zu. Ferner berichtet er, dass laut Camuccini-Katalog das Werk von Raffael für Maddalena degli Oddi, in Perugia, gemalt und durch den Verkauf der Erben vor 1636 an einen Franzosen nach Paris gekommen sei. Dort sei es von den Camuccini erworben worden.⁴

Jacob Burckhardt kommt ebenfalls zu der Ansicht, dass die *Madonna mit der Nelke*, die sich in der Galerie-Camuccini (Kat. Nr. 1) in Rom befindet, von Raffael sei.⁵

1876 bemerkt Rulander, dass zahlreiche Gemälde beanspruchen, ein Originalwerk Raffaels zu sein, unter anderem jenes in der Sammlung des Duke of Northumberland (Kat. Nr. 1).⁶

Crowe und Cavalcaselle betrachten die Kopie, die sich damals im Besitz des Grafen Spada in Lucca (26) befand, als die qualitativste. Das Werk aus Alnwick (Kat. Nr. 1) halten sie für eine Arbeit der Werkstatt Raffaels. Sie bezweifeln überhaupt die Existenz eines Originals und vermuten, dass er „nur einen Entwurf gezeichnet

¹ Quatremere De Quincy: *Istoria Della Vita E Delle Opere Di Raffaello Sanzio Da Urbino*. Voltata in Italiano, corretta, Illustrata Ed Ampliata per Cura di Francesco Longhena. Milano 1829, S. 12.

² Passavant, J. D. (1839) II, S. 130, 131 u. S. 79, 80.

³ Waagen (1854), S. 253.

⁴ Waagen (1857), S. 465, 466.

⁵ Burckhardt, J. (1976), S. 845. Neudruck der Urausgabe (1855) von Schweighauser, Basel.

⁶ Rulander, C. (1876), S. 61.

(hat), dessen Ausführung er ganz und gar seinen Untergebenen überließ“.⁷ Die schon von Passavant erwähnten Kopien werden zum Teil von ihnen kurz erläutert.

Im Zusammenhang mit Erörterungen über die Madonna Benois von Leonardo, die sich in der Emeritage in St. Petersburg befindet, kommt E. v. Liphart zu der Überzeugung, dass das Original verloren sei.⁸

Die gleiche Ansicht äußert Rosenberg, der ferner das Bild in der ehemaligen Camuccini-Sammlung (Kat. Nr. 1) sowie das Werk des Baron Speck von Sternburg (Kat. Nr. 19) hervorhebt.⁹

Anlässlich der Restaurierung eines Gemäldes (Kat. Nr. 55), das sich in Zürich in einer Privatsammlung befand, diskutieren Gronau, Suida und Fiocco die Frage, ob dieses Bild nicht die Vorstufe zu Raffaels *Madonna mit der Nelke* sei, deren Kompositionsidee auf die *Madonna Benois* von Leonardo zurückgeführt werden könne. Die technischen und malerischen Behandlungen des Werkes wiesen eher leonardeske Züge auf, während die Komposition eine Variante der raffaelesken Darstellung sei.¹⁰

1939 wird in New York das Gemälde aus dem Besitz des M. Felix Lachovski (Kat. Nr. 33) als Original verkauft.

Suida führt als einziger die im Besitz des Grafen Spada in Lucca befindliche Fassung (Kat. Nr. 26) unter Raffaels Werken auf.¹¹

Oskar Fischel äußert die Vermutung, dass es möglicherweise kein originales Gemälde Raffaels gäbe.¹²

1958 stellt Gamulin die Unterschiede der einzelnen Kopien heraus. Die Alnwick-Version (Kat. Nr. 1) sieht er als Kopie an.¹³

Eine Verbindung zwischen Leonardo und der *Großen Madonna Cowper* von Raffael stellen nach Ansicht von David Brown die zahlreichen Kopien der *Madonna mit der Nelke* her, deren Original verloren sei. Er führt als Beispiel eine dem Sassoferrato zugeschriebene Kopie (Kat. Nr. 10) in Detroit an, die größer sei als das Original.¹⁴

1991 entdeckte Nicholas Penny das angebliche Original der *Madonna dei garofani* (Kat. Nr. 1). Die sehr qualitätsvolle Ausführung und die technischen Untersuchungen veranlassten ihn, in dem Gemälde ein authentisches Werk Raffaels zu sehen, das er in das Jahr 1507 datiert.¹⁵ Zum damaligen Zeitpunkt gehörte das Bild dem 10. Duke of Northumberland. Nach seinem Tod 1996 erbte es sein Bruder. Am 15.02.2004 erwarb die Londoner National Gallery für £ 22 Millionen netto die *Ma-*

⁷ Crowe, J. A., Cavalcaselle, G. B. (1883), S. 271, 272.

⁸ Liphart, E. v. (1912), S. 207.

⁹ Rosenberg, A. (1922), S. 250.

¹⁰ Gronau, G., Suida, W., Fiocco, G. (1934/37), S. 3 – 6 und 105.

¹¹ Suida, W. (1948), S. 7.

¹² Fischel, O. (1948), S. 127 ff., 306 und (1962), S. 95.

¹³ Gamulin, G. (1958), S. 160, 161.

¹⁴ Brown, D. A. (1983), S. 157. Woher Brown die Größe des Originals weiß, schreibt er nicht. Über die Größe des Originals sind meines Erachtens bis 1991 keine Aufzeichnungen bekannt.

¹⁵ Penny, N. (1992), S. 81.

donna of the Pinks (Kat. Nr. 1) von dem 11. Duke of Northumberland. Heute befindet es sich in der National Gallery, London. Seitdem gilt diese Version bei einem großen Teil der Fachkollegen als das verschollene Original.

Weston-Lewis hält die Alnwick-Version (Kat. Nr. 1) ebenfalls für ein Werk Raffaels und datiert es auf 1507. Er vermutet den Ursprung am Hof von Urbino.¹⁶

In seinem 1995 veröffentlichten Werk reiht De Vecchi ebenso Oberhuber 1999 die Alnwick-Version der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) unter die Raffael zugeschriebenen Gemälde ein.¹⁷

Auch Meyer zur Capellen hält sie für die Originalfassung Raffaels, siedelt aber das Entstehungsdatum nicht später als 1506 an.¹⁸

Hiller von Gaertringen hält gleichfalls das Londoner Bild (Kat. Nr. 1) für eine Arbeit Raffaels um 1506, bezweifelt aber eine freie Unterzeichnung.¹⁹

Infolge stilistischer Gründe datiert Christoph Wagner die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) aus Alnwick zwischen die *Madonna Orleans* und *Madonna Bridgewater* um 1506/7 und hält sie für ein Werk Raffaels. Die kühle Koloristik des Gemäldes erklärt er mit der Ikonographie.²⁰

In seinem Katalog von 2002 führt Cr. Garofalo dieselbe Version der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) unter Raffael neuerdings zugeschriebenen Werke auf. Er erwähnt die unterschiedlichen Datierungsvorschläge der Fachkollegen, ohne jedoch selbst Stellung zu beziehen.²¹

Anlässlich der großen Raffael-Ausstellung 2004 in London begründet die National Gallery ihre Zuschreibung der Alnwick Version an Raffael.²²

Zu einer vehementen Ablehnung der Authentizität der Alnwick Fassung als originale Arbeit Raffaels kommt J. Beck. Sie geht soweit, dass er das Gemälde (Kat. Nr. 1) in der ehemaligen Camuccini-Sammlung als eine Fälschung der Camuccini-Brüder ansieht.²³

¹⁶ Weston-Lewis, A. (1994), S. 52 – 54, Nr.16.

¹⁷ De Vecchi, P. (1995), S. 226 und Oberhuber, K. (1999), S. 233 - 234.

¹⁸ Meyer zur Capellen, J (1996), S.165 - 169 und (2001), S. 210 - 212, Nr.25.

¹⁹ Hiller von Gaertringen, R. (1999), S. 247 – 250.

²⁰ Wagner, Chr. (1999), S. 226.

²¹ Garofalo, Cr. (2002), S. 206, Nr. 13A.

²² Chapman, H., Henry, T. u. Plazzotta, C. (2004), S. 190 – 193.

²³ Beck, J. (2006), S. 43 – 120.

Teil 1

1.1. Der Kopiebegriff in der Renaissance

Bei einigen künstlerisch tätigen Handwerkern trat im Laufe der Renaissance ein zunehmendes Bewusstsein für Kreativität und Innovation auf. Diese neue Einstellung führte dazu, dass das Kopierwesen einen anderen Stellenwert bekam.

Begriffe wie Originalität und Authentizität waren bislang unbekannt, zumindest spielten sie keine Rolle. Erst seit dem frühen 16. Jahrhundert kam der Unterscheidung von Original und Kopie eine Bedeutung zu, die der Kennerschaft oblag.²⁴ Zwangsläufig ergab sich damit auch die Frage der Zuschreibung. Es war die Zeit, in der auf den schöpferischen Genius des Künstlers zunehmend Wert gelegt wurde und sich einige Künstler langsam ihrer Persönlichkeit bewusst wurden. Mit der Forderung nach Echtheit ging auch ein Begriffswandel der Kopie einher. Nur das geübte Auge des Kenners konnte eine Fälschung verifizieren und das Original von der Kopie auf Grund der Qualität unterscheiden.²⁵ Letztendlich führte es nicht nur zur Unterscheidung von Original und Kopie auf Grund der Qualität, sondern auch zu einer Differenzierung der Kopien untereinander.²⁶

1.1.1. Die gegenwärtige Interpretation der Kopie und ihre Aufgabe

Nach unserem heutigen Kopierverständnis wird der Kopie eine abschätzige Bewertung zuteil. Der Dualismus von Originalität und Kopie in seiner Wertschätzung wird der Kopie als sekundäre Erscheinungsform des Originals und in seiner Vielfältigkeit in keiner Weise gerecht.²⁷

Die vorrangige Funktion einer Kopie besteht in dem Ersetzen des Originals. Die Gründe dafür sind vielschichtig. Der Bekanntheitsgrad und die Beliebtheit eines Kunstwerkes fördern die Kopie, aber auch die Fälschung, die das Aneignen fremden geistigen Gedankenguts in betrügerischer Absicht zum Eigenen, meist finanziellen Vorteil beinhaltet. Für den Auftraggeber war oft die Darstellung des Inhalts entscheidend, während für Studienzwecke die Kompositionsweise, die Maltechnik und die Farbauswahl eines bestimmten Kunstwerkes maßgebend waren.

Unter einer originalgetreuen Kopie versteht man ein Werk, das von einem anderen Künstler zumeist in einer späteren Zeit imitiert wurde.²⁸ Es soll mit dem Original größte Übereinstimmung in Material, Größe, Malweise und Aussage haben. Zu berücksichtigen sind die zeitgebundenen Sehgewohnheiten des Kopisten, die das Erscheinungsbild mitbestimmen. Je zeitnaher eine Nachahmung dem Originalwerk kommt, desto ähnlicher ist auch sein visuelles Erscheinungsbild. Als Unterscheidung

²⁴ Müller, J. M. (1989), S. 141.

²⁵ Vico, E. (1555), S. 62. Müller, J. M. (1989), S. 141, 142.

²⁶ Müller, J. M. (1989), S. 147.

²⁷ Ronzoni, L. A. (1991), S. 28

²⁸ Hutter, H. (1980), S. 6.

gelten maltechnische Kriterien, die wiederum die Qualität einer Kopie bestimmen. Ein Kopist greift häufig Merkmale heraus oder negiert sie ohne die Bedeutung und den Zusammenhang, in dem sie stehen, zu beachten oder zu verstehen. Weiterhin fehlt den Kopisten die Spontaneität, die sich in einer schwungvollen zügig hingeworfenen Malweise äußert. Sie ist sehr schwer nachzuahmen, weil sich hinter ihr ein Ideenreichtum verbirgt, der plötzlich aus eigenem Antrieb nach außen erfolgt. Mit einem einzigen Pinselstrich z. B. Haare, Haarlocken, Glanzlichter, Augen oder Gewandfalten flüssig zu malen, also jene Details, die einer Entschlossenheit bedürfen, ermangelt es häufig.

Die Qualität einer Kopie hängt von der Malweise ab: ob sie sorgfältig ausgeführt wurde, fein und modelliert ist, ob sie fließende oder trennende Übergänge aufweist. Die Klarheit und Exaktheit spielen ebenso eine Rolle wie die richtige Verteilung von Licht und Schatten. Außerdem kommt es auf eine korrekte perspektivische und anatomische Wiedergabe sowie ein harmonisches Verhältnis der Figuren zueinander an entsprechend ihrer zugeordneten Funktion. Um die Bedeutung einer Figur oder eines Details zu erfassen, bedarf es einer Auseinandersetzung mit den Ideen des Künstlers. Das ebengesagte gilt vor allem für eine getreue Nachahmung, bei der vorsätzlich jeder eigne schöpferische Gedanke vermieden wird, um den Stil des Künstlers genau wiederzugeben, seine Malweise, seinen Geist und seine Denkweise.

Nicht nur die Ausführung der Malweise und damit der Qualität einer Kopie bestimmen das Original eines Gemäldes, sondern ebenso das Material und die Größe, d. h. der Bildträger. Der Bildträger einer Kopie richtet sich nach der Vorlage und der Absicht des Kopisten, ob er eine originalgetreue Reproduktion beabsichtigt oder ob er den Bildträger vernachlässigt, weil ihm nur die malerische Wiedergabe bedeutsam war. Ferner richtet sich die Verwendung des Bildträgers auch nach den Kosten, dem Arbeitsaufwand, den Wünschen des Auftraggebers und unter Umständen nach dem jeweiligen Zeitgeschmack.²⁹

Die im Verhältnis zum Original geringe Wertschätzung der Kopie und das geringe Ansehen der künstlerischen Leistung des Kopierens liegen an der Abhängigkeit der Kopie von dem Original und im unterschiedlichen Kopieverständnis der Zeit. Die Beurteilung einer Kopie und damit die Bewertung der künstlerischen Leistung eines Kopisten, immer an den Kriterien des Originals gemessen, obliegen der Kennerschaft. Sie entscheidet über die Identifikation, Attribution und den Wert einer Kopie.³⁰

Für den Kopisten bedeutet die Kopie, ob als Auftragsarbeit oder auf Vorrat produziert, ein finanzielles Geschäft, da er dem Wunsch bestimmter Bevölkerungsschichten nachkam. Aber die Kopien trugen auch dazu bei, dass Werke angesehener Künstler, die nicht mehr erworben werden konnten oder unzugänglich waren - aus welchen Gründen auch immer - eine Verbreitung erfuhren und Bevölkerungsschich-

²⁹ Große Bildträger aus Holz, z. B. für Altarwerke, stellten einen großen zeitlichen und finanziellen Aufwand dar. Bei der Verwendung der Leinwand war dies nicht in dem Maße der Fall. Außerdem gestaltete sich der Transport leichter. Dazu wurde die Leinwand gerollt.

³⁰ Muller, J. M. (1989), S. 141.

ten zugänglich wurden, die finanziell nicht in der Lage waren, ein Originalwerk zu erwerben. Nicht zu vergessen ist der unschätzbare Wert, den heute alte Kopien für uns darstellen, von denen die Originale verloren gegangen sind. Bieten sie doch einen kompositionellen Ersatz für verloren gegangene Werke. Außerdem können sie die heutige Wissenschaft bei der Rekonstruktion eben dieser verlorenen Originale unterstützen.

Schließlich kann eine Kopie der reinen Erbauung an dem künstlerischen Können des Kopisten dienen.

1.1.2. Die Kopierpraxis in der Hochrenaissance und dem frühen Barock

Die Methoden zur Übertragung eines Gemäldes oder Stiches auf ein anderes Medium waren in der Renaissance die gleichen, die für Zeichnungen gebräuchlich waren. Sie waren maßgebend für Kunstwerke jeglicher Art wie Gemälde, Plastik, Relief, Glas oder Metall. Dieses gilt gleichermaßen für die Kopie.

Das Kopieren konnte, wie in früheren Epochen, als 'Freihand'-Kopie erfolgen. Dazu zeichnete der Kopist das vor ihm stehende oder liegende Werk ohne Hilfsmittel ab.³¹ Die Beschaffenheit des Bildträgers spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Bei derartigen Nachbildungen lassen sich zwangsläufig Unterschiede feststellen.³² Nach und nach bediente man sich gewisser Hilfsmittel, deren Herstellung und Gebrauch teilweise schon von Cennini, empfohlen oder gefordert wurden. Geölte Pergamente oder Papiere, deren Herstellung Cennini angibt³³, dienten der Übertragung mittels Durchnadelung (*spolvere*, *spolverizzare*) und/ oder Durchgriffelung (*calcare*).³⁴ Zu diesem Zweck legte man das Pergament auf das zu kopierende Medium und zeichnete meist mit Farbe nur die Hauptkonturen nach. Um teilweise die Konturen des Originals besser sichtbar zu machen, wurden dunkle Umrisse mit weißer Kreide nachgezogen. Anschließend geschah die Übertragung in 'spolvero'- und/ oder 'calcho'-Technik auf ein Blatt Papier oder einen Bildträger. Bei ersterem Verfahren erfolgte eine Durchnadelung, der dann eine Beklopfen mit einem mit Holzkohle- oder Kreidepulver gefüllten Leinbeutel entlang den durchstochenen Linien auf ein anderes Blatt folgte. Bei der 'calcho'- Technik wurde die Rückseite geschwärzt, die Umrisse wurden mit einem Griffel nachgefahren und so auf einen darunter liegenden Bildträger kopiert. Bei Verwendung eines 'velo nero' wurden auf einen schwarzen Schleier, der in einem Rahmen gespannt über dem zu kopierenden Bild lag, mit weißer Kreide die Konturen nachgefahren, um anschließend durch Klopfen auf ein anderes Medium übertragen zu werden. Eine andere Technik stellte das Quadratnetz dar. Es wurde in

³¹ Bambach-Cappel, C. (1999), S. 81.

³² Kopieren zu Lernzwecken soll hier außeracht gelassen werden.

³³ Cennini, C., Kap. 23 - 26. Meder, J. (1923), S. 536.

³⁴ Leonardo verwendete lieber das nach Reinigung wieder zu verwendende Pergament, ferner auch Glasplatten. Leonardo-Ludwig (1882), §74.

einen Rahmen gespannt und zwischen dem zu kopierenden Objekt und dem Maler aufgestellt oder über das zu kopierende Original gelegt und auf ein mit dem gleichen Liniengitter versehenes Blatt Papier gezeichnet, das wiederum auf einen Bildträger übertragen werden konnte.³⁵ Das Quadratgitter eignete sich ebenso zum Vergrößern und Verkleinern je nach dem Verhältnis der beiden Gitter zu einander. Zu den Gegnern dieser Art der Übertragung gehört unter anderem der Florentiner Anton Francesco Doni. Er war der Ansicht, dass das Üben von Hand und Auge dabei vernachlässigt würde.³⁶ Die aufgeführten Techniken schonten die Vorlage im Gegensatz zu den folgenden Methoden. Eine direkte Abnahme von dem zu kopierenden Gemälde stellt das Abklatschen dar. Dazu bestrich man die Konturen des Ölbildes mit Knoblauchsafte vermischter schwarzer Farbe und presste einen angefeuchteten Papierbogen darauf. Die schwarze Farbe hatte sich auf dem Papier grob abgezeichnet und gab bei dem Entfernen des Bogens die Konturen wieder. Diese waren zwar dick und teilweise unvollständig, konnten aber vor dem Original unter Umständen ergänzt werden.³⁷ Diese Handhabe führte natürlich zu einer erheblichen Beschädigung des Gemäldes. Diese Praxis des Kopierens prangert Volpato schwer an.³⁸

³⁵ Leonardo empfiehlt in seinem Malertraktat das Quadratgitter für das Aktzeichnen. Leonardo — Ludwig, H. (1882), § 97.

³⁶ Doni, A. F. (1549) fol. 9 recto: Perche la fa pigra la pratica della mano, et molto inganna, o ritarda il vero giudicio dell' occhio... Bambach-Cappel, C. (1999), S. 131, S. 420, Anm. 19. Ebenso Nuñez, Palomino, s. Bambach-Cappel, C. (1988), S. 330, Anm. 87.

³⁷ Meder, J. (1923). S. 540 - 41, dort: Handbuch vom Berg Athos, S. 49.

³⁸ Volpato in Merrifield, M. (1849), S. 735 „...che a questi bisognerebbe troncar le mani in pena di tal delitto, volendo guaster gioje cosi rare potendo in miglior modo conseguire il loro intendo, ” s. auch Bambach-Cappel, C. (1999), S. 421, Anm. 43.

1.2. Der Karton

Die Einführung der Kartonbenutzung stellte einen großen Gewinn für den Kunstbetrieb in vielfacher Hinsicht dar. Die Verwendung von Kartons geht höchstwahrscheinlich auf die Mosaikkunst und Glasmalerei zurück und erfuhr im Laufe der Jahrhunderte eine Ausdehnung auf die Fresko- und Tafelmalerei.³⁹ Anfang des 16. Jahrhunderts erfreute sich der Karton einer zunehmenden Wertschätzung, wodurch er zum beliebten Sammelobjekt, Geschenk, Mitgift oder sogar Vermächtnis wurde.⁴⁰ Dieses führte - je beliebter ein Bild und je angesehener der Künstler war – häufig zu der kommerziellen Nutzung durch Berufskopisten.

Der Begriff stammt von dem Italienischen *cartone*, *carta* und bedeutete in der italienischen Renaissance soviel wie Papier.⁴¹ Er diente der Übertragung eines Entwurfes oder einer Zeichnung auf unterschiedliche Medien, wobei sich der Begriff "cartone" eher auf das Format als auf die Art der Übertragung bezieht. Die Übertragung einer Kartonzeichnung erfolgte mittels Durchnadelung (*spolvero*) und/ oder Durchgriffelung (*calcare*) auf einen Bildträger, der Glas, Putz, Holz, Papier, Leinwand oder Metall, meistens Kupfer, sein konnte.

Um den Karton zu schonen, schuf man einen so genannten "Ersatzkarton"⁴², in dem unter den Originalkarton ein anderes Blattpapier gelegt und beide durchstochen wurden. Der so entstandene "Ersatzkarton" enthielt nur Konturen aus kleinen Löchern und konnte der Weiterverarbeitung dienen.

Die mechanische Tätigkeit des Pausens erledigten meistens Werkstattgehilfen.⁴³

1.2.1. Die Funktion des Kartons

Primär diente der Karton der Übertragung, nachdem eine Kompositionsstudie in der endgültigen Größe auf ihn gezeichnet war. So konnte die Wirkung der Kartonzeichnung hinsichtlich der Gesamtgröße, der Perspektive und der Größenverhältnisse der Figuren zu einander beurteilt werden, weiter ausgearbeitet und unter Umständen

³⁹ Meder, J. (1923), S. 522. Meder erwähnt, dass bereits im 11. Jahrhundert Theophilus in seiner Schrift, *Diversarum artium schedulae*, den Gebrauch eines Holzkartons für Glasmalerei beschreibt. Dieser wurde später abgewandelt, indem man zwei Papierbogen zusammenleimte.

⁴⁰ Quellen und Brief legen Zeugnis dafür ab. S. Bambach, C. (1999), S. 92 - 93.

⁴¹ Ausführlich bei Bambach Cappel, C. die sich mit der Terminologie in den Renaissance Schriften auseinandergesetzt hat. Bambach Cappel, C. (1988), Kap. I.

⁴² Armenini (1587), 2. Buch, 104: "Ma à salvarli poi illesi, dovendosi dopo questo calcar i contorni di quello sù l'opere che si lavorano, il miglior modo si è à forarli con vn ago, mettendoci vn altro carton sotto, il qual rimanendo como quello di sopra bucato, serve poi per spolverare di volta in volta per doue si vol dipingere, e massime sù le calce, à benche molti poco di ciò curandosi, calcano il primo, il qual si tien tuttauia per esempio, mentre si fa l'opera con i colori, il che è più commodabile il primo ..", Armenini (1977), S. 174. Meder, J. (1923), S. 530. Bambach, C. (1999), S. 9, Anm. 28.

⁴³ Meder, J. (1923), S. 53. Bambach, C. (1999), Kap. I, S. 2.

korrigiert werden. Zu diesem Zweck übertrug man die Kartonzeichnung auf ein anderes Zeichenblatt und bildete einen Ersatzkarton, der zum einen als Zeichnungskopie diente, zum anderen eine Beschädigung des Kartons weitgehend verhinderte. Es war ferner eine Frage der Arbeitserleichterung und der Organisation. Eine gut ausgearbeitete Kartonzeichnung konnte an weniger begabte Handwerker oder Gesellen delegiert werden. Da es sich nicht um eine kreative, sondern eher mechanische Tätigkeit handelte, führte sie immer noch zu akzeptablen Resultaten. Deshalb legten die Auftraggeber teilweise in den Verträgen eine eigenhändige Ausführung durch den beauftragten Künstler fest.

Ferner diente der Karton zur Unterweisung von Lehrlingen, als Fundus und "Vorzeigemuster" der Werkstatt und der Wiederholung eines Bildes.⁴⁴

Die Kartonzeichnung ermöglichte originalgetreue Kopien in Serie herzustellen. Je angesehener ein Gemälde war, desto größer war die Nachfrage der Kunden. An dieser orientierten sich die Produktion und das Angebot. Zunehmend scheint sich in der neueren Forschung⁴⁵ herauszukristallisieren, dass das Kopieren kommerzialisiert wurde und dass die Kopisten teilweise eigenständig tätig waren. Sie unterhielten sogar eine Werkstatt und arbeiteten unter Umständen mit Künstlern zusammen. Wie Megan Holmes am Beispiel der Lippi- und Pesellino-Kopisten nachwies, bekamen diese Aufträge und boten aber auch Kopien von bewunderten Originalen an oder von Originalen, die sich im Besitz von verehrungswürdigen, hochgeschätzten Personen befanden.⁴⁶ Die Kopisten änderten nur nebensächliche Details durch Hinzufügen oder Abstrahieren.

1.2.2. Nachweis der Kartonverwendung

Um eine Kartonverwendung bei einem Gemälde nachzuweisen, bedarf es mehrerer Kriterien. Das Format und die Größe des Kartons müssen mit dem entsprechenden Werk übereinstimmen. Beide, Karton und Bild sollten Übertragungsspuren zeigen. Jedoch liegt dieser Idealfall, bei dem ein Karton und das entsprechende Gemälde vorhanden sind, nur in wenigen Fällen vor. Deshalb gestaltet sich der Nachweis als schwierig und bleibt in vielen Fällen auf Vermutungen beschränkt. Häufig hat der Karton die Jahrhunderte nicht überdauert aus Unachtsamkeit oder weil er der Zerstörung anheim fiel. Teilweise ist das Originalwerk nicht mehr auffindbar, aber die Übertragungsspuren auf einem vorhandenen Karton oder Kartonfragment deuten auf die Existenz dieses fehlenden Gemäldes hin. Ferner können alte Schriftquellen, Verträge und Briefe Hinweise auf eine Kartonverwendung oder, sogar Mehrfachbenutzung enthalten. Die immer fortschrittlichere Untersuchungstechnik der Bilder stellt eine große Hilfe dar. So macht erst die Infrarotfotografie und besonders die Inf-

⁴⁴ Brief von Isabel d'Este vom 27. 03. 1501 an Fra Pietro da Novellara in Florenz, in dem sie um eine weitere Version von Leonardos Portraitzeichnung bittet. S. Bambach, C. (1999), S. 91.

⁴⁵ Holmes, M. (2004), S. 38 – 74.

⁴⁶ Ebenda.

rarotreflektografie eine Unterzeichnung unter Umständen sichtbar. Da das Durchdringen der Malschichten mit Infrarotstrahlen abhängig ist von der Dicke, ferner von der Art der Bindemittel, der Pigmente und des verwendeten Zeichenmaterials⁴⁷, bedeuten fehlende Befunde nicht zwangsläufig das Fehlen einer Unterzeichnung.⁴⁸ Ebenso spricht die Abwesenheit von Übertragungsspuren auf einer Unterzeichnung nicht gegen eine Kartonverwendung. Bei der 'spolvero-Technik' können Pauspunkte, die aus lockerem Kohlestaub bestehen, fortgepusht sein, um Übertragungsspuren auszulöschen oder mit einem in der Infrarotreflektografie nicht darstellbaren Material übermalt sein.

Nach dem eben Dargelegten und den immer besser werdenden Untersuchungsmethoden, ist es verständlich, dass die Zuschreibungen vieler Werke alter Sammlungen als Kopie entlarvt werden.

⁴⁷ Rote, rotbraune Pigmente lassen sich bislang nicht darstellen.

⁴⁸ Van Asperen de Boer, J. R. J. (1957), S. 1 – 40. Nicolaus, K. (1979), S. 77. Hiller von Gaertringen (1999), S. 124.

1.3. Die Druckgraphik im 16. und 17. Jahrhundert

Mit dem Aufkommen der Druckgraphik wurde ein Vervielfältigungsverfahren in unterschiedlichen Medien geschaffen, vorwiegend in Holz und Kupfer, das zunehmend an Bedeutung gewann und den "Kunsthandel" beherrschte.

Von einer Originalgraphik spricht man heute, wenn der Künstler zugleich Erfinder und Stecher, Peintre-Graveur⁴⁹, ist im Gegensatz zur Reproduktionsgraphik. Bei dieser hat ein Stecher nach einer fremden Vorlage gearbeitet.⁵⁰

1.3.1. Die Entwicklung des Kupferstiches

Seine Anfänge führen in das 2. Drittel des 15. Jahrhunderts nach Süddeutschland und einige Dekaden später nach Italien.⁵¹ Anfangs fertigten Maler nach ihren Entwürfen Drucke selbst an, d. h. sie waren Maler und Stecher zugleich. Ende des Jahrhunderts bildeten sich Kooperationen zwischen Maler und Stecher. Ein bekanntes Beispiel ist Mantegna, der vertraglich festlegte, dass die Kupferstiche nach seinen Zeichnungen angefertigt werden sollten.⁵² Später im Verlauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde Marcantonio Raimondi (1475/80 – vor 1534) der führende Meister, der die Kunst der Graphik in den Dienst der Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden sowie von Graphiken (z. B. Dürer) stellte. Durch den Niederländer Cornelius Cort und den Italiener Agostino Carracci fand in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Weiterentwicklung statt. In Frankreich setzte das Interesse erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein, und im 18. Jahrhundert übernahm es die Führung. Jetzt forderte man nicht mehr unbedingt die Übertragung des Originals auf den Reproduktionsstich, sondern möglichst verschönerte künstlerische Nachahmungen von dem Bild oder der Zeichnung mit den Mitteln des Stiches oder der Radierung. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Graphik nur noch in geringem Maße künstlerisches Ausdrucksmittel. Die aufkommende Fotografie verdrängte sie.

1.3.2. Die Bedeutung des Kupferstiches im 16. und 17. Jahrhundert

Schnell erkannten die Künstler den Vorteil dieses Mediums. Kein anderes Mittel konnte ihre Ideen so schnell und preiswert verbreiten wie ein Druck. Deshalb

⁴⁹ Adam Bartsch führte diesen Begriff Anfang des 19. Jahrhundert zuerst in seiner Kupferkunde ein und macht damit eine Trennung zwischen Maler (Original) Graphik und Reproduktionsgraphik deutlich.

⁵⁰ Ausst. Coburg (1975/76).

Auf die unterschiedlichen Definitionen der Terminologie bezüglich Original- und Reproduktionsgraphik gehe ich nicht näher ein. In den Schriften des 15. Jahrhunderts wird diese Unterteilung kaum erwähnt.

⁵¹ Levenson, J. A., Oberhuber, K., Sheehan, J. L. (1973), S. xiiii, xv.

⁵² Schmidt, P. (2005), S. 130, Anm. 3.

fertigten sie teilweise extra Zeichnungen zum Stechen an. Welche Bedeutung dem Kupferstechen damals beigemessen wurde, kann man Vasaris zweiter erweiterter Ausgabe seiner *Vita* von 1568 entnehmen, in der er der Graphik ein ganzes Kapitel widmete,⁵³ während er in seiner ersten Ausgabe von 1550 das Kupferstechen kaum erwähnt.⁵⁴ Raffael erkannte diesen Vorteil schnell und ließ seine Zeichnungen von Marcantonio Raimondi stechen, während er seinem Gehilfen Bavario di Carroci, gen. Il Baviera, der für das Farbenreiben zuständig war, die Aufgabe des Druckens und des Vertriebs übertrug.⁵⁵

Mit wachsender Zunahme der Drucke nach Originalzeichnungen blühte das Geschäft mit Kopien. Es wurden auch Stiche nach Gemäldekopien hergestellt. Je erfolgreicher ein Druck verkauft wurde, umso mehr wurde er kopiert. Schnell abgenutzte Druckplatten wurden überarbeitet und "aufgestochen", d.h. die Linien wurden zum Teil nachgezogen und konnten dabei Änderungen im Sinn des Hinzufügens erfahren. Nicht bei allen Kopien handelte es sich um eine "Raubkopie." Es gab auch geschäftliche Abkommen zur Nachbildung oder es existierte eine Einwilligung zum Kopieren.⁵⁶

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts führen Stiche zum Teil die Namen aller Beteiligten auf, so dass sie heute bei Rekonstruktionen eine wertvolle Hilfe sein können.⁵⁷ Ferner können Reproduktionsgraphiken den Zustand von Gemälden vor einer Restaurierung dokumentieren, wie das Gemälde *Die Heilige Familie Canigiani* von Raffael in München, bei dem einige Putto im Himmel übermalt worden waren⁵⁸ oder die *Sixtinische Madonna* in Dresden⁵⁹, bei der die Vorhangstange von dem Rahmen überdeckt war. Aus heutiger Sicht bergen die Stiche aber auch Nachteile. So entspricht das Format selten der Vorlage.⁶⁰ Der Grund dafür könnte die oben erwähnte Umsetzung der Vorlage auf eine Kupferplatte sein. Ferner spielten, da Kupferplatten sehr teuer waren, auch die Kosten eine wichtige Rolle. Ein weiterer Nachteil bei der Rekonstruktion ergibt sich aus der teilweise seitenverkehrten Wiedergabe der Vorlage auf Grund der graphischen Übertragung.

⁵³ Vasari 1568, ed. Previtali e Ceschi, (1962), Bd.1, S. 160, 161.

⁵⁴ Bury, M. (2001), S. 9.

⁵⁵ Ausst. Kat. Aachen (2000). Shoemaker (1981), S. 8.

⁵⁶ Bury, M. (2001), S. 75.

⁵⁷ Ausst. Kat. Aachen 2000: *Raffael im Zeitwandel*.

⁵⁸ Sonnenburg, H. v. (1983), S. 42, 43.

⁵⁹ Raffael: *Sixtinische Madonna*. Dresden, Gemäldegalerie. Abb. s. Chapman, H., Henry, T. und Plazotta, C. (2004), S. 291.

⁶⁰ Ausst. Kat. Coburg (1984), S. 10.

Teil 2

2.1. Der Typus der *Madonna mit der Nelke*

Allen Kopien der *Madonna mit der Nelke* liegt eine gemeinsame Komposition zugrunde: Eine lächelnde jugendliche Maria sitzt in einem Raum und hält auf ihrem Schoß das auf einem Kissen sitzende Christuskind, das andächtig die dargereichten Nelken betrachtet. Im Hintergrund blickt der Betrachter durch ein Fenster in eine hügelige Landschaft mit einer Burgruine.

2.1.1. Das Andachtsbild

Kleinformatige Werke devotionalen Inhaltes zählten zu den Andachtsbildern, die sich besonders in der Renaissance großer Beliebtheit aller sozialen Schichten erfreuten.⁶¹ Sie dienten der privaten Andacht und Anfang des 16. Jahrhunderts auch der Verschönerung des häuslichen Bereichs. Inwieweit die Bezeichnung "Andachtsbild" noch berechtigt ist, soll hier nicht erörtert werden. Mit zunehmendem Sammlerinteresse fand das Andachtsbild außerdem als Kunstwerk Anerkennung und Wertschätzung.⁶² Dem wachsenden Bedarf versuchten Malerwerkstätten mit Kopieren der beliebten Andachtsbilder nachzukommen. Dabei handelte es sich meistens nicht um Auftragsarbeiten, sondern um auf Vorrat produzierte Waren. Natürlich wurde auch auf Bestellung gearbeitet z. B. zur Bereitstellung von Geschenken, die als Zeichen der Anerkennung und der Dankbarkeit dienten.

2.1.2. Die Ikonographie

Die Nelke im Zentrum des Bildes zieht unweigerlich den Blick des Betrachters auf sich, was der Maler offenbar beabsichtigte.

Zu der damaligen Zeit war die christliche Symbolik den Künstlern und Menschen selbstverständlich und geläufig. So verbirgt sich hier hinter der alltäglichen menschlichen Darstellung der liebevollen Mutter mit ihrem Kind ein tiefer religiöser Gehalt, der durch ikonographische Hinweise verschlüsselt wird.

Die Gewürznelke (*Caryophyllus aromaticus*) zählte seit dem 4. Jahrhundert zu den kostbarsten Gewürzen und Arzneimitteln, die durch den Gewürzhandel von den Molukken nach Europa kam.⁶³ Es handelt sich um die getrockneten braunen, stark duftenden Blütenknospen des Gewürznelkenbaumes (*Syzygium aromaticum*).⁶⁴ Ne-

⁶¹ Zum Andachtsbild s. Kecks (1988), Schade (1996), Wackernagel (1938), Hollingsworth (1994).

⁶² Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 145, 146.

⁶³ Schütt, Weisgerber, Schuck, Lang, Stimm, Roloff (1994), S. 615, 616. Marienlexikon (1988), Bd. 4, S. 590.

⁶⁴ Der im Mittelalter entstandene deutsche Name »negellin, negelein negelken, neilke«, heute »Nelke« geht auf die Form der geschlossenen Blüte zurück. In ihr sah man eine Ähnlichkeit mit kleinen Nägeln. Kluge (1999), S. 585. Schütt, Weisgerber, Schuck, Lang, Stimm, Roloff: Bäume der Tropen (1994), S.

ben der Verwendung als Speisewürze, Nelkenöl und Arzneimittel⁶⁵ wurden ihr apotropäische Kräfte nachgesagt. Im Volksglauben galt sie unter anderem als Schutz gegen Seuchen, vor allem als Mittel gegen die Pest und für Liebeszauber und Fruchtbarkeit.⁶⁶ Die aus dem Orient stammende Gartennelke (*Dianthus caryophyllus*) gelangte im 13. Jahrhundert mit den Kreuzzügen nach Südeuropa. Ab dem 15. Jahrhundert übernimmt die in italienischen Gärten vorkommende kultivierte Gartennelke mit roten und weißen, später auch mit gemischtfarbigen oder geränderten Blüten, wegen der Ähnlichkeit ihres Duftes die der kostbaren Gewürznelke nachgesagten Eigenschaften. Seit dieser Zeit finden sich Darstellungen der Gartennelke in der bildenden Kunst, die auf die apotropäischen Kräfte der Nelke verweisen oder als christliches Symbol dienen.

In der christlichen Ikonographie nimmt die Nelke eine ambivalente Stellung ein. Zum einen gilt sie als Mariensymbol für die Reinheit und Tugend Marias, dargestellt meistens mit anderen marianischen Pflanzen, wie Lilien, Schwertlilien und Akelei. Ferner wird sie als Sinnbild der wahren und reinen Liebe angesehen. Deshalb wurden gegen Ende des 15. Jahrhunderts oft kleinformatige Darstellungen der Madonna zu einer Hochzeit verschenkt, denn das Bildthema birgt, besonders über die Darstellung von Pflanzen und Tieren, eine Verlöbnis Symbolik in sich, die auf das Verlöbnis Marias mit Christus im Hohen Lied hinweist.⁶⁷ Zum anderen steht die Nelke als Sinnbild für die Passion Christi. Obwohl sich kein schriftlicher Hinweis findet, wurde eine Verbindung zwischen der kreuzartigen Form der getrockneten Gewürznelkenknospe und den Nägeln der Kreuzigung hergestellt. Welche Bedeutung der Nelke zukommt, muss aus dem jeweiligen Zusammenhang erschlossen werden. Dabei kann ihre Lokalisation im Bild einen Hinweis geben, je nachdem ob das Christuskind die Nelke zentral und einzeln präsentiert oder ob Maria dem Kind eine Nelke reicht. Die Darstellung weist auf eine doppelte Symbolik der Nelke hin, wie im Fall der *Madonna mit der Nelke* von Raffael, auf der die in der Mitte angeordnete Nelke zwei Blüten besitzt und Maria einen Nelkenstrauß in ihrer Linken hält.⁶⁸

615, 616.

⁶⁵ In seinem *Buch der Natur* beschreibt Konrad von Megenberg um 1349/50: „...sint nütz den, die si smecken und ezzent, ob si siech sint an der sêl kraft, wan si machent ain guot sel, die nâgel sint haiz und trucken und sint gar scharpf auf der zungen und haizen ze latein caryophyli, die sint pesten, die ein fâuht gebent, wenn man si under den vingern zereibt.“ Spyra, U. (2005), S. 69, 339. Augustyn, W. (2006), S. 73. Medizinische Verwendung fand in China schon während der Han-Dynastie (202 v. Chr. – 109 n. Chr.) durch Kauen statt, um den Mundgeruch zu verbessern. Das Nelkenöl wird gegen Atemwegs- und Magendarmkrankungen benutzt. Schütt et al. (1994), S. 616, 618. In der Zahnheilkunde war es wegen seiner schmerzstillenden und desinfizierenden Wirkung bekannt. Es findet heute noch Anwendung in der Zahnheilkunde. Toellner, Richard: *Illustrierte Geschichte der Medizin*. Bd. 4. Salzburg 1986, S. 2014.

⁶⁶ Sie sollte unter anderem Dämonen abweisen und galt als Gegenmittel gegen Liebeszauber, wirkte aber auch Empfängnis fördernd. Deshalb wurden sie gern auf Braut- und Hochzeitsbildern dargestellt. Wolffhardt (1954), S. 189, 190.

⁶⁷ Hohe Lied 1/16. 2.2.

⁶⁸ Die Symboldeutung ist nur selten eindeutig.

Auf diesem Bild weist das Rot – als Farbe des Blutes – in den Gartennelken auf den Opfertod Christi hin, gleichzeitig aber auch auf die „göttliche, sich selbst verschenkende Liebe“.⁶⁹ Die Farbe des Kleides der Jungfrau könnte ebenso ein Hinweis auf die Passion sein. Metaphorisch steht die Farbe grau für die Passion, die Trauer und den Tod. Das Christuskind betrachtet ernst die ihm dargereichten Nelken und erkennt seinen vorbestimmten Leidensweg. Maria, die eben noch freudig dem Kind die Nelken reichte, als Zeichen ihrer reinen Liebe, erstarrt das Lächeln auf den Lippen, weil sie plötzlich den Leidensweg des Kindes vor sich sieht.

Unterstützt wird der metaphorische Gehalt des Themas im Fall der Alnwick Version durch den Ausblick auf eine idealisierte sonnendurchflutete Landschaft mit Burgruine und einen teilweise bewölkten, blauen Himmel.⁷⁰ In diesem Sinn steht das Himmelsblau für das Göttliche, Metaphysische und das Licht für die Transzendenz. „Der Symbolgehalt der Landschaftselemente bezieht sich wieder in zweierlei Weise auf das christliche Heilsgeschehen: einmal auf das Wunder der Inkarnation, indem sie Sinnbild für die Jungfräulichkeit Mariä sind, und zum anderen auf die Erlösung, indem sie auf die Passion und Auferstehung Christi hinweisen.“⁷¹

Die Darstellung weißer oder gemischtfarbiger Nelkenblüten oder einer zusätzlichen anderen Blume (Lilie oder Rose) anstelle der Ambivalenz der Nelke auf einigen Kopien (Kat. Nr. 2, 9, 58, 65, 76, 78) und dem Stich eines Anonimo (Kat. Nr. I) unterstreichen, dass diese Interpretation dem Mensch der Renaissance vertraut war. Auf den Stichen von J. Couvay (Kat. Nr. III/IV) und J. Boulanger (Kat. Nr. II) nach der Mitte des 17. Jahrhunderts finden sich erstmals sieben Nelken in der Hand der Jungfrau, deren Anzahl in der Zahlensymbolik als göttlich Zahl gilt, und ein Verweis in der Legende auf das Hohe Lied.

2.1.3. Das Vorbild für den Typus der *Madonna mit der Nelke*

Die Anregung zu dieser Komposition geht vermutlich auf das Gemälde der *Madonna Benois* von Leonardo da Vinci oder seiner Werkstatt zurück⁷², die um 1478 in Florenz (Abb. 1), entstanden zu sein scheint.⁷³ Raffael, der sich mit Unterbrechungen in der Zeit von 1504 – 1508 in Florenz aufhielt, wurde von Leonardos Kunst an geregt und setzte sich eingehend mit ihr auseinander. Er lernte von Leonardo die Form und vor allem die Übertragung des emotionalen Zustandes eines Menschen in die Malerei, während er sich bei dem Umgang mit der Farbe eher von Fra Bartolomeo und M. Albertinelli inspirieren ließ.

⁶⁹ Marienlexikon (1988), S. 62 mit weiteren Literaturangaben.

⁷⁰ Kecks (1988), S. 74 ff.

⁷¹ Ebenda, S. 75.

⁷² Leonardo da Vinci: *Madonna Benois*, Holz auf Leinwand übertragen, 48 x 31 cm, Eremitage, St. Petersburg. Abb. Brown, D. A. (1998), S. 149. Meyer zur Capellen (2001), S. 212; (1999), S. 167. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 190.

⁷³ Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 36, 37, 190, 192. Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212; (1999), S. 165.



1 Leonardo da Vinci: Madonna Benois. St. Petersburg, Eremitage

Die *Madonna Benois* sitzt rechts gewandt, schräg vor einem linksseitigen Vorhang in einem Zimmer. Lächelnd wendet sie ihr Haupt dem vor ihr auf dem Schoß sitzenden Kind zu. Sie hält ihm, an dessen Brust sie sich mit ihren letzten Fingern anlehnt, grazil zwischen rechtem Daumen und Zeigefinger eine Kruzifere hin. Diese wird von dem übergroßen Kind mit ernster Miene betrachtet. Zu diesem Zweck hält es mit seinem linken Händchen die Hand der Mutter fest, um mit dem anderen nach der Blume zu greifen. Der kindliche Rücken wird von der Jungfrau, die den Rest der Blumen krampfhaft in der linken Hand hält, mit ihrem Handgelenk gestützt. Ein von links oben kommendes, außerhalb des Raumes befindliches Licht strahlt Mutter und Kind an und bildet eine Einheit mit dem durch das rückwärtige Fenster scheinenden Licht.

Das Grundmotiv ist kaum verändert, aber Raffael deutet diese Komposition um, indem er die verschränkte Haltung der Hände von der Jungfrau und dem Knaben löst und eine angedeutete Bewegungsabfolge darstellt⁷⁴, in deren Verlauf die Haltung des Christusknaben in eine angedeutete Schrittstellung übergeht, die er einer Zeichnung von Fra Bartolommeo (Abb. 2) entliehen zu haben scheint.⁷⁵ Ferner harmonisiert er die Proportionen von Mutter und Kind zueinander. Zugleich weist das Gemälde *Madonna mit der Nelke* Schwächen auf, die zum Teil dem Vorbild zu eigen sind. Der Oberschenkel der Madonna ist zu lang und zu breit.⁷⁶ Ihre linke Hand verbindet sich nicht überzeugend mit dem Arm, und in den Händen liegen zwar Nelken aber ohne die Tätigkeit des Zugreifens.⁷⁷

⁷⁴ Meyer zur Capellen, J. (1999), S. 166.

⁷⁵ Penny, N. (1992), S. 68.

⁷⁶ S. auch Raffaels *Madonna im Grünen*, dat. 1505/6.

⁷⁷ Meyer zur Capellen, J. (1999), S. 169.



2 Fra Bartolomeo: Mutter und Kind. Florenz, Galleria degli Uffizi.

2.2. Die Versionen der *Madonna mit der Nelke* von Raffael

Die Schwierigkeiten bei den Untersuchungen der Gemälde der *Madonna mit der Nelke* beginnen damit, dass keine Version, sei es Kopie oder Original, datiert und/oder signiert ist. Ferner sind bislang keine gesicherten Hinweise oder Erwähnungen in der älteren Kunstliteratur, in Dokumenten oder sonstigen schriftlichen Quellen zu finden. Weder existiert ein Entwurf, eine Zeichnung noch ein Karton. Erste Angaben über den Maler sind auf Kupferstichen des 17. Jahrhunderts vermerkt, auf denen zu lesen ist: *Raphael d'urbino pinx.*⁷⁸ Das heißt, Raffael wurde zu dieser Zeit als Maler dieser Komposition angesehen. Dieses zu untersuchen ist die Aufgabe meiner Arbeit. Ferner stellt sich die Frage, welches Bild von den zahlreichen Versionen das Original ist, welche Kopie am qualitativsten ist. Existiert überhaupt ein Original der *Madonna mit der Nelke* unter den mir bekannten Werken und gibt es vielleicht eine weitere Komposition oder hat Raffael kein Gemälde geschaffen? Schon etliche von diesen Gemälden wurden im Laufe der Zeit Raffael zu- und wieder abgeschrieben. Darauf komme ich später zurück. Penny kam nach seinen Untersuchungen der damaligen Alnwick-Version 1992 zu dem Schluss, dass es sich bei der Alnwick-Version um das verloren geglaubte Werk Raffaels handelt.⁷⁹ In die vermehrte kunsthistorische und öffentliche Diskussion geriet die Authentizität des Gemäldes als Raffaels Werk, nachdem es die Londoner National Gallery am 15. 02. 2004 für £ 22 million netto von Trustees of the 10. Duke of Northumberland Wills Trust erworben hatte. Seitdem gilt es, wenn auch in Fachkreisen umstritten, als Originalwerk Raffaels. Meine Untersuchungen werden den dargelegten Fragen nachgehen, ferner das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) ausführlich analysieren, um seine Authentizität als Werk Raffaels zu hinterfragen. Die anderen Werke werden an ihm zu messen sein, um zu einer Beurteilung der zahlreichen anderen Bilder zu gelangen.

2.2.1. Das Londoner Gemälde, ehemals Alnwick-Gemälde (Kat. Nr. 1) (Abb. 3).

2.2.1.1. Technische Darlegungen

Die Angaben beziehen sich größtenteils auf technische Untersuchungen der National Gallery, London.⁸⁰

Das Format beträgt 28,8 cm x 22,9 cm (o. Rahmen), die bemalte Fläche 27,9cm x 22,4 cm. Bei dem 8 mm dicken Bildträger handelt es sich um das Holz eines Obstbaumes, wahrscheinlich um Kirschholz. Eine Analyse wurde mit Rücksicht

⁷⁸ S. Stich von Couvay (Kat. Nr. III/IV), vor 1657.

⁷⁹ Penny, N. (1992), S. 67 – 81.

⁸⁰ Nat. Gallery Techn. Bulletin, Vol. 25, 2004, S. 26 – 31. Die technischen Untersuchungen umfassen chemische Analysen von Malproben, soweit sie vertretbar waren, Untersuchungen mit dem Stereomikroskop und Infrarotreflektographie der Raffael-Gemälde, die im Besitz der National Gallery sind.



3 Madonna mit der Nelke. London, National Gallery



FIG. 5 Reverse of the *Madonna of the Pinks* (NG 6596). The back of the panel has a number of incised arcs of unknown function. Three red wax seals are evident, applied when the picture was in the Camuccini collection.

4 Rückseite des Bildträgers

auf den guten Erhaltungszustand des Bildes nicht vorgenommen.

Die Rückseite des Holzes (Abb. 4), zeigt drei Wachssiegel. Zwei Siegel gehören jeweils Vincenzo und Pietro Camuccini, das dritte einer amtlichen römischen Agentur ‚delle antichità e pittura‘. Oberhalb dieser Siegel sind Schleifspuren zu sehen. Nach Penny könnten sie von der Entfernung der Identität des Vorbesitzers der Camuccini stammen.⁸¹

Die Malerei lässt einen mit der Grundierung bedeckten Rand von 6 mm bis 1 mm frei.⁸² Als Bestandteil enthält die Grundierung an tierischen Leim gebundenen Gips.⁸³ Ferner weist sie, wie viele Gemälde dieser Zeit, kleine Luftblasen auf, die für eine fehlerhafte Behandlung der Grundierung sprechen könnten.⁸⁴ Auf diesem Gesso-Grund liegt eine Imprimitur aus Bleiweiß, Glaspuder und eine Spur von Blei-Zinn-Gelb. Als Bindemittel wurde gekochtes Walnußöl verwendet, das zu dieser Zeit ein beliebtes Malmittel in Italien war.⁸⁵ Die gleiche Imprimitur besitzen die von der National Gallery untersuchten anderen Raffael-Gemälde dieser Zeit, mit Ausnahme des Werkes *Der Traum eines Ritters*, von dem keine Pigmentanalyse erfolgte. Ebenso weist die *Madonna del Cardellino* in Florenz, die *Aldobrandini Madonna* in London und die *Fornarina* in Rom die bleiweiße und bleizinn-gelbe Grundierung auf.⁸⁶ Des weiteren ergab eine Pigmentanalyse außer der Verwendung von Lapislazuli (Ultramarin), Azurit und pulverisierten Wismut⁸⁷, dass eine mauve-farbige Schicht, die aus rotem Lack und Azurit besteht, unter dem tief grünen Vorhang links liegt und unter der Vergrößerung durch kleine Risse in der obersten grünen Malschicht zu sehen ist. Sie weist auf einen Farbwechsel des Vorhangs im Laufe des Malprozesses hin. Die Farbe des Inkarnats besteht aus Bleiweiß und Zinnoberrot. Die gleiche Kombination weist *Der Traum des Ritters* und die *Heilige Katharina* auf. Mit pulverisiertem metallischem Goldpigment ist der Nimbus der Jungfrau und des Christuskindes gemalt. Eine Spur davon zeigt ebenso der Gürtel des Kleides der Mutter.

⁸¹ Penny (1992), S. 67. Die Reinigung führte Herbert Lank von der Nat. Gall. London durch.

⁸² Möglicherweise rührt der ungleiche unbemalte Rand von einer ungleichmäßig angebrachten Halterung her. Penny wies daraufhin, dass der variierende Rand für Raffaels kleinformatige Werke ungewöhnlich sei. Penny (1992), S. 67, Anm. 2. Zur Unterscheidung von Original und Kopie scheint es doch etwas realitätsfern zu sein. S. auch Sonnenburg (1983), S. 50, Anm. 16.

⁸³ Gips wurde hauptsächlich südlich der Alpen und Pyrenäen auf Grund seiner natürlichen Lagerstätten verwendet, während nördlich der Alpen vorwiegend Kreide verarbeitet wurde. S. auch: Reclam 1 (1984), S. 156. Unter Umständen kann dies mit zur geografischen Herkunft des Werkes beitragen. Sonnenburg (1983), S. 50, Anm. 15.

⁸⁴ Besonders häufig bei Perugino und Raffael, aber auch bei ihren Zeitgenossen. Sonnenburg (1983), S. 50, Anm. 14.

⁸⁵ Eine statistische Analyse über das in Bindemitteln enthaltene Walnußöl der untersuchten Gemälde der National Gallery, London, ergab, dass bis ca. 1520 das Walnußöl gegenüber dem Leinsamenöl bevorzugt Verwendung fand. S. Mills und White (1977, 1978, 1979, 1980 1981). Armenini und Borghini erwähnen den Zusatz von Nußöl vor Leinsamenöl, weil das Nußöl die Farbe weniger gelb erscheinen läßt und dünnflüssiger macht.

⁸⁶ Nat. Gal. Techn. Bulletin 25, 2004, S. 34, Anm. 15.

⁸⁷ auch in der ‚*Kreuztragung*‘, Nat. Gallery, London und der ‚*Ansidei Madonna*‘, Nat. Gallery, London.

Schwache Umrißlinien zeigen im Röntgen-Bild leichte Veränderungen an der Stirn und Wange des Kindes (Abb. 5).⁸⁸

Die Infrarotreflektographie (Abb. 6)⁸⁹ offenbart eine Unterzeichnung, die mit einem sehr feinen Metallstift aus einer Blei-Zinn Legierung ausgeführt wurde⁹⁰. Die gleiche Blei-Zinn Legierung wurde in der Unterzeichnung der Aldobrandini-Garvagh Madonna gefunden.⁹¹ Die Schraffuren, die die Binnenzeichnung zeigt, entsprechen Raffaels Zeichenstil. Flüchtige schwungvolle, kreisförmige Linien weist der rechte ausgestreckte Fuß des Christusknaben auf. In der Landschaft kam der links der Ruine geplante Baum nicht zur Ausführung. Meines Erachtens zeigt sich auf der Unterzeichnung eine architektonische Struktur, die eine Kirche darstellen könnte, an deren Stelle der rechte Turm abgebildet wurde (Abb. 7, 8). Sie kam ebenfalls nicht zur Ausführung.

2.2.1.2. Provenienz

Der 1853 erfolgte Erwerb durch Algeron, den 4. Duke of Northumberland ist als einziger dokumentiert. Er kaufte die in Rom befindliche Camuccini-Sammlung, zu der auch die *Madonna dei garofani* (Kat. Nr. 1) gehörte, von Giovanni Battista Camuccini, dem Sohn von Vincenzo. Die Camuccini-Collection wurde von Pietro Camuccini (1760 – 1833), einem Kopisten, Restaurator und Kunsthändler, und seinem Bruder Vincenzo (1771 - 1844), einem führenden klassizistischen Maler und Kopisten in Rom, gegründet. Wann und wo die Camuccinis das Gemälde kauften, ist nicht sicher. Nur Vincenzos Besuch in Paris im Jahr 1810 ist überliefert.⁹² Am 18. 11. 1826 mussten die Camuccinis auf Grund eines päpstlichen Dekrets, das die Ausfuhr von Kunstwerken untersagt, eine Bestandsliste anfertigen.⁹³ In dieser Bestandsaufnahme ist die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) nicht aufgeführt. Ein Stich von Giovanni Farrugia (Kat. Nr. VIII) wurde 1828 in Mailand veröffentlicht mit dem Hinweis in der Legende, dass sich das Original in Rom in der Camuccini-Sammlung befinde. Woraus vorsichtig geschlossen werden kann, falls die Bestandsliste wahrheitsgemäß abgefasst wurde, dass der Erwerb der *Madonna mit der Nelke* zwischen 1826 und 1828 erfolgt sein könnte. Nähere Erörterungen zur Provenienz werde ich in der Diskussion erläutern.

⁸⁸ Nat. Gal. Techn. Bulletin 25, 2004, S. 28.

⁸⁹ Ebenda S. 29.

⁹⁰ Ebenda S. 26.

⁹¹ ebenda. S. 35, Anm. 60.

⁹² Penny, N. (1992), S. 78.

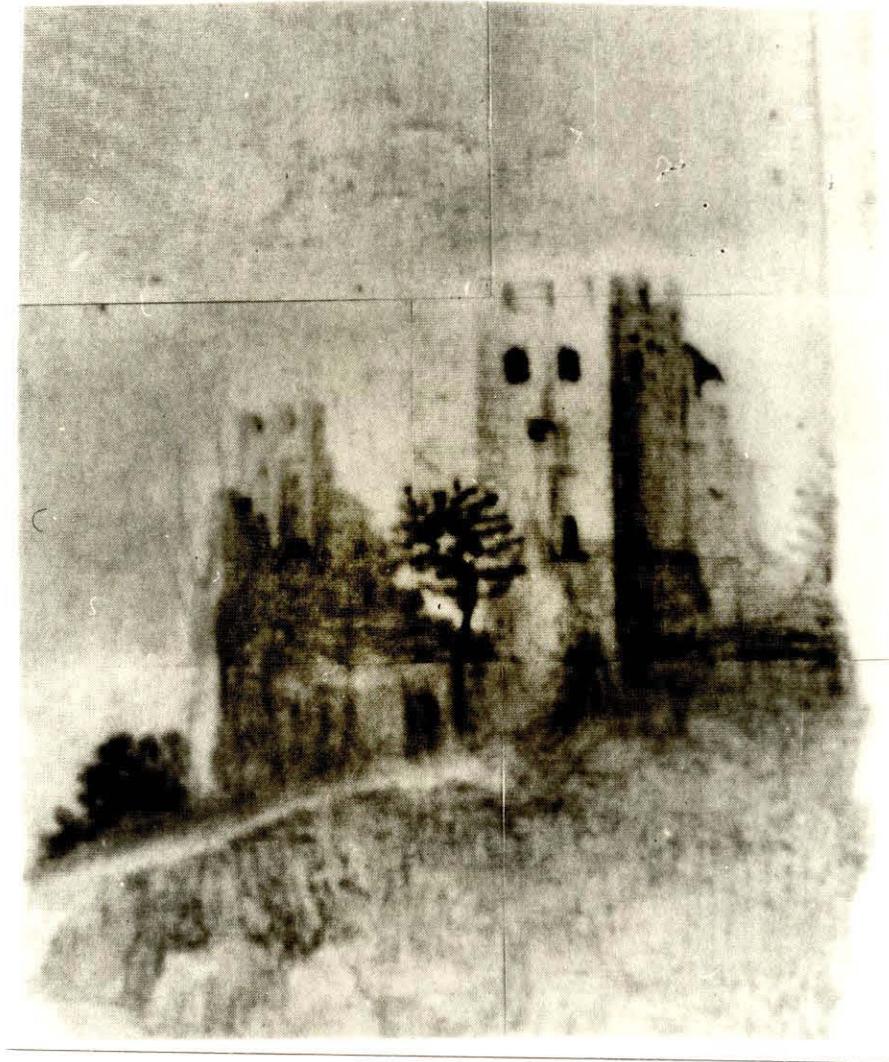
⁹³ Beaucamp, F. (1939), S. 567.



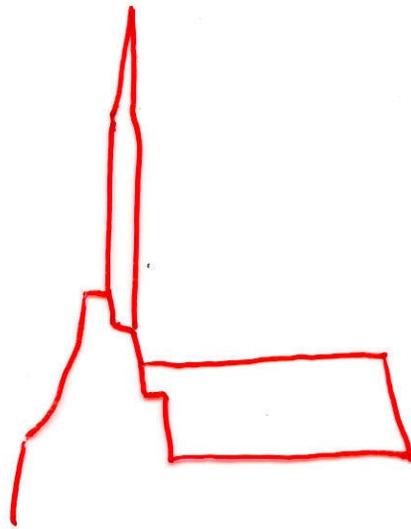
5 Rö-Bild von 3

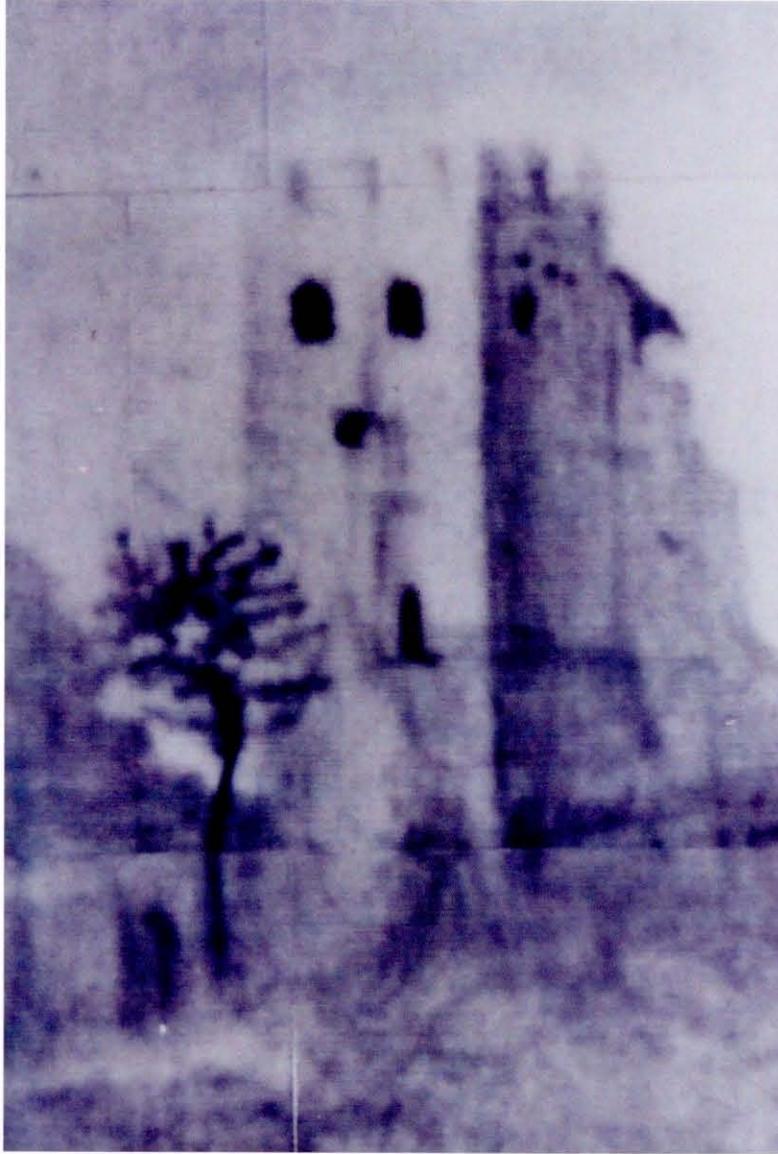


6 Infrarotreflektogramm der Madonna mit der Nelke (1)



7 Infrarotreflektogramm der Landschaft, Ausschnitt aus 6,





8 Infrarotreflektogramm, Landschaft mit Hervorhebung
der Unterzeichnung, Ausschnitt aus 6

2.2.1.3. Bildanalyse

Die Bildanalyse wird sehr ausführlich sein, weil sie für die nachfolgenden Vergleiche außerordentlich wichtig ist (Abb. 3).

Der Betrachter blickt wie durch ein Fenster auf die schräg im Raum sitzende, nach rechts gewandte Madonna. Auf ihrem Schoß liegt ein weißes Kissen, auf dem ein nacktes lebhaftes Kind sitzt. Mit ernstem Blick betrachtet es eine Nelke in seiner rechten Hand. Maria stützt mit ihrem linken Unterarm den Rücken des Kindes und hält in der Hand zwei Nelkenstiele mit drei Blüten, deren eine Blüte von dem rechten Rahmenrand überschritten wird, während ihre rechte Hand die des Kindes berührt. Im Hintergrund begrenzt auf der linken Seite ein Vorhang das Gemälde. Auf der anderen Seite öffnet ein Fenster den Blick in eine hügelige Landschaft mit Burgruine. Die Blicke von Maria und dem Christuskind konzentrieren sich auf die Nelken.

Der etwas zum Kind geneigte Kopf der Madonna wirkt ein bisschen kantig, wozu die prominenten Wangenknochen beitragen (Abb. 9). Das leicht hochgezogene eckige Kinn setzt sich von dem kropffartig verdickten Hals in einer fast rechtwinkligen Linie ab. Eine seicht verlaufende Kontur folgt dem Wangenprofil. Feinste Farb-abstufungen modellieren das Inkarnat derart, dass man das unter der Haut liegende Fleisch zu spüren glaubt. Das die eckigen Mundwinkel freilassende Lippenrot betont im Kontrast mit dem feinen Schatten die Unterlippe. Sie bildet zusammen mit der sanft gewölbten kurzen Oberlippe den zum Lächeln ein wenig geöffneten Mund, so dass die Zähne gerade noch hindurchschimmern können. Die lange fast gerade Nase mit nur wenig modellierten Nasenflügeln und hohen Seitenflächen senkt sich geringfügig an der breiten Nasenwurzel, um in die hohe kantige Stirn überzugehen. Über die hervorquellenden Augäpfel senken sich die Lider, und lassen nur einen schmalen Spalt frei, um auf das Kind herabzusehen. Das rechte Oberlid geht geschweift in den rechten äußeren Augenwinkeln in das Unterlid über. Feine aneinander gesetzte, dunkle Striche bilden die Augenbrauen und setzen die Linie des Nasenrückens in einem Bogen fort. (Abb. 10). Das goldblonde, in der Mitte gescheitelte Haar schmiegt sich glatt dem Kopf an, wobei es das Ohr freilässt. Einzelne dicht nebeneinander liegende, feine helle und dunkle Striche lassen das Haar fest und dicht erscheinen. Der Haaran-satz ist an der Stirn ausgezupft, um sie höher erscheinen zu lassen. Bei genauerer Betrachtung erkennt man drei Flechten (Abb. 11), wobei die dritte von dem an dieser Stelle etwas dichteren Schleier überdeckt wird. Ein aus vier sich miteinander verknotenden Strängen gebildeter hochgesteckter Zopf hält das Haar am Hinterkopf zusammen. (Abb. 12) Über das Haar legt sich locker ein zarter, hauchdünner weißer Schleier, der die Schultern umspielt und zwei dünne Haarsträhnen hervorschauen lässt. Von den vorderen Haaren und den Schultern wird der Schleier wie von einem leichten Luftzug hoch geweht. Ein feiner goldfarbener Nimbus schwebt über ihrem Haupt.

Maria trägt ein grau-violettes Überkleid, das am Dekolleté eine hellgelbe Borte ziert, und ein blaßgelbes Unterkleid, das am Unterarm sichtbar wird. Der geschlitzte Ärmel, der mit einem braunen dünnen Band zusammengehalten wird, lässt das weiße zarte Hemd bauschig hervorschauen, das sich gleichfalls am Kleidausschnitt,



9 Madonnenkopf. Ausschnitt aus 3



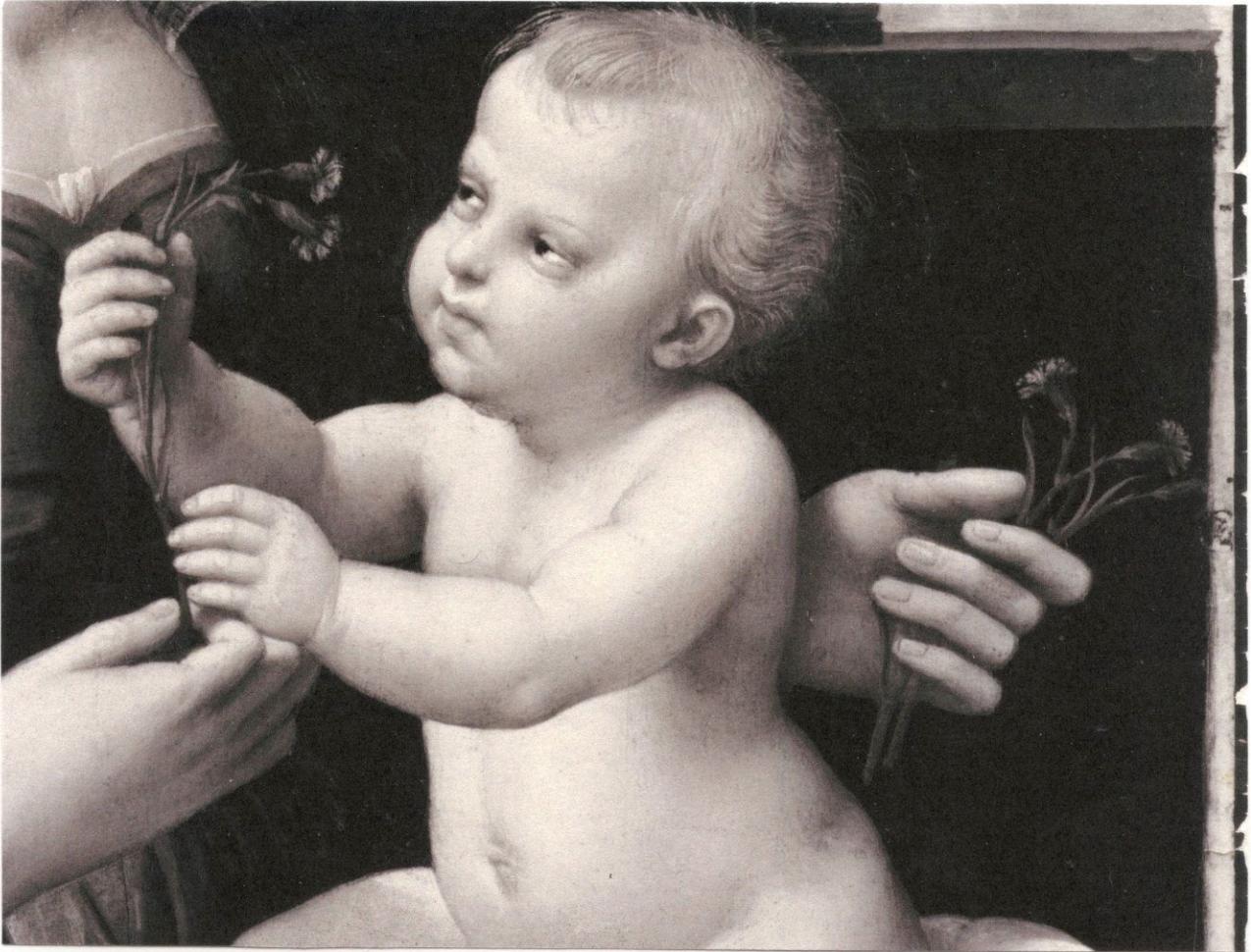
10 Gesicht der Madonna. Ausschnitt aus 3



11 Haare der Madonna. Ausschnitt aus 3



12 Infrarotreflektogramm der Haare der Madonna,
Ausschnitt aus 6



13 Hände mit Nelken, Ausschnitt aus 3



14 Nelkenstängel in der Knabenhand, Ausschnitt aus 3

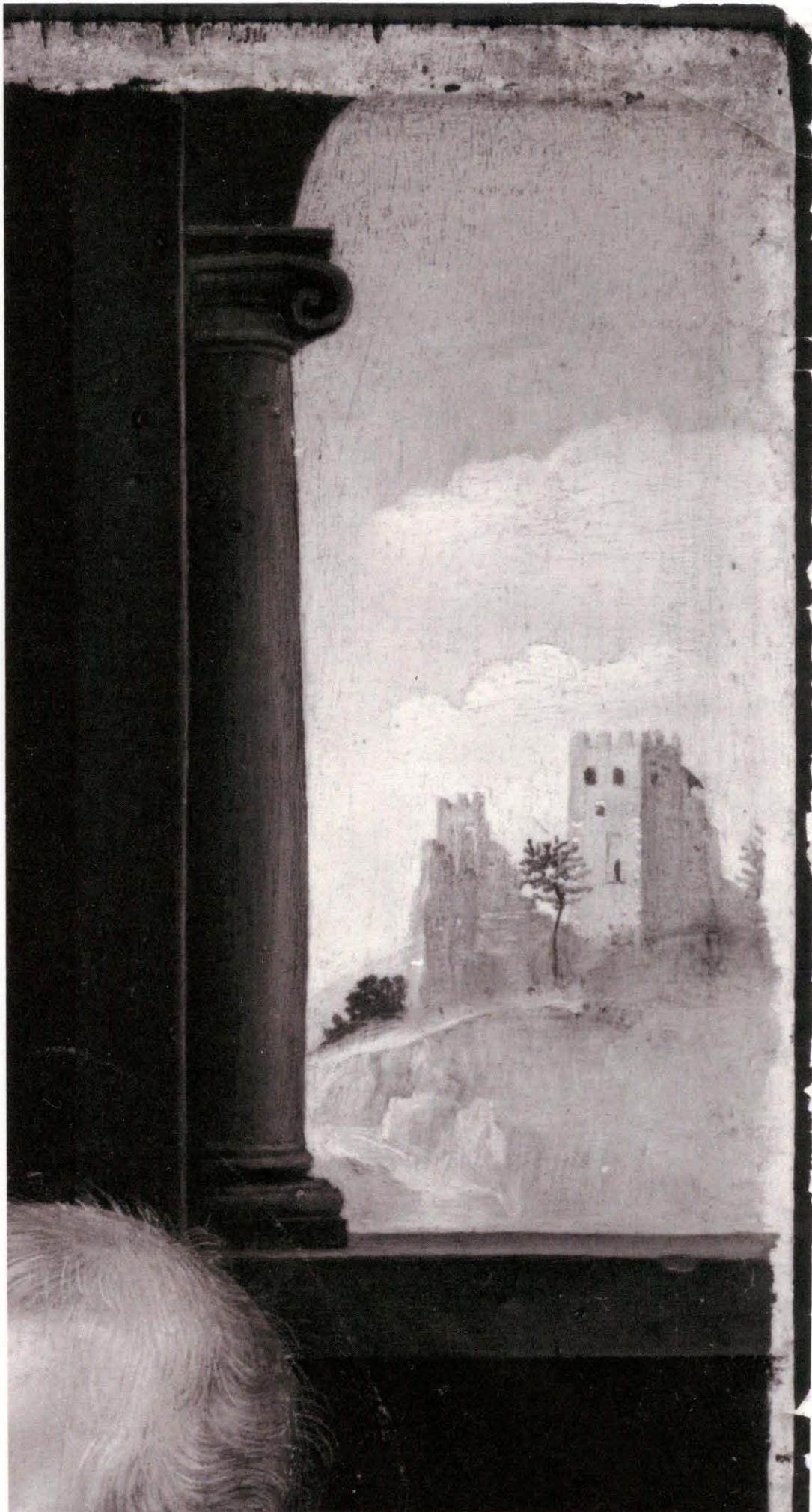
in der Mitte drei Fältchen bildend, abzeichnet. Von ihrer linken Schulter fällt ein dunkelblauer Mantel über ihren Schoß auf die Bank herab. Um die Hüfte ist er drapiert und so gewendet, dass sein goldgelbes Futter sichtbar wird.

Die rechte Hand der Madonna, die im Handgelenk etwas abgeknickt und gedreht wirken soll, weist eine Biegung an der dem Daumen zugewandten Seite auf. Bis auf den Daumen sind die gestreckten Finger in den Mittelgelenken abgewinkelt, der Zeigefinger ist sogar fast rechtwinklig gebeugt. Insgesamt zeigt die Darstellung dieser Hand anatomische und malerische Unzulänglichkeiten. Sie ist wenig modelliert und wirkt dadurch flach und breit. Anders verhält es sich mit der linken Hand, die zwei Nelkenzweige hält. Locker und entspannt legen sich die Finger um die Stiele ohne sie festzuhalten. Nuancierte Farbabstufungen und das Spiel von Licht und Schatten modellieren die schlanken langen Finger derart, dass sogar der Glanz der Fingernägel sichtbar wird. Zwei aus einem Stängel wachsende Blüten neigen sich sanft zu beiden Seiten. Der rechte Bildrand überschneidet eine dritte Nelkenblüte. Detailliert gestaltete der Künstler die Nelkenblüten.

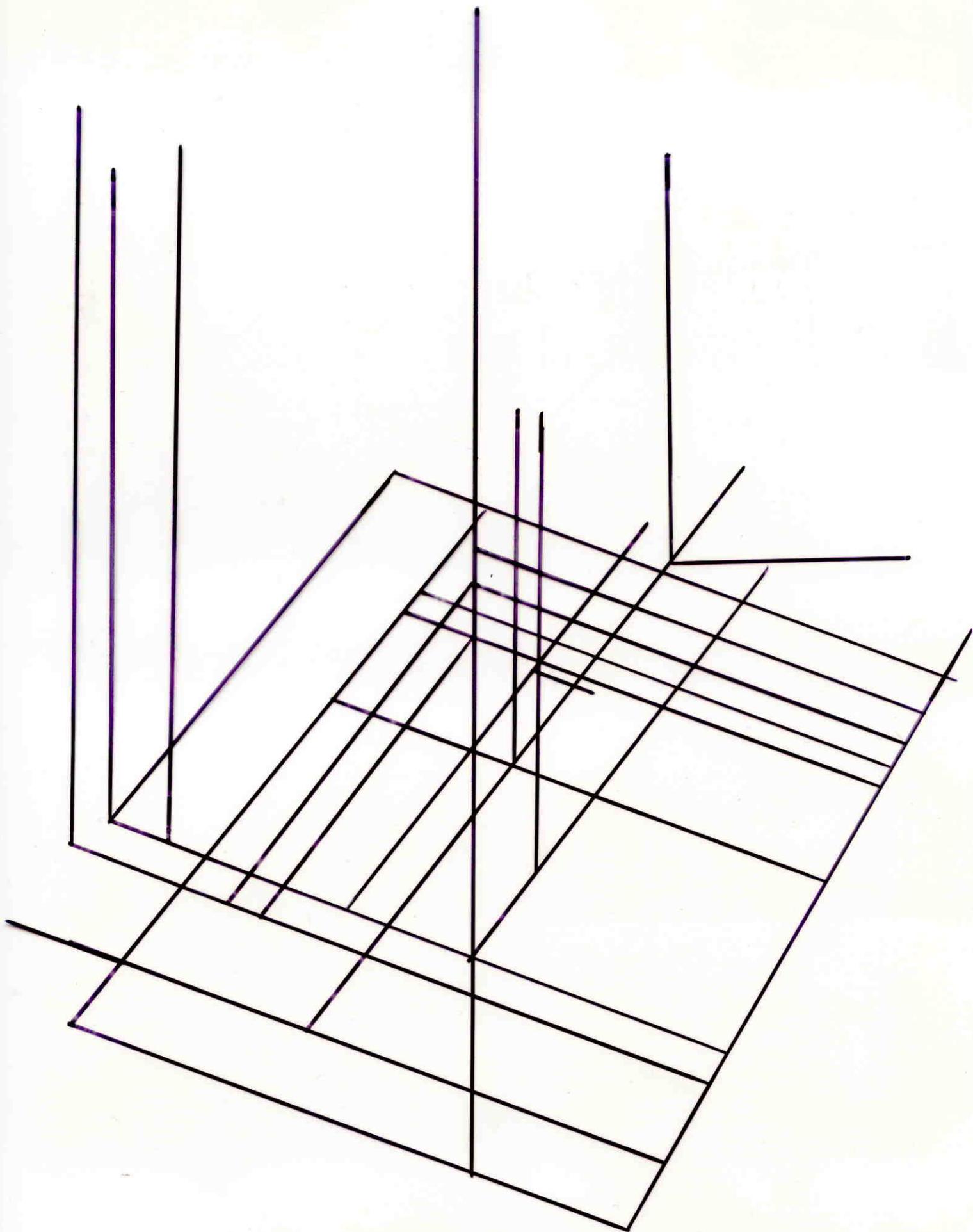
Das nach links gewandte Christuskind legt sein Köpfchen etwas in den Nacken, dreht und neigt es ein wenig zu seiner linken Schulter, um die Blüten der Nelke in seiner rechten Hand zu betrachten. Diese Drehung verursacht nur eine geringe Verkürzung der rechten Gesichtshälfte. Das rundliche Kinn setzt sich durch ein Grübchen von dem rechten Pausbäckchen ab, das sanft über die weite Lidspalte in die hohe Stirn übergeht. Diese deutet mit einer seichten Delle den gebogenen Wulst der Augenbraue und die bei Kindern besonders ausgeprägten Stirnhöcker an. In einem kreisförmigen Bogen erfolgt der Übergang vom Vorderhaupt über den prominenten Hinterkopf zum Kinn. Bedingt durch das breite untere Lippenrot wirkt die Unterlippe wulstig, während das herzförmig hingezogene Lippenrot die Oberlippe etwas länger und breiter erscheinen lässt. Die Nase ist kurz und breit modelliert. Das Weiß des Auges lässt die Pupillen besonders dunkel erscheinen. Die kleine Ohrmuschel setzt breit am Kopf an. Die goldblonden seidigen Härchen stehen vereinzelt in die Höhe. Über dem Haupt erstrahlt ein goldener Nimbus, der die untere Fensterecke überschneidet. Der Knabe hält sein rechtes leicht angewinkeltes Ärmchen erhoben, um mit der Hand die Nelke zu halten (Abb. 13). Die etwas hochgezogene Schulter verhält sich konträr zu der Bewegung des ausgestreckten gesenkten Ärmchens. Lichtreflexe, mit beschatteten Stellen wechselnd, modellieren das kindliche weiche Fleisch. Die Hand stellt den Moment des Zugreifens dar, wobei sie die Finger der Mutter berührt. Die Formung der Finger und Gelenke fällt ein bisschen flach aus.

Zwei rot-weiße aus einem Nodus hervorspringende Nelkenblüten neigen sich nach rechts. Oberhalb des Daumens wächst ein kleines Blatt aus einem weiteren Blattknoten des Stängels, ein zweites kleineres Blättchen sprießt etwas höher aus dem Stiel und beide erreichen mit ihrer Spitze die gelbe Kleidlitze des Gewandes der Maria (Abb. 13, 14).

Das leicht angewinkelte vom Schoß der Mutter nach hinten gestreckte linke Bein des Kindes führt zu einer Anspannung der Gesäßmuskulatur und zu einem Vorstrecken des Bauchs. Der etwas zu kurze Fuß weist keine Großzehe auf. Auf dem



15 Fenster mit Landschaft, Ausschnitt aus 3



16 geometrischer Aufbau des Londoner Bildes

Infrarotreflektogramm ist aber zu sehen, dass sie von dem über das Knie fallenden Gewand verdeckt wird. Das rechte geringfügig nach außen gedrehte Bein liegt dem weißen Sitzkissen bis zur Wade auf. Der Fuß berührt mit der Ferse den Oberschenkel der Madonna. Durch Verkürzung gelingt die Drehung des Fußes derart, dass man die vordere Fußsohle sieht. Das weiße quadratische Kissen gibt unter dem Körpergewicht nach.

Durch eine in der rechten oberen Bildfläche befindliche angeschnittene Fensterarchitektur, deren Fensterbank eine winzige Absprengung ziert, schaut der Betrachter in eine bergige, Licht durchflutete Landschaft (Abb. 15). Ein angeschnittener Bogen erhebt sich über eine in die Fensterbank gestellte klassische ionische Säule. Ein nach links geschwungener Weg führt an Steinblöcken und Büschen aufwärts an einen schroff emporragenden Felsvorsprung mit einem kleinen Turm im Hintergrund vorbei zu einem mit Zinnen geschmückten Turm. Zwischen den Türmen wächst ein Baum. Den Horizont begrenzt links eine ferne bewaldete Bergkette. Aufziehende Wolken unterteilen den blauen Himmel.

Auf der linken Bildseite bildet ein geraffter mit einem Knoten zusammengehaltener Vorhang den Abschluss des Gemäldes.

Der Aufbau des Bildes wird von einem geometrischen System beherrscht, das ihm zu räumlicher Tiefe verhilft (Abb. 16). Drei flächige Schichten, die parallel zum Bildrand stehen, gliedern das Gemälde. Sie werden durch diagonal verlaufende Linien miteinander verbunden. Die Hauptakteure des Bildes – Mutter und Kind – werden schräg in die Bildmitte vor eine dunkle Zimmerwand gesetzt, durch deren Fenster der Blick auf eine Landschaft im Hintergrund frei wird. Der über Marias linke Schulter geschlagene gelb gefütterte, blaue Mantel ist um ihren rechten diagonal, verlaufenden überlangen Oberschenkel drapiert und endet über die Sitzfläche hängend außerhalb des Bildes. Der linke Rahmen überschneidet die um ihre rechte Hüfte gebauschte Mantelinnenseite. Dieses Vorgehen befestigt einerseits die Figur am Rande, womit sie fest im Grunde verankert erscheint, andererseits werden die Bildebenen deutlich verschoben. Die Madonna rückt etwas von der Rahmenebene in das Zimmer. Der schräg verlaufende Oberschenkel und der beschnittene Mantelumschlag zeigen wiederum eine andere Ebene an. Sie stellen eine Verbindung einerseits mit dem Rauminneren her, andererseits eine Verknüpfung mit dem Rahmen. Dadurch werden die Hauptaktionen in die Mitte der Bühne verlegt und ihre Bedeutung hervorgehoben. Die Dreiviertelansicht von Kopf und Oberkörper der Madonna stehen im rechten Winkel zu dem eben Gesagten und leiten den Blick weiter in die Tiefe. Sie vermittelt zwischen Bühnenrand und hinterer dunkler Zimmerwand. Der am linken Bildrand befindliche Vorhang, der in gleicher Ebene mit dem Oberkörper der Maria liegt, lässt die Zimmerwand noch tiefer erscheinen. Das schräg vor der Mutter sitzende Kind, gestützt von der linken Madonnenhand, zieht aber den Blick auf sich und lenkt ihn wieder auf das Geschehen zurück. Seine leicht gestreckten Ärmchen berühren die Madonna und stellen damit einen Kontakt zu ihr her, den ihrerseits die Mutter durch ihre Armhaltung unterstreicht und gleichzeitig aber auch die Bewegung des Knaben eindämmt. Das rechte von sich gestreckte Beinchen des Knaben verläuft parallel zum

Oberkörper der Jungfrau und weist zum Bildvordergrund, während sein Fuß die Position des Oberschenkels annimmt. Hierdurch wird das Anliegen des Bildes eingekreist. Der von der rechten Hand des Christuskindes gehaltene Nelkenstängel bildet zusammen mit seiner anderen Hand und der Hand der Jungfrau die Mittelsenkrechte. Dieses hat zur Folge, dass sich das Hauptereignis in der Bühnenmitte abspielt. Die nach rechts geneigten Blüten, die intensiv von dem Knaben betrachtet werden, liegen neben dieser Achse, wodurch ihre ganz besondere Stellung hervorgehoben wird. Die fast senkrechte Nelke in der linken Hand Marias weist auf das Fenster und damit auf die Landschaft. Die vom Rahmen überschrittenen Blüten befestigen ebenfalls die Figur.

Die malerische Gestaltung des Werks wird geprägt von dem Kontrast beleuchteter und beschatteter Partien sowie der Konkordanz der Farbtöne. Ein von links außen kommendes Licht, den Vorhang noch leicht streifend, fällt seitlich nur auf die Mutter und das Kind, wodurch die Bedeutung dieser beiden Personen herausgestellt wird. Das Zimmer wird nicht erleuchtet, sondern versinkt in der Dunkelheit. Durch das Fenster blickt man in eine taghelle Landschaft, deren Licht ebenfalls von links kommt. Aber es erhellt nicht den Raum. Dieser wird zu einer dunklen Unendlichkeit und hilft damit die Bedeutung der Jungfrau mit dem Kind zu betonen. Das Haupt- und Nebenlicht stellen ein gleichmäßiges Gewebe da, das von den Lichtreflexen, die den plastischen Formen anhaften, gebildet wird. So verteilen sich die Helligkeiten gleichmäßig über die Fläche. Die ausdrucksstarke Modellierung der Figuren wird durch das Kontrastieren von Hell und Dunkel erzielt, und damit wird ihnen Plastizität verliehen. Die Grenzen der Flächen veranschaulichen die plastischen Formen. Sie sind nicht durch eine Linie getrennt. Begegnen sich Flächen, werden sie durch das Licht mehr oder weniger nuanciert.

Nur drei Farben beherrschen das Gemälde. Sie sind aber mit feinem Gespür gewählt und im Bild verteilt. Das satte nuancierte Gelb des Mantelbausches erscheint heller und blasser im Ärmel des Unterkleides, des Gürtels und der Borte des Kleid-ausschnittes der Madonna, delikater differenziert im goldig blonden Haar und in den gelb-grünen Tönen der Landschaft mit dem dunklen blaugrünen Buschwerk. Es bildet auch den Grundton der Inkarnate. Mit milderer gelb-brauner Töne kehrt es in dem Vorhang wieder. Ebenso leitet das Dunkelblau des Mantels in mannigfaltiger Variation zum helleren Grauviolett des Überkleides über, um in den blauweißen Himmelfarben wiederzukehren. Das zarte Rot der Lippen spiegelt sich sehr aufgehellte in der Hautfarbe wieder. Durch feinste Nuancen vereinen die Nelkenblüten alle Farbschattierungen in sich. Die Farben steigern sich als Komplemente gegenseitig und geben dem Bild eine feste koloristische Basis. Man spürt, wie die Farbe als unentbehrlicher Pfeiler den Bau trägt und zusammenhält. Die besonders empfindliche Hautfarbe des Kindes, die von den Lichtern mit zartesten Hell-Rosatönen umspielt ist, wird durch die Nachbarschaft des lebhaften Blau noch gesteigert und steht demzufolge mit dem Inkarnat der Mutter in Beziehung. Die Aktfigur des Kindes beherrscht auf Grund seiner hellen Fleischfarbe und durch ihre Strahlkraft zusammen mit dem

Inkarnat der Madonna die Komposition, wodurch wiederum die Bedeutung des Inhaltlichen augenfällig wird.

Auf den ersten Blick könnte man das Londoner Gemälde als eine Darstellung aus dem alltäglichen Leben einschätzen: Eine junge Mutter spielt mit dem auf ihrem Schoß sitzenden Kind in einem schlichten Zimmer, das nur durch ein rückwärtiges Fenster und einen Vorhang als solches charakterisiert ist. Die frische und gesunde Gesichtsfarbe der jungen Mutter sowie ihre schlichte Kleidung zeugen von einfacher bürgerlicher Herkunft. Ihr unbekleidetes Kind greift lebhaft nach den Blumen. Erst bei genauerem Hinschauen spürt man, dass eine gewisse Distanziertheit und Ent-rücktheit von dem Bild ausgeht. Der Betrachter bleibt Zuschauer, er fühlt sich von dem Geschehen ausgeschlossen. Eine eigenartige geheimnisvolle Aura umgibt das Bild. Hervorgerufen wird sie unter anderem durch die Kühle der verwendeten Farben und die relative Statik der Personen. Die Jungfrau sitzt in gerader angespannter und ruhiger Haltung. Ihr Haupt neigt sie gerade soweit, dass sie auf das Kind herabschauen kann. Nur ihren Haarschleier scheint eine leichte Brise zu bewegen. Sie hat sich weder zu dem Kind herabgebeugt noch hat sie es an sich gelehnt oder gar an sich gedrückt, um ihm Geborgenheit und Schutz zu verleihen. Vielmehr herrscht zwischen Beiden eine Distanziertheit, die normalerweise nicht vorhanden ist. Sie kommt durch den räumlichen Abstand der Beiden zueinander zum Ausdruck. Kontakt bieten nur die rechten Fingerspitzen und der linke Unterarm der Mutter, der den kindlichen Rücken leicht stützt. Ihre Lippen scheinen im Begriff des Lächelns erstarrt zu sein. Sie sind zwar zu einem Lächeln geöffnet, aber sie verharren in ihrem Vorhaben, so dass ihre Wangenmuskulatur nur geringfügig angespannt ist und die oberen Zähne minimal hervorschauen. Auch die Lidspalte verengt sich nicht durch die Anspannung der Wangenmuskulatur, sondern durch den gesenkten Blick legen sich die oberen Augendeckel faltenlos über die Augäpfel. Einerseits schaut sie dem Knaben zu, gleichzeitig scheint ihr Blick aber durch das Kind hindurch zu gehen, als erblicke sie Visionen. Das vor ihr sitzende Kind stellt den Augenblick dar, in dem es von der Mutter eine Nelke zum Spiel empfängt. In der rechten Hand hält es schon die Blume, mit der linken will es gerade zugreifen. Sein Körper streckt sich etwas nach vorne und spannt dabei die Gesäßmuskulatur an, um sein Körpergewicht nach vorne zu verlagern. Unterstützt wird dieser Vorgang durch die Haltung der Beine. Diese ist zwar anatomisch nicht möglich, aber der Künstler will die Vorwärtsbewegung zum Ausdruck bringen. Gerade in diesem Moment lässt er das Kind abrupt verweilen.

Mit ernster Miene, die nicht einem kindlichen, spielerischen Verhalten entspricht, betrachtet der Knabe die Nelkenblüten. Die Mimik ist angespannt und reglos zugleich. Über den Figuren schwebt ein kaum wahrnehmbarer Heiligenschein. Mit Blick auf die religiöse Botschaft wählt der Künstler bewusst eine Gartennelke, die Maria dem Christuskind darreicht.

2.2.2. Ergebnisse der Untersuchungen

Die Untersuchungen ergaben, dass die in der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) nachgewiesenen Malmaterialien Raffael in seinen florentinischen Gemälden verwendete. Nach dem heutigen Kenntnisstand benutzte Raffael in der vorrömischen Zeit kein Obstbaumholz als Bildträger. Weiterhin fanden während des Malprozesses Änderungen an der Stirn und der Wange des Kindes, des Vorhanges und in der Landschaft statt.

Zu Raffaels Zeichenstil passt die Art der Unterzeichnung. Ihre Binnenzeichnung weist Merkmale einer freihändigen Überarbeitung auf, die vorzugsweise für Raffael charakteristisch sind.

Weiterhin entspricht der klar durchdachte Aufbau der Komposition Raffaels geometrischen Neigungen.

Auf die bei der visuellen Untersuchung aufgetretenen Eigenarten der *Madonna mit der Nelke* komme ich in der Diskussion zu sprechen.

2.3. Ergebnis des im Katalogteil stattgefundenen Vergleichs der Kopien der *Madonna mit der Nelke* mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1)

Um die Unterschiede und die Qualität herauszuarbeiten, wurden im Katalogteil die einzelnen Gemälde mit dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1) verglichen. Von 80 Kopien sind 13 Gemälde⁹⁴ vor Ort einer Autopsie unterzogen worden. Bei den verbleibenden 67 Werken handelt es sich um Fotografien von Bildern, die sich vorwiegend im Privatbesitz befinden, bei denen es sich zum Teil um alte Aufnahmen handelt und deren jetziger Aufenthaltsort nicht in Erfahrung zu bringen war. Davon eigneten sich 8 Bilder⁹⁵ auf Grund der mangelhaften Vorlage nur teilweise für eine Gegenüberstellung.

Die Untersuchungen ergaben unterschiedliche Bildträger, Größen- und Qualitätsunterschiede sowie Variationen in der Auffassung der Kompositionen.

Betrachten wir zuerst die Bildträger:

Die Bilder sind auf Holz, Leinwand, Kupfer, Emaille und Papier gemalt. Bei 19 Kopien⁹⁶ können keine Angaben zu dem Bildträger gemacht werden. Von den verbleibenden 61 Versionen handelt es sich um 22 Werke auf Holz⁹⁷, 27 Leinwandgemälde⁹⁸, davon sind 3 Leinwandwerke auf Holz geklebt⁹⁹, 10 Kupferbilder¹⁰⁰, eine Aquarelldarstellung (Kat. Nr. 8) und eine Emaillearbeit (Kat. Nr. 49). Bei den auf Holz geklebten Leinwandbildern könnte auf Grund des kleinen Formats eine Doublierung stattgefunden haben. Ferner könnte auch bei der Hinterklebung der Zeitgeschmack eine Rolle gespielt haben.

Von den 5 untersuchten Holzwerken¹⁰¹ weist nur die Kopie aus München außer dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) auf Kirschholz hin. Auf der Rückseite weist sich dieses Werk (Kat. Nr. 30) als Kopie aus, dessen Original die Camuccini Galerie in Rom beherbergt. Zwei Versionen deuten auf Nussbaum¹⁰², eine auf Pappel (Kat. Nr. 19) und eine auf Eiche (Kat. Nr. 42) hin.

Als nächstes kommen wir zu den unterschiedlichen Größen:

Von 16 der 80 Bilder¹⁰³ liegen mir keine Maßangaben vor. Die Größe von 13 Versionen fällt deutlich aus dem Rahmen.¹⁰⁴ Bei diesen Bildern handelt es sich um

⁹⁴ Kat. Nr.: 1, 5, 11, 12, 17, 18, 19, 29, 30, 36, 42, 50, 53.

⁹⁵ Kat. Nr.: 16, 21, 23, 28, 38, 48, 56, 79.

⁹⁶ Kat. Nr.: 3, 4, 6, 15, 16, 32, 37, 38, 44, 46, 48, 55a, 56, 60, 61, 64, 65, 67, 77.

⁹⁷ Kat. Nr.: 1, 2, 5, 7, 13, 17, 19, 20, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 33, 42, 47, 54, 55, 57, 58, 69.

⁹⁸ Kat. Nr.: 9, 10, 12, 14, 18, 24, 25, 29, 34, 35, 36, 43, 45, 50, 51, 52, 53, 59, 62, 63, 66, 68, 70, 71, 72, 78, 79.

⁹⁹ Kat. Nr.: 12, 18, 53.

¹⁰⁰ Kat. Nr.: 11, 21, 27, 39, 40, 41, 73, 74, 75, 76.

¹⁰¹ Kat. Nr.: 5, 17, 19, 30, 42.

¹⁰² Kat. Nr.: 17, 55.

¹⁰³ Kat. Nr.: 6, 15, 16, 28, 32, 35, 44, 48, 56, 60, 61, 64, 67, 72, 74, 77.

¹⁰⁴ Bath (Kat. Nr. 2): 38, 73 x 31,12 cm; Craches (Kat. Nr. 9): 105 x 76 cm; Detroit (Kat. Nr. 10): 74, 93 x 60,33 cm; Hamburg (Kat. Nr. 17): 37, 1 x 29, 4 cm; Loreto 1 (Kat. Nr. 24): 75 x 55 cm; Loreto 2 (Kat. Nr. 25): 37 x 32 cm; New York (Kat. Nr. 34): 54, 6 x 41,9 cm; Oneonta (Kat. Nr. 37): 80 x 60

Vergrößerungen des Bildträgers¹⁰⁵, um Interpretationen der Kopisten¹⁰⁶ und um Darstellungen in der Art des Sassoferrato¹⁰⁷. Ferner sind diese Werke alle bis auf zwei (Kat. Nr. 2, 17) auf Leinwand gemalt. Die Variation aus Bath (Kat. Nr. 2) arbeitete der Maler auf Holz. Eine Ausnahme stellt das Hamburger-Gemälde (Kat. Nr. 17) mit 37,1 cm x 29,4 cm wahrscheinlich auf europäischem Nussbaum dar, deren Gestaltung von Mutter und Kind jeweils der Größe der Figuren des Londoner Werkes entspricht. Bei den verbliebenen 48 von 80 Kopien differierten die Maßangaben, wenn ich die Londoner Größe mit 29 cm x 23 cm zu Grunde lege, um 1 bis 1,5 cm. Die meisten dieser Bilder arbeiteten die Maler auf Holz.

Bei der Feststellung der Qualität der Gemäldekopien diene die im vorherigen Kapitel herausgearbeitete Qualität des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) als Maßstab.

Die Gegenüberstellung der Bilder mit dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1) ging der Frage nach, welche Version die künstlerisch beste Qualität aufweist. Dazu wurden maltechnische Kriterien untersucht, wie es sich mit der Feinheit, Modellierung, Exaktheit, Detailgenauigkeit, Licht und Schatten verhält, wie die anatomischen und perspektivischen Verhältnisse wiedergegeben sind.

Da von Raffael in der florentinischen Zeit keine Leinwand- und Kupferbilder bekannt sind, werden hier nur die Gemälde mit einem Holzbildträger zu der Qualitätsbestimmung herangezogen. Die anderen Werke werden im Katalog behandelt.

Die Malweise des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1) wurde sorgfältig fein und verfließend ausgeführt ähnlich der Brescia-Fassung (Kat. Nr. 5), während sie auf der Leipziger Kopie (Kat. Nr. 19) gröber erscheint. Auf dem Brescia-Bild (Kat. Nr. 5) erfolgte die Malerei in einer dünn-schichtigen Technik, die Farben sind heller und wässriger. Im Gegensatz dazu zeigt die Leipziger Version (Kat. Nr. 19) einen satten und dicken Farbauftrag z.B. des Schleiers und des Gewandes. Bei Lupenbetrachtung sind auf dem Leipziger Gemälde (Kat. Nr. 19) verschiedenartige Pinselstriche innerhalb des Inkarnats und des Gewandes sichtbar, die ein geringer verfließendes, visuelles Erscheinungsbild erzeugen. Der Fleischton wurde weniger nuanciert behandelt.

Das Louvre-Bild (Kat. Nr. 42) stellt besonders die Nelken und das weiße Kissen gröber und nicht so differenziert dar.

Die Haare gestalten sich auf den anderen Kopien dichter als auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Sie sind nicht aus einzelnen feinen Strichen zu Haaren geformt.

Auf der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) sind die Figuren rundplastisch fein modelliert im Vergleich zu den anderen Kopien, auf denen sie teilweise weicher¹⁰⁸, aber unklarer und teilweise hart dargestellt sind.

Die Verteilung von Licht und Schatten erfolgt auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) nuanciert und gezielt, insbesondere das Setzen der Glanzlichter und der

cm; Paris, Versailles (Kat. Nr. 43): 40,5 x 33 cm; Pommard (Kat. Nr. 45): 147 x 114 cm; Berlin (Kat. Nr. 59): 52 x 41,5 cm; Schweiz (Kat. Nr. 65): 61 x 45,5 cm; Auch (Kat. Nr. 79): 40 x 30 cm.

¹⁰⁵ Kat.: Nr. 9, 17, 24, 25, 79.

¹⁰⁶ Kat.: Nr. 2, 34, 59, 65.

¹⁰⁷ Kat.: Nr. 10, 37, 43, 45.

¹⁰⁸ Kat.: Nr. 47, 55.

Weißhöhlungen. Auf dem Louvre-Bild (Kat. Nr. 42) zeigen die Lippen keine Lichtreflexe. Das Setzen der Glanzlichter auf dem Madonnenhaar erfolgte hart und scharf, ebenso scharf begrenzt stellt sich der Lichtreflex auf dem rechten Oberschenkel des Knaben dar. Das Brescia- (Kat. Nr. 5) und Leipziger (Kat. Nr. 19) Bild gleichen sich in ihrer Licht- und Schatten-Bildung. Insgesamt offenbaren die übrigen Werke einen wenig differenzierten und nuancierten Umgang mit dem Licht.

Der Unterschied zum Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) variiert auch in winzigen Details zu den anderen Kopien. So deutet das Madonnenhaupt, auch bei entsprechender Vergrößerung, auf den meisten Kopien¹⁰⁹ keine Haarflechten an. Auf der Brescia-Version (Kat. Nr. 5), dem Kupfer-Gemälde in Lulworth (Kat. Nr. 27), dem Louvre-Bild (Kat. Nr. 42) und der Würzburg-Version (Kat. Nr. 53) endet der obere rechte Lidstrich der Jungfrau leicht geschweift, im Gegensatz zu den meisten anderen Kopien. Die Wiedergabe z. B. der Augenbrauen, Pupillen und Nelken erfolgt auf dem Leipziger Werk (Kat. Nr. 19) wie auf vielen anderen Bildern weniger naturgetreu genau und diffizil¹¹⁰. Die Abspregung der Fensterbank geben die wenigsten Kopisten wieder¹¹¹. Auch hier zeigt sich, dass keine Kopie die Einzelheiten in ihrer Vielfalt wie das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) vereinigt. Bei der großen Anzahl der Kopien erscheint es eher unwahrscheinlich, aber nicht auszuschließen, dass ein noch qualitativvolleres Gemälde auftaucht.

Die anatomischen und perspektivischen Wiedergaben lassen Unzulänglichkeiten auf vielen Bildern erkennen. In dieser Zusammenschau erweist sich das Londoner Gemälde als das qualitativvollste.

Deutliche Abweichungen von der Londoner Darstellung (Kat. Nr. 1) zeigen 22 Werke¹¹². Sie beziehen sich auf die Größe¹¹³, die Anzahl der Nelken in der Hand der Jungfrau, wobei es sich häufig um sieben Nelken handelt¹¹⁴, und den ganz dargestellten Fensterbogen¹¹⁵. Oft wurden diese Bildern in der Art des Sassoferato dargestellt. Ferner präsentieren diese Werke unterschiedliche Blumen und Landschaftsausschnitte. Außerdem weisen 18 Kopien¹¹⁶ eine bedeckte Scham des Jesuskindes auf, wobei eine spätere Hinzufügung nicht auszuschließen ist. Bei 12 Gemälden¹¹⁷ ist der Mund der Mutter geschlossen oder ihre Lippen liegen locker aufeinander. Bei dem Bild aus Buenos Aires (Kat. Nr. 6) scheint der rechte Teil des Bildes mit dem Knaben und dem angeschnittenen zweiten Fenster später hinzugefügt zu sein. Auch diese Werke sind überwiegend Variationen in der Art des Sassoferato.

¹⁰⁹ Kat. Nr.: 7, 13, 17, 19, 22, 24, 26, 30, 42, 53, 54.

¹¹⁰ Kat. Nr.: 7, 13, 19, 42.

¹¹¹ Kat. Nr.: 5, 17, 22, 30, 47.

¹¹² Kat. Nr.: 2, 6, 9, 10, 24, 25, 31, 32, 34, 37, 43, 45, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 72, 73, 76, 79.

¹¹³ Kat. Nr.: 2, 9, 10, 24, 25, 34, 43, 45, 59, 65, 79.

¹¹⁴ Kat. Nr.: 9, 10, 31, 43, 58, 62, 65, 76.

¹¹⁵ Kat. Nr.: 29, 32, 34, 45, 61, 64, 65, 75.

¹¹⁶ Kat. Nr.: 7, 9, 10, 11, 25, 29, 32, 34, 35, 37, 45, 54, 59, 60, 64, 70, 73, 76.

¹¹⁷ Kat. Nr.: 9, 10, 24, 31, 32, 37, 43, 45, 58, 59, 61, 65.

2.4. Kartonverwendung bei den Kopien der *Madonna mit der Nelke*?

Im Fall der *Madonna mit der Nelke* fehlt bislang, wie schon gesagt, eine Studie, eine Vorzeichnung oder ein Karton. Das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) weist zwar eine Unterzeichnung auf, aber keine Übertragungsspuren. Zu der Problematik der Unterzeichnung verweise ich auf Kap. 1.2.2. Mir liegen 80 Darstellungen der *Madonna mit der Nelke* vor, wobei noch 46 (Kat. Nr. 80 – 125) in der Literatur erwähnte Werke, deren Abbildung und weiterer Verbleib nicht in Erfahrung zu bringen war, zu existieren scheinen. Bei dieser doch erheblichen Anzahl stellt sich die Frage nach einer gemeinsamen Vorlage. Vergleicht man die genannten 80 Darstellungen der *Madonna mit der Nelke* miteinander, fällt auf, dass sich der größte Teil der Werke außer der Bildgröße nur in kleinen Details unterscheidet, die fast ausschließlich die Binnengestaltung der Mutter- und Kindgruppe betreffen. Demnach müssten sich die variierenden Gemäldegrößen hauptsächlich auf die Darstellung des den Figurenkomplex umgebenden Raumes beziehen, was wiederum besagen würde, dass der Umriss des Mutter- und Kindkomplex unverändert bleiben würde. Um dieses zu verifizieren, wurden von allen Gemälden Umrisszeichnungen auf Transparentfolie angefertigt. Da die meisten Gemälde nicht auf eine Unterzeichnung hin naturwissenschaftlich untersucht werden konnten, habe ich die Konturlinien des gemalten Figurenkomplexes verglichen. Dazu habe ich von einem Bild jeweils 2 Punkte der Figurengruppe genommen und deren Strecke vermessen. Anschließend wurden sie skaliert. Dieser Vorgang wurde 9-mal an charakteristischen Stellen der Mutter- und Kindgruppe wiederholt. Das gleiche Verfahren wurde bei jedem anderen Werk an den identischen Punkten angewendet. Anschließend wurde jedes Bild um den entsprechenden Faktor vergrößert oder verkleinert. Die Umrisse der so erhaltenen Fotokopien wurden auf Folie gezeichnet und verglichen.¹¹⁸

Die Umrisszeichnungen umfassen die Wiedergabe der gemalten Konturen von Mutter und Kind, ferner von den Blumen und der linken unteren Fensterrahmenecke. Das Ohr, der Mund und die Nase der Jungfrau sowie das Ohr des Knaben wurden markiert. Auf Grund der schlechten Vorlagen wurden drei Bilder (Kat. Nr. 21, 23, 79) nicht in diese Untersuchung miteinbezogen.

2.4.1. Beschreibung und Kommentierung der Besonderheiten

Die Konturen von 77 Bildern wurden verglichen. Nach dem Ergebnis kristallisieren sich 3 Gruppen heraus. Bei der ersten Gruppe A. sind die Umrisszeichnungen alle kongruent. Sie sprechen am ehesten für eine gemeinsame Vorlage, wobei es sich

¹¹⁸Zwei geometrische Gebilde G1 und G2 sind kongruent, wenn sich ihre Punkte paarweise derart einander zuordnen lassen, dass jede Strecke der einen Figur einer gleich großen Strecke der anderen Figur entspricht. An dieser Stelle gilt mein besonderer Dank Herrn Dr. Greiner vom Mathematischen Institut der Universität Würzburg.

um einen Original-, Ersatzkarton oder eine Kartontkopie handeln kann. In diesem Sinn ist das Wort "Karton" in den nachfolgenden Erörterungen zu verstehen. Geringfügige Variationen wurden vernachlässigt, da die gemalten Konturen schon kleine Variabilitäten aufweisen können. Außerdem spielt die Übertragungstechnik sowie die Genauigkeit des Kopisten und der Zustand des Kartons eine Rolle.

Zu Gruppe A. zählen 50 Werke¹¹⁹, bei denen sich deckungsgleiche Umriss mit minimalen Konturschwankungen ergeben, die hauptsächlich die linke Hälfte des Madonnenkonturs betreffen (Fig. 1). Da der Umriss eines jeden Bildes durch den Umriss von einem der 50 Werke ersetzbar ist, könnte es sich bei jedem der Gemälde um das Ursprungsbild handeln (Fig. 2). Um herauszufinden, bei welchem Werk es sich um das primäre handelt, muss es gewisse Kriterien erfüllen, Eigenschaften, die das Urbild aus dem Kreis der anderen Werke hervorhebt.¹²⁰ Diese sind vor allem die Merkmale der Qualität eines Bildes. In dem vorherigen Kapitel wurden die Unterschiede herausgearbeitet und erörtert. Die hervorragende Qualität des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1), ehemals Alnwick Version, lässt es an die Spitze rücken. Von diesen Gemälden weist das Bild in Brescia (Kat. Nr. 5) unter anderem zwei kleine unscheinbare Charakteristika auf- eine kleine Aussprengung am steinernen Fenstersims und einen leicht geschweiften rechten, äußeren Augenwinkel der Madonna. Obwohl diese Details so unwichtigen erscheinen, sind sie für die Abstammung des Bildes bedeutend. Dabei dürfte es sich höchstwahrscheinlich um das Londoner Werk (Kat. Nr. 1) handeln. Dieses vereint als einziges seine hervorragende Qualität mit alle Details. Auf den Werken (Kat. Nr. 27, 42, 53) ist nur der geschweifte Augenwinkel zu sehen, wobei auf Grund der ungenügenden Qualität der Fotokopie 27 das eventuelle Vorhandensein der Fensteraussprengung nicht auszuschließen ist. Die Beschädigung nur am Fensterbrett zeigen Kat. Nr. 11, 22, 47. Bei diesen 7 Gemälden¹²¹ darf wohl auf die gleiche Vorlage geschlossen werden.

Die Gruppe B. (Fig. 3) umfasst 13 Bilder¹²², bei denen ihre Umrisszeichnungen nur leichte Abweichungen von der Gruppe A. aufweisen. Es handelt sich vorwiegend um eine Verbreiterung der Schulterpartie der Madonna und/oder eine leichte Verschiebung der Figuren zueinander. Zu berücksichtigen ist, dass die gemalten Konturen, die die Grundlage der Untersuchung bilden, aus verschiedenen Gründen variieren können, wie Ungenauigkeit, Verrutschen des Kartons, wiederholte Restaurationen, direkte Abnahme von einer anderen Kopie. Eine leichte Konturenverschiebung im Sinne der Verbreiterung könnte auch von einer Direktabnahme infolge der parallaktischen Verschiebung herrühren. Weiterhin weisen 8 Werke¹²³ der Gruppe B. eine andersartige Gestaltung auf. Im Detroit Institute of Arts befindet sich eine Kopie

¹¹⁹ Kat. Nr.: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 62, 63, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75.

¹²⁰ Immer auf die mir bekannten Werke bezogen, was natürlich nicht ausschließt, das es noch ein besseres Gemälde gibt.

¹²¹ Kat. Nr.: 5, 11, 22, 27, 42, 47, 53.

¹²² Kat. Nr.: 10, 14, 30, 32, 34, 37, 43, 49, 56, 59, 64, 66, 68.

¹²³ Kat. Nr.: 10, 14, 32, 34, 37, 43, 56, 59.



Fig. 1

Gruppe A
umfasst 50 Gemälde Kopien

Auswahl von 17 Gemälde Kopien

Bild 1 +4+5+11+13+15+19+27+33+36+40+42+46+47+50+53+62

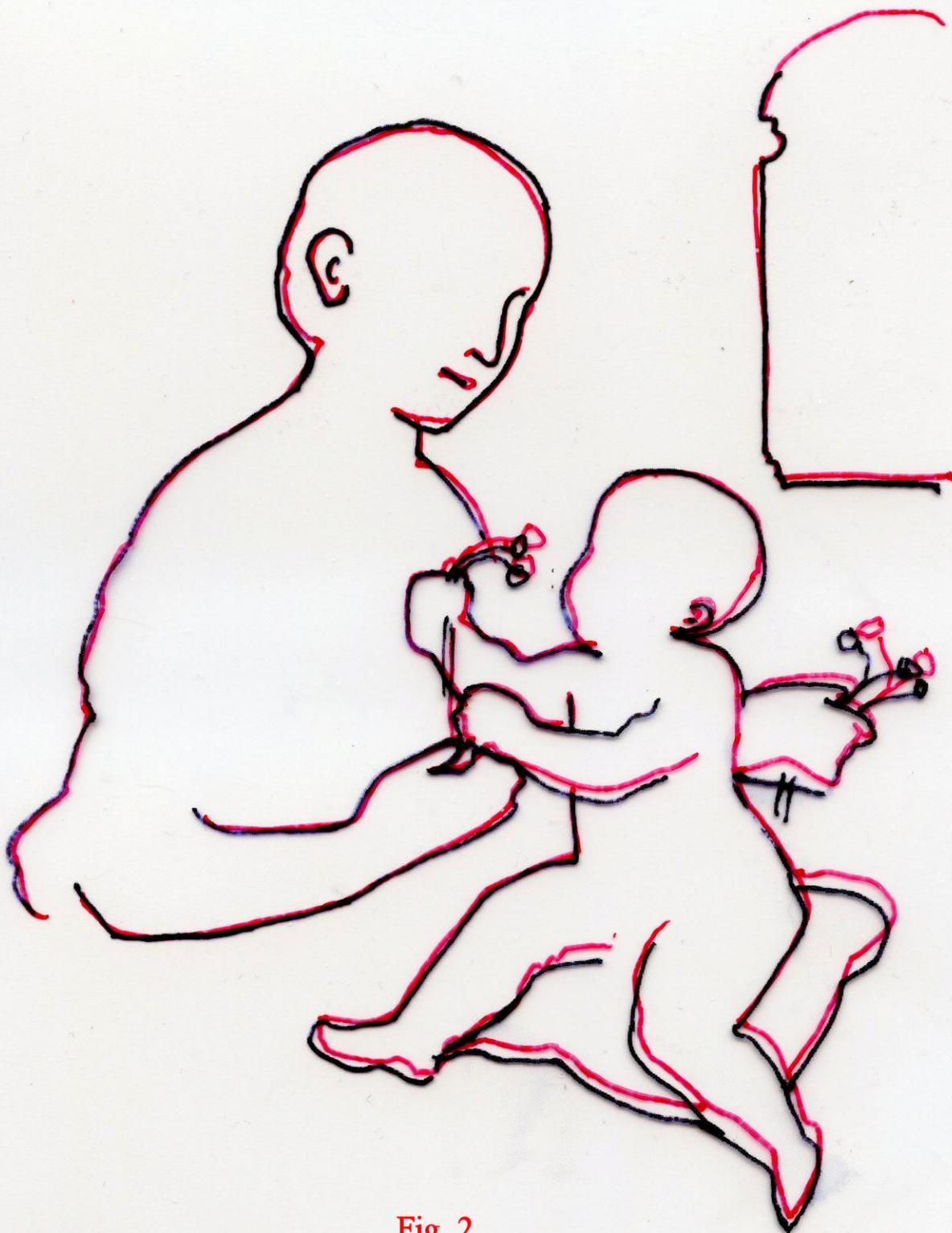


Fig. 2
Bild 1 + 5



Fig. 3

Gruppe B

umfasst 13 Gemälde Kopien

Bild 1 +10+14+30+32+34+37+43+49+56+59



Fig. 4

Gruppe C

Bild 1+7+8+9+17+24+43+61+65+76

(Kat. Nr. 10), die Sassoferato (1609 - 1685) zugeschrieben wird, die hauptsächlich in der Schulterpartie der Jungfrau eine Abweichung im Sinne einer kleinen Verbreiterung zeigt. Nicht nur die Gesamtgröße weicht beträchtlich von der Gruppe A. ab, sondern auch die Ausführung der Darstellung, die der Maler dem Zeitgeschmack entsprechend änderte. Auffällig sind 3 weitere Kopien¹²⁴ dieser Gruppe, die optisch mit dem Gemälde aus Detroit Ähnlichkeiten aufweisen und aus dem Umfeld von Sassoferato zu stammen scheinen. Ferner zeugen die Gemälde Kat. Nr. 14, 34, 56, 59 in ihrer Gestaltung von einer künstlerischen Freiheit zu einer späteren Zeit. Bei dem Münchener Bild (Kat. Nr. 30) findet sich auf der Rückseite des Bildträgers der Hinweis, dass es sich um eine Kopie nach Raffael handle, deren Originalwerk sich in der Camuccini-Galerie in Rom befinde.¹²⁵ Diese Aussage besagt nur, dass ein Gemälde in der Camuccini-Galerie zum damaligen Zeitpunkt als Original angesehen wurde. Aber es besagt nicht, wie diese Kopie entstanden ist und zu welchem Zeitpunkt dies geschah. Die Aufschrift kann auch von einem späteren Besitzer hinzugefügt worden sein.

9 Werke¹²⁶ beinhaltet die Gruppe C. (Fig. 4), die nicht für die einheitliche "Kartonverwendung" der Gruppe A. und B. spricht. Ihnen könnte zum Teil ein Stich als Vorlage gedient haben (Stich Kat. Nr. II für Kat. Nr. 9, 76), dazu Kap. 2.5.

Eine Ausnahme bildet das Hamburger Bild (Kat. Nr. 17) der Gruppe C. Es offenbart eine Unterzeichnung in dem Infrarotreflektogramm, die für die Verwendung eines "Kartons" spricht. Hier entspricht für sich genommen sowohl der Kontur der Mutter als auch der des Kindes dem in Gruppe A verwendeten "Karton", aber nicht die Gesamtkomposition, sondern der Abstand zwischen der Jungfrau und dem Knaben ist größer. Ein getrennter Karton für die Mutter und das Kind wären denkbar, da häufig einzelne Figuren für andere Kompositionen wieder verwendet wurden. Solche Praktiken waren in den Werkstätten nicht unüblich.¹²⁷ Diese Verbreiterung spiegelt sich auch in dem Bildmaß wieder. Es beträgt 29,4 cm in der Breite, während in Gruppe A das Londoner Werk (Kat. Nr. 1) 23cm breit ist.

Die Untersuchungen haben gezeigt, dass sich bis auf die neun Werke¹²⁸ der Gruppe C. der *Madonna mit der Nelke* alle anderen auf eine Kartonverwendung der Gruppe A. und B. zurückzuführen scheinen.

¹²⁴ Kat. Nr.: 32, 35, 43.

¹²⁵ „cop. d. Raffaele_ L'originale di medesima grandezza sta in Roma nella Casa Camuccini.

¹²⁶ Kat. Nr.: 7, 8, 9, 17, 24, 45, 61, 65, 76.

¹²⁷ Besonders Perugino war hierin ein Meister. Hiller v. Gaertringen, R. (1999), S. 157.

¹²⁸ Kat. Nr.: 7, 8, 17, 25, 45, 61, 65, 76.

2.5. Vergleich der Stiche untereinander und der Versuch einer Gemäldezuordnung

Die Untersuchungen der im Katalogteil dem Londoner-Gemälde (Kat. Nr. 1) gegenübergestellten und beschriebenen Stiche werden untereinander und mit den Gemälden unter Zuhilfenahme der Umrisszeichnungen verglichen. Möglicherweise ergeben sich Hinweise auf Vorlagen und Anhaltspunkte für weitere Kompositionen.

Keiner der 17 Stiche ähnelt dem höchstwahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammenden Stich (Kat. Nr. I) eines anonymen Stechers. Die Jungfrau wendet sich mit ihrem Kind im Gegensatz zu den meisten anderen Darstellungen nach links und hält in ihrer rechten Hand Lilien. Sein optisches Erscheinungsbild könnte für eine Gemäldekopie als Vorlage sprechen. Nach den Umrisszeichnungen der Gemälde bleibt die zentrale Szene im Ausmaß des Londoner Werkes (Kat. Nr. 1). Die Figurenumrisse der anderen Stiche sind nicht kongruent mit diesem Stich (Kat. Nr. I). Bei den Lilien in der rechten Hand der Madonna handelt es sich um eine Interpretationsvariante des Stechers.

Der spiegelbildlich gestaltete Stich von Boulanger (1608 – um 1693) (Kat. Nr. II) zeigt sieben Nelken in der Hand der Madonna, eine bedeckte kindliche Scham und einen oben nicht angeschnittenen Fensterbogen. Er scheint einigen Gravuren¹²⁹ als Vorlage gedient zu haben. Dieser Stich (Kat. Nr. II) könnte auch den Gemälden (Kat. Nr. 9) aus Craches und aus Perugia (Kat. Nr. 76) als Vorlage gedient haben.¹³⁰ Beide Gemälde weisen die gleichen Merkmale auf – sieben Nelken, nach links gewendete Madonna, bedeckte kindliche Scham, Darstellung des Landschaftsausschnittes – wie der Stich (Kat. Nr. II). Die fehlende Kenntnis der farbigen Komposition würde auch auf den beiden Gemälden (Kat. Nr. 9, 76) das rote Gewand der Maria erklären. Aus diesem Grunde ist der kolorierte Stich von Ridé (Kat. Nr. XVI), auf dem Maria ein blaugraues Kleid trägt, als Vorlage unwahrscheinlich. Auf dem Druck von Duthé (Kat. Nr. XV) ist die Schambedeckung üppiger. Da der Stich von Lepri (Kat. Nr. IX) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angefertigt ist, kommt er auch nicht als Vorbild in Frage, so dass Boulangers Gravur (Kat. Nr. II) höchstwahrscheinlich als Vorlage gedient hat.

Der Stich von Elias Heinzelmann (Kat. Nr. V) (1640 – 1693) ähnelt sehr der umgekehrten Darstellung von Boulanger (Kat. Nr. II), der allerdings keinen leicht geöffneten Mund der Jungfrau und keine Absprengung der Fensterbank aufweist. Außerdem verlieh Heinzelmann dem Stich eine persönliche Auslegung, in dem er die Landschaft in die Klosteranlage von St. Georg in Augsburg änderte. Seine größeren Ausmaße erfolgten zu den Seiten und am oberen Rand. Sie bezogen sich weniger auf die Figurengruppe.

Der Stich von Heinzelmann (Kat. Nr. V) bildete wahrscheinlich die Vorlage für den Stich von Jeremias Wolff (Kat. Nr. VI). Allerdings wurde die Darstellung der Landschaft geändert und anstelle der Klosteransicht eine Flusslandschaft gestochen.

¹²⁹ Kat. Nr.: VII, IX, XV, XVI.

¹³⁰ S. Teil 5 Katalog, Kat. Nr.: 9, 76, II.

Gioacchino Lepri arbeitete in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Maler und Kupferstecher in Rom. Seine Darstellung (Kat. Nr. IX) gleicht der von Boulanger (Kat. Nr. II) sehr, so dass anzunehmen ist, dass Lepri nach ihm gearbeitet hat.

Ebenso scheint Alvise Povelato (Kat. Nr. VII) seine 1780 gestochene Gravur nach Boulangers Stich (Kat. Nr. II) gearbeitet zu haben. Auch wenn das Format mit 24 cm x 18 cm kleiner ist, so enthält er doch bis auf den Mund der Maria alle Details von Boulangers Stich (Kat. Nr. II).

Die Vergrößerung des Stiches (Kat. Nr. III/IV) von Jean Couvay (1605/22 – 1663/80) auf 33,7 cm x 25,7 cm erfolgte wie auch auf den Gemälden hauptsächlich seitlich und nach oben. Im Unterschied zu den Stichen Kat. Nr. II, V, VI, VII, IX, XV, XVI und XVIII zeigt diese Gravur (Kat. Nr. III/IV) nur drei Nelken in der Hand der Madonna. Der etwas schief wirkende Mund des Kindes auf dem Stich (Kat. Nr. III/IV) könnte ein Hinweis auf eine Gemäldevorlage sein wie z. B. die Gemälde Kat. Nr. 7, 10, 28, 31, 42, 51, 52, 55, 56, 57.

1828 wurde der Stich (Kat. Nr. VIII) von Farrugia in Mailand gedruckt. Nach der Bildlegende befand sich das Original in der Camuccini-Galerie in Rom. Im Gegensatz zu dem Gemälde in der ehemaligen Camuccini-Collection, d. h. dem heutigen Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1), verschließt Maria ihren Mund und die Scham des Kindes verhüllt ein Schleier. Die Größe und die Anzahl der Nelken entsprechen dem Gemälde (Kat. Nr. 1).

Das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) diente als Vorbild für die Zeichnung von Vibert (Kat. Nr. XI), wie einem Bericht des Salons von 1859 zu entnehmen ist.

Eine Zeichnung von Vibert (Kat. Nr. XI), der von 1799 – 1860 lebte, diente dem Stich von Lehmann & Chevron (1799 – 1860) (Kat. Nr. XIV) als Vorlage. Auch hier ist die Gestaltungsfreiheit des Stechers zu sehen. Die Zeichnung zeigt keine verdeckte Scham des Kindes, während der Stich (Kat. Nr. XIV) diese aufweist.

Bis auf den Stich von Heinzelmann (Kat. Nr. V) und Wolff (Kat. Nr. VI) weisen alle Stiche verschiedene Größen auf, sowohl untereinander als auch im Vergleich zu den Gemälden, mit Ausnahme der Drucke von Farrugia (Kat. Nr. VIII), Lehman & Chevron (Kat. Nr. XIV) und der Zeichnung von Vibert (Kat. Nr. XI), deren Größe in etwa dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) entspricht.

Die Stiche Kat. Nr. III/IV – X zeigen einen geschlossenen Mund der Maria und eine verdeckte Scham des Kindes, wie die Gemälde (Kat. Nr. 9, 10, 32, 34, 37, 45). Außer dem Gemälde aus Craches (Kat. Nr. 9) handelt es sich um Gemälde in der Art des Sassoferrato.

Auf den Stichen Kat. Nr. II, V, VI, IX, XV, XVI und XVIII sind sieben Nelken zu sehen, wie auf den Gemälden Kat. Nr. 9, 31, 45, 62, 65. Bei ihnen handelt es sich meistens um Gemälde in der Art des Sassoferrato oder wie Kat. Nr. 34 um Variationen. Das Bild aus Sevre (Kat. Nr. 49) zeigt vier Nelken wie der Stich von Semmler (Kat. Nr. X).



Fig. 5

Stich I+II+III+V+VI+VII+VIII+IX+X+XI+XIII+XIV+XV+XVI+XVII

Ein Vergleich der Stichumrisse zeigt, dass alle gleich sind trotz größerer Variationsbreite (Fig. 5), die auf der Vorlage, der Abnahmetechnik und dem jeweiligen Stecher beruhen. Da die Gravur von Couvay (Kat. Nr. III/IV) bislang die älteste ist und die Anzahl der Nelken auf ein Gemälde verweist, scheint sie den anderen Stichen als Vorlage gedient zu haben. Die Abweichungen der anderen Stiche beruhen auf der Auslegung der jeweiligen Stecher.

Ein Umrissvergleich der 17 Stichen ergab im Verhältnis zu der Gemäldegruppe A. nur eine Übereinstimmung mit den Drucken von Farrugia (Kat. Nr. VIII), August Semmler (Kat. Nr. X), Lehman & Chevron (Kat. Nr. XIV) und der Zeichnung von Vibert (Kat. Nr. XI). Aus der Gemäldegruppe B waren die Gemälde Kat. Nr. 34, 43 und die Emaillearbeit von Jaquotot (Kat. Nr.49) mit den Stichen (Kat. Nr. II, V, VI) in annähernder Übereinstimmung zu bringen. Kein Stich war mit der Gemäldegruppe C kongruent.

Die offensichtlichsten Abweichungen der Stiche zu den Gemälden beruhen auf unterschiedlichen Größen, einem leicht geschlossenen Mund der Mutter, einer bedeckten kindlichen Scham und einer variierenden Anzahl von Nelken.

Die Untersuchungen ergaben, dass sich die Gravuren nicht sicher auf ein bestimmtes Gemälde zurückführen lassen. Teilweise dienten sie untereinander als Vorlage. Die mit der Gemäldekomposition nicht übereinstimmenden Faktoren beruhen auf den jeweiligen Interpretationen der Stecher.

Teil 3

3. Diskussion

Die zahlreichen Kopien der *Madonna mit der Nelke* lassen den Schluss zu, dass der Künstler dieser Komposition zu jener Zeit als sehr angesehen und berühmt galt. Umso mehr verwundert es, dass es bislang über dieses Bild keine schriftlichen Hinweise gibt, weder auf einen Entwurf, eine Zeichnung oder Karton, noch Dokumente, Inventarlisten, Belege, Rechnungen und Erwähnungen in der zeitgenössischen Literatur. Erst auf Stichen Mitte des 17. Jahrhunderts ist zu lesen, dass Raffael diese Komposition gemalt hat. Dieses besagt, dass den Stichen eine Vorlage, ob Zeichnung, Karton, Bild oder ein anderer Stich zur Verfügung gestanden haben muss, die Raffael zugeschrieben wurden.

3.1. Ist Raffael der ‚Autor‘ der Bildidee der *Madonna mit der Nelke*?

Auf Grund einer großen Anzahl von Kopien haben wir eine Vorstellung von dem Aussehen der Bildidee, so dass wir untersuchen können, ob es Raffaels Œuvre seiner vorrömischen Zeit entspricht. Da die Londoner Version (Kat. Nr. 1) von einem Teil der Kunstwissenschaftler als Original angesehen wird und zudem der Vergleich von 72 verwertbaren Kopien von insgesamt 80 ergab, dass sie am qualitativsten ist, dient sie als Basis zur Klärung der Autorfrage.

Die Madonnendarstellung steht in einer alten ikonographischen Tradition. Ihren theologischen Gehalt versuchte Raffael immer wieder mit neuen künstlerischen Mitteln dem Betrachter nahe zu bringen. Schon früh traten seine zeichnerische Begabung und die Fähigkeit, Motive anderer Künstler sich anzueignen und nach eigenen Ideen umzugestalten, hervor, so dass er bereits in sehr jungen Jahren andere Künstler mit Zeichnungen unterstützte. In der umbrischen Zeit prägten vor allem Perugino mit seinem Malstil, seiner Technik und Organisation seiner Werksproduktion¹³¹, aber auch Pinturicchio mit seinen Ornamentverzierungen¹³², Signorelli und andere Künstler den jungen Maler. Auf den Einfluss seines Vaters, Giovanni Santi, sind Stilelemente in zahlreichen vorrömischen Werken zurückzuführen. So taucht zum Beispiel

¹³¹ Zu der Frage der umstrittenen Lehre bei Perugino s. Hiller (1999). Meyer zu Capellen (1996), Kummer, S. (2001).

¹³² Für ihn lieferte Raffael nach Vas. 1550/1568, ed. Bettarini/ Barocchi Bd. III, S. 517 – 572, Bd. IV, S. 159 einige Entwürfe und Zeichnungen für die Piccolomini-Bibliothek in Siena. Pinturicchios Dekorationen für Bordüren mit Goldpulver in seinem Werk *Madonna und Kind mit Johannesknaben* Holz, 56,7 x 40,7 cm, Fitzwillian Museum, Cambridge findet sich in Raffaels *Madonna mit Kind, Hl. Hieronymus und Hl. Franziskus*, um 1502, Öl auf Pappelholz, 34 x 29 cm, Gemäldegalerie, Berlin und dem *Hl. Sebastian*, um 1502/3, Öl auf Holz, 45,1 x 36,5 cm, Pinacoteca dell' Accademia Carrara, Bergamo, Inv.-Nr. 314/647 – 1866, wieder. Ebenso geht das bekleidete Jesuskind in Raffaels *Pala Colonna*, Holz, Hauptteil 196 x 168 cm, Lünette 73 x 168 cm, Metropolitan Museum of Art, NY, auf Pinturicchios *Madonna und Kind mit Johannesknaben* Holz, 56,7 x 40,7 cm, Fitzwillian Museum, Cambridge, zurück. Oberhuber, K. (1978), S. 69 ff.

die Krone aus der *Sacra Conversazione* von Santi in Raffaels *Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino* und der *Marienkrönung* wieder auf. Seine geometrische Neigung zu klaren Linien, zu symmetrischem Aufbau und architektonischen Strukturen hat ihren Ursprung ebenfalls höchstwahrscheinlich in Santis Werken.¹³³ Perugino galt als ein sehr angesehener aber ganz in den Traditionen des 15. Jahrhunderts verwurzelter Künstler, dessen Klientel keine Innovationen wünschte. So verwundert es nicht, dass Raffael anfangs primär in der Kunst des 15. Jahrhundert bewandert war.

Raffaels hauptsächliches Betätigungsfeld scheint sich auf den Hof von Urbino, Città di Castello, Perugia und Umgebung beschränkt zu haben. Größere Aufträge führte er teilweise mit anderen Künstlern gemeinsam durch, wie Evangelista di Pian Melato¹³⁴, Girolamo Genga und Pinturicchio.

Wie seine zahlreichen Studien, besonders während seiner Florentiner Zeit, zeigen, war Raffael stets auf der Suche, seine Entwürfe und Zeichnungen zu verbessern. Während seiner gesamten Schaffensphasen versorgte er großzügig andere Künstler mit Entwürfen und Zeichnungen.¹³⁵

Raffael beeindruckten vor allem zwei Künstler: Leonardo und Michelangelo. Mit ihnen setzte er sich auseinander und von ihnen wollte er lernen, um seine eigene Ausdrucksweise zu erlangen. Er war bestrebt, sich in der Florentiner Kunstszene und auf dem Kunstmarkt zu etablieren. Deshalb suchte er die Bekanntschaft einflussreicher Leute und der Florentiner Nobilität, was nicht so einfach zu sein schien, wie seine zwischenzeitlichen Aufenthalte und Aufträge in Umbrien und den Marken belegen. Seine Florentiner Kontakte und Aufträge bewegten sich hauptsächlich im kaufmännischen Milieu.¹³⁶ Bezeichnenderweise schuf er keine größeren Altarwerke für kirchliche oder kommunale Einrichtungen, außer der am Ende seiner Florentiner Zeit, 1507, begonnenen *Madonna del Baldacchino*¹³⁷ für die Familie Dei. Bei seinem Umzug nach Rom ließ er das Gemälde unfertig zurück.¹³⁸ Vielmehr handelte es sich vorwiegend um kleine Madonnenbilder und Portraits für den privaten Gebrauch, zur Andacht und/oder zur Ausschmückung der Wohnräume.

Auf zahlreichen Studienblättern Raffaels aus dieser Zeit handelt es sich eher um Ideen als um Kompositionen zu dem Thema *Mutter und Kind*. Sie zeigen, wie

¹³³ S. z. B. Fresken in der Cappella Tiranni in S. Domenico, Cagli; *Pala Oliva*, Holz, 225 x 215 cm, Convento di Montefiorentino, Frontino, dat. 1489. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 19.

¹³⁴ *Baronci-Altar*. Erstes dokumentiertes Werk Raffaels unter Beteiligung von Evangelista di Pian Melato für das Altarblatt der Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino, um 1500/01, Musee des Beaux-Arts, Lille. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 16.

¹³⁵ Z. B. Pinturicchio, Entwurfshilfen für das Altarwerk in Fratta Perugina; Domenico Alfani. Shearman 2003, S. 111f., 157; Ferino Pagen 1986, Erörterungen, S. 93 – 107.

¹³⁶ Taddeo Taddi, *Madonna im Grünen*; Lorenzo Nasi, *Mad. del Cardellino*; *Portrait* des Agnolo Doni für *Agnolo Doni und Maddalena Doni*; Domenico Canigiani, *Hl. Familie Canigiani*, die durch Familienbande miteinander verbunden waren. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 38.

¹³⁷ *Mad. Baldacchino*, Holztafel: 277 x 224 cm, Florenz, Galleria Palatina. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 221.

¹³⁸ Meyer zur Capellen (1996), S. 43.

sehr Raffael, besonders von Motiven Leonardos angeregt, dieses Thema beschäftigte, dass er seine Ideen hierzu teilweise mehrmals variierend auf einem einzigen Blatt skizzierte, zum Beispiel auf der Skizze von 1506/07 in der Albertina in Wien. Hier finden sich Grundzüge zu der *Großen Madonna Cowper*, *Madonna Orleans*, *Madonna mit der Palme*, *der Madonna Tempi*, *der Madonna Colonna* und der *Madonna mit der Nelke*. Das Thema der Hände von Mutter und Kind, die auf der mittleren rechten Skizze etwas Pflanzliches betrachten, war sicher der erste Nachklang der Beschäftigung mit Leonardo und seiner *Madonna Benois*.

Für seine meisten Madonnendarstellungen ist kein Auftrag nachweisbar erhalten. Aber es ist dennoch zu vermuten, dass Privatleute die Auftraggeber waren, da die Provenienz einiger Werke auf Florentiner Sammlungen zurückgeht.¹³⁹ Ferner fällt auf, dass die Bilder seiner Madonnen aus dieser Zeit bis auf zwei – *La Belle Jardiniere* und die *Große Madonna Cowper* – weder datiert noch signiert sind. Es könnte möglicherweise ein Indiz für Werke, die Raffael ohne Auftrag schuf, sein.

Für die *Madonna mit der Nelke* lassen sich, wie schon mehrfach gesagt, bislang überhaupt keine Dokumente finden.

Da anzunehmen ist, dass Raffael nicht über größere finanzielle Mittel verfügte und keinen größeren Auftraggeberkreis vorweisen konnte,¹⁴⁰ bot sich ihm der Kunsthandel als Einnahmequelle an. Gleichzeitig konnte er mit Werken, die er ohne Auftrag schuf, auf seine künstlerischen Fähigkeiten aufmerksam machen. Für diese Annahme sprechen das kleine Format des Gemäldes der *Madonna mit der Nelke* und seine Ausführung. Ferner beschränkt sich aus Kostengründen die Verwendung des teuren Goldes nur auf Goldpuder für die Nimben und den Gürtel, während die Borte am Kleidausschnitt nicht, wie auf vielen Auftragsarbeiten Raffaels golden ornamentiert, sondern in schlichtem Gelb gehalten ist, da kostbare Materialien häufig der Auftraggeber stellte.¹⁴¹

Andererseits könnte ihn ein Auftraggeber verpflichtet haben, ein Bild ähnlich der *Madonna Benois* auszuführen, das Raffael in seinem Sinne abwandelte.

Da Raffael in der Provinz schon als angesehener Künstler galt, führte er während seiner Florentiner Zeit immer wieder Aufträge für angesehene Persönlichkeiten in Umbrien und den Marken aus.¹⁴² Der Hof von Urbino, zu dem er schon früh Kontakte hatte, könnte ebenfalls als Auftraggeber in Betracht kommen, zumal anzunehmen ist, da Raffael aus Urbino stammte, er dort häufiger auf Besuch weilte, als uns bekannt ist. Vasari schreibt, dass Raffael, während er 1507 in Urbino weilte, für Guidobaldo da Montefeltro zwei Madonnenbilder, klein aber schön, in seiner zweiten

¹³⁹ *Madonna del Granduca, die Colona Madonna, die Große Madonna Cowper, Madonna Tempi*. Chapman, H., Henry, T. und Plazotta, C. (2004), S. 63, Anm. 169.

¹⁴⁰ Golzio (1971), S. 4. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 146. Hiller v. Gaertringen (1999), S. 38.

¹⁴¹ Sonnenberg, H. v. (1983), S. 94.

¹⁴² *Grablegung Borghese*. Zwar ist die Auftragsvergabe nicht dokumentiert, aber nach Vasari bestellte Atalanta Baglioni aus Perugia dieses Bild, dessen Entwurf und Karton Raffael in Florenz ausarbeitete. Vas. 1550/1568, ed. Bettarini/ Barocchi Bd.

Manier ausführte.¹⁴³ Da sie bislang nicht identifiziert sind, könnte es sich bei einem der beiden Bilder um die *Madonna mit der Nelke* handeln.¹⁴⁴ Der Karton für das Gemälde könnte ebenfalls in Urbino verblieben sein. Außerdem erwähnt Raffael in einem Brief vom 21.04.1508 an seinen Onkel Ciarla in Urbino, eine kleine Tafel für *la Nostra Donna dela profetessa*, d.h. für die Gattin des Präfekten von Rom.¹⁴⁵

Ferner könnte Raffael das Gemälde und/oder dessen Karton als Beweis seiner Dankbarkeit verschenkt haben, um sich z. B. für die Vermittlung eines Auftrags erkenntlich zu zeigen.¹⁴⁶ Auch dieses könnte für die *Madonna mit Nelke* zutreffen. Den Auftrag zu der *Marienkrönung*, auch *Pala Oddi* genannt, die für die Familienkapelle in San Francesco al Prato in Perugia bestimmt war, erhielt Raffael, wie schon Vasari angibt¹⁴⁷, wahrscheinlich von Maddalena degli Oddi. Nach neusten Quellen scheint aber Leandra degli Oddi die Auftraggeberin gewesen zu sein.¹⁴⁸ Die Familie der Oddi gehörte neben der Familie der Baglioni zu den einflussreichsten der Stadt. Beide Familien befanden sich seit 1331 in einem Streit miteinander. Infolge der Auseinandersetzungen mit dem Clan der Baglioni befanden sich die Männer vorübergehend im Exil.¹⁴⁹ Da Maddalena mit Atalanta Baglioni verwandt war, könnte sie Raffael für die Ausführung der Grablegung empfohlen haben. Die *Madonna mit der Nelke* wiederum könnte ein Geschenk an Maddalena für die Vermittlung des Auftrags gewesen sein. Die in dem handschriftlichen Inventar der Camuccini-Sammlung gemachten Angaben, dass das Gemälde für Maddalena degli Oddi, eine Nonne aus Perugia, gefertigt und von den Erben 1636 nach Frankreich verkauft worden sei,¹⁵⁰ erscheint solange fragwürdig, wie Dokumente oder Hinweise fehlen.

Die Komposition geht zweifelsohne auf die *Madonna Benois* zurück. Jedoch zeigt eine Zeichnung Fra Bartolommeos eine ähnliche Beinstellung wie auf der *Madonna mit der Nelke*, sodass sie dieser entlehnt zu sein scheint, worauf schon Penny hinwies.¹⁵¹

Raffaels frühe Werke zeugen davon, dass ihm schon Leonardos Studien - vielleicht in Form von Zeichnungskopien - in seiner umbrischen Zeit bekannt gewesen

¹⁴³ Vas. 1550/1568, ed. Bettarini/ Barocchi Bd. IV, S. 161.

¹⁴⁴ Golzio (1971), S. 18 -19; Wester-Lewis, A. (1994), S. 54.

¹⁴⁵ Shearman, J. (2003), S. 112/113, 1508/1.

¹⁴⁶ Bambach Cappel, C. (1988), S. 104, Anm. 134; s. auch Golzio.

¹⁴⁷ Vas. 1550/1568, ed. Bettarini/ Barocchi Bd. IV, S. 158.

¹⁴⁸ Cooper, D. (2004), S. 742. Shearman, J. (2003), S. 162, 1512/5. S. Hiller v. Gaertringen (1999), S. 324, Anm. 194; De Vecchi (1986), S. 76. Nach ihren Recherchen scheint Leandra degli Oddi, geborene Baglioni, die Frau des verstorbenen Simone degli Oddi, die Auftraggeberin gewesen zu sein.

¹⁴⁹ Da die Familien der Oddi und Baglioni untereinander durch Heiraten verwandtschaftlich verbunden waren, wurden die Frauen nicht in das Exil geschickt.

¹⁵⁰ Penny, N. (1992), S. 79 Anm. 31; Anderson, J. (1993), S. 271; Chapman, H., Henry, T. und Plazotta, C. (2004), S. 190.

¹⁵¹ Penny, N. (1992), S. 68.

sind. Ob er sie über Perugino, der auch eine Werkstatt in Florenz bis 1511 betrieb¹⁵², kennen gelernt hatte, steht hier nicht zur Diskussion. In der um 1500 von Perugino geschaffenen *Madonna* weist das Jesuskind eine ähnliche Beinhaltung auf, die aber nicht so kraftvoll erscheint, wie auf dem Gemälde der *Madonna Benois* (Abb. 1).¹⁵³ In der noch ganz Perugino verpflichteten *Norton-Simon Madonna*¹⁵⁴ verarbeitete Raffael die Beinposition aus der *Madonna Benois* und modifizierte gleichfalls die Haltung der Hände.

Bezeichnend für Raffaels Kreativität ist, dass er keine seiner Kompositionen jemals wiederholte, obwohl er die Verwendung und den Vorteil des Kartons beziehungsweise seiner Teile sowie das Arbeiten mit ihnen sicherlich bei Perugino kennen gelernt hatte. Bei ihm bestand ein grundsätzliches Bemühen um klare und verständliche Darstellungsweisen. Dieses unterschied ihn von den meisten seiner Vorbilder. Er war ständig darauf bedacht, seine Entwürfe und Zeichnungen zu verbessern, bis ein nahezu vollkommener Karton ausgeführt werden konnte, dessen Übertragung mit Hilfe der *spolvero*- oder *calcho*-Technik erfolgen konnte.¹⁵⁵ Seine relativ zahlreich erhaltenen Kartons zeugen einerseits von seiner präzisen und minutiösen Planung und Arbeitsweise, andererseits von seiner Erfindungsgabe und Experimentierfreudigkeit.

Raffael arbeitete bevorzugt auf Pappelholz¹⁵⁶, selten gebrauchte er Kirsche.¹⁵⁷ In seiner Florentiner Zeit entstanden keine Gemälde auf Leinwand mit Ausnahme des *gonfalone*, der sich aber mit der Funktion als Banner erklären lässt. Einige der in dieser Zeit entstandenen Werke wurden später von Holz auf Leinwand übertragen¹⁵⁸. Auch in seiner römischen Zeit bildete die auf Leinwand gemalte *Sixtinische*

¹⁵² Perugino war häufig in seiner florentiner Werkstatt abwesend und überließ sie seinen Mitarbeitern. Perugino hatte seine Werkstatt Räume von der Familie Ghiberti seit ca. 1486 gemietet. S. Coonin, D. (1999), S. 100 – 103.

¹⁵³ s. auch Raffaels *Caritas* zur Grablegung 1507.

¹⁵⁴ Raffael: *Madonna und Kind*. 1503/4, Öl auf Holz, 52,7 x 40 cm, The Norton Simon Museum of Art, Pasadena, Kalifornien. S. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 27. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 148.

¹⁵⁵ Wobei Raffael erst nachweisbar ab 1507/8 die *calcho* – Technik anwendete, besonders in Portraits, z. B. *Portrait Agnolo Doni* um 1507. Hiller v. Gaertringen (1999), S. 235.

¹⁵⁶ Auf Grund der Oberflächenmerkmale bei der Holzartenbestimmung der Bildträger wurde früher Linde bei der Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani und Kastanie bei der *Madonna Tempi* sowie der *Madonna della Tenda* angenommen. Dendrologische Untersuchungen haben inzwischen ergeben, dass es sich bei diesen Gemälden um Pappelholz handelt. Klein, P., Bauch, J. (1983), S. 85 – 91. Nicolaus, K. (2003), S. 37, 38.

¹⁵⁷ Mancinelli, F.: *La Transfigurazione e la Pala di Monteluçe: Considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce dei recenti restauri*. in: *The Princeton Raphael Symposium: Science in the Service of Art History*, Princeton Monographs in Art and Archaeology XLVII, eds Shearman, J. and Hall, M. B. Princeton, New Jersey, 1990, S. 149 -150, Anm.: 2. Reclams Handbuch 1 (1984), S. 283. *Transfiguration*, Rom, Vatikan. Abb. Ferino Pagden, S. und Zancan, M. A. (1989), Kat. Nr. 92.

¹⁵⁸ Raffael: *Madonna Bridgewater* und die *Heilige Familie mit einem Palmbaum*, Edinburgh, National Gallery of Scotland. Abb. s. Weston-Lewis, A. (1994), S. 57, 37.

*Madonna*¹⁵⁹ eine Ausnahme, ebenso die Portraits von *Baldassare Castiglione*¹⁶⁰ und *La Velata*.¹⁶¹

Bei der Betrachtung der *Madonna mit der Nelke* fällt ihre raumerfüllende Wirkung auf, die zum Teil an Raffaels umbrischen Madonnen erinnert und von seiner großen Anlehnung an Perugino zeugt.¹⁶² Den ausladenden Oberkörper der Figuren seiner umbrischen Werke weisen seine Gemälde der *Madonna mit Kind und den Hlg. Hieronymus und Franziskus*¹⁶³, des *Hl. Sebastian*¹⁶⁴, der *Madonna Diotallevi*¹⁶⁵ und *Madonna Solly*¹⁶⁶ auf. In dem *Hl. Sebastian*, der *Madonna Diotallevi* und der *Madonna Solly* ist der Oberkörper noch frontal und statisch gestaltet, während auf der *Madonna mit Kind und den Hlg. Hieronymus und Franziskus* eine leichte angedeutete Drehung in dem Schulterbereich eine Diagonalität vortäuscht, die von dem etwas geneigten und gewendeten Kopf und dem über den linken Arm aufgeschlagenen Cape, sowie von der Position des Kindes unterstützt wird. Sie kann über den breit gelagerten, die Bildbreite einnehmenden Sitz der Madonna nicht hinwegtäuschen. Der fast waagerechte linke Arm der Jungfrau und die beiden mit der Mutter beinahe auf gleicher Höhe dargestellten Heiligen, die dicht gedrängt zu beiden Seiten der Maria stehen, betonen die Frontalität und Breite.

In der *Madonna mit der Nelke* weicht die Frontalität der umbrischen Madonnen einer Drehung des Oberkörpers in eine Dreiviertelansicht, wodurch zum Teil die Monumentalität gemildert wird. Ebenso verhält es sich mit dem breit gelagerten Sitz der Madonna, der, wenn auch anatomisch nicht korrekt, in eine seitliche Position übergeht. Zwar handelt es sich bei der *Madonna mit dem Stieglitz*¹⁶⁷, der *Madonna im Grünen*¹⁶⁸ und der *Madonna Jardiniere*¹⁶⁹ um drei großformatige Gemälde zwischen 1506 – 1507, aber auch sie zeigen einen breit wirkenden Sitz, der teilweise durch

¹⁵⁹ Raffael: *Sixtinische Madonna*. Dresden, Gemäldegalerie. Abb. s. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 291.

¹⁶⁰ Raffael: *Baldassare Castiglione*. Paris, Louvre. Abb. Laclotte, M und Cuzin, J. - P. (1990), S. 176.

¹⁶¹ Raffael: *La Velata*, Florenz. Gall. Palatina. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 297.

¹⁶² Vgl. z. B. Perugino: *Madonna*. Holz, 70 x 51 cm, Nat. Gal., Washington; Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 149.

¹⁶³ Raffael: *Mutter und Kind mit Hll. Hieronymus und Franziskus*. Um 1502, Öl auf Pappelholz, 34 x 29 cm, Berlin, Gemäldegalerie. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 117.

¹⁶⁴ Raffael: *Hl. Sebastian*. 1502/03, Öl auf Holz, 45,1 x 36,5 cm (bemalte Fläche 43,9 x 34,3 cm), Bergamo, Pinacoteca dell' Accademia, Inv.-Nr. 314/647 – 1866. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 119.

¹⁶⁵ Raffael: Abb. Garofalo, C., (2002), S. 18, Abb. 4.

¹⁶⁶ Raffael: Ebenda, S. 21, Abb. 6.

¹⁶⁷ Raffael: *Madonna mit dem Stieglitz*. 1505/06, 107 x 77 cm, Holztafel, Florenz, Galleria degli Uffizi. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 43, Nr. 26.

¹⁶⁸ Raffael: *Madonna im Grünen*. Im Gewandsaum das Datum 1506, 113 x 88 cm, Holztafel, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 628. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 41.

¹⁶⁹ Raffael: *Madonna Jardiniere*. 1507, 122 x 80 cm, Holz, Paris, Louvre. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 43, Abb. 27.

voluminöse Manteldraperien verunklärt ist. Ferner deutet die linke Madonnenhand nur das Zugreifen an, aber nicht das wirkliche Festhalten der Nelken und vermittelt nicht den entstehenden aktiven Prozess der Muskelanspannung. Schon seinen vorflorentinischen Madonnen haftet diese Unsicherheit an. Die Darstellung des aktiven körperlichen Zustandes, wie hier die Tätigkeit des Festhaltens, bereitet Raffael während seiner gesamten Florentiner Zeit noch Schwierigkeiten. Erst die 1508 geschaffene *Große Madonna Cowper*¹⁷⁰ gibt dieses wieder. Weder die um 1505/6 entstandene *Madonna Granduca*¹⁷¹ noch die *Kleine Madonna Cowper*¹⁷² veranschaulichen die Schwere des kindlichen Körpers wie dieses auf der *Madonna mit Kind* von Luca della Robbia¹⁷³ zu sehen ist. Diese Schwächen und Unzulänglichkeiten machen deutlich, dass Raffael während seiner Florentiner Zeit noch Mühe hatte, sich von den umbri-schen Gepflogenheiten zu befreien.

Den meisten seiner Madonnenbilder liegt das Thema der Passion zu Grunde. Um dieses dem Betrachter nahe zu bringen, kleidete er seine theologische Bedeutung mit Hilfe der Metaphorik, der Farbgestaltung und Attribute in eine alltägliche Szene.

Die kühl anmutende Farbgebung, die die *Madonna mit der Nelke* ausstrahlt, passt nicht zum Charakter der vorrömischen Werke Raffaels. Dieses stellte schon Passavant fest und trug dazu bei, Zweifel an der Authentizität der Londoner *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) als Werk Raffaels zu haben.¹⁷⁴ Hierzu gibt es mehrere Überlegungen: Kein Werk Raffaels aus dieser Zeit gibt so eine kühle Distanziertheit wieder. Am ehesten reflektieren die Inkarnate in der Grablegung ein kühles bleiches Aussehen. Erst in seinen römischen Werken finden sich dieses kühle Kolorit, das teilweise auf eine starke Kontrastierung der Farbtöne beruht, wie in der *Madonna Aldobrandini*, *Alba*, oder in der *Sixtinischen Madonna*. Zwar wurde Raffael von Leonardos Arbeiten in vielfältiger Weise angeregt, Einzelheiten wie Kompositionsaufbau und/oder Posen in seine Werke einzuarbeiten, aber Leonardos Farbgestaltung, besonders sein *sfumato*, verwendete er selten. Koloristische Anregungen könnte Raffael von den Werken seines Vaters, Giovanni Santi, erhalten haben, deren kühles Kolorit auf niederländische Einflüsse zurückgeht.¹⁷⁵ Diese Einzigartigkeit des kühlen Farbtones in der *Madonna mit der Nelke* sprechen für Raffaels Experimentierfreudig-

¹⁷⁰ Raffael: *Große Madonna Cowper*. Signiert u. datiert 1508, 80,7 x 57,5 cm, Holztafel, Washington, National Gallery of Art. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 175.

¹⁷¹ Raffael: *Madonna del Granduca*. 1504/5 und 1506/7, 84 x 55 cm, Holztafel, Florenz, Galleria Pitti. S. ebenda S. 161.

¹⁷² Raffael: *Kleine Madonna Cowper*. Um 1505/06, 60 x 40 cm, Holztafel, Washington, National Gallery, Inv. Nr. 653. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 155.

¹⁷³ Luca della Robbia: *Madonna mit Kind*. Glasierte Terrakotta, 70 x 52 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 156.

¹⁷⁴ Passavant, J. (1839) II, S. 79, Nr. 55.

¹⁷⁵ Z. B. Dirk Bouts: *Madonna mit Kind*. Um 1465, Öl/Tempera auf Eichenholz, 37, 1 x 27, 6 cm, The National Gallery, London, Inv.Nr. 2595. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 74, Abb. 49. Santi, G.: *Madonna mit Kind*. Öl auf Holz, 67, 8 x 48,8 cm, The National Gallery, London. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 75.

keit. Zwar lehnt er sich auch in farblicher Hinsicht an die *Madonna Benois*, aber ihre Verschattungen, besonders im Inkarnat des Kindes und in den Gewandfalten, hellt er auf. Außerdem ändert er die Lichtführung. Durch das Fenster fällt von außen kein Licht in den Raum. Er arbeitet mit zwei außerhalb des Bildes befindlichen Lichtquellen, eine links oben und eine seitlich links unten. Ihr kaltes Licht vereinigt sich im Inkarnat des Kindes und verleiht ihm einen stärkeren Helligkeitswert. Diese strahlende Helligkeit, die Raffaels Inkarnate in dieser Entwicklungsphase zu eigen ist, unterscheidet sich beispielsweise von Fra Bartolommeo durch eine stärkere und effektvollere Modellierung der einzelnen Formen unter Verzicht auf Hell-Dunkel-Kontraste. Die Anwendung der traditionellen Farbsymbolik auf bestimmte Figuren war Raffael sehr geläufig und seinen Zeitgenossen bekannt, da es einer alten Tradition entsprach¹⁷⁶. In diesem Zusammenhang bedeutete die Farbe Grau einen Hinweis auf die Passion. Deshalb ersetzte Raffael das grünliche Kleid der *Madonna Benois* durch das grau-violette Gewand der *Madonna mit der Nelke*. Für Raffaels farbliche Gestaltung des Madonnenkleides ist dieser grau-violette Ton außergewöhnlich, tragen doch alle Madonnen in seinen Werken ein rotes Gewand. Nur von seinen römischen Gemälden weist die *Madonna Aldobrandini* im Zusammenhang mit der Passion ein hellblaues Gewand auf. Die graue Farbgebung bleibt auf einige wenige Nebenpersonen beschränkt, wie die Hl. Elisabeth in der *Heiligen Familie Canigiani*, die Maria Magdalena in der *Mond Kreuzigung*¹⁷⁷ oder die Hl. Barbara in der *Sixtinischen Madonna*, aber auch sie stehen mit dem Thema Passion oder, wie die *Hl Katharina*, mit dem Tod in Zusammenhang. Diese farbmotivische Bedeutung unterstreicht den inhaltlichen Gehalt der als Attribut anzusehenden Nelke und macht das seelische Empfinden von Mutter und Kind verständlich.¹⁷⁸

Betrachten wir die Gestaltung einiger Details in der *Madonna mit der Nelke*, die für Raffaels vorrömische Zeit ungewöhnlich sind. Zuerst wenden wir uns der Darstellung des Marienhauptes zu, deren Form an eine Plastik erinnert. Der Kopf ist etwas kantig geschnitten und zeigt ein leicht hochgezogenes eckiges Kinn. In dem kräftig modellierten Gesicht setzen sich die breiten betonten Backenknochen deutlich von den Wangen ab. Sehr plastisch wirkt die lange, gerade verlaufende Nase. Der zu einem Lächeln so weit geöffnete Mund, dass die Zähne gerade noch hindurchschimmern, bildet eckige Mundwinkel. Die Anregung zu diesem skulpturalen Schnitt des Gesichtes könnten von Werken seines Vaters, Giovanni Santi, ausgehen, zumal in Raffaels Gemälden aus seiner umbrischen und Florentiner Phase immer wieder Hinweise auf Entlehnungen aus Santis Arbeiten zu finden sind.¹⁷⁹ So weist eine *Madon-*

¹⁷⁶ Grau-blaues Kleid in Werken von Fra Angelico, wie die um 1435 entstandene *Krönung Marias* (Uffizien, Florenz); Filippino Lippi: *Madonna mit Kind*. Um 1486, Uffizien, Florenz. Perugino, P.: *Pietà*. Ca. 1493, Uffizien, Florenz. Luca Signorelli: *Die heilige Familie*. Um 1495, Uffizien, Florenz.

¹⁷⁷Raffael: *Mond – Kreuzigung*. Öl auf Holz, 283,3 x 167,3 cm, sig., National Gallery, London. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 121.

¹⁷⁸ Christoph Wagner (1999), S. 228, 229.

¹⁷⁹ Z. B. die Krone aus der *Sacra Conversazione* Santis taucht bei Raffael im Fragment des Gottvaters und der Jungfrau Maria auf, weiterhin in der Marienkrönung (Pala Oddi).

na von Santi¹⁸⁰ oder die *Pala Oliva*¹⁸¹ skulpturale Formen auf. Überdies zeigt Raffael 1507 fertig gestellte *Grablegung*¹⁸² und die dazugehörige Predella skulpturale Darstellungen, die von einer eingehenden Beschäftigung mit Michelangelos *Tondi Doni*¹⁸³ zeugen, der in der Zeit von 1504 – 1507 entstand. Besonders Maria Magdalena und der rechte Träger zeigen mit ihren kühl wirkenden Inkarnaten eine lange scharf geschnittene Nase und einen skulpturalen Kontur. Die rechte kniende Frau spiegelt in ihrer Pose Maria aus dem *Tondi Doni* wider.

Die *Madonna im Grünen* (del Prato, oder Belvedere)¹⁸⁴, weist eine ovale Gesichtsförm auf, in der das ausgeprägte Jochbein fließend in die Wange übergeht. Das Gesicht ist weich modelliert. Die gleiche Gesichtsförm zeigen die *Allegorie aus dem Traum eines Ritters*¹⁸⁵, die *Kleine Madonna Cowper*¹⁸⁶, die *Madonna mit dem Stieglitz*¹⁸⁷, die *Madonna Bridgewater*¹⁸⁸, *Madonna Esterhazy*¹⁸⁹ und die *Madonna del Granduca*¹⁹⁰, wobei das Antlitz harmonischer und straffer modelliert ist. Maria aus der *Madonna im Grünen*¹⁹¹ ist mit einer flacher zurückliegenden, aber runden Stirn und einem leicht eckigen Kinn dargestellt, während die *Madonna Jardinière*¹⁹² ein mehr eckiges, aber volleres, weiches Antlitz besitzt. In dem ovalen, etwas aufge-

¹⁸⁰ Santi, G.: *Madonna mit Kind*. Öl auf Holz, 67, 8 x 48, 8 cm, The National Gallery, London. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 75.

¹⁸¹ Santi, G.: *Pala Oliva*. Dat. 1489, Holz, 225 x 215 cm, Convento di Montefiorentino, Frontino. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 18.

¹⁸² Raffael: *Die Grablegung*. 1507. Öl auf Holz, 184 x 176 cm. Rom, Galleria Borghese. Inv.-Nr. 170. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 217.

¹⁸³ Michelangelo Buonarroti: *Hl. Familie mit dem Johannes Knaben (Tondi Doni)*. Öl auf Holz, Durchmesser 120 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv.Nr. 1456. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 83.

¹⁸⁴ Raffael: *Madonna im Grünen*. Im Gewandsaum das Datum 1506, 113 x 88 cm, Holztafel, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 628. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 41.

¹⁸⁵ Raffael: *Traum des Ritters*. Um 1504, 17 x 17 cm, Holztafel, London, National Gallery. Ebenda Abb. S. 139.

¹⁸⁶ Raffael: *Kleine Madonna Cowper*. Um 1505/06, 60 x 40 cm, Holztafel, Washington, National Gallery, Inv. Nr. 653. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 155.

¹⁸⁷ Raffael: *Madonna mit dem Stieglitz*. 1505/06, 107 x 77 cm, Holztafel, Florenz, Galleria degli Uffizi. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 43, Nr. 26.

¹⁸⁸ Raffael: *Madonna Bridgewater*. 1507/8, 82 x 57 cm, Leinwand übertragen von Holz, Edinburgh, National Gallery of Scotland. S. Weston-Lewis, A. (1994), S. 57.

¹⁸⁹ Raffael: *Madonna Esterhazy*. 1507/8, 29 x 21,5 cm, Holz, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 71. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 205.

¹⁹⁰ Raffael: *Madonna del Granduca*. 1504/5 und 1506/7, 84 x 55 cm, Holztafel, Florenz, Galleria Pitti. S. ebenda S. 161.

¹⁹¹ Raffael: *Madonna im Grünen*. Um 1506/7, 131 x 107 cm, Holztafel, signiert, München, Alte Pinakothek. Abb. s. Ebenda S. 193.

¹⁹² Raffael: *Madonna Jardinière*. 1507, 122 x 80 cm, Holz, Paris, Louvre. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 43, Abb. 27.

dunsenen Gesicht der *Madonna aus der Heiligen Familie mit dem Lamm*¹⁹³ geht der Kontur in ein kantiges Kinn über. Die Nase wirkt etwas flach und weniger modelliert. Das Gesicht der *Madonna Tempi*¹⁹⁴ ist insgesamt länglicher und flacher geformt mit einer über der Nasenwurzel leicht eingeschwungenen Nase. Eine vergleichbare Gesichtsförmung weist die *Große Madonna Cowper*¹⁹⁵ auf. Allerdings verläuft die Nase hier gerade.

Keiner von Raffaels Madonnenköpfen zeigt eine so scharf modellierte kantige Form wie der Madonnenkopf auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Der Kontrast des dunklen Hintergrunds zu dem von einem kalten Licht erhellten Antlitz und die straff gekämmten Haare unterstützen diese Wirkung. Zwar kommt der Schnitt des Hauptes der *Madonna Jardinière* dem Kontur der Londoner Muttergottes nahe, aber er ist viel weicher und voller gestaltet. Die Haare umrahmen das Gesicht locker. Die Farben sind milder und in wärmeren Tönen abgestuft, während die signierte und datierte (1507) *Grablegung Baglioni* mit ihrer skulpturalen Darstellung der Häupter und ihren kühlen hellen Inkarnaten der *Madonna mit der Nelke* nahe steht. Die intensive Auseinandersetzung Raffaels mit der Kunst Michelangelos, besonders mit dem *Tondo Doni*, aber auch mit Leonardo zeigt sich hier.

Auffällig ist weiterhin der mit einem rechteckigen Mundwinkel geformte und zu einem Lächeln geöffnete Mund, während die oberen Zähne etwas sichtbar werden. Auch hier könnte Raffael sich an Werke seines Vaters erinnert haben, der gerne einen Zähne zeigenden geöffneten Mund malte.¹⁹⁶ In der *Grablegung Christi*¹⁹⁷ malte Raffael höchstwahrscheinlich zum ersten Mal Figuren mit einem Zähne zeigenden offenen Mund, aber ohne einen derart gestalteten Mundwinkel. Allerdings weist der Engel mit der Schriftrolle schon einen leicht geöffneten Mund auf.¹⁹⁸ Raffael malte zwar geöffnete Münder, aber es handelt sich dann nicht um den Mund der Muttergottes, sondern des Jesuskindes, der Heiligen und Putten. Auf dem im Allgemeinen um 1507 – 1508 datierten Bild der *Heiligen Katharina*¹⁹⁹ laufen die schön geschwungenen Lippen der Katharina zu einem sanft geöffneten Mundwinkel spitz zusammen. Auch hier deuten sich die oberen Zähne an. Die Mundform der *Madonna Tempi*

¹⁹³ Raffael: *Madonna aus der Heiligen Familie mit dem Lamm*. 1504, 1507, 29 x 21 cm, Holztafel, Madrid, Prado. Ebenda S. 195.

¹⁹⁴ Raffael: *Madonna Tempi*. 1507/8, 75 x 51 cm, Pappelholz, München, Alte Pinakothek. Abb. Ausst. Kat. München (1985), S. 17.

¹⁹⁵ Raffael: *Große Madonna Cowper*. Signiert u. datiert 1508, 80,7 x 57,5 cm, Holztafel, Washington, National Gallery of Art. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 175.

¹⁹⁶ Santi, Giovanni: *Der Tote Christus von zwei Engeln gestützt*. Um 1485 – 1494, Öl auf Holz, 35 x 23,5 cm, Galleria Nat. della Marche, Urbino. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 77.

¹⁹⁷ Raffael: *Grablegung Christi*. Signiert u. datiert 1507, 184 x 176 cm, Holztafel, Rom, Galleria Borghese. Abb. Meyer zur Capellen (1996), S. 217.

¹⁹⁸ Raffael: *Engel mit der Schriftrolle*. 1500/01, 58 x 36 cm, Holztafel, Paris, Louvre, Inv. RF 1981 – 55. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 103, Abb. 54.

¹⁹⁹ Raffael: *Hl. Katharina*. 1507-8, 72,2 x 55,7 cm, Holztafel, London, National Gallery. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 223.

kommt der der Madonna des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) sehr nahe. Ihr Mund ist nicht so weit geöffnet und in dem Winkel nicht derart scharf begrenzt. Das volle Lippenrot weist die gleiche Verteilung auf. Es reicht nicht bis in den angedeuteten eckigen Mundwinkel. Allerdings ähnelt die Darstellung des Mundes der Mundbildung, wie sie Elisabeth, der Christusknabe und der linke Engel aus der oberen linken Engelgruppe in der *Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani* und das Kind der *Großen Madonna Cowper* aufweisen.

Weiterhin soll der Gestaltung der Augen Beachtung geschenkt werden. Bei der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) senkt sich über den kräftigen Augapfel das Oberlid und endet mit einer geschweiften, spitz zulaufenden, dunklen Linie am seitlichen Augenwinkel, um sich mit dem ebenfalls dunklen Strich des Unterlids zu vereinigen. Raffael formte bei allen Figuren den oberen Lidrand mit einem dunklen geraden oder sanft gebogenen Strich, der die Wimpern andeuten soll. Dieses geht vermutlich auf seinen Vater beziehungsweise auf flämische Vorbilder zurück.²⁰⁰ Das Unterlid wird in der Fleischfarbe modelliert. Die Schattengebung des inneren Augenwinkels ähnelt dem der *Madonna Tempi*.

Bei der Darstellung der Finger zeigt schon die *Madonna Solly*²⁰¹ die für Raffael charakteristische schmale lange Form und die eckigen abgerundeten Fingernägel. Die rechte Hand der *Kleinen Madonna Cowper* und die Hände auf dem Bild der *Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani* mögen als weiteres Beispiel gelten. Die Stellung der Hände und die Haltung der Finger der *Allegorie aus dem Traum eines Ritters* ähneln denen der Londoner Madonna (Kat. Nr. 1), aber bei ihr erfolgt kein Zugreifen.²⁰²

Offenbar bestanden anatomische Unzulänglichkeiten bei der Gestaltung des zu langen und breiten rechten Oberschenkels und der linken Hand der Mutter. Raffael scheint teilweise Schwierigkeiten mit perspektivischen Verkürzungen und anatomischen Darstellungen gehabt zu haben wie die *Madonna Orleans*, *Madonna Bridgewater*, *Madonna Alba* oder die rechte kniende Figur in der Grablegung zeigen. Aber auch seine großformatigen Madonnenbilder verdeutlichen diese Schwierigkeiten, besonders die *Madonna im Grünen* mit ihrem lang gestreckten Bein.

Die Modellierung des Christuskindes zeigt mit anderen Darstellungen Raffaels keine größeren Auffälligkeiten. Die gleiche Kopf- und Ohrenform wie der Knabe auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) weisen der kleine Christus aus der *Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani*, der *Madonna Esterhazy*, der *Madonna Tempi* und der *Großen Madonna Cowper* auf. Die Haargestaltung ähnelt dem Kind aus der unfertigen *Madonna Esterhazy* und der *Madonna Tempi*. Allerdings ist die Haarstruktur fester, das einzelne Haar dicker, nicht so fein wie das Haar der *Madonna Tempi*. Auf

²⁰⁰ Z. B. Dirk Bouts: *Madonna mit Kind*. Um 1465, Öl/Tempera auf Eichenholz, 37, 1 x 27, 6 cm, The National Gallery, London, Inv.Nr. 2595. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 74, Abb. 49.

²⁰¹Raffael: *Madonna Solly*. Um 1501, 52 x 38 cm, Holztafel, Berlin, Gemälde-Galerie.

²⁰² Penny stellte schon die Ähnlichkeit fest. Penny, N. (1992). S. 68.

der um 1507 entstandenen *Madonna Bridgewater* gleichen die Händchen des Knaben denen des Kindes in der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1).

Auf all seinen Gemälden führte Raffael die Landschaft fein differenziert und bis ins Kleinste geplant aus. Zumeist handelte es sich um nicht vom Karton übertragene, sondern frei gestaltete Unterzeichnungen, die Raffael teilweise während des Malvorgangs spontan änderte, wie bei der *Madonna Orleans* und der *Madonna Granduca*.²⁰³ Auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1) wirkt die Landschaft einfach und flach, wobei die im Laufe der Jahrhunderte erfolgten Restaurierungen im Sinne der Abreibungen berücksichtigt werden müssen.²⁰⁴ Allerdings erscheint mir auf der Infrarotreflektographie der Landschaft außer dem linken Baum eine nicht zur Ausführung gekommene Kirchenarchitektur, rechts unter dem Turm angeordnet, deutlich sichtbar. Ebenso scheint sich eine ‚Mauer mit Tür‘ weiter links zu befinden (Abb. 7, 8). Sie ähnelt sehr den Kirchen- und Gebäudekonstruktionen, die Raffael in seinen landschaftlichen Hintergründen verwendete. Warum die klar strukturierte Hintergrundsarchitektur zugunsten einer viel einfacheren, flacher wirkenden Burgruine weichen musste, ist unklar. Raffael änderte gern während des Malprozesses sein ursprüngliches Konzept für den Hintergrund. Bei der *Madonna Terranova*²⁰⁵ (um 1504/05) (Abb. 17) nahm er ebenfalls mehrere Veränderungen vor. Ich will nur eine davon nennen. Die neben dem rechten hohen Kirchturm geplanten, einen kleineren Turm tragenden Häuser auf der Infrarotreflektographie (Abb. 19) kamen nicht zur Ausführung, sondern auf dem fertigen Gemälde treten drei schräg gestaffelte, einfache Häuser an ihre Stelle (Abb. 18). Von dem kleinen Gemälde *Traum des Ritters* (um 1504/05) (Abb. 20) hat sich ein Karton erhalten (Abb. 21), der auch die eher seltenen Übertragungsspuren für eine Landschaft zeigt (Abb. 22). Der auf dem Karton geplante Bach, über den eine Brücke führt, weicht auf dem Gemälde einem geschlängelten Weg mit drei Reitern. Die mittlere Häusergruppe zeichnet sich durch Giebeldächer aus, während auf dem Karton das mittlere Giebelhaus noch einen kleinen Turmaufsatz zeigt. Die Infrarotreflektographie weist ihn nicht mehr auf, dafür ist das linke Haus erhöht (Abb. 23). Weitere kleine Änderungen finden sich im Landschaftshintergrund.²⁰⁶ Die *Madonna Canigiani*, der *Hl. Georg* und die *Aldobrandini* mögen als weitere Beispiele für eine freie Unterzeichnung der Landschaft gelten, in der Raffael Umgestaltungen vornahm. Für eine freihändige Darstellung des Hintergrundes spricht der Karton der *Madonna Jardinière*, der keinen Hintergrund präsentiert (Abb. 24, 25).

Außer der Umarbeitung der Landschaft wurde die Farbe des linksseitigen Vorhangs in der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) während des Malprozesses geändert. Variationen dieser Art führte Raffael während seiner Florentiner Zeit mehrfach

²⁰³ Hiller von Gaertringen (1999), S. 267, 308.

²⁰⁴ Passavant, J. erwähnt ein durch Restaurierungen mit Ölfarbe fleckiges Aussehen des Bildes. (1839) II, S. 79.

²⁰⁵ Raffael: *Madonna Terranuova*. Ca. 1505. Holztafel, Durchmesser 86 cm. Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Hiller v. Gaertringen (1999), S. 288.

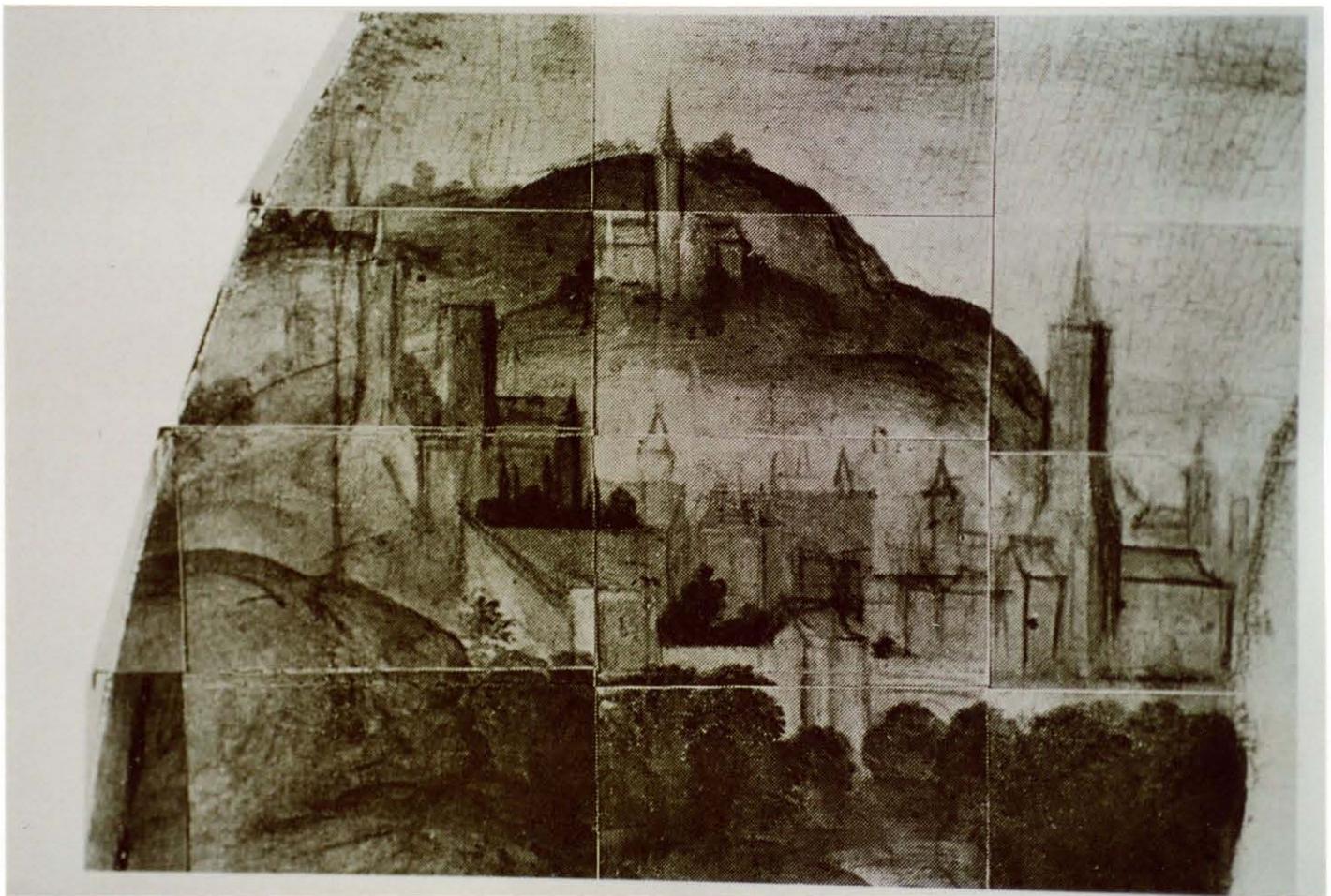
²⁰⁶ Hiller von Gaertringen (1999), S. 287 – 290.



17 Raffael: Madonna Terranuova. Ca. 1505. Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz.



18 Raffael: Stadtlandschaft. Ausschnitt aus 17



19 Raffael: Infrarotreflektogramm der Stadtlandschaft. Ausschnitt aus 17



20 Raffael: Allegorie (Traum des Ritters). Um 1504. London, National Gallery.



21 Raffael: Karton
zu 20



22 Raffael: Karton-
ausschnitt von 20



23 Raffael: IR-
reflektogramm,
Landschafts-
ausschnitt.



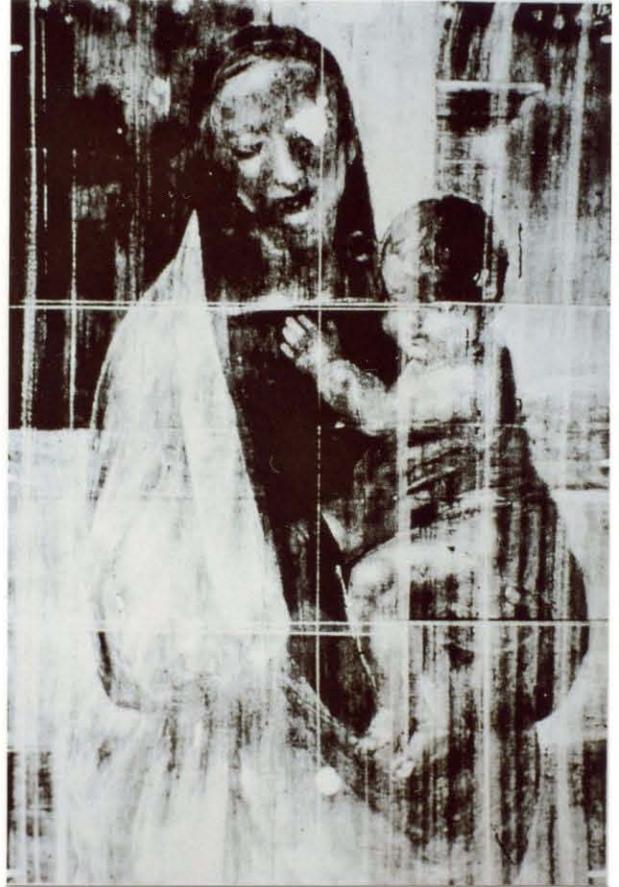
24 Raffael: Die schöne Gärtnerin (La Belle Jardinière). 1507. Paris, Musée du Louvre.



Figure 58. Raphael, pricked cartoon for The Virgin and Child with St. John the Baptist, "La Belle Jardinière" (CBC 245; National Gallery of Art 1986.33.1, Washington), preparatory for the oil painting on panel in the Musée du Louvre, Paris.



26 Raffael: Madonna del Granduca.
Florenz, Palazzo Pitti.



27 Rö-Aufnahme von 26



28 Raffael: Madonna und Kind (Bridgewater -
Madonna).
Um 1507.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



29 Rö-Aufnahme von 28

aus. Die vom Karton übertragenen Figuren zweier Frauen, vielleicht Tugend und Voluptas²⁰⁷, aus dem *Traum des Ritters* (Abb. 20) zeigen auch eine Übertragung der Binnenstruktur, die Raffael meistens freihändig zeichnete. Im Vergleich zu dem erhaltenen Karton wurde der runde Ausschnitt der linken Figur, der ‚Tugend‘ auf dem Gemälde eckig wiedergegeben und die rechte sogen. ‚Voluptas‘ erfuhr einen züchtigen Ausschnitt. Nach dem Röntgenbild der *Madonna Granduca* (Abb. 27) verließ er sein ursprüngliches Konzept einer doppelbogigen Hintergrundarchitektur mit Blick auf eine Landschaft zugunsten eines dunklen Hintergrundes, um vielleicht das innige Verhältnis von Mutter und Kind herauszustellen.²⁰⁸ In der *Madonna Bridgewater* stellt sich ebenfalls auf einer Röntgenaufnahme (Abb. 29) ein nicht näher definierter rechtsseitiger Ausblick durch eine Fensterarkade dar, der auf dem fertigen Gemälde (Abb. 28) verschlossen wurde. In dem oberen rechten Drittel ist nur noch ein verschlossenes Fenster angedeutet. Auch hier experimentierte Raffael mit der Gestaltung des Hintergrundes.

In allen Schaffensphasen konstruierte Raffael die Architektur in seinen Zeichnungen und Gemälden perspektivisch genau und differenziert, ob es sich um Altäre, Fenster, Möbel oder Gebäude handelte wie den Sarkophag in der *Marienkronung*²⁰⁹, den Altar in der *Pala Ansidei*²¹⁰, in der *Pala Colonna*²¹¹, in der *Madonna Baldacchino*²¹², in der *Madonna mit dem Fisch*²¹³ die Sitzmöbel der *Madonna Terranuova*²¹⁴, *Madonna Bridgewater*²¹⁵, *Madonna Orleans*²¹⁶ und der *Madonna Aldobrandini*²¹⁷, wie auch die Fensterarchitektur der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1). Umso mehr verwundert es, dass ein breiter ockerfarbener Pinselstrich die Holzstärke der Sitzfläche auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) darstellen soll. Inwieweit Restaurierungen hierfür verantwortlich sind, ist nicht zu klären.

²⁰⁷ Die Identifikation dieser Figur als Voluptas ist fraglich. S. Kummer, S. (2001).

²⁰⁸ Leonardo erteilt in seinem Malerei-Traktat den Ratschlag, beleuchtete Figuren vor einem dunklen Hintergrund zu malen, um ihre Plastizität, Körperlichkeit und Erhabenheit besser zur Geltung kommen zu lassen.

²⁰⁹ Raffael: *Marienkronung*. Um 1504, 276 x 163 cm, v. Holz auf Leinwand übertragen, Rom, Pinacoteca Vaticana. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 30.

²¹⁰ Raffael: *Pala Ansidei*. 1505, 245 x 157 cm, Pappelholz, London, Nat. Gal. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 159.

²¹¹ Raffael: *Pala Colonna*. 1503/04, 169 x 168 cm, Holztafel, New York, Metropolitan Museum of Art. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 211.

²¹² Raffael: *Madonna Baldacchino*. 1507, 277 x 224 cm, Holztafel, Florenz, Palazzo Pitti. Abb. Meyer zur Capellen.

²¹³ Raffael: *Madonna mit dem Fisch*. 1513/14, 215 x 158 cm, Übertragung von Holz auf Leinwand, Madrid, Prado. S. Weston-Lewis, A. (1994), S. 76.

²¹⁴ Raffael: *Madonna Terranuova*. Um 1505, Durchmesser 86 cm, Holztafel, Berlin, Gemälde-Galerie. Abb. Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 179.

²¹⁵ Raffael: *Madonna Bridgewater*. 1507/8, 82 x 57 cm, Leinwand übertragen von Holz, Edinburgh, National Gallery of Scotland. S. Weston-Lewis, A. (1994), S. 57.

²¹⁶ Raffael: *Madonna Orleans*. 1505/6, 29 x 21 cm, Holztafel, Chantilly, Musee Conde.

²¹⁷ Raffael: *Madonna Aldobrandini*. 1509/10, 39 x 31 cm, Holztafel, London, Nat. Gal. Abb. Chapman, H., Henry, T. und Plazzotta, C. (2004), S. 253.

Auf der Infrarotreflektographie der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) stellt sich eine Unterzeichnung dar, die mit einem sehr feinen Metallstift aus einer Blei-Zinn-Legierung ausgeführt wurde²¹⁸. Die gleiche Blei-Zinn-Legierung wurde in der Unterzeichnung der *Aldobrandini Madonna* gefunden.²¹⁹ Partiiell lässt die Unterzeichnung der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) die verstärkten Umrißlinien der Mutter- und Kindgruppe erkennen. Ferner geben wiederkehrende gebogene Linien die Form besonders des Gewandes wieder. Der rechte Gesichtskontur des Kindes am Übergang des Kinns in die Wange zeigt die gleiche Linienführung wie auf der Unterzeichnung der *Kleinen Madonna Cowper*. Penny wies auf die Ähnlichkeiten der mit einem ovalen Schwung angedeuteten Fingerknöchel des Christuskindes mit der *Aldobrandini Madonna* hin.²²⁰

Die Unterzeichnung der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) zeigt keine Übertragungsspuren, wobei das Fehlen keineswegs eine Kartonverwendung ausschließt, zumal sich die Bewertung des Kontur insofern als problematisch gestalten kann, da er häufig von angrenzenden Malschichten überlagert wird. Bei der Spolververwendung können die der Grundierung lose anhaftenden *puntini* entfernt worden sein und folglich nicht mehr nachgewiesen werden oder mit einem nicht in der Infrarotreflektographie darstellbarem Medium übermalt worden sein.²²¹ Die meisten während seiner vorrömischen Zeit entstandenen Gemälde lassen auf eine spolverver-Übertragung schließen, wie Bambach nachweisen konnte.²²²

Die sich wiederholende lockere Strichführung, deren einzelner Strich teilweise mit einem verstärkten Druck beginnt, um in einer schwungvollen, dünner werdenden Linie auszulaufen, betrifft nur die Binnenzeichnung und spricht für eine freihändige Unterzeichnung. Hiller weist auf die *Kleine Madonna Cowper* hin, bei der eine Übertragung der Figuren mit Hilfe eines Kartons erfolgte und die Binnenzeichnung frei überarbeitet wurde. Die Mehrheit der Florentiner Gemälde Raffaels zeigt eine Übertragung in der spolver-Technik, die für eine Kartonverwendung spricht und sich teilweise nur auf die Konturen der Figuren bezieht, während Raffael die Binnenzeichnung frei gestaltete, wie Bambach Cappel nachweisen konnte.²²³

²¹⁸ Nat. Gallery Techn. Bulletin 25, 2004; S. 26.

²¹⁹ Nat. Gallery Techn. Bulletin 25, 2004; S. 35, Anm. 60.

²²⁰ Penny, N. (1992), S. 74. Jill Dunkerton u. Nicholas Penny, Nat. Gallery Techn. Bulletin 14, 1993, S. 7 – 21.

²²¹ Hiller, v. G. (1999), S. 247 - 250.

²²² Die intensiver Erforschung der Übertragungsmethoden in der italienischen Renaissance verdanken wir Bambach Cappel, C. (1988, 1999), die Kartonverwendung Raffaels Hiller, v. G. (1999).

²²³ Eine Übertragung in der spolver-Technik weisen auf: Mad. Solly, Heiliger Georg und die Allegorie, Mad. Orleans, Mad. im Grünen, Mad. mit dem Stieglitz, Mad. Granduca, Mad. Jardiniere, Hl. Katharina, Mad. Esterhazy, Kleine Mad. Cowper, Hl. Georg mit dem Drachen. Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani erfolgte nach Sonnenberg (1983), S. 52 wahrscheinlich mit der calcho-Technik. Obgleich Bambach, C. (1999, S. 410, Anm. 129) meint, besonders in den Umrissen der Kinder in den Infrarotreflektographie -Aufnahmen Hinweise auf Pauspunkte zu sehen. Die Studien zur Schönen

Zusammenfassung:

Die obigen Erörterungen gingen der Frage nach, ob Raffael der Autor der Bildidee der *Madonna mit der Nelke* war. Nach den Analysen erscheint es als wahrscheinlich, dass Raffael der Autor der Bilderfindung der *Madonna mit der Nelke* war. Sie wurde in den Jahren 1507/08 erschaffen.

3.2. Handelt es sich bei dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) um ein authentisches Werk Raffaels oder um eine der zahlreichen Kopien?

Wir können nur auf stilkritischem Weg über die Untersuchung der Qualität zur Bestimmung der Originalität gelangen, wenn das Werk unbekannt ist. Mitbestimmend sind die Größe, das Format und der Bildträger. Hilfreich kann die Provenienz sein. Nach dieser soll zuerst gefragt werden.

Es gestaltet sich problematisch, die Provenienz der Bilder zu rekonstruieren.

Die Provenienz des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1) lässt sich bis Anfang des 19. Jahrhunderts in die Camuccini-Galerie zurückverfolgen. Dokumentiert ist 1853 der Verkauf der Sammlung an den 4. Duke of Northumberland durch Giovanni Battista, den Sohn von Vincenzo Camuccini, der 1844 gestorben war. Wann die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) in die Camuccini-Sammlung gelangte, bleibt unklar. Die Gebrüder Camuccini gründeten die Galerie in Rom um 1800. Pietro (1760 – 1833) war hauptsächlich Kunsthändler, Restaurator und Kopist, während Vincenzo (1771 – 1844) als ein führender klassizistischer Maler, Kopist und Kunsthändler in Rom sehr bekannt war. Er war Mitglied der 'Accademia di San Luca', wurde 1806 deren Oberhaupt, 1814 von Pius VII. zum 'Ispettore delle pubbliche pitture' berufen. Unter Pius VIII., der ihn 1830 zum Baron ernannte, und seinem Nachfolger, Gregor XVI., richtete er die vatikanische Pinakothek ein.²²⁴ Ferner galt Vincenzo als Raffael-Verehrer. Die Galerie besaß mehrere Kopien nach Raffael. Auf Grund des bestehenden Ausfuhrverbotes für Kunstwerke überprüfte am 29. September 1826 die päpstliche Behörde die Camuccini- und Wicar-Sammlung und forderte sie auf, eine Bestandsliste zu verfassen. Am 4. 10. 1826 wurden die Gebrüder nochmals aufgefordert, den missbräuchlichen Verkauf von Kunstwerken ins Ausland zu verhindern und die Deklaration der Kunstobjekte mit ihren jeweiligen Provenienzen per Gesetz zu befolgen. Daraufhin verfassten sie am 18.11.1826 ein Schriftstück mit einer Aufstellung der Kunstwerke, von denen sie glaubten, dass sie für die Regierung von Interesse seien und als berühmt und wertvoll eingestuft würden. Hierbei handelte es sich um 8 Gemälde.²²⁵ Die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) war nicht aufgeführt. Hierfür könnten verschiedene Thesen sprechen. 1. Das Gemälde befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht in der Sammlung. 2. Es gehört den Gebrüdern, aber sie hielten es für die Behörden nicht für wichtig und wertvoll, weil sie so das Ausfuhrverbot umgehen wollten. 3. Es handelte sich um ein von ihnen geschaffenes Bild, d. h. eine Fälschung, das illegal in den Handel gelangen sollte. Die letzte These halte ich für unwahrscheinlich, nachdem das Londoner (Alnwick) Gemälde (Kat. Nr. 1) so gründlich untersucht wurde.²²⁶ Vincenzos hohe und einflussreiche Ämter machten irreguläre Exporte leichter. Von dem damaligen Geschäftsgebaren zeugt auch der spätere Verkauf der gesamten

²²⁴ Penny, N. (1992), S. 76, 77. Anderson, J. (1993), S. 265 ff.

²²⁵ Beaucamp, F. (1939), S. 567. „un Coucher de soleil, de Claude Lorrain; une Bacchanale, de Jean Bellini; une Esther devant Assuérus, du Guerchin; une Crucifixion, de Guido Reni; quatre grands tableaux, de Benvenuto da Garofalo.“

²²⁶ Beck, J. brachte meines Erachtens die Fälschungsthese als erster in Umlauf.

Sammlung an den Duke of Northumberland für 125,000 röm. Scudi durch Giovanni Battista. Man darf davon ausgehen, dass sich die Camuccini durchaus des Wertes der *Madonna* bewusst waren.

In Mailand wurde 1828 ein Stich von Farrugia (Kat. Nr. VIII) gedruckt, der eine bedeckte Scham des Knaben und einen geschlossenen Mund der Jungfrau zeigt, mit dem Hinweis in der Legende, dass sich das Original in der Camuccini-Galerie in Rom befinde.²²⁷

Auf die Problematik des Stiches von Farrugia komme ich noch bei der Frage nach einer weiteren Komposition zurück.

Das Auftreten der Londoner Version (Kat. Nr. 1) in dem Besitz der Camuccini könnte in den Zeitraum nach dem 18. 11. 1826 fallen, wenn die Liste korrekt ist, bis kurz vor Erscheinen der Gravur 1828. Longhena preist eine *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) 1829 in seiner Übersetzung der 2. Auflage des Werkes von Quatremere de Quincy als ein Originalwerk von Raffael, das sich im Besitz der Gebrüder Camuccini befindet.²²⁸

Ob die Londoner Version (Kat. Nr. 1) in Paris durch Vincenzo gekauft wurde, wie das Katalogmanuskript (1850) von Barberi²²⁹ angibt, ist nicht belegt. Als Vincenzo 1844 verstarb, erbte sein Sohn Giovanni Battista die Sammlung. Nach dem Willen seines Onkels Pietro, dessen Erbe an seinen Bruder Vincenzo gefallen war, sollte der Erlös des Verkaufs der Sammlung der Wahrung des Besitzstandes der Familie dienen. Diesem Wunsch kam Giovanni Battista nach. Ich vermute, dass der Erwerb des Palazzo Cesi durch Giovanni Battista um 1851 und der Umzug der Sammlung in den Palazzo Cesi allein zu diesem Zweck erfolgte, nämlich die Aufmerksamkeit eines finanzkräftigen und kauffreudigen Publikums anzuziehen. Eigens zur Aufwertung wurde Barberi, ein Freund der Familie, beauftragt, einen Katalog zu erstellen, der nie veröffentlicht wurde.²³⁰ Nach dem Katalog soll das Bild für Maddalena degli Oddi, Nonne in Perugia²³¹, bestimmt gewesen sein. Die Erben verkauften es 1636 an einen französischen Privatmann, von dem es Vincenzo in Paris erworben haben soll. Bislang findet sich kein Beleg, dass Maddalena degli Oddi in ein Kloster

²²⁷ „L'originale della stessa grandezza esiste in Roma nella galleria del celeberrimo pittore Cavre. Camuccini.“

²²⁸ „Lo stesso Camuccini possiede altro cimelio del divino Sanzio, cioè una piccola tavola rappresentante la B. Vergine col Bambino in grembo che prende un fiore dalla Madre: opera similmente de' primi anni di Raffaello, sparsa di infinita soavità. Questo quadretto bisogna che fossa tanto nell'amore delle persone dell'arte, che fu più volte da Benvenuto Garoffalo, dal Sassoferrato e da altri antichi maestri ricopiato. Longhena, S. 12, Anm.“

²²⁹ Barberi, *Catalogo ragionato della Galleria Camuccini in Roma*, c. 1851. MS. fol. 27v-29v. Penny, N. (1992), S. 78, Anm. 20.

²³⁰ Maruffi, F. Ceccopieri (1974), S. 132 – 135. Penny, N. (1992), S. 76 – 77. Anderson, J. (1993), S. 271. Beck, J. (2006), S. 106 – 107.

²³¹ Questa piccola tavola perfettamente conservata fu da Raffaele condotta nella sua seconda maniera per Maddalena Degli Oddi, Monaca in Perugia.....innanzi l'anno 1636 un francese acquistò esso dipinto dagli eredi della Degli Oddi, e lo portò seco in Francia.....' Barberi, *Catalogo ragionato della Galleria Camuccini in Roma*, c. 1851. MS. fol. 27v. Penny, N. (1992), S. 79, Anm. 31.

eintrat. Nach Coopers Recherchen 2004 hatte Maddalena 1490 das Vermögen ihrer Mutter Giovanna geerbt. Dieses könnte sie finanziell in die Lage versetzt haben, Aufträge wie die Marienkrönung zu veranlassen. Eigenartiger Weise wird sie nach 1490 in keinem notariellen Bericht mehr erwähnt. Cooper erklärt ihre Abwesenheit mit einem eventuellen Eintritt in ein Kloster.²³² Seit 1481 war sie Witwe. Den Auftrag zu der Marienkrönung vergab nach Vasari²³³ Maddalena degli Oddi nach heutiger Schätzung ca. 1503 – 1504. Es war üblich, dass bei dem Eintritt in ein Kloster der Besitz dem Kloster zufiel. Demnach dürfte sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht in dem Kloster gewesen sein. Diese Überlegungen bedürfen weiterer Recherchen, vor allem in den Klöstern in und um Perugia. Allerdings drängt sich der Verdacht einer konstruierten Provenienz mit Hilfe der Angaben von Vasari auf, um bessere Verkaufschancen zu erzielen.

Die einzige Reise Vincenzo Camuccinis nach Paris erfolgte nach Penny 1810.²³⁴ Aber aus dem unveröffentlichten Kassenbuch von Pietro Camuccini geht hervor, dass er und nicht Vincenzo die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) für 500 Luigi erwarb.²³⁵ In der Inventarliste über den Bestand der Gemälde Pietros kurz nach seinem Tod 1833 wird die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) aufgeführt: *No. 11 Madonna e Bambino con garofoli, in mano alto pal. 1½ Maniera di Raffaello s[udi] 100.*²³⁶ Demnach gehörte das Bild Pietro und nicht Vincenzo Camuccini. Außerdem bestanden jetzt Zweifel an der Zuschreibung Raffaels. Diese Bedenken könnten überdies ein Grund für die von Barberi 'konstruierte' Provenienz mit Hilfe Vasaris gewesen sein.

Wenn der Kauf der Londoner Version (Kat. Nr. 1) durch Vincenzo oder in seinem Auftrage bzw. im Auftrag Pietros in Paris stattgefunden hat und die Aufstellung vom 18. 11. 1826 der Wahrheit entspricht, scheint der Erwerb ab Dezember 1826 erfolgt zu sein. Wo die *Madonna mit der Nelke* gekauft wurde, bleibt unklar. Die Tatsache, dass es zahlreiche Stiche und Gemälde in Frankreich gab, ist nicht unbedingt ein Beweis für einen Aufenthalt der Londoner Version (Kat. Nr. 1) in Frankreich. In Anbetracht aller Eventualitäten ergibt sich für den Erwerb ein Zeitraum von Gründung der Galerie bis 1828.

Der Stich von Farrugia (Kat. Nr. VIII) kann nach Becks Auffassung nicht nach dem Londoner Gemälde – früher Camuccini/Alnwick Gemälde (Kat. Nr. 1) - gestochen sein, da auf dem Gemälde das Kind nackt sei. Deshalb müssen seiner Ansicht nach die Camuccini-Brüder zwei Bilder der *Madonna mit der Nelke* besäßen haben, eines mit bedeckter Scham des Kindes und ein Bild ohne Bedeckung der Scham, letzteres

²³² Cooper, D. (2004), S. 742.

²³³ Vas. 1550/1568, ed. Bettarini/ Barocchi Bd. IV, S. 158.

²³⁴ Penny, N. (1992), S. 78.

²³⁵ [No.] 241 *Madonna e Bambino Originale di Raffaello d'Urbino di tavola alto palmo 1.o[ncie] 3 L 1 palmo.* Beck, J. (2006), S. 73, Anm. 9.

²³⁶ Ghersi, Lorenzo F.: *Il moccolo che va avanti, fa lume per due'* Pio IX, il marchese Campana e la vendita della collezione Camuccini. In: *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 57, 2002, S. 18 ff.

sei nur in der Art Raffaels gemalt.²³⁷ Meine Untersuchungen von 80 Gemälden und 17 Stichen deuten keinen Hinweis auf eine zweite Version an und widerlegen Becks Ansicht. Es ist zwar nicht auszuschließen, dass die Galerie Camuccini im Laufe der Zeit eine weitere Version einer *Madonna mit der Nelke* mit bedeckter Scham des Kindes besessen hat, aber nach ihr ist nicht der Stich von Farrugia (Kat. Nr. VIII) gestochen. In den 20-iger Jahren des 19. Jahrhunderts ist außer dem Londoner/Alnwick Gemälde kein weiteres Gemälde der *Madonna mit der Nelke* im Besitz der Camuccini Sammlung verzeichnet.

Von den weiteren mir bekannten verbleibenden 79 Bildern ist nur ein Gemälde (Kat. Nr. 121), von dem ich leider keine Abbildung habe, 1606 dokumentiert. Bislang scheint es die älteste bekannte Dokumentation mit Hinweis auf die *Madonna mit der Nelke* zu sein. Es handelt sich um ein Gemälde im Besitz des Kardinals Silvestro Aldobrandini (1590 – 1612). Die erhaltene Inventarliste von 1606 führt auf: „*Un quadretto ovè dipinta una Mad. a con il Bambino Giesù che sta seden, sopra ad un coscino bianco e vol pigliare un ramo de garoffoli che tiene la Mad. a nelle mani, viene da Raffaello, copiata d'Archita Ricci da Urbino, con cornige tutte dorate*“²³⁸.

Zwei weitere Gemälde (Kat. Nr. 38, 26) lassen sich halbwegs lückenlos bis in das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts verfolgen. Beide wurden zwischenzeitlich als Original angesehen. So geht die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 38) im ehemaligen Besitz des Industriellen Luglien-Leroy aus Frévent auf das Jahr 1686 zurück (Kat. Nr. 38). Graf de Rosainville erwarb 1686 das Gemälde und ließ es von seinem Freund, dem Maler de Largilliere (1656 – 1746) begutachten. Er hielt das Gemälde für ein Werk Raffaels.

Die Provenienz des anderen Gemäldes (Kat. Nr. 26) reicht angeblich bis in das Jahr 1696 zurück (Kat. Nr. 26). Es gehörte der Familie Spada aus Lucca. Im Inventar des Cardinale Spada aus dem Jahr 1696 soll die „*Vergine col bambino*“²³⁹ als Werk Raffaels verzeichnet sein.

Das Gemälde (Kat. Nr. 47) aus der Galleria Nazionale, Rom, lässt sich bis 1756 zurückverfolgen. Der Katalog der Galleria des Cardinale Silvio Valenti von 1756 führt unter der Nr. 111 auf: *Quadro di palmi I., once 3. per altezza, e palmi I., once 2. per larghezza, rappresentante la Madonnna con Putto ,mezza figura, in tavola, copia di Raffaello.*²⁴⁰

1826 erwarb Maximilian Speck von Sternburg 19 Bilder aus der Konkursmasse des Bankhauses Fries, unter anderem die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 19). Der

²³⁷ Beck, J. (2006), S. 98.

²³⁸ S. Anhang Nr. 1. Archivio Doria Pamphilj, Fondo Aldobrandini, busta 30, Inventario f. 15: Quadri de pitture de varie sorte. Laura Testa: Novità su Carlo Saraceni: la committenza Aldobrandini e la prima attività romana. 1998, S. 13 – 137.

²³⁹ Bislang war es mir nicht möglich das Inventar aufzufinden. Die Bezeichnungen "mad. col bambino, mad. con bambino, vergine con bambino", die in Inventaren und älteren Schriften häufig stehen, sind wenig spezifisch und genau.

²⁴⁰ Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga (2005), S. 221 – 222, 303.

Begründer der Friesschen Sammlung Graf Josef von Fries scheint sie auf seiner Italienreise zwischen 1785 und 1787 in Pisa erworben zu haben.²⁴¹

Die Kopie aus Brescia (Kat. Nr. 5) kam 1821 in die Sammlung des Paolo Tosio. Sie stammt aus der Sammlung Mosca in Pesaro.²⁴²

Die Provenienzen der anderen Gemälde lassen sich höchstens bis Mitte des 18.- Anfang des 19. Jahrhunderts verfolgen.

Zu den Bildträgern aus unterschiedlichen Holzarten ist zu bemerken, dass sich ihre Bestimmungen nur auf eine visuelle Einschätzung (Oberflächenmerkmale) beziehen. Keines der Bilder ist einer Analyse unterzogen worden. 1983 untersuchten Klein und Bauch 50 italienische Holztafeln des 14. - 17. Jahrhunderts und stellten fest, dass der überwiegende Teil aus Pappelholz besteht.²⁴³ Für die untersuchten Bildträger der Gemälde von Raffael aus Berlin und München ergab sich ebenfalls Pappelholz.²⁴⁴ Diese Untersuchungen zeigen, mit welcher Zurückhaltung vor allem alte Angaben über die Art des Holzes zu bewerten sind.

Auch der Bildträger der Londoner Version (Kat. Nr. 1) wurde keiner Holzanalyse unterzogen, obwohl für Raffael ein Obstbaumträger sehr selten ist.

Da Raffael in seiner Florentiner Zeit nur auf Holz arbeitete, kommen für die Beurteilung nur Gemälde mit einem Holzbildträger in Frage. Es handelt sich um 22 Gemälde auf Holz.²⁴⁵

Bei den Maßangaben ist zu berücksichtigen, dass nur bei dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) und den von mir untersuchten Bildern auf Holz²⁴⁶, genaue Aussagen zu der Größe, mit oder ohne Rahmen oder nur bemalte Fläche, gemacht werden können. Bei den anderen Kopien ist der Bezug der Größenangaben unklar. Insofern ist eine gewisse Variationsbreite möglich. Bezieht man diese und eine gewisse Variabilität generell bei Kopien mit ein, bewegen sich die Formate der Bilder zum größten Teil auf einem annähernd gleichen Level mit Ausnahme der Kopie aus Hamburg (Kat. Nr. 17), sowie der Varianten (Kat. Nr. 2, 58, 65) und Variationen in der Art des Sassoferato. Das Hamburger-Bild (Kat. Nr. 17) weist eine Größe von 37,1 cm x 29,4 cm auf. Damit fällt es deutlich aus dem Rahmen der anderen Kopien.

Die Beurteilung der Farbgestaltung der Kopien ist insofern schwierig, da der Erhaltungszustand der Gemälde sehr unterschiedlich ist. Es handelt sich um Werke, die mehrere Jahrhunderte alt sein können. Wiederholte Reinigungen und Restaurierungen fanden statt, die nicht immer zu Gunsten des Gemäldes verliefen, sondern sie entsprachen teilweise dem Zeitgeschmack oder den Wünschen der jeweiligen Besitzer. Ferner können chemisch bedingte Veränderungen abgelaufen sein. Die von mir untersuchten Gemälde lassen aus diesen Gründen nur eine begrenzte Bewertung zu.

²⁴¹ S. Teil 5: Kat. Nr. 19 Leipzig.

²⁴² Lucchesi Ragni, E., Stradiotti, R. (2006), S. 102 – 107, Nr. 7.

²⁴³ Klein, P. und Bauch, J. in: The Princeton Raphael Symposium 1983, S. 85 – 91.

²⁴⁴ Nach früheren Angaben bestanden die Bildträger der *Heiligen Familie aus dem Hause Canigiani* und der *Madonna Tempi* aus Linde und Kastanie.

²⁴⁵ Kat.: Nr. 1, 2, 5, 7, 13, 17, 19, 20, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 33, 42, 47, 54, 55, 57, 58, 69.

²⁴⁶ Kat.: Nr. 17, 19, 30, 42, 53.

Die anderen Werke liegen größtenteils als Farbaufnahmen vor, deren Farbwiedergabe nur eine grobe Einschätzung erlaubt.

Alle untersuchten Gemälde auf Holz zeigen die gleiche Farbmotaphorik bis auf drei Kopien (Kat. Nr. 2, 9, 33) und zwei Kupfergemälde (Kat. Nr. 73, 76), auf denen die Jungfrau ein rosafarbenes beziehungsweise rotes Kleid trägt. Die Brescia-Kopie (Kat. Nr. 5) weist die gleiche Farbskala auf wie das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1), allerdings etwas heller und dünnschichtiger, wobei wiederholte Reinigungen eine Rolle gespielt haben könnten. Eine weniger nuancierte, eher homogene Farbgestaltung und ein satter dunkler Farbauftrag liegen dem Hamburger Bild zugrunde. Die Leipziger Version (Kat. Nr. 19) ist dickschichtiger pastöser ausgeführt, so dass der Pinselstrich zu erkennen ist. Ihr haftet ein etwas wärmerer Farbton an, der durch einen vergilbten Firnis vorgetäuscht sein kann. Ebenso verhält es sich mit der Kopie aus dem Louvre, während in dem Münchner Bild der kühle klare Farbausdruck auf einer scharfen Kontrastierung der Farben beruht und weniger auf der Tonwertigkeit.

Auch die auf Leinwand gemalten Gemälde weisen bis auf zwei Kopien (Kat. Nr. 24, 73) identische Farbgestaltungen auf.

Nach den Ergebnissen der Umrisszeichnungen des Mutter- und Kindkomplexes weisen die Kopien auf eine Kartonverwendung hin. Wie diese erfolgte, lässt sich nicht feststellen, solange kein Karton und/oder Übertragungsspuren gefunden werden. Die Konturzeichnungen unterteilen sich in drei Gruppen, von denen die Mehrheit der Umrisszeichnungen (Gruppe A) einander entspricht. Sie unterscheiden sich durch ihre Qualität. Das Resultat des Kopienvergleichs ergab, dass das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) am qualitativsten ist.

Die Londoner Version (Kat. Nr. 1) zeigt ein paar nebensächliche Details, auf die ich bei der Analyse des Bildes schon verwiesen habe. Es handelt sich besonders um die Abspengung an der Fensterbank, das geschweifte Augenlid und den Zähne zeigenden eckigen Mund. Diese drei Details zeigt auch das Brescia-Werk (Kat. Nr. 5), aber ihre malerische Qualität ist geringer als die des Londoner Bild (Kat. Nr. 1), wie der Vergleich der Kopien gezeigt hat. Das Modellieren mit dem Licht erfolgte nicht so differenziert, wie z.B. der Nelkenstängel in der Hand des Kindes oder der rechte Kinderfuß zeigen. Insgesamt gestaltet sich die Modellierung des Gewandes flacher, wobei Restaurierungsmaßnahmen im Sinne von Abreibungen und Abwaschungen eventuell dafür mitverantwortlich sein könnten. Die Brescia-Version (Kat. Nr. 5) ist um 1,5 cm höher, wodurch die Bogenhöhe ganz dargestellt wird und die Sitzbank etwas breiter erscheint. Ihre Gestaltung bereitete dem Maler offensichtlich Schwierigkeiten. Durch die Verbreiterung um 0,5 cm ist links neben dem Mantelbausch noch ein schmaler Streifen der Sitzfläche sichtbar. Der rechte Landschaftsrand zeigt keinen Busch und es fehlt der angedeutete Baum. Es spricht alles dafür, dass für das Brescia- (Kat. Nr. 5) und Londoner Werk (Kat. Nr. 1) die gleiche Vorlage benutzt wurde, wobei nicht auszuschließen ist, dass das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) das Vorbild war. Dafür sprechen, dass die Infrarotreflektographie des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1) besonders in der Landschaft nicht zur Ausführung gekommene Architekturelemente und einen Baum offenbart und ebenso die während des Malprozesses veränderte Farbe

des linken Vorhanges. Keine Kopie stellt die ursprünglich geplante Landschaft dar. Diese während des Malvorgangs vorgenommenen Änderungen dürften für einen Kopisten unmöglich sein.

Die vorangegangenen Überlegungen und Diskussionen versuchten die Authentizität des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1) zu untermauern. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt spricht die Mehrheit der Argumente für ein Werk Raffaels. Bekräftigt wird dieses noch durch die Aufdeckung in der Infrarotreflektographie, die geplante Architekturelemente in der Landschaft offenbart, die nicht zur Ausführung kamen.

3.3. Gibt es Anhaltspunkte für weitere Versionen der *Madonna mit der Nelke* von Raffael?

Der unterschiedliche visuelle Eindruck, den die vielen Kopien (80) und Stiche (17) vermitteln, führt zu der Überlegung, ob Raffael noch weitere Versionen der *Madonna mit der Nelke* geschaffen hat. Nach den Untersuchungen bestehen hauptsächlich Unterschiede bei den Gemälden und Stichen in der Größe, in einer bedeckten Scham, in einem geschlossenen Mund der Jungfrau und in der Anzahl der Nelken.

Eine Vergrößerung des Bildträgers führt zwangsläufig zu der Darstellung einer vollen Fensterbogenhöhe. Für eine Veränderung der Größe des Bildträgers kann der Kopist verschiedene Gründe haben: 1. der Wunsch des Auftraggebers nach einem großen repräsentativen Werk, nach einem kleinen Bild für die Reise oder eine Bildangleichung an einen wieder zu verwendenden größeren oder kleineren Rahmen. 2. bessere Verkaufschancen bei einem größer wirkenden und damit repräsentativen Bilde. Ich glaube, das pekuniäre Motiv war entscheidend, nicht Überlegungen zu der künstlerischen Auswirkung einer Veränderung bzw. Vergrößerung des Bildes.

Die erneut aufkommende religiöse und damit bedingte sittliche Strenge Mitte des 17. Jahrhunderts bestimmte die Moralvorstellungen auch der Künstler. Unzüchtige Gedanken sollten bei dem Betrachten nackter Körper nicht von der Andacht ablenken. Der Kopist war bemüht auf die Moralvorstellungen der Kirche und seiner Kunden einzugehen und sie nicht zu verletzen, in dem er z. B. die Scham des Kindes verdeckte. Dafür spricht auch die Übermalung auf älteren Gemälden.

Die Bedeckung der Scham auf 17 Gemälden²⁴⁷ weist frühestens auf die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. 4 Gemälde sind in der Art des Sassoferrato gemalt. Bei weiteren 4 Werken (Kat. Nr. 7, 11, 24, 29) fand eine nachträgliche Übermalung statt, die bei den verbleibenden Gemälden nicht auszuschließen ist. Das Ebengesagte gilt auch für die Druckgraphik außer 3 Stichen (Kat. Nr. I, XI, XII).

Dabei muss auch berücksichtigt werden, dass eine Reproduktionsgraphik eine Umsetzung der Vorlage in ein anderes Medium darstellt. Um sie am besten im Druck wiederzugeben, muss die erzeugte Wirkung bedacht werden, die von dem Geschick und Können des jeweiligen Reproduktionsstechers abhängt. Diese Gesichtspunkte machen deutlich, dass in den meisten Fällen die Graphik in einer anderen Größe wiedergegeben wird. Sicherlich spielten nicht nur künstlerische Faktoren und der geänderte Geschmack eine Rolle, sondern vor allem war die Wirtschaftlichkeit für die Abwandlung des Vorbildes von Bedeutung. Da die Arbeit sehr aufwendig war und Kupferplatten kostenintensiv waren, bevorzugten die Stecher natürlich die Bestellung. Das Ebengesagte dürfte auch mitverantwortlich sein für die zumeist kleineren Größen im Verhältnis zu ihren Vorlagen. Als Beispiel mögen die Reproduktionsgraphiken der *Madonna Bridgewater*²⁴⁸ (Abb. 30 – 32) und der *Heiligen Familie mit die*

²⁴⁷ Kat.: Nr. 7, 9, 10, 11, 24, 19, 32, 34, 37, 45, 54, 59, 60, 64, 70, 73, 76.

²⁴⁸ Raffael: *Madonna Bridgewater*. 82 x 57 cm, Öl auf LW., auf Holz übertragen, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland. Jean Boulanger (1612/13 – 1680): 43,2 x 31,1

dem Lamm²⁴⁹ (Abb. 34 – 35) dienen. Sie sind alle in kleineren Größen dargestellt. Außerdem zeigen sie manchmal die jeweiligen Interpretationen der Gemälde durch die Reproduktionstecher und die Wertigkeiten, die diese Stecher ihnen beimaßen. Wie manche Gemäldekopisten nahmen auch häufig Stecher, die vorwiegend einer anderen Zeitepoche angehörten, Ergänzungen, Korrekturen und/oder Änderungen von dem vor, was ihrer Ansicht nach fehlte oder abgewandelt werden sollte. So stellt sich zum Beispiel auf den Stichen der *Heiligen Familie mit der Palme* (Abb. 37 - 39) im Gegensatz zum Original das Christuskind mit einem geschlossenen Mund dar. Auf den Stichen (Abb. 30 - 32) nach der *Madonna Bridgewater* zeigen sich ebenfalls Änderungen. Im Gegensatz zum Original hält auf Boulangers Stich (Abb. 30) ein gedrehtes Tuch die unteren Haare der Jungfrau zusammen. Boulanger änderte diesen Stich, indem er ihn in einer anderen Größe wiedergab, der Knabe keinen geöffneten Mund mehr zeigt und die kindliche Scham von einem Tuch bedeckt wird. Weiterhin korrigierte er auf diesem Stich die anatomischen und malerischen Unzulänglichkeiten der Hand- und Fingerhaltung der Jungfrau. Er ließ die abstützende Hand des Knaben auf dem Oberarm der Jungfrau ruhen. Der Gang durch die Jahrhunderte zeigt, dass jeder Reproduktionskünstler das Vorbild in ganz eigenständiger Weise rezipiert, Veränderungen vornimmt und unter dem Eindruck seines eigenen Zeitstils die künstlerische Umsetzung bewerkstelligt. Die Annäherung an das Original bleibt stets vorhanden.

In diesem Sinn ist auch der Stich von Farrugia (Kat. Nr. VIII) zu interpretieren. Er zeigt eine bedeckte Scham und einen geschlossenen Mund der Jungfrau mit dem Hinweis in der Legende, dass sich das Original in der Camuccini-Galerie in Rom befände.²⁵⁰ Der Stich (Kat. Nr. VIII) von Farrugia ist nur 0,4 cm in Höhe und Breite größer als das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) aus der Camuccini-Sammlung im Gegensatz zu anderen Stichen und Gemälden mit bedeckter Scham und geschlossenem Mund der Madonna. Er zeigt einen weitgehenden kongruenten Umriss mit der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Von Vibert (1799 – 1860) z. B., der in Rom lebte, existiert eine Zeichnung der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. XI), die Lehman & Chevron als Vorlage für ihren Kupferstich (Kat. Nr. XIV) diente. Unter dem Stich (Kat. Nr. XIV) befindet sich die Inschrift, die besagt, dass V. Vibert sie zeichnete. Dieser Stich (Kat. Nr. XIV) zeigt im Gegensatz zu der Zeichnung von Vibert (Kat. Nr. XI) eine bedeckte Scham. Es ist spricht für meine Auffassung, dass es sich nur um eine Abwandlung Sinne des Stechers handelt und nicht um eine andere Version. Letztlich greift der

cm, London, The Trustees of the British Museum. Nicolas IV de Larmessin (1684 – 1756), 31,5 x 22,2 cm, Edinburgh, National Gallery. Constant Lorichon (geb. 1800): 46 x 33,5 cm, London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum . Abb. s. Weston-Lewis, A. (1994), S. 57, 68, 69.

²⁴⁹ *Hl. Familie mit dem Lamm*. 29 x 21 cm, Holz, sign., Madrid, Prado. Stich von Raphael II. Sadeler (1584 Antwerpen – 1632 München): 20,2 x 16,3 cm, Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg. Abb. Lehmann, J. M. (1995), S. 29, 75, 79.

²⁵⁰ „L'originale della stessa grandezza esiste in Roma nella galleria del celeberrimo pittore Cavre. Camuccini.“



28 Raffael: Madonna Bridgewater.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



30 Jean Boulanger: Madonna Bridgewater.
Kupferstich in revers.
London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum.



31 Constant Loricchon: Madonna Bridgewater.
Kupferstich.
London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum.



32 Nicolas IV de Larmessin: Madonna Bridgewater.
Kupferstich in revers.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



33 Raffael: Die hl. Familie mit dem Lamm, 1507. Museo Nacional del Prado.Madrid.



34 Raphael II Sadeler:
Die hl. Familie mit dem Lamm.
Kupferstich, 1613.
Coburg, Kunstsammlung Veste Coburg.

*Quid sibi vult pastor mihi gestatus ad agno?
Amor metamorphosis qui tibi Naso canit?*
*An quæ est agnus, ut in agno pastor et agnus?
Tartarismus ipsum qui cruce vivit, ouat?*

HANC EFFIGIEM EX GRATIA SERENISS. PRINCIPIŒ AC DN. ALBERTI BOIORVM DVCS etc. Regi. Sadeler fecit Sculpit.
Munichii 1613. 12. 2. 3011.



*Quadro di Raffaello Sanzio Raffaello d'Urbino
Alte Palmi 1. once 6. Large Palmi 1. once 2.
1711.*

- 35 Carlo Gregori: Die hl. Familie mit dem Lamm.
Radierung und Kupferstich.
Coburg, Kunstsammlung Veste Coburg.



36 Raffael: Die Hl. Familie mit der Palme.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



37 Gilles Rousselet: Die Hl. Familie mit der Palme.
Kupferstich in revers.
London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum.



38 Jean Raymond: Die Hl. Familie mit der Palme.
Kupferstich in revers.
Edinburgh, National Gallery of Scotland.



39 Achille Louis Martinet: Die Hl. Familie mit der Palme.
Kupferstich.
London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum.

Kopist und Reproduktionskünstler in die Darstellung ein, indem er das Bildfeld vergrößert und ganz dem Zeitgeschmack entsprechend die Scham verdeckt. Außerdem ist nicht bekannt, dass Raffael generell eine Bildidee zweimal oder wiederholt verwendete.

Bei 18 Gemälden²⁵¹ von 80 Abbildungen und 13 Stichen²⁵² handelt es sich keineswegs um kompositorische Veränderungen, sondern um Abänderungen in der Binnenzeichnung, die von der Interpretation des jeweiligen Kopisten herrühren. Die mir bekannten alten und nicht veränderten Werke bieten keinen Hinweis für die Annahme weiterer Versionen der *Madonna mit der Nelke* von Raffael.

²⁵¹ Kat.: Nr. 7, 9, 10, 11, 25, 29, 32, 34, 35, 37, 45, 54, 59, 60, 64, 70, 73, 76.

²⁵² Kat.: Nr. II, III, V, VI, VII, VIII, IX, X, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII.

3.4. Die Unterschiede der Kopien, der Versuch einer Herleitung und einer zeitlichen Einordnung der Kopien

Da bislang keine Kopie aufgetaucht ist, deren Provenienz sich weiter zurückverfolgen lässt als nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, vermute ich, dass die *Madonna mit der Nelke* eine Zeit lang nicht ohne weiteres zugänglich gewesen ist. Dafür spräche ein Aufenthaltsort in Umkreis des herzoglichen Hofes von Urbino. Der Verbleib in einem Kloster könnte ebenso ein Grund für die Abwesenheit gewesen sein.²⁵³

Das heute in der Galleria Nazionale in Rom befindliche Gemälde der *Madonna mit der Nelke* (Abb. Kat. Nr. 47) wurde zeitweise Federico Barocci zugeschrieben.²⁵⁴ Er wurde Ende der 20iger Jahre des 16. Jahrhunderts in Urbino geboren und verstarb dort 1612. Über seinen Onkel, den damaligen Architekten des Herzogs von Urbino, Bartolommeo Genga, soll er als lernender Junge Zutritt zu den herzoglichen Wohnräumen in Urbino bekommen haben, um dortige Werke zu studieren.²⁵⁵ Es wäre folglich möglich gewesen, die eventuell vorhandene *Madonna mit der Nelke* und vielleicht auch den dazugehörigen Karton gesehen zu haben. Er könnte eine Kartonskopie angefertigt und dann vor dem Gemälde kopiert haben. Denn die Umrißlinien sind, wie ich nachweisen konnte, mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) identisch. Die Kopie scheint vor dem Originalgemälde ausgeführt worden zu sein, vorausgesetzt, das Londoner Werk sei das Originalwerk.

Die andere Version (Abb. Kat. Nr. 5) aus der Pinacoteca Tosio Martinengo in Brescia soll von einem Maestro fiammingo aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen.²⁵⁶ Auch dieses Gemälde zeigt alle Merkmale und einen gleichen Kontur mit dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1), aber einen in der Höhe ganz dargestellten Fensterbogen. Ein Aufenthalt des Malers, der die Kopie schuf, am urbinischen Hof erscheint durchaus denkbar, da dort niederländische Kontakte bestanden. Justus von Gent (Joos van Wasserhove) war schon unter Guidobaldo von Montefeltro Hofmaler gewesen. Auch dieses Werk aus Brescia (Kat. Nr. 5) scheint vor dem Originalgemälde, wenn es das Londoner Bild sei, ausgeführt worden zu sein.

Den ältesten Beleg einer Kopie der *Madonna mit der Nelke* liefert das 'Inventario Aldobrandini von 1606'. Es verzeichnet unter anderem den Bestand der Sammlung des Silvestro Aldobrandini (1590 – 1612). In dieser befand sich eine Kopie der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 121) von dem aus Urbino stammenden Maler Archita Ricci.²⁵⁷ Ricci, war ein Zeitgenosse von Barocci. Dieser Hinweis könnte eine weitere Bestätigung meiner These darstellen, dass der ursprüngliche Aufenthaltsort des Originalgemäldes der urbinischen Hof gewesen sei.

²⁵³ Cooper, D. (2004), S. 742.

²⁵⁴ s. Attribution im Katalog. Nr. 47.

²⁵⁵ Thieme und Becker (1908), Bd. II, S. 511 – 513.

²⁵⁶ Neuere Untersuchungen nehmen davon Abstand. S. Katalogteil. Nr. 5.

²⁵⁷ Maler aus Urbino, nach anderen aus Lucca. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Erste Nachricht über seine Tätigkeit fällt in das Jahr 1599. Thieme u. Becker, Vollmer (1934), Bd. 28, S. 246.

Bei der Analyse der Kopien fällt auf, dass sich kein kompositioneller Unterschied ergab. Der Mutter-Kind-Komplex gleicht einander, wobei die Gestaltung einzelner Werke in Größe und Material Variationen unterliegt je nach Zeitgeist und Interpretation des jeweiligen Künstlers. Das Material der Bildträger zeigt eine breite Palette von Holz, Leinwand, Kupfer, Emaille und Papier, wobei das Aquarell-Bild aus Corsham (Kat. Nr. 8) gleichzeitig ein Beispiel für eine Kopie von einer Kopie darstellt.

So hängt die unterschiedliche Wirkung hinsichtlich der Monumentalität der breitgelagerten Madonna von der Platzierung der Figurengruppe im Bild und der Größe des Gemäldes ab. Das Ebengesagte gilt auch für die Höhe und Breite des Fensters. Besonders veranschaulichen diese Faktoren die großen Gemälde in der Art des Sassoferrato, wie die Werke aus Pommard (Kat. Nr. 45), Detroit (Kat. Nr. 10) und New York (Kat. Nr. 34).

Natürlich haben die Ausmaße auch Einfluss auf den Raum, der Mutter und Kind umgibt. Denn die Umrisszeichnungen haben ergeben, dass nicht die Figurengruppe sich verändert, sondern der sie umgebende Raum. Die Höhe der Fensterarchitektur wurde schon bei geringfügiger Bildgrößenzunahme vervollständigt. Zum Beispiel führt die kleine Zunahme des Brescia-Werkes (Kat. Nr. 5) von 1,5 cm, die am oberen und unteren Rand erfolgte, zu der Gesamthöhe des Fensters. Ferner erfolgte die Breitendifferenz von 0,5 cm zur linken Seite. Dadurch kommt es zu einem kleinen Ausblick auf die Sitzbank neben dem Mantelbausch und einem ganzen Vorhangknoten.

Obwohl die äußeren Maße variieren, bleibt die zentrale Szene in etwa im Ausmaß des Originals.

Die Unterschiede der Kopien beziehen sich nicht nur auf das Format, Material und die Figurengruppe, sondern auch auf Einzelheiten von Mutter und Kind in der Binnengestaltung. Diese könnten einen Hinweis auf ein bestimmtes Vorbild geben und unter Umständen in Anbetracht ihrer visuellen Darstellung zu einer groben zeitlichen Einschätzung führen. Die unzureichende Klärung der Provenienzen stellt sich bei der zeitlichen Einordnung als wenig hilfreich dar.

Die Londoner Version (Kat. Nr. 1) weist die für die Ausführung der Bildidee unwichtigen Details auf, wie die Absprengung an der Fensterbank, das leicht s-förmige Ende des Augenlids und den soweit geöffneten eckigen Mund, dass die oberen Zähne hervorblitzen. Auf diese drei Merkmale ist bei dem Vergleich besonders geachtet worden. Vor dem Ohr der Mutter spitzen ein paar Haarsträhnen aus dem straff nach hinten gekämmten Haar hervor, das auf dem Kopf drei Haarflechten andeutet. Der Schleier formt auf dem Scheitel eine Schlaufe. Das Mieder bildet drei Fältchen am Ausschnitt.

Alle diese Details des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) vereinigt das Brescia-Bild (Kat. Nr. 5). Durch ihre hellere und dünnere Farbgebung stellen sich das linke Knie der Jungfrau und ein zweiter Vorhang dar, die teilweise auf den anderen Kopien und dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) auf Grund von Nachdunklungen und eventu-

ellen Übermalungen nicht sichtbar sind.²⁵⁸ Auf der Infrarotreflektographie des Londoner Werks (Kat. Nr. 1) (Abb. 6) stellen sich das linke Madonnenknie und der andere Vorhang aber dar. Auch die Stiche zeigen das hintere Knie der Madonna und einen zweiten geraden Vorhang. Etwas unklar gestaltet sich der durch die Vergrößerung zustande gekommene untere Bildrand der Brescia-Version (Kat. Nr. 5). Hier offenbart sich der Kopist, der offensichtlich für den hinzugekommenen Raum keine eigne Gestaltungsvorstellung hatte. Ebenso fehlen der Baum und der Busch in dem Landschaftsausblick, der unter Umständen ein Opfer von Reinigungen wurde. Die sich abzeichnende sanfte malerische Art und das leicht roséfarbene Inkarnat deuten eine fortgeschrittene Epoche an.

Die in der Galleria Nazionale in Rom befindliche Kopie (Kat. Nr. 47) zeigt Merkmale des Londoner Werks (Kat. Nr. 1) bis auf die Gestaltung des oberen Augenlids. Die um 0,5 cm geringere Höhe verteilt sich auf den oberen und unteren Rand. Sie ist derartig klein, dass sie nicht ins Gewicht fällt. Beide Werke, aus Brescia (Kat. Nr. 5) und aus der Galleria Nazionale in Rom (Kat. Nr. 47), haben einen mit dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) kongruenten Figurenkomplex. Diese Tatsachen sprechen dafür, dass der Kopist vor dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) seine Version gemalt hat. Anzunehmen ist auch, dass ihm ein Karton zur Verfügung stand oder er einen Karton erstellte. Den Zeitgeist offenbart er allerdings in seiner Malweise, die einen weichen Kontur, ein blühendes Inkarnat und eine wärmere Farbgestaltung zeigt. Ferner strahlt die Mutter einen anmutigen und zarten Ausdruck aus im Gegensatz zu der Londoner Madonna.

Das Kupfergemälde (Kat. Nr. 11) aus dem Museum in Dijon weist bis auf die Augen Einzelheiten der Londoner Version (Kat. Nr. 1) auf. Obwohl es geringfügig schmaler gehalten ist, stellen sich die Nelken in der Hand der Jungfrau ganz da. Der Figurenkomplex ist hier etwas nach links und oben verschoben, wodurch der Vorhangknoten und der Mantelbausch an Breite verloren haben und das Fenster in ganzer Höhe zu sehen ist. Das die Scham bedeckende Tuch ist eine spätere Hinzufügung. Auf Grund der malerischen Ausdrucksweise erscheint mir eine Attribution an Garofalo fragwürdig. Benvenuto Tisi da Garofalo, genannt Garofalo, lebte von ca. 1481 bis 1559, erblindete aber schon 1550.²⁵⁹ Mit Anspielung auf seinen Namen stellte er eine oder mehrere Nelken als Monogramm dar.²⁶⁰ Dieses mag früher ein Grund für die häufigen Zuschreibungen an Garofalo gewesen sein (Kat. Nr. 24, 50), die sich meistens als nicht haltbar erwiesen. Vor 1550 ist eine Benutzung eines Kupferbildträgers für Gemälde sehr unwahrscheinlich. Mitte des 16. Jahrhunderts begann die Kupfermalerei und erlangte ihren Höhepunkt um 1600.²⁶¹ Insofern erscheint allein vom rein Technischen die Zuschreibung nicht wahrscheinlich. Der Malstil der Kopie aus Dijon (Kat. Nr. 11) weist eher auf den Beginn des 17. Jahrhunderts hin.

²⁵⁸ Penny vermutet dieses für das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1). Penny, N. (1992), S. 80.

²⁵⁹ Thieme u. Becker, Thieme u. Willis (1921), Bd. XIV, S. 210 – 212.

²⁶⁰ Ebenda.

²⁶¹ Reclam 1 (1984), S. 299 – 300.

Auf den Kopien Kat. Nr. 22, 27, 42 53 befinden sich jeweils einzelne Merkmale des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1). Da sie mit der Londoner Version (Kat. Nr. 1) kongruent sind, diente ihnen eine der entsprechenden Kopien der Gruppe A als Vorlage, die die gleichen Details beinhalten. Der Malstil des Kupfergemäldes aus Lulworth (Kat. Nr. 27) weist malerische Züge auf, die in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts weisen. Diese Vermutung geht konform mit der Hauptblütezeit der Kupfermalerei. Der visuelle Eindruck, den das Würzburger Bild (Kat. Nr. 53) vermittelt, wirkt malerisch, fein und weich im Gegensatz zu der klaren, exakten und reinen Modellierung der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Besonders die Inkarnate sind auf dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1) rundplastisch und glatt geformt. Sie erstrahlen hell und blass gegenüber dem mehr blühenden Fleischtönen auf dem Würzburger Gemälde (Kat. Nr. 53). Dieses ähnelt in seiner optischen Ausstrahlung dem Werk (Kat. Nr. 47) in der Galleria Nazionale, Rom. Jedoch herrscht der Grünanteil im Blau auf dem Würzburger Bild (Kat. Nr. 53) vor, während das Blau auf dem römischen Werk (Kat. Nr. 47) mehr rötliche Farbanteile aufweist. Auf Grund der rein visuellen Ausstrahlung rückt die Würzburger Kopie (Kat. Nr. 53) in die Nähe des Römischen Bildes (Kat. Nr. 47). Das Louvre-Gemälde (Kat. Nr. 42), dessen klarer und feiner, aber wenig präziser Malstil eher der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) ähnelt, bietet mir keinen Anhaltspunkt für eine Datierung. Es kommt auch darauf an, inwieweit ein Kopist sich in den Geist des Künstlers versetzt und inwieweit er seine eigenen Intentionen unterdrückt oder zulässt.

Ein paar Kopien weisen visuelle Besonderheiten auf. So trägt die Jungfrau auf der Version im ehemaligen Besitz von Mrs. Drury (Kat. Nr. 33) ein rosa bis rötliches Kleid bei identischem Umriss mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1). Dieses Werk wurde, nach dem Verkaufskatalog, von Adolfo Venturi 1934 als Original betrachtet.²⁶² Dieses konnte aber nicht nachgewiesen werden. Da Raffaels Madonnen in seiner florentiner Epoche kein grau-blau-violettes Kleid, außer der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1), tragen, scheint es sich um eine Abwandlung des Kopisten zu handeln. Unter der großen Anzahl der Kopien, sieht man von den Variationen (Kat. Nr. 2, 24, 73) und den Bildern aus Craches (Kat. Nr. 9) und Perugia (Kat. Nr. 76) ab, die nach einem Stich gefertigt wurden, findet sich keine Kopie, auf der die Mutter ein rötliches Kleid trägt.

Ebenso verhält es sich mit der Darstellung der anders gestalteten Landschaft auf den Kopien Kat. Nr. 8, 18, 35, 56, 2, 58. Die Version aus Corsham (Kat. Nr. 8) wurde ca. 1835 von Gozzini²⁶³ nach einer Kopie (Kat. Nr. 92) aus Öl angefertigt. Auf ihr fällt der Blick durch das Fenster auf eine Flusslandschaft. Diese Kopie (Kat. Nr. 8) stellt den seltenen Fall da, wo Künstler und Datum bekannt sind.

²⁶² S. Kat. Nr. 33.

²⁶³ Vincenzo Gozzini, Zeichner für Kupferstiche in Florenz, 1. Viertel des 19. Jahrhunderts. Thieme u. Becker, Thieme u. Willis (1921), Bd. XIV, S. 465.

Auf dem Gemälde aus Bath (Kat. Nr. 2) wurde eine 'Flucht nach Ägypten' gezeigt, während die Version aus Mailand (Kat. Nr. 58) eine auf einem Fels thronende Festung aufweist.

Auf den Werken Kat. Nr. 18, 35, 56 ist die Landschaft nicht klar zu verifizieren, nur so viel ist zu sagen, dass sie anders gestaltet ist. Höchstwahrscheinlich entstanden diese Kopien ab der Mitte des 18. Jahrhunderts

Für das Gemälde aus Mailand (Kat. Nr. 58) könnte das Werk aus Bath (Kat. Nr. 2) als Vorbild gedient haben. Maria hält in ihrer rechten Hand eine Rose anstatt einer Nelke. Für die Version aus Bath (Kat. Nr. 2) wird das 17. Jahrhundert angegeben. Mir erscheint die Zeit zu früh angesetzt zu sein, und ich tendiere eher zu dem 18. Jahrhundert.

Die mit Hilfe der Infrarotreflektographie sichtbar gemachten Unterzeichnungen des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) und des Hamburger Bildes (Kat. Nr. 17) wurden schon besprochen. Die Brescia-Kopie (Kat. Nr. 5) soll nach neueren Untersuchungen „incisi“ aufweisen, die für eine Durchgriffelung sprechen könnten.²⁶⁴ Von der Version in Mühlhausen (Kat. Nr. 29) konnte ich nur eine Infrarotaufnahme anfertigen. Auf ihr zeigt sich eine relativ breite Schraffur der linken Hand des Kindes, am Übergang des Unterkiefers zum Hals und am rechten Augenwinkel der Mutter. Die Louvre-Kopie (Kat. Nr. 42) und die Münchner Kopie (Kat. Nr. 30) offenbaren eine Ritzung, während das Kupfergemälde aus Dijon (Kat. Nr. 11) und die Fassung in Leipzig (Kat. Nr. 19) in der Vergrößerung eine Umrisszeichnung andeuten. Würden die anderen Kopien auch mit der Infrarotreflektographie untersucht, kämen höchstwahrscheinlich ebenfalls Umrisszeichnungen, Durchgriffelungsspuren oder Unterzeichnungen zum Vorschein. Dieses stellt eine Bestätigung für die Benutzung eines Kartons dar. Gleichzeitig belegt es, dass eine vorhandene Unterzeichnung nicht zwangsläufig der Beweis für ein Originalwerk sein muss.

Einen möglichen Hinweis zur zeitlichen Orientierung kann eine Ritzung darstellen. Im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ersetzte allmählich die Calcho – Technik überwiegend die Spolvero – Technik²⁶⁵, so dass die Kopien mit „incisi“ nach der Mitte des 16. Jahrhunderts häufiger verwendet wurden.

Der Versuch, die Kopien mit Hilfe ihres Erscheinungsbildes von bestimmten Vorbildern abzuleiten und so eine gewisse Genealogie zu erstellen, erwies sich als nicht durchführbar.

²⁶⁴ Lucchesi Ragni, E. und Stradiotti, R. (2006), S. 102 – 107, Nr. 7.

²⁶⁵ Bambach, C. (1999), S. 28.

5. Resümee

Die Grundlage der Arbeit bilden insgesamt 125 Gemälde, 16 Stiche und eine Zeichnung.

Nach einer kurzen Darlegung des Literaturstandes folgte eine Darstellung der Kopierpraxis und Tätigkeit in der Hochrenaissance.

Auf Grund der Untersuchungen der Kopien der *Madonna mit der Nelke* kristallisierte sich heraus, dass der Unterschied hauptsächlich in den Bildträgern, der Größe und der Binnenzeichnung lag.

Es konnte nachgewiesen werden, dass die Größendifferenzen nicht den Mutter- und Kindkomplex betreffen, sondern den sie umgebenen Raum.

Den unterschiedlichen visuellen Eindruck betreffen nur Einzelheiten in der Binnenzeichnung des Mutter- und Kindkomplexes und der Landschaftsdarstellung.

Dieses erklärt auch bei manchen Kopien die Darstellung der gesamten Fensterhöhe.

Ferner lassen sich die Umrisszeichnungen des Figurenkomplexes in 3 Gruppen teilen. Der überwiegende Teil der Konturzeichnungen (Gruppe A, B) ist miteinander kongruent. Nur 9 Kopien (Gruppe C) weichen ab. Bei diesem Ergebnis ist davon auszugehen, dass höchstwahrscheinlich eine "Kartonübertragung" stattgefunden hat und keine Freihandübertragung. Dafür sprechen auch die Ritzungen und Umrisszeichnungen, die auf einigen Gemälden nachgewiesen werden konnten.

Die Provenienz der einzelnen Kopien und Stiche wurde recherchiert.

Die älteste bislang dokumentierte Angabe zu der *Madonna mit der Nelke* befindet sich in dem Inventar von Cardinale Silvestro Aldobrandini von 1606. Es führt eine von dem urbinischen Maler Archita Ricci ausgeführte Kopie auf. Die anderen belegbaren Provenienzen reichen bis Mitte des 17. Jahrhunderts zurück.

Die Analyse zweier Werke, die sich in Brescia (Kat. Nr. 5) und Rom (Kat. Nr. 47) befinden, entstanden höchstwahrscheinlich in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie scheinen in Anwesenheit des Madonna-Bildes (Kat. Nr. 1) kopiert zu sein. Dafür sprechen unter anderem die übereinstimmenden Details.

Die frühesten Stiche stammen aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ihre Änderungen gegenüber den Gemälden beruhen auf der Umsetzung in ein anderes Medium und auf der Interpretation der Stecher.

Zur Frage der Authentizität des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) ergaben die Untersuchungen, dass es dem Œuvre Raffaels entspricht und auf 1507/8 zu datieren ist. Von allen Kopien stellt sich das Londoner Werk (Kat. Nr. 1) am qualitativsten heraus. Die Infrarotreflektographie der Landschaft offenbart bislang noch nicht wahrgenommene Architekturelemente, die auf dem Gemälde nicht zur Ausführung kamen. Sie entsprechen Raffaels Experimentierfreudigkeit und untermauern seine Urheber-schaft. Die technischen Untersuchungen der National Gallery London bestätigen dieses.

Die Provenienz des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) könnte auf den Umkreis des Hofes von Urbino einerseits verweisen, andererseits auch auf Maddalena degli

Oddi. Denn es scheint längere Zeit nicht zugänglich gewesen zu sein, wie die Kopien aus Rom, Galleria Nazionale (Kat. Nr. 47), und aus Brescia (Kat. Nr. 5) vermuten lassen. Es bedarf weiterer Forschungen inwiefern die Angabe in dem Katalog von Barberi zutrifft. Zumindest könnte ein Aufenthalt in einem Kloster für die Abwesenheit des Werkes sprechen.

Die ausführlichen Untersuchungen der Gemälde und Stiche geben keinen Hinweis auf weiteren Kompositionen. Vielmehr handelt es sich bei ihnen im Unterschied zu dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) außer Bildträger und Größe um Änderungen, die die Binnenzeichnung betreffen und von der Interpretation des jeweiligen Kopisten und Reproduktionsstechers herrühren.

Katalog

Teil 5

5. Katalog mit Recherchen und Untersuchungen einzelner Gemäldekopien und Stiche

5.1. Vorbemerkungen

Der Katalog ist unterteilt in

5.2. Abbildungen der Gemäldekopien der *Madonna mit der Nelke*.

5.3. Gemäldekopien ohne Abbildung.

5.4. Druckgraphik

5.5. Druckgraphik ohne Abbildungen.

Die Nummerierung erfolgt bei den Gemälden in arabischen Zahlen.

Die Maßangaben erfolgen in cm, die Länge steht vor der Breite.

Bei der Druckgraphik geschieht die Nummerierung fortlaufend in römischen Zahlen.

Das Ordnungsprinzip des Katalogs ist nacheinander

für die Gemälde:

Maler

Größe

Material

Aufenthaltort

Ausstellung

Bibliographie

Provenienz

für die Druckgraphik:

Stecher

Drucker

Verleger

Material

Größe

Inscription

Aufenthaltort

Bibliographie

Da im Textbeitrag eine umfassende Analyse des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) erfolgte, beschränken sich die Angaben dieses Gemäldes im Katalog auf das Wesentliche. Sofern es möglich war, fand eine Analyse der Gemälde unter besonderer Berücksichtigung der Details und der Unterschiede zum Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) statt. Eine Prüfung beziehungsweise Klärung der Attribution der Gemäldekopien stand im Rahmen dieser Arbeit nicht zur Diskussion. Ferner wurde versucht, die Provenienz zu erforschen, um möglicherweise einen Anhaltspunkt für die Datierung zu bekommen.

Bei der Druckgraphik lag das Hauptaugenmerk auf einer eventuellen weiteren Komposition und in Detailunterschieden.

Eine umfassende Analyse der druckgraphischen Werke war nicht Anliegen dieser Arbeit.

Die Untersuchung der Gemälde beinhaltet die Stilkritik und eine genaue technische Betrachtungsweise unter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher Methoden, wie Röntgen-, Infrarotaufnahmen beziehungsweise Infrarotreflektographie und Pigmen-

tanalysen. Die Analysen sollten immer an dem Originalwerk erfolgen. Sie können unter Umständen eine Hilfe bei der zeitlichen Einordnung und Zuschreibung darstellen. Bei der Untersuchung der Kopien der *Madonna mit der Nelke* konnte diese Vorgehensweise in den wenigsten Fällen realisiert werden. Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass es dem kunsthistorischen Ethos widerspricht, visuelle Untersuchungen auf Grund von Fotografien vorzunehmen. Aber teilweise befinden sich die Kopien der *Madonna mit der Nelke* in unbekanntem Privatbesitz und sind nur auf Grund alter Aufnahmen bekannt, teils war aus anderen Gründen eine Analyse nicht möglich. Ich meine, es ist zu der Feststellung der Anzahl, der Differenzierung, der Art und der eventuellen Genese der Kopien zu verantworten, auch Fotografien in die Untersuchungen mit einzubeziehen. Bei Coloraufnahmen ist eine Farbbeurteilung nur beschränkt möglich.

Die Vorgehensweise der Untersuchungen gestaltet sich, sofern möglich, immer gleich. Begonnen wird mit dem Bildträger, gefolgt von der technischen Untersuchung der Vorderseite, soweit sie im Rahmen meiner Möglichkeiten lagen. Die anschließenden Untersuchungen des Vergleichs der Kopien mit der Londoner Version (Kat. Nr. 1) erfolgten nach stilkritischen Merkmalen.

Als erstes sehen wir uns den Bildträger an. Er kann aus Holz, Leinwand, Metall, Papier, Emaille oder Stein bestehen. Seine Bestimmung kann unter Umständen zu der zeitlichen und regionalen Einordnung beitragen. Bei den zu untersuchenden Kopien kommt der Bildträger aus Stein nicht vor.

Handelt es sich um einen Holzbildträger, kann die Verwendung bestimmter Baumarten einen geographischen Hinweis auf Grund ihrer natürlichen Vorkommen darstellen, da die Künstler bevorzugt regional wachsende Hölzer verarbeiteten. So war in Italien ein häufig als Bildträger verwendetes Holz die Pappel, während es nördlich der Alpen die nordeuropäische Eiche darstellte.

Die Bestimmung der Holzart gestaltet sich problematisch. Sie erfolgte früher rein optisch. Insofern sind die Angaben, besonders in der älteren Literatur, mit Zurückhaltung zu bewerten. Bei den meisten Werken fanden keine Strukturanalysen, mikroskopische Untersuchungen und dendrologische Bestimmungen statt, die auf das Alter und die Entstehungsregion schließen lassen. Teilweise fehlen noch für bestimmte Holzarten Referenztabellen. Ebenso sind die Holzbildträger der Werke vieler Künstler noch nicht vollständig oder gar nicht auf ihre Holzart analysiert, um Aussagen über die Verwendung bevorzugter Holzarten zu machen.

Viele frühe italienische Holzträger wurden mit Gewebe überzogen. Bei größeren, verleimten Tafeln fand im späteren Verlauf nur noch eine Verklebung auf den Fugen statt. Mit Hilfe von Streiflicht und Röntgenaufnahmen lassen sich derartige Vorgehensweisen feststellen.

Die Rückseite der Holztafel zeigt manchmal noch Verarbeitungsspuren. Zuweilen findet man Stempel und/oder Marken und Inventarnummern, die auf verschiedene Sammlungen oder Aufenthaltsorte verweisen, in oder an denen sich die Gemälde befanden, was teilweise für die Provenienz aussagekräftig sein kann.

Bei textilen Bildträgern handelt es sich hauptsächlich um Leinwand. Bei alten Leinwandgemälden ist es schwierig den originalen Leinwandträger zu untersuchen, da er in den meisten Fällen eine aufgeklebte Doublierung erhielt. Nur an den um den Spann- oder Keilrahmen umgeschlagenen ungründierten Rändern kann die Leinwand studiert werden, vorausgesetzt es fand keine Bemalung, Beschneidung oder Abklebung statt. Bei kleinformatigen Bildern, wie der *Madonna mit der Nelke*, konnte mitunter das gesamte Gemälde mit einer zweiten Leinwand hinterklebt oder auf Holz geleimt sein.

Bei Leinwandträgern spielt die Webdichte, die Bindungsart wie auch die handwerkliche oder maschinelle Herstellung der Leinwand eine Rolle. Sie unterlag zeitlichen und landschaftlichen Gegebenheiten. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden italienische Leinwände mit einer Webdichte von mehr als 20 Fäden pro cm² verwendet, die häufig wegen ihrer Feinheit mit Seide verwechselt wurden. Es folgte die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einer lockeren Webart von 7/9 Fäden pro cm². Im 18. Jahrhundert wurde die Leinwand wieder dichter und im 19. Jahrhundert herrschte eine feinere Webdichte vor. Die beiden häufigsten Bindungsarten sind Leinwand- und Köperbindung. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts weist die Venezianische Malerei Leinbilder in Köperbindung mit einer zumeist groben Struktur auf. Der maschinelle Webstuhl wurde 1787 von Cartwright eingeführt. Aber in größerem Umfang fand die mechanische Herstellung erst Mitte des 19. Jahrhunderts statt. Sie unterscheidet sich von der handgewebten Leinwand durch eine Regelmäßigkeit von Fäden und Bindung. Vom 17. Jahrhundert an verdrängt der textile Bildträger den hölzernen fast vollständig aus der europäischen Malerei.

Kupferplatten als Bildträger wurden schon für den Kupferstich benutzt. Anfangs waren Maler häufig gleichzeitig Kupferstecher. Bei einigen Kupfergemälden diente der Bildträger zuvor dem Kupferstich. Ungefähr ab Mitte des 16. Jahrhunderts stellten Kupferplatten die Grundlage der Kupfermalerei dar. Zu Beginn handelte es sich um kleine dickere, handgetriebene Platten. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts kamen Walzmühlen auf, die größere Platten lieferten. Bei Betrachtung der Rückseite lässt sich feststellen, ob die Kupferplatte handgetrieben oder gewalzt ist. Letztere weist eine glatte und ebene Oberfläche auf, im Gegensatz zu einer getriebenen, deren Oberfläche etwas uneben ist und Schlagspuren zeigt. Teilweise trägt die Rückseite Prägestempel ihres Herstellungsortes wie Antwerpen, Ungarn, Tirol, Amsterdam oder Hamburg.²⁶⁶ Um 1600 kamen vermehrt Kupferplatten als Bildträger für Gemälde zur Anwendung. Sie ließen eine besonders feine verfließende Malweise zu, deren Craquele zuweilen nicht mit bloßem Auge sichtbar ist. Darüber, ob dieses der einzige Grund für die teure und sehr aufwendige Beschaffung und Verarbeitung des Kupferbildträgers war, fehlen bislang Hinweise in der Literatur. Bis in das 18. Jahrhundert dienten noch vereinzelt Kupferplatten als Gemäldebildträger.

²⁶⁶ Reclam 1 (1984), S.299, 300.

Die Betrachtung der Vorderseite eines Gemäldes gilt der Malerei. Sie gibt Auskunft über Alterserscheinungen, Veränderungen und Schäden. Diese können durch den Bildträger, die Grundierung, die Bindemittel, die Farbschichten und den Firnis verursacht sein. Als sichtbares Zeichen dient die Craquelebildung, die von der Maltechnik des Künstlers, der verwendeten Materialien, den atmosphärischen Bedingungen und der Behandlungsweise seiner Besitzer und der Restauratoren abhängig ist. Bei der Bestimmung des Alters, der Echtheit und späterer Veränderungen, wie Übermalungen, Retuschen, Anstückelungen, kann die Erscheinungsform des Craqueles teilweise dazu ihren Beitrag leisten.

Nach dem Entrahmen des Gemäldes zeigt sich bei Verwendung eines Leinwandbildträgers häufig die Grundierung. Sie kann schon rein optisch ebenfalls zur Altersbestimmung beitragen. Die Herstellung industrieller grundierter Leinwände begann im 19. Jahrhundert. Von der in Ballen gefertigten Ware wurde die benötigte Menge abgeschnitten. Dies ist erkennbar an der um den Keilrahmen bis an den Rand der Leinwand reichenden Grundierung, die auch unter die Nägel reicht, vorausgesetzt sie wurde nicht beschnitten. Sie stellt somit einen terminus post quem dar.²⁶⁷

Es folgt eine stilkritische Untersuchung der Kopien im Vergleich zum Londoner Werk (Kat. Nr. 1).

Die Qualität einer Kopie hängt von der Malweise ab. Ob sie sorgfältig ausgeführt wurde, fein und modelliert ist, ob sie fließende oder trennende Übergänge aufweist. Die Klarheit und Exaktheit spielen ebenso eine wichtige Rolle wie die richtige Verteilung von Licht und Schatten. Außerdem kommt es auf eine korrekte perspektivische und anatomische Wiedergabe sowie ein harmonisches Verhältnis der Figuren zueinander an entsprechend ihrer zugeordneten Funktionen. Die Bedeutung einer Figur oder eines Details zu erfassen, bedarf einer Auseinandersetzung mit den Ideen des Künstlers.

²⁶⁷ Die technischen Grundlagen der Gemäldeuntersuchung beziehen sich größtenteils auf Knut Nicolaus (1979, 1982, 1986, 2003) und Reclam 1 (1984).

**Die Kopien der *Madonna mit der Nelke*
von Raffael**



1 London, National Gallery

5.2. Gemälde-Kopien der *Madonna mit der Nelke*, von denen Abbildungen vorhanden sind

1 London, National Gallery

Maler: gegenwärtig Raffael di Giovanni Santi (1483 – 1520) zugeschrieben

Größe: 29 x 23 cm (28,8 x 22,9 cm bemalte Fläche)

Mat.: Öl auf Holz (Obstbaum)

Aufenthaltsort: National Gallery, London

Inv.: NG 6596

Ausst.: 20.10.2004 – 16.01.2005, National Gallery, London

Rest.: 1991, National Gallery, London

Bibl.: Longhena (1829), S. 12; Passavant, J. D. (1839) II, S. 79 f. Nr. 55; (1858) III, S. 99; Waagen (1854), S. 253, (1857), S. 466; Ruland, C. (1876), S. 61; Crowe, J. A. & Cavalcaselle, B. G. (1883), S. 272; Ricci (1913), S. 138; Rosenberg, A. (1922), S. 250; Fischel, O. (1945), S. I, S. 127, 340; Camesasca, E. (1956), S. 83; Gamulin, G. (1958), S. 161; Bernini Pezzini, Massari, Rodinò (1985), S. 184 f., Nr. III; Penny, N. (1992), S. 67 – 81; Dunkerton and Penny (1993), S. 7ff.; Weston-Lewis, A. (1994), S. Nr. 52 – 54, 16; De Vecchi (1995), S. 226; Meyer zur Capellen, J. (1996), S. 165 – 169; Hiller v G. (1999), S. 247 – 250; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212; Chapman, Henry, Plazzotta (2004), S. 190 – 191; Beck (2006), S. 43 – 120.

Prov.: ca. 1820er Jahre Camuccini, Rom; 1853 4. Duke of Northumberland, Alnwick Castle; 2004 National Gallery, London.



1853 erwarb Algeron, 4. Duke of Northumberland, die Camuccini-Sammlung, in der sich auch die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) befand. 2004 kaufte die National Gallery, London, das Gemälde (Abb. Kat. Nr. 1).

Als Vorbild diente die *Madonna Benois* von Leonardo. Aber es existiert bislang weder ein Entwurf noch eine Zeichnung der *Madonna mit der Nelke*.

Die Holztafel zeigt die nach rechts gewandte Madonna in dreiviertel Ansicht. Sie reicht dem auf einem weißen Kissen sitzenden Kind eine Nelke. Mit ihrer Linken, in der sie die restlichen Nelken hält, stützt sie den Knaben. Durch ein oben rechts befindliches Fenster fällt der Blick auf eine Burgruine.

Eine ausführliche Darlegung befindet sich in Kapitel 2.2.1.

2 Bath, The Holburne of Menstrie Museum

Madonna and Child and through the window the Flight into Egypt.

Maler: französische Schule 17. Jahrhundert

Größe: 38,73 x 31,12 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Bath, The Holburne of Menstrie Museum

Inv.: B70/1715

Lit.: –

Prov.: unbekannt

Ausst.: 18.05. – 02.09.2001, Holburne Museum, Bath



1867 führt der Katalog des Holburne Museums Denis Calvert²⁶⁸ als Maler auf.

²⁶⁸Lit. zu D. Calvert:

1. Malvasia, Carlo Cesare, Felsina Pittrice: Vite de' Pittori (1678). Hrsg. v. Giampietro Zanotti, Bologna 1841, Bd. 1, S. 195 – 204.
2. Bergmanns, Simone: Denis Calvert. Peintre anversois. Fondateur de l'école bolonaise, Academie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Memoires, Bd. IV, Brüssel 1933.



Denis Calvaert, auch Calvart, Caluwaert, Deyns, Denijs, Dionisio Fiamingo, Fiammingo genannt, wurde 1540 in Antwerpen geboren und starb am 16. 04. 1619 in Bologna. In dem Register der Korporation der Maler war er 1556/7 als Schüler des Landschaftsmalers Kerstiaen van Queboorn (1515 – 1578) eingetragen. Wahrscheinlich ging er im Alter von 20 Jahren nach Bologna und trat in die Werkstatt von Prospero Fontana dem Älteren ein. Nach ungefähr zwei Jahren stellte er sich in den Dienst von Lorenzo Sabatini. Als der bolognesische Kardinal Ugo Boncampagni, 1572 als Gregor XIII zum Papst gewählt wurde und Sabatini nach Rom berief, folgte ihm Calvaert. Aber nach 2 Jahren, um 1575, kehrte er nach Bologna zurück, wo er eine Schule eröffnete. Zu seinen zahlreichen Schülern zählte Guido Reni. Domenico Zampieri, gen. Dominichino und Francesco Albani. Seine Arbeiten beinhalteten hauptsächlich religiöse Themen. Sie reichten von Altarwerken bis zu kleinen in Kupfer gearbeiteten Gemälden.²⁶⁹

Im Laufe der Jahrzehnte tauchten immer wieder Zweifel an der Zuschreibung auf. Eine Ausstellung im Jahre 2001 wies das Gemälde (Abb. Kat. Nr. 2) einer französischen Schule des 17. Jahrhunderts zu.²⁷⁰

Auf dem 38,7 x 31,1 cm großen Öl auf Holz-Gemälde in Holburne trägt Maria über einem gelben Kleid ein rosafarbiges Überkleid, das am Ausschnitt weiße Spitze zeigt, und mit einer perlenbesetzten goldenen Borte verziert ist. Über ihre linke Schulter fällt ein blauer Mantel quer über ihren Schoß. Ein mit Strahlen gefüllter Nimbus schwebt über ihrem Haupt. In ihrer linken Hand hält sie drei Nelken.

Der Knabe sitzt in bekannter Manier auf ihrem Schoß und betrachtet im Gegensatz zu den anderen Kopien eine weiße Rose²⁷¹ in seiner rechten Hand. Sein lockiges Haar schmückt ein Nimbus ähnlicher Strahlenkranz.

²⁶⁹ Thieme, Bd. 5, S. 414.

²⁷⁰ Nach Angaben des Holburne Museums:

·Holburne Catalogue 1867 no. 161 “Madonna and Child and through the window in the distance the Flight into Egypt” von

Denis Calvaert, dem Begründer der bolognesischen Schule.

Holburne Catalogue 1887 no. 1480.

Freie Kopie nach Raffaels ‘Madonna of the Pinks’.

Zuschreibungen:

1867 Denis Calveart Kat.

1887 Denis Calveart Kat.

1919 School of Raphael Reg.

1927 School of Raphael (flämisch unter ital. Einfluss) Kat.

1936 Flämisch unter ital. Einfluss Kat.

2001 French School, 17. Jh. –Exhibition: ‘ Mother and Child’ exhibition Catalogue.

Dem Museum danke ich für seine Unterstützung und Überlassung von Unterlagen.

²⁷¹ ikonographische gilt die weiße Rose als Symbol der Reinheit.

3 Berlin: ehemals Jaffé-Sammlung

Schule Raffaels

Maler: unbekannt

Größe: 30 x 24 cm

Material: unbekannt

Aufenthaltsort: Verbleib unbekannt

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Jaffé Sammlung



Im Oktober 1912 wurde das 30 x 24 cm große Holzgemälde (Abb. Kat. Nr. 3) von Rudolf Lepke, Kunsthandlung in Berlin, zum Verkauf angeboten unter der Bezeichnung: Raffaello Santi, Schule. Das Bild stammt aus der Jaffé-Sammlung. Der weitere Verbleib war nicht in Erfahrung zu bringen.

Obwohl nur ein altes Foto vorliegt und auf Grund von wiederholten Retuschierungen und Abwaschungen die Beurteilung des Gemäldes sich schwierig gestaltet, liegt auch hier der Unterschied in der Binnenzeichnung. Die Zugehörigkeit des Konturumrisses zu der Gruppe A bestätigt dieses. Besonders die Andersartigkeit der Ausschnittgestaltung des Kleides der Madonna fällt auf, wobei eine spätere Übermalung nicht auszuschließen ist. Die Unterlippe des Kindes wirkt sehr wulstig und der Blütenstängel in der Hand des Knaben scheint undifferenzierter und schematischer zu sein.



3 Berlin, ehemalige Jaffe Sammlung

4 Bilbao: ehemals Urquijo-Collection

Maler: unbekannt

Größe: 29 x 23 cm

Mat.: unbekannt

Aufenthaltort: unbekannt

Ausst.: 1930 Sevilla, Ibero-Amerika. Exp.

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Urquijo Slg.



Das vorliegende Foto (Abb. Kat. Nr. 4) stammt aus dem Katalog, der 1930 erfolgten Ausstellung in Sevilla.²⁷² Als Besitzer wird D. José M^a. de Urquijo angegeben. Vor einigen Jahren wurde die Urquijo-Collection der Banco Hispano Americano in Madrid übertragen. Jene Kopie befand sich nicht in der Bestandsliste.²⁷³ Demnach muss das Gemälde zwischen 1930 und der Übernahme durch die Bank veräußert sein.

²⁷² Katalog: Übersetzung: Die Madonna dei Garofani befand sich ein halbes Jh. lang im Besitz der englischen Krone, in einem Raum, in dem sich die Ritter des Jarretiera-Ordens versammelten; deshalb hatte die Jungfrau Prägemarken auf der Rückseite und an den Rändern der Tafel, die Siegel v. Heinrich VII. und allen Königen Englands, die ihre Besitzer waren bis Karl I; nach seinem Tode wurde sie an einen borghesischen Fürsten verkauft, in der berühmten Versteigerung von Juwelen und Gemälden jenes unglücklichen Monarchen. Aus der Gal. Borghese ging die Tafel weiter zu den privaten Gemächern des Papstes und im J. 1863 wurde sie von Pius IX. an den Marquese v. Salamanca abgetreten, als Zeichen der Dankbarkeit für wichtige geleistete Dienste an Santa Sede.

²⁷³ Für die Kooperation und Mitteilung der Fundacion Central Hispano am 23.07.1997 möchte ich mich bedanken.



4 Bilbao: Urquijo Sammlung

Das 29 x 30 cm große Gemälde weist die gleichen Maße auf wie die Londoner Version (Kat. Nr. 1) und der Figurenkomplex gehört der Gruppe A an.

Die Kopfform der Madonna wirkt eher oval und ihr Mund nicht soweit geöffnet, wodurch sie ein angedeutetes Lächeln zeigt. Das Kind scheint keine nennenswerten Unterschiede nach der Aufnahme aufzuweisen. Eine detaillierte Beurteilung der Nelken und der Landschaft ist nicht möglich.

5 Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

Zuschreibung: Schule Raffaels

Maler: unbekannt

Größe: 30,5 x 23,5 cm

Mat.: Öl auf Holz, höchstwahrscheinlich Pappel

Aufenthaltsort: Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

Inv. 128

Rest.: 1987, Scalvini & Casella, Brescia

Ausstellung: 2006

Lit.: Passavant, J. D. (1839), S. 79; Ruland, C. (1876), S. 61; Ricci, S. (1913), S. 138; Nicodemi, G. (1927), S. 50; Gamulin, G. (1958), S. 160; Passamani, B. et al. (1986), S. 38; Passamani, B. (1988), S. 44; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212; Lucchesi Ragni u. Stradiotti (2006), S. 102 – 107

Prov.: Pesaro, Slg. Mosca; Mailand, Antiquitätenmarkt, 1819; Slg. Paolo Tosio, 1821; vermacht der Stadt Brescia 1844; Brescia, Pinacoteca Tosio, 1851; Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 1906.



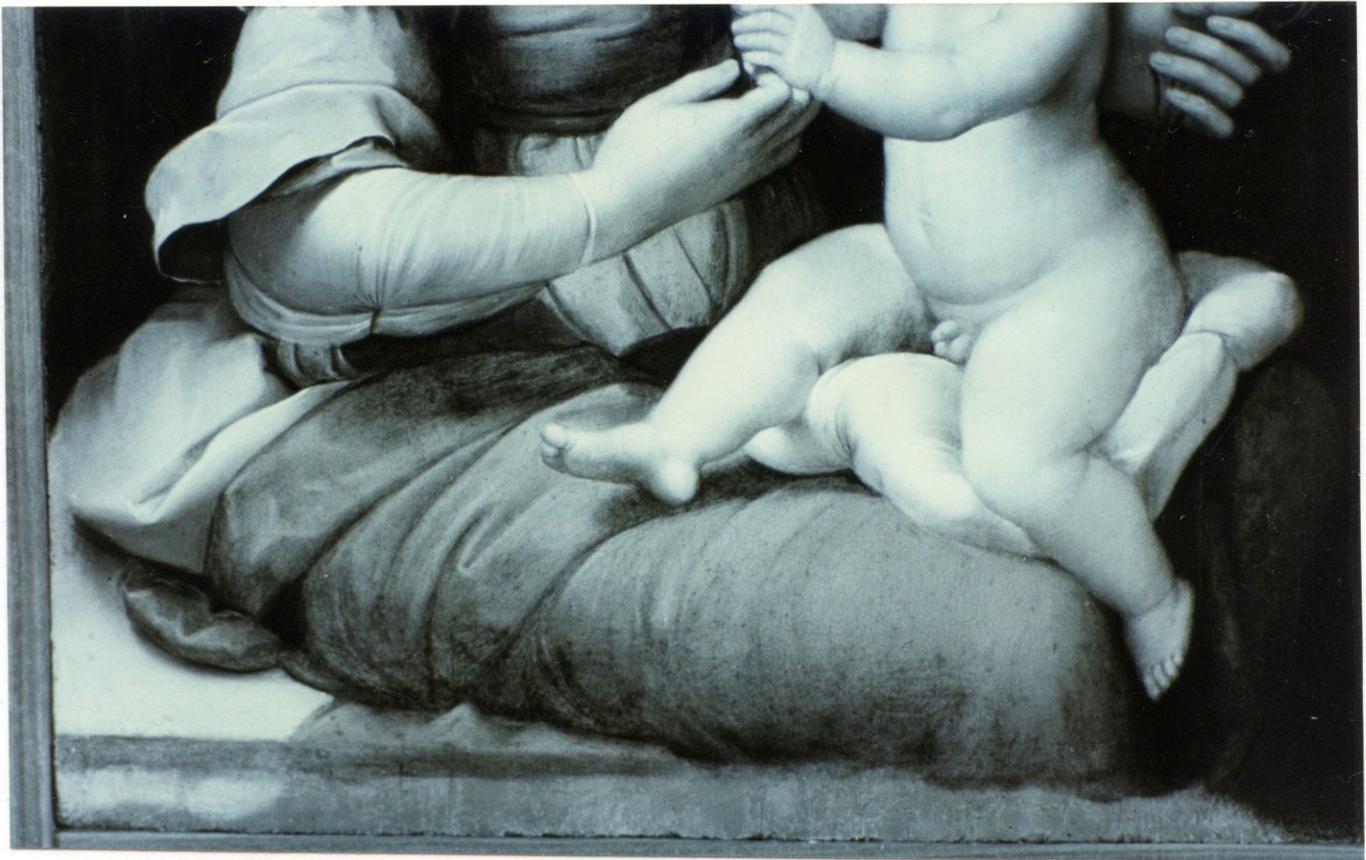
1821 erwarb Paolo Tosio über den Kunstkenner und Freund Teodoro Lecchi unter anderem die *Madonna mit der Nelke* (Abb. Kat. Nr. 5) in Mailand von Giuseppe Ercolesi, Marquese Mosca, aus Pesaro.²⁷⁴ Nach dem Inventar von Tosio und weiteren

²⁷⁴ Lucchesi Ragni und Stradiotti (2006), S. 102.





5/2 Brescia, Ausschnitt



5/3 Brescia, Ausschnitt



5/4 Brescia, linke Madonnenhand, Ausschnitt



5/5 Brescia, Knabenkopf, Ausschnitt

Verzeichnissen der Pinacoteca wurde das Gemälde immer als Kopie der Schule von Raffael Ende des 16. Jahrhunderts zugeschrieben.²⁷⁵

1987 erfolgten eine Reinigung und technische Analysen wie Röntgen, IRF und eine ausführliche Pigmentanalyse. Die verwendeten Stoffe (Weiß, Azur, Ultramarin, Bleioxid, brünettes Bitumen) entsprechen der allgemeinen Verwendung Mitte des 16. Jahrhunderts. Auf der IRF offenbaren sich incisi entlang der Umrisse, außerdem im Gesicht und den Gewandfalten.²⁷⁶ Die Konturen des Mutter- und Kindkomplexes gehören in die Gruppe A.

Auf einer 30,5 x 23,5 cm großen Holztafel, wahrscheinlich aus Pappel, wurde das Bild in fein abgestufter Öl-Technik gemalt. Es ist von einer bestechenden Klarheit und Reinheit. Die Farben sind kühl, sehr hell und dünn gehalten. Letzteres könnte für wiederholte Reinigungen sprechen.

Der Unterschied, den der Gesamteindruck vermittelt, liegt im Detail. Der Mund der Mutter ist so breit gezogen wie auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) aber nicht so weit geöffnet. Das Haar ist feiner als auf der Londoner-Version (Kat. Nr. 1), zeigt aber genau wie diese auf dem Haupt zwei bis drei Haarflechten (Abb. Kat. Nr. 5/2).

Der gelbe Mantelbausch wird nicht vom Rahmen überschritten, sondern zeigt noch einen schmalen Streifen der Holzbank, den das Londoner Werk (Kat. Nr. 1) nicht präsentiert. Ferner fällt auf, dass der Abstand der Madonna zum rechten Bildrand größer ist als auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1) und dass das linke Knie mit Kleid und Mantel dargestellt ist, was auf den anderen Kopien eine Frage der Nachdunkelung und/oder Verschmutzung sein dürfte. Etwas unklar gestaltet sich der untere Bildrand der Brescia-Version (Kat. Nr. 5). Die Sitzfläche der Bank, durch einen schmalen Streifen von der folgenden Fläche abgesetzt, scheint nur zu etwa dreiviertel unter den Oberschenkel der Jungfrau zu reichen, von dem ihr blauer Mantel herunterfällt und an dem rechten unteren Rand einen unbestimmten Verlauf nimmt (Abb. Kat. Nr. 5/3). Weiterhin wurde der dunkle Hintergrund durch einen zweiten Vorhang unterteilt, der sich auf anderen Kopien nicht darstellt, aber auf den Stichen sichtbar ist. Eine Nachdunkelung und Verschmutzung könnten auch hierfür der Grund sein. Ähnlich äußert sich Penny für die Londoner Version (Kat. Nr. 1).²⁷⁷

Die linken Finger der Madonnenhand (Abb. Kat. Nr. 5/4) entsprechen der Londoner Version (Kat. Nr. 1).

Das Christuskind des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) wirkt lebhafter durch eine leichte Anhebung seiner Körperlast und eine minimal stärkere Beugung im Kreuz, während bei dem Knaben des Brescia-Bildes (Kat. Nr. 5) die Last noch auf der linken Gesäßhälfte ruht. Ein geringer gewölbtes Schädeldach bildet das fein modellierte Haupt des Knaben auf der Brescia-Version (Kat. Nr. 5) (Abb. Kat. Nr. 5/5). Der rechte

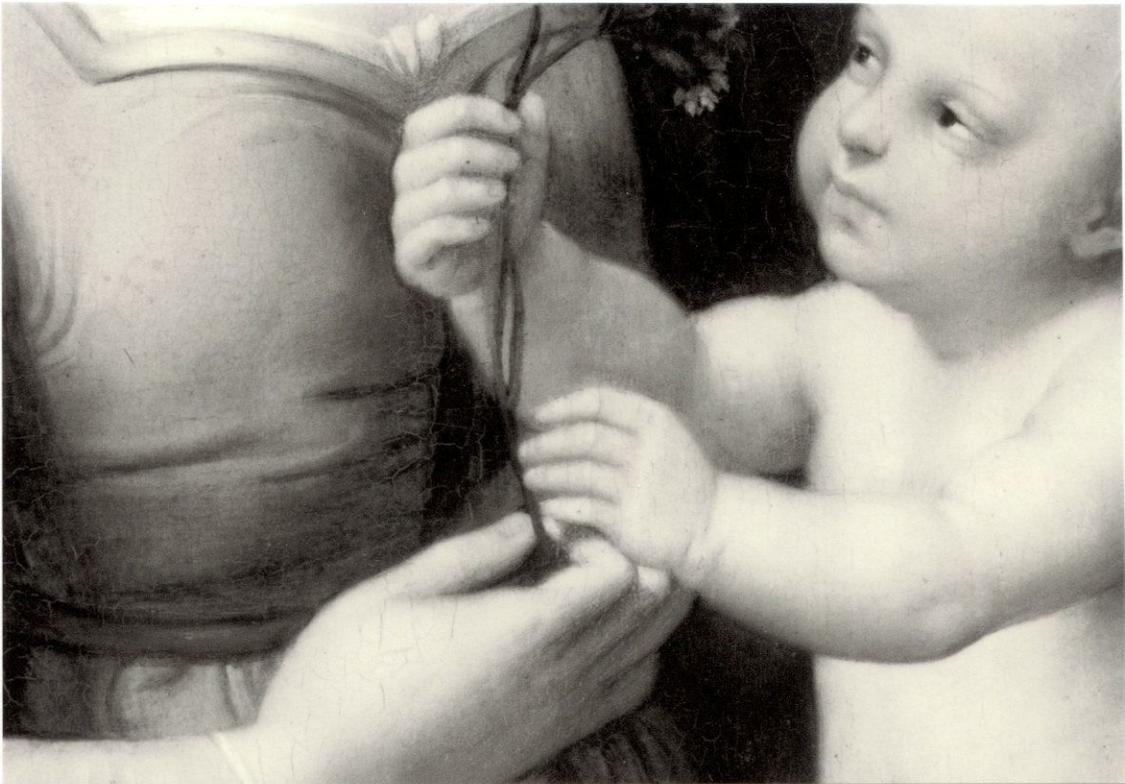
²⁷⁵ Lucchesi Ragni und Stradiotti (2006), S. 102 – 107.

²⁷⁶ Ebenda.

²⁷⁷ Penny, N. (1992), S. 67.



5/6 Brescia, rechte Knabenfuß, Ausschnitt



5/7 Brescia, Nelken in der Hand des Knaben, Ausschnitt

Fuß des Brescia-Kindes ist weniger gedreht, wodurch die Darstellung des Mittelfußes etwas flacher ausfällt (Abb. Kat. Nr. 5/6).

Die Nelken insbesondere in der Hand des Kindes (Abb. Kat. Nr. 5/7) offenbaren auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1) eine diffizilere Darstellung vor allem der Nodi. Ein Blatt geht links vom Stängel in die rechte Handfläche des Knaben, das auf der Brescia-Kopie (Kat. Nr. 5) zu fehlen scheint (Abb. Kat. Nr. 5/7). Zwischen dem vierten und fünften Finger der linken Madonnenhand fehlt auf dem Brescia-Bild (Kat. Nr. 5) der dritte Stiel (Abb. Kat. Nr. 5/4).

Ein Unterschied besteht überdies in dem Fensterbogen. Der Ansatz der Rundung stimmt mit dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) überein, aber auf dem Brescia-Gemälde (Kat. Nr. 5) kommt das volle Bogenrund zum Tragen (Abb. Kat. Nr. 5). Eine kleine Absprengung in der waagerechten Fensterrahmung findet sich auf diesem (Abb. Kat. Nr. 5) und der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1).

Weiterhin weist die Landschaft auf dem Brescia-Bild (Kat. Nr. 5) ein Fehlen des rechten Baumes und Busches auf.

Obwohl Unterschiede bestehen, drückt die Mimik der beiden einen vergleichbaren Gemütszustand aus.

6 Buenos Aires

Maler: unbekannt

Größe: —

Mat.: —

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81, Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: unbekannt



Es handelt sich um das übliche Motiv, aber rechts steht ferner, vom Schoß der Madonna zum Teil verdeckt, ein Johannesknabe mit einer Nelke in der linken Hand (Abb. Kat. Nr. 6). An das Bogenfenster, das vom Rahmen überschritten wird, schließt sich ein weiteres Fenster mit Ausblick in eine Landschaft an. Eine nachträgliche Hinzufügung scheint wahrscheinlich.

Der Umriss von Mutter und Kind ist der Gruppe A zu zurechnen.



6 Buenos Aires

7 Châlons-sur-Marne, Musée Garinet

Maler: unbekannt

Größe: 29,5 x 23 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Musée Garinet, Châlons-sur-Marne

Inv. 8999-11-235

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: wahrscheinlich aus Abtei St. Pierre, Reims; Jules Garinet



Das Museum Garinet in Châlons-sur-Marne²⁷⁸ beherbergt ein 29,5 x 23 cm großes Tafelbild in Öl (Abb. Kat. Nr. 7). Das Gemälde, von Jules Garinet (1797 - 1877) erworben, soll aus der Abtei St. Pierre de Reims, von dem Erzbischof Kardinal de Guise, stammen. Infolge der Revolution 1790 wurde die Abtei aufgelöst. Auf dem Gemälde steht: *Vierge par Raphaël, enfant Jésus par Garofalo. Ce tableau provient de l'abbaye Saint-Pierre de Rheims et vient du Cardinal de Guise, archevêque de cette ville.* Nach dem Tode von Jules Garinet schenkte seine Witwe Marguerite-Victoire (1808 – 1897) das Bild der Stadt Châlons-sur-Marne. Der Erwerb erfolgte demnach etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Es handelt sich um eine mit geringer Sorgfalt ausgeführte schematisierte Kopie. Das Gesicht ist flach und wenig modelliert. Der Knabekopf zeigt Verzeichnungen. Die Kopfhaltung und der Lichtreflex auf dem rechten Oberschenkel des Jungen

²⁷⁸ Dem Museum danke ich für die Anfertigung der Fotografie und den Informationen.



7 Chalons-sur-Marne

ähnelt der Darstellung auf dem Louvre-Bild (Kat. Nr. 42). Die Blicke gehen ungerichtet an dem Geschehen vorbei.

Dieser Figurenkomplex gehört in die Gruppe C.

8 Corsham, Privatbesitz

Maler: Gozzini

Größe: 11,5 x 9 inch. (29,2 x 22,9 cm)

Mat.: Wasserfarben

Aufenthaltsort: Corsham, Privatbesitz J. M. Campell

Lit.: Cat. du Musée des Beaux Arts de Dijon 1980

Prov.: Rev. John Sanford ca. 1835 während seines Florenz-Aufenthaltes



Es handelt sich um ein Aquarell (wasserfarbene Kopie) von einem Ölgemälde, das sich in der Sammlung von Reverend John Sanford, des Ur-ur-ur-Großvaters des jetzigen Eigentümers, befand. Der Maler Gozzini soll diese Kopie ca. 1835 in Florenz gemalt haben. Das Ölgemälde (Kat. Nr. 92) war in den frühen 1830iger Jahren von Sanford erworben und am 9.3. 1839 von Christie's Manson, London, lot 80 an den Händler Rutley für £ 44 12/- verkauft worden.²⁷⁹

Die aquarellierte Kopie (Abb. Kat. Nr. 8) ist ungerahmt und befindet sich in der Sammlung James Methuen-Campbell in Corsham.

Ein üppiger dichter Schleier umgibt die nach rechts gewandte Madonna. Das Kind auf ihrem Schoß hält seinen Kopf sehr aufrecht, wodurch die Haltung besonders steif wirkt. Der linke Fuß erscheint länger und abgespreizt, die Großzehe deutlich ausgeprägter.

Der Blick durch das Fenster fällt im Vordergrund auf einen Fluss, der von einer Brücke überspannt wird. In der Ferne deuten sich Bäume und hohe Gebäude an.

²⁷⁹ Mitteilung v. J. M. Campbell 25. 10. 2000.



Bei dem Maler scheint es sich um Vincenzo Gozzini zu handeln, der im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts in Florenz lebte und hauptsächlich als Kupferstecher tätig war.²⁸⁰

Die Umrisszeichnung passt in die Gruppe C.

²⁸⁰ Thieme und Becker, Vollmer (1929), Bd. XXIII, S. 465. Benezit (1956), Bd. 4, S. 375.

9 Craches, Eglise - Notre Dame de la Crèche

Maler: unbekannt

Dat.: ca. Ende des 18. Jh.

Größe: 105 x 76 cm

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: Eglise - Musée Notre Dame de la Crèche, in Craches ²⁸¹

Inv.-Nr: 13789

Monument historiques seit 1977

Exposition: Raphael, 1984

Lit.: Zenner, H., De Vecchi (1982), S. 126, Nr.162 ; Bulletin monumental, Bd. 148-I, (1990), S. 96; Penny, N. (1992), S. 81, Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: vielleicht ein Geschenk von der Herzogin Montmorency; 1845



Die Provenienz des Gemäldes lässt sich nicht weiter zurückverfolgen. Es ist nicht belegt, dass es sich eventuell um ein Geschenk der Herzogin Montmorency an die Kirche, Eglise - Notre Dame de la Crèche, in Craches im Jahre 1845 handelt. ²⁸²

²⁸¹ Craches liegt ca. 10 Km südwestlich von Rambouillet.

²⁸² Herzogin Montmorency ist verwandt mit dem Comte de la Rochefoucault, damaliger Besitzer des Chateau d'Esclimont, nahe bei St. Symphorien-le Chateau.



9 Craches

Das Öl- auf -Leinwandbild aus Craches misst 105 x 76 cm (Abb. Kat. Nr. 9). Es zeigt die Komposition umgekehrt, was für eine Stichvorlage sprechen könnte. Der Stich von Boulanger (Kat. Nr. II) könnte als Vorlage gedient haben. Das vorliegende Foto gibt die Kopie nicht vollständig wieder. An den Seiten und in der Höhe fand eine Beschneidung in dem Sinn statt, dass die Höhe des Fensterbogens und die Nelken in der rechten Hand der Mutter nicht ganz gezeigt wurden.

Der Gruppe C beinhaltet den Figurenkomplex.

Die Kopfform der Madonna wirkt oval. Die Haare erscheinen brünett und von einem in seiner Struktur dichteren Schleier umhüllt, der von einem Zopf gehalten wird. Wahrscheinlich befindet sich am Hinterkopf ein von dem Schleier überzogener Knoten, wodurch das Hinterhaupt prominenter erscheint. Der Madonnenkopf wendet sich dem Betrachter so zu, dass von der rechten Gesichtshälfte mehr zu sehen ist als von dem Gesicht der Londoner Maria. Das Gewand unterscheidet sich besonders in seiner Farbgebung von den übrigen Kopien. Maria trägt ein rotes Überkleid mit gelblichen Ärmeln, dessen Ausschnitt eine dunkle Bordüre ziert, ferner ein gelbes Unterkleid mit einer dunklen Bordüre am Ärmelabschluß. Die rote Farbe des Kleides mit der dunklen Bordüre könnte eine spätere Übermalung sein, die aber nur eine genauere Untersuchung klären kann. Ferner könnte die rote Farbe des Kleides aber auch für die Unkenntnis anderer Kopien sprechen, die die grau-violetten Koloristik des Madonnenkleides des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1) zeigen. Der von ihrer rechten Schulter fallende dunkelblaue Mantel zeigt kein goldgelbes Futter. Sein weiterer Verlauf ist unklar.

Das mit einem Mittelscheitel versehene goldgelbe Haar des Knaben wirkt dichter und lockiger. Ein blickdichter weißer Schleier verdeckt die Scham des Kindes. Sein rechter Fuß weist fünf Zehen auf.

Das Jesuskind hält in seiner linken Hand eine Nelke mit zwei Blüten, eine rötliche und eine mehr weißlich gemischte Blüte. Der Nelkenstrauß in der rechten Madonnenhand weist sieben gemischt-farbige Blüten auf.

Die Landschaft ähnelt der auf dem Stich von Boulanger (Abb. Kat. Nr. II).

10 Detroit, The Detroit Institute of Arts

Maler: Sassoferrato 1609-1685

Größe: 29 ½ x 23 ¾ inch (74,9 x 60,3 cm)

Mat.: Öl auf Leinen

Aufenthaltsort: Detroit, The Detroit Institute of Arts

Inv. 89.25

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81

Prov.: 1872 Gillott Slg.; 1889 Geschenk v. James E. Scripps



Das Gemälde befand sich seit 1872 in der Gillott Collection. 1889 schenkte es James E. Scripps dem Detroit Institut of Arts, Reg. Nr. 89.25. Laut Katalog sei es vielleicht mit dem von Passavant²⁸³ erwähnten Gemälde von Mr. Haeglin (Kat. Nr. 82) in Basel identisch. Die Zuschreibung erfolgt an Giovanni Battista Salvi, gen. Sassoferrato²⁸⁴.

Es handelt sich um eine Leinwandmalerei in Öl, deren Format 74,9 x 60,3 cm beträgt (Abb. Kat. Nr. 10). Ein dichter strukturierter Schleier umschließt die Haare der Jungfrau relativ eng. Die Lippen liegen locker aufeinander. Wenig modelliert scheinen die Haare des Knaben zu sein. Weit geöffnete große Augen starren in die Ferne und der gering geformte Körper bewirkt eine steife Haltung. Um den Leib legt

²⁸³ Passavant, J. D. (1860), II, S. 65.

²⁸⁴ Zu Sassoferrato s. Russell (1977), S. 694 – 700. Haskell (1996), S. 189 – 191.



10 Detroit

sich ein beiger Schleier, der in keinem Zusammenhang mit dem Madonnenschleier steht. Sowohl die Mutter als auch das Kind halten in ihren Händen eine größere Anzahl von Nelken, deren Blüten kleiner und knospenartiger sind. Die Farbgestaltung weicht deutlich von der Mehrheit der Kopien ab. Die Landschaft wirkt einfacher und weniger malerisch.

Dieses Bild ist kongruent mit der Gruppe B.

11 Dijon, Musée des Beaux Arts

Maler: unbekannt

Größe: 29 cm x 22,7 cm

Mat.: Kupfer

Aufenthaltsort: Dijon, Musée des Beaux Arts de Dijon

Inv.: C A T 26

Ausst.:1961, Dijon

Lit.: Mus. Kat. 1883; Magnin (1914), S. 31; Mus. Kat. (1980), S. 65; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

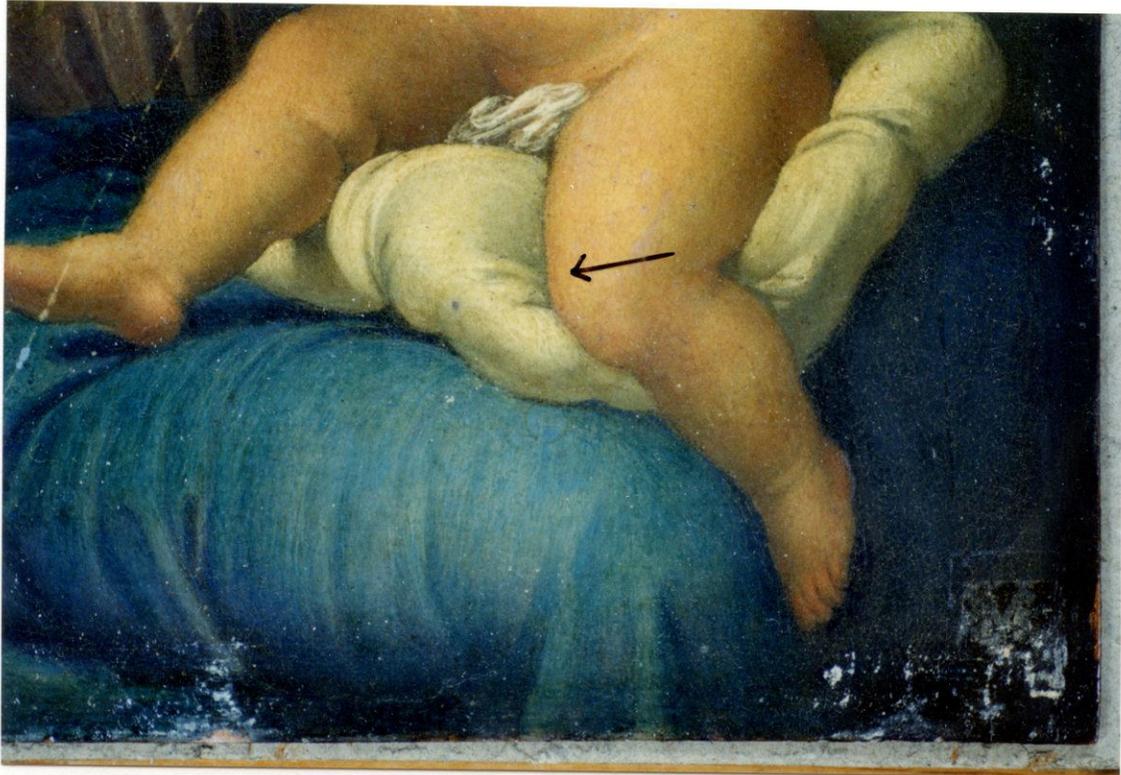
Prov.: Sammlung Trimolet, 1878, Inv. ca. T. 26



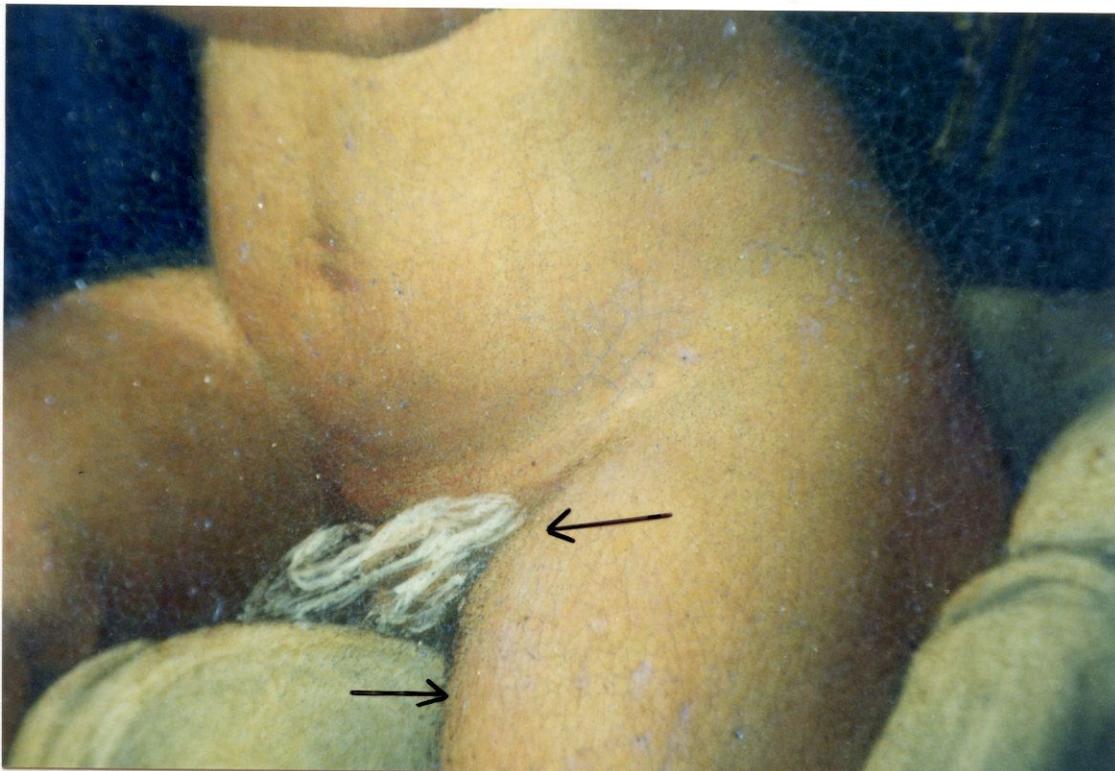
Heute befindet sich das 1878 vermachte Kupfergemälde “ La Vierge a l’oeillet” aus der Kollektion Trimolet in dem Museum. Der Katalog von 1883 führt es auf: Trimolet n° 26 (Garafalo).

Auf einer 29 cm hohen und 22,7 cm breiten Kupferplatte (Abb. Kat. Nr. 11) wurde die feine nuancierte Malerei wahrscheinlich in Öltechnik ausgeführt. Eine dicke Firnissschicht mit möglicherweise atmosphärisch bedingtem Firniscraquelé überzieht die Malerei, deren Randzone nach dem Entrahmen nur wenig Craquelé aufweist und die Farben teilweise intensiver erscheinen läßt. In der Vergrößerung zeigt sich entlang der Konturen und Binnenmalerei eine mit dunkler Farbe ausgeführte Umrisszeichnung (Gruppe A) (Abb. Kat. Nr. 11/1, 11/2). Eine ca. 2 mm breite Kratzspur, die bis auf die silbrige Grundierung reicht, verläuft von der rechten Hand der Madonna über den rechten Fuß des Kindes zu ihrem rechten Oberschenkel. Zahlreiche verstreute





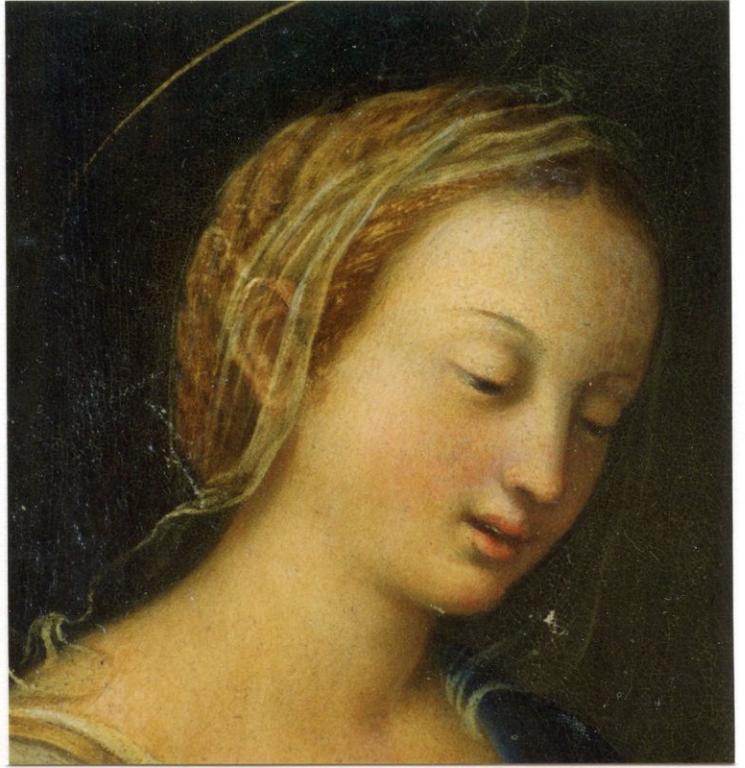
11/1 Dijon, Beine des Knaben, Ausschnitt



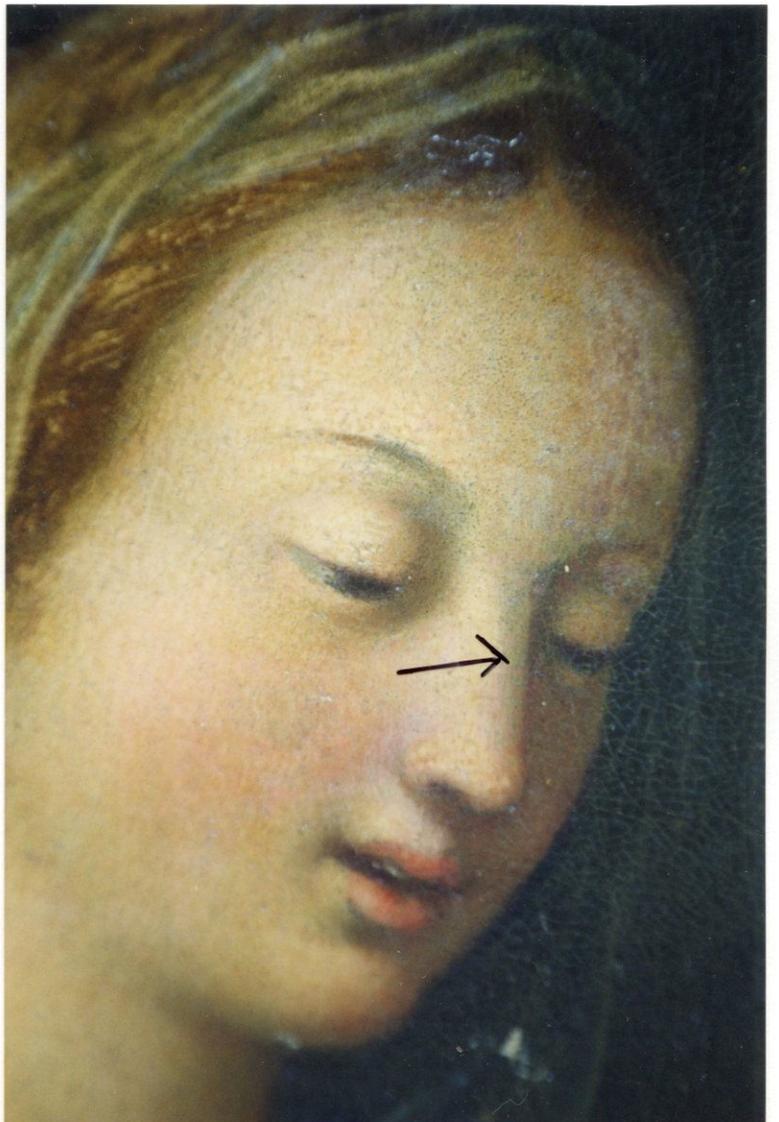
11/2 Dijon, Schleier des Knaben, Ausschnitt



1 Kopf der Londoner Madonna (1), Ausschnitt



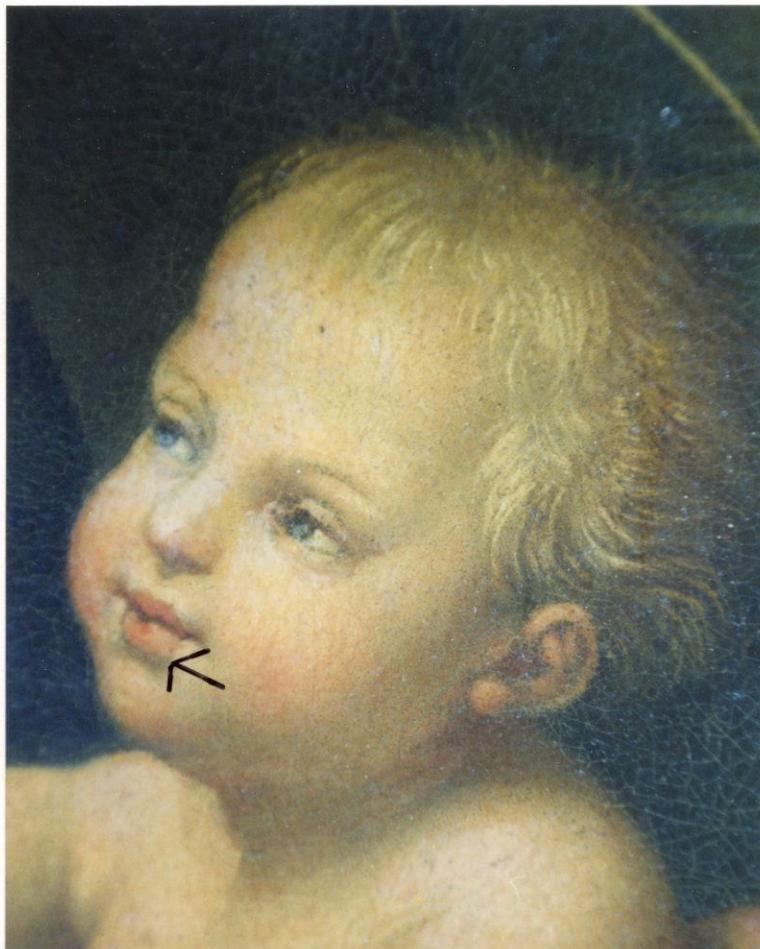
11/3 Dijon, Kopf der Madonna, Ausschnitt



11/4 Dijon, Gesicht der Madonna, Ausschnitt



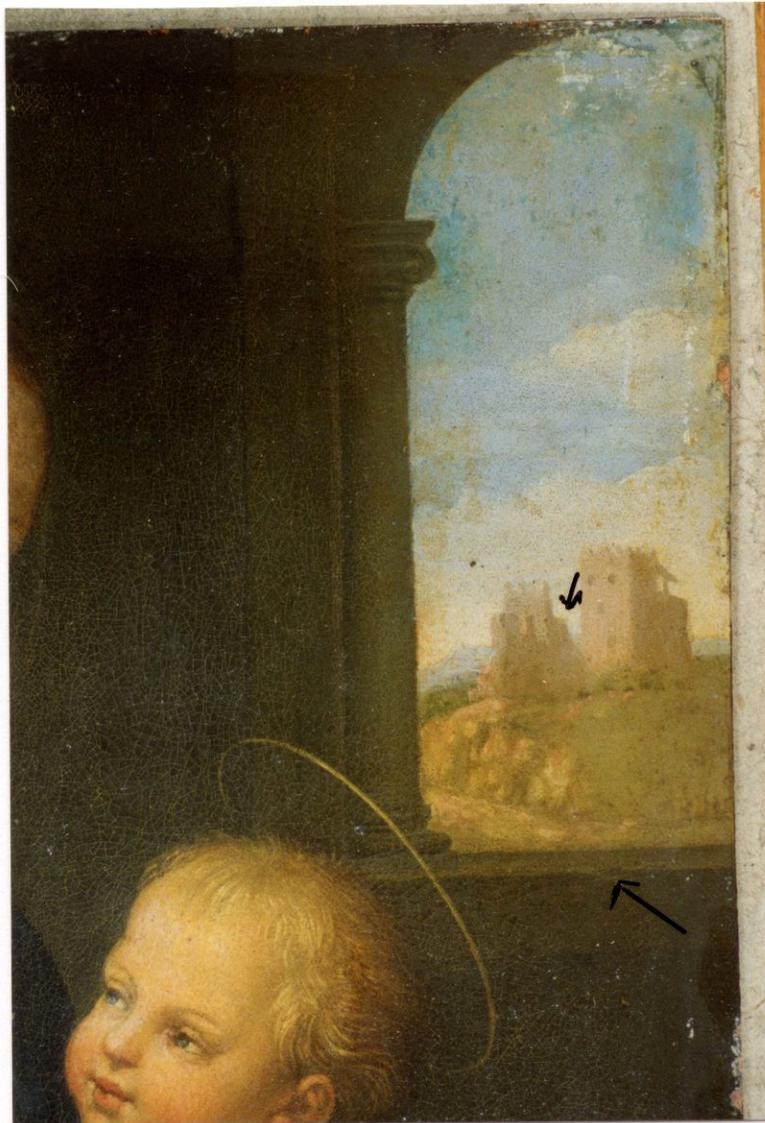
1 Kopf des Londoner Knaben (1), Ausschnitt



11/5 Dijon, Kopf des Knaben, Ausschnitt



11/6 Dijon, Nelken, Ausschnitt



11/7 Dijon, Landschaftsausschnitt

te Beschädigungen machen ebenfalls die Grundierung sichtbar. Besonders im Bereich der Nasenwurzel der Madonna und der Landschaft zeigen sich kleine grünliche Pünktchen, die möglicherweise aufgrund einer Unverträglichkeit der Bindemittel mit dem Kupfer beruhen und durch die Malschichten an die Oberfläche wandern (Abb. Kat. Nr. 11/4). Retuschierungen im Gesicht der Jungfrau, der Landschaft, teilweise chemisch bedingte Farbzerstörungen zeigen sich insbesondere im Streiflicht. Spätere Über- und Nachmalungen in Weiß, dessen Farbcharakter und Zusammensetzung sich von dem ursprünglich verwendeten unterscheidet, sind bevorzugt am Schleier auf dem Kopf, im Gesicht von Mutter und Kind und am Hemdausschnitt sichtbar. Die mit einem später hinzugefügten Schleier verdeckte Scham des Kindes schimmert noch hindurch. Der Pinselstrich ist flüchtig, unruhig und gröber (Abb. Kat. Nr. 11/1, 11/2).

Der Kopf der Madonna ist oval gestaltet und das Gesichtsprofil wirkt weicher (Abb. Kat. Nr. 11/3). Bei der *Madonna mit der Nelke* der Londoner Version (Kat. Nr. 1) senkt sich über den kräftigen Augapfel das Oberlid und endet mit einer geschweiften spitz zulaufenden, dunklen Linie am seitlichen Augenwinkel, um in den ebenfalls dunklen Strich des Unterlids überzugehen (Abb. Kat. Nr. 1). Dieses ist nicht der Fall bei dem Gemälde in Dijon (Kat. Nr. 11). Die rechte Lidspalte öffnet sich nicht so weit. Der Mundwinkel wirkt eckig, aber schmaler und das Lippenrot der Oberlippe voller. Nur links schimmert ein klein wenig von der oberen Zahnreihe unter den zu einem verhaltenen Lächeln breit gezogenen Lippen hervor (Abb. Kat. Nr. 11/4). Das Haar gestaltet sich fülliger und in seiner Struktur gröber. Mehrere weißliche Pinselstriche deuten in der Zusammenschau einen Haarflechtstrang an (Abb. Kat. Nr. 11/3). Die Struktur des Schleiers wirkt dichter. Die Falten des Gewandes sind weniger modelliert.

Bei dem Christuskind fällt besonders die Augenfarbe auf. Eine schwarz umrandete hellblaue Iris umgibt die schwarze Pupille (Abb. Kat. Nr. 11/5) im Gegensatz zu dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) und allen anderen Kopien. Das Lippenrot der Oberlippe ist weniger herzförmig gestaltet, wodurch der Mund in Zusammenschau mit der Unterlippe fülliger und üppiger wirkt (Abb. Kat. Nr. 11/5). Ein in seiner Struktur dichteres und in seiner Malweise gröberes Schleierstück verdeckt die Scham. Es steht in keinem Zusammenhang mit dem Madonnenschleier und scheint, wie schon erwähnt, später hinzugefügt zu sein (Abb. Kat. Nr. 11/1, 11/2).

Die Behandlung der Nelken erfolgte nicht so differenziert. Die Lichtreflexe sind weniger ausgeprägt. Das leuchtende Rot der Blüten, besonders in der linken Hand der Mutter scheint bei einer späteren Restaurierung übermalt worden zu sein. Insgesamt wirkt die Malweise unruhig (Abb. Kat. Nr. 11/6).

Auf der Dijon-Version (Kat. Nr. 11) kommt der volle Fensterbogen zum Tragen. Die Fensterlaibung weist die gleiche kleine Beschädigung auf wie dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) (Abb. Kat. Nr. 11/7).

Der Landschaftsausschnitt ist breiter und der Baum zwischen den Gebäuden scheint zu fehlen, wobei eine infolge von Restaurierungen erfolgte Abwaschung nicht auszuschließen ist (Abb. Kat. Nr. 11/7).²⁸⁵

²⁸⁵ Mein besonderer Dank gilt Madame Jugie vom Musée des Beaux-Arts, in Dijon für die Erlaubnis das Werk zu untersuchen und zu fotografieren, weiterhin für die Hinweise auf weitere Kopien.

12 Essen, Privatbesitz

Maler: Schule des Sassoferrato (1609 – 1685)

Größe: 31 x 24 cm

Mat.: Öl auf Leinen, auf Holz geklebt

Aufenthaltsort: Essen, Privatbesitz

Lit.: Luthmer, K. (1931), S. 70; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Kunsthandlung Veit, Köln, 1930, Sammlung Thomeé, Altena, 1930



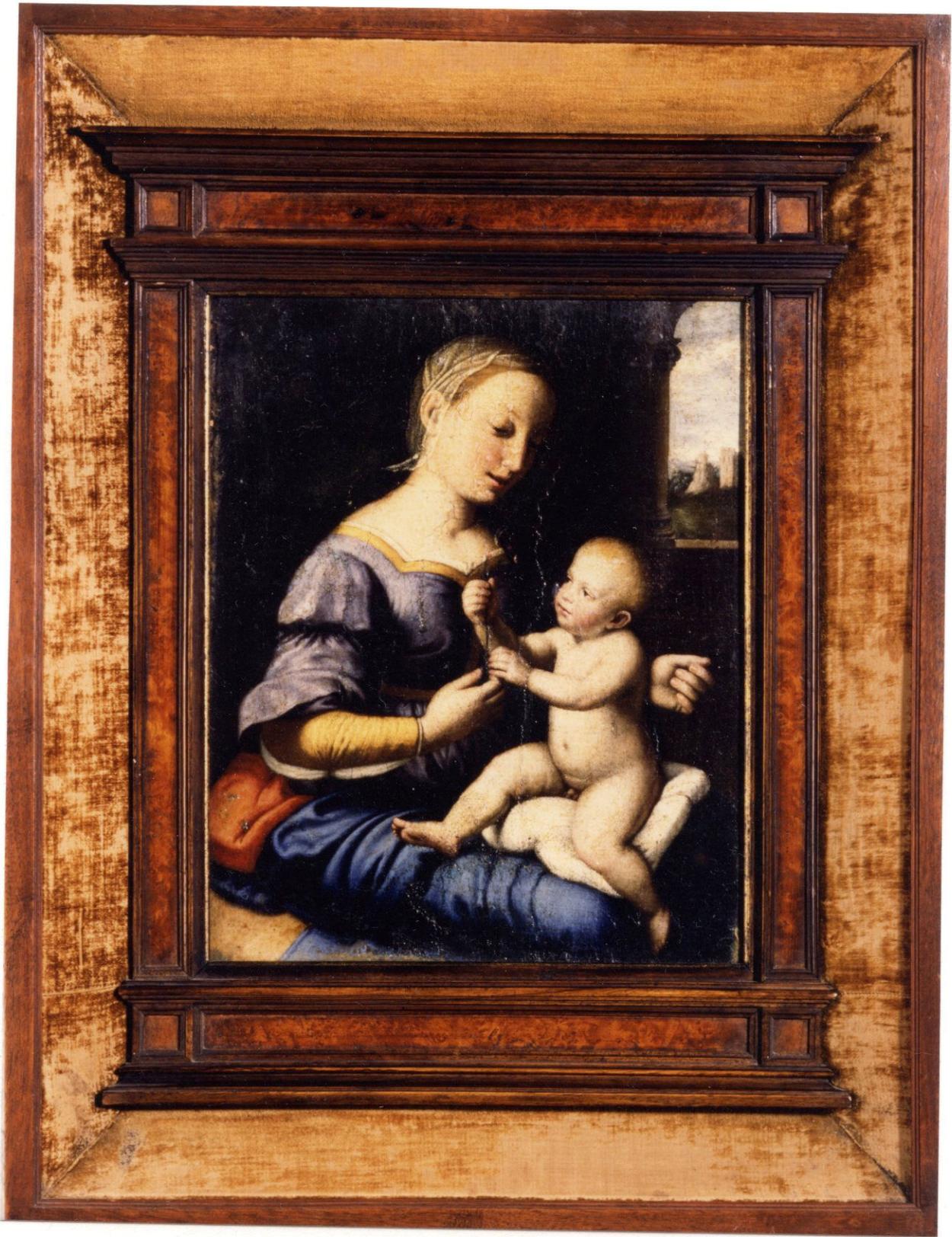
Fritz Thomée erwarb 1930 in Köln bei der Kunsthandlung Veit ein Gemälde mit der Darstellung *der Madonna mit der Nelke*, das nach einer am 12. 10. 1927 ausgestellten Expertise von Dr. Hermann Voss, Berliner Kaiser – Friedrich – Museum, ein eigenhändiger Sassoferrato sein soll (Abb. Kat. Nr. 12/1). Nach dem Tode des Gründers der Sammlung wurde sie unter den Erben aufgeteilt und befindet sich heute an drei verschiedenen Orten. Die *Madonna mit der Nelke* wird heute in Essen aufbewahrt.

Es handelt sich um ein 31 x 24 cm großes Leinwandgemälde, das auf eine 31 x 26,5 cm große wahrscheinlich aus Pappelholz bestehende Tafel aufgezogen ist (Abb. Kat. Nr. 12). Hinterlegt wurde dieses Bild mit einer Eichenholztafel.

Die sehr feine Leinwand ist bis zum Rand mit Ölfarbe bemalt, über der eine dicke nachgedunkelte Firnissschicht liegt. Der wärmere und dunklere Farbton unterscheidet sich von den meisten anderen Versionen.

Der Mutter-und-Kind-Umriss ist deckungsgleich mit der Gruppe A.

Hier sollen nur die auffälligsten Unterschiede kurz erwähnt werden.



STAATLICHE MUSEEN IN BERLIN
KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

BERLIN C 2, den...12.10.27.

Ihre geehrte Am,

Das mir vorgelegt, auf Leinwand
gemalt und auf Holz aufgezogene
Gemälde der Madonna mit der Nelke
(nach einer Raffaelschen Komposition)
kann ich für ein eigenhändiges Werk
des Sassoferrato. Die Maße sind

33 x 27½ cm.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Dr. Hermann Voss

Ein dünner Schleier umhüllt eng das ovale Madonnenhaupt. Wenig modellier- te Haare liegen dem großen Kinderkopf mit seiner hohen Stirn an. Körper und Ext- remitäten sind besonders in den Gelenken flach gestaltet. Kein Nimbus umgibt die Mutter und das Kind.

Die Anzahl der Nelken ist verringert und die Blüten sind sehr klein. Die Land- schaft ist vereinfacht wiedergegeben. Den Hintergrund gestalten zwei Vorhänge.²⁸⁶

Obwohl im Vergleich zu den anderen Gemälden erhebliche Unterschiede be- stehen, drückt die Mimik der Beiden doch einen vergleichbaren Gemütszustand aus.

²⁸⁶ Dem Besitzer danke ich für die Erlaubnis, das Bild zu untersuchen.

13 Falkirk, ehemals Major Forbes

Maler: unbekannt

Größe: 11 ½ x 9 ¼ inch. (29,2 x 23,5 cm)

Mat. : Holz

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Major Forbes



Im Oktober 1963 stand dieses Bild (Abb. Kat. Nr. 13) in Falkirk, Callendar House zum Verkauf.

Es handelt sich laut Katalog um ein 11½ x 9¼ inch großes auf Holz gemaltes Gemälde, dessen jetziger Aufenthaltsort nicht bekannt ist. Wiederholte Reinigungen lassen das Bild verwaschen erscheinen. Die Gruppe A beinhaltet diese Kopie (Kat. Nr. 13).

Das Gesicht der Jungfrau wirkt zarter. Das Oberlid ist nicht so weit gesenkt, wodurch von den dunklen Pupillen mehr sichtbar ist und der Blick der Mutter über das Kind hinweg geht. Der geschlossene Mund zeigt kein Lächeln. Der Ärmelvolant scheint mit einer schmalen Bordüre eingefasst zu sein. Der Mantelbausch endet nicht wie auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) am linken Bildrand, sondern zeigt noch etwas von der Sitzbank, wobei die Darstellung des Überganges zwischen Bank und Mantel etwas undeutlich ist. Ebenso gestaltet sich der linke Verlauf des Gewandes der Madonna über dem rechten hinteren Kissenrand unklar. Es könnte sich um den Schleier handeln.



In seiner rechten Hand hält der Knabe eine Nelke mit nur einer Blüte. Der Stängel weist keinen weiteren Abgang auf, so dass eine zweite durch Verschmutzung, Nachdunklung oder Restaurierungen verdeckte Blüte unwahrscheinlich erscheint. Ähnlich verhält es sich mit dem in der rechten Madonnenhand befindlichen Nelkenstrauß. Hier sind nur zwei Blüten sichtbar, wobei die anderen Restaurierungen zum Opfer gefallen sein könnten.

Der Anschnitt des Fensterbogens erfolgte höher als auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Die Landschaft wirkt sehr abgewaschen, scheint aber dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) zu ähneln.

14 Florenz, ehemals Gottschewski

Maler: unbekannt

Größe: 30,5 x 23,3 cm

Mat.: Leinwand

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Rosenberg, A. (Gronau) (1909), S. 201, (112), 255 – 259; Ricci (1913), S. 138; Golzio, V. (1936), S.356; Gamulin, G. (1958), S. 161; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: unbekannt



Bei dieser Kopie (Abb. Kat. Nr. 14) handelt es sich um ein 30,5 x 23,5 cm großes Leinwandgemälde aus dem Besitz von Dr. Adolf Gottschewski in Florenz.

Der derzeitige Aufenthaltsort ist unbekannt.

Das Haupt der Mutter wirkt rund und das Gesicht oval. Die Augen sind fast geschlossen. Die Lippen liegen locker aufeinander und zeigen kein Lächeln. Das Gewand erscheint faltenreicher.

Der linke Fuß des Kindes ist länger.

In der rechten Hand des Knaben befindet sich ein undifferenzierter kurz über dem Daumen fast rechtwinklig abgeknickter Nelkenstiel, an dessen Ende eine Blüte sitzt.

Durch das Fenster fällt der Blick auf eine bewaldete felsige Erhebung mit einem burgähnlichen Gebäude und einem sich rechts anschließenden Turm. Im Vordergrund breitet sich eine Ebene oder ein Fluss aus.

Dieses Gemälde gehört zu der Gruppe B.



14 Florenz, ehemals Gottschewski

15 Florenz, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthaltort: unbekannt

Lit.: —

Provenienz: —



Aus der Witt Library liegt mir das Foto einer Kopie (Abb. Kat. Nr 15) vor, von der weder Provenienz, Größe, Material noch Aufenthaltsort bekannt sind. Es befindet sich unter den Kopien keine, die mit ihr visuell übereinstimmt. Soweit es nach dem Foto zu beurteilen ist, stimmt sie weitgehend auch in den Details mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) überein. Allerdings erfolgte die Ausführung, soweit beurteilbar, flüchtiger.

Der Bogenabgang vom Kapitell gestaltet sich etwas eckig, was für eine spätere Veränderung sprechen könnte.

Der Mutter-und-Kind-Komplex gehört der Gruppe A an.



15 Florenz, Privatsammlung

16 Genf, v. Pescetto, 1981

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthaltsort: 1981 Genf, Luigi Umberto Pescetto

Lit.: —

Prov.: Haus Savoyen ?



Nach einer Mitteilung des ehemaligen Besitzers in einem Brief vom 3. 11. 1981 an den Louvre handelte es sich bei dem Bild (Abb. Kat. Nr. 16) um ein Geschenk von König Vittorio Emanuele II aus dem Hause Savoyen, der von 1820 – 1878 lebte, an den Kriegsminister General Pescetto. Der Grund soll eine geglückte Besprechung mit dem General Guiseppo Garibaldi (1807 – 1882) gewesen sein. Jener Pescetto war ein Vorfahre des Luigi Umberto Pescetto. 1849 löste Vitt. Emanuele II. Karl Albert v. Sardinien ab und war von 1849 – 1861 König v. Sardinien. Ab 17. 3. 1861 wurde er auch König von Italien. Da Italien ab dem 17. 3. 1861 parlamentarischer Staat mit begrenzten Rechten des Monarchen wurde, war die Schenkung wahrscheinlich in der Zeit von 1846 – 1861.

Der Umriss der Figuren passt in die Gruppe A.



16 Genf, v. Pescetto

17 Hamburg, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: 37,1 x 29,4 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Hamburg, Privatbesitz

Lit.: Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: unbekannt



Eine Hamburger Privatsammlung besitzt seit etwa 1985 eine Nelkenmadonna unklarer Provenienz, deren Spuren angeblich nach Ungarn führen.

Das Gemälde (Abb. Kat. Nr. 17) erweist sich mit 29,4 x 37,1 cm größer als die Londoner Version (Kat. Nr. 1). Es handelt sich um eine Öl-Tempera-Malerei auf einer Holztafel, die von einer 1,5 cm breiten Leiste umgeben ist, auf die eine zweite dünne Leiste genagelt ist. Bei dem Holz könnte es sich um europäischen Nussbaum handeln. Hinterklebt ist das Gemälde entlang des Bildrandes mit einer ca. 5 cm breiten deutschsprachigen Zeitung, deren Lettern in Frakturdruckschrift gesetzt sind.²⁸⁷ Die Hinterklebung mit Zeitungen fand meistens bei Restaurierungen statt, sodass die Zeitungstreifen nur einen Hinweis auf sie geben können (Abb. Kat. Nr. 17/1). Der

²⁸⁷ Fraktur entstand im 16. Jahrhundert in Deutschland aus der gotischen Schrift und wurde gegenüber der Antiqua bis zum 19. Jahrhundert bevorzugt. Sie breitete sich auch im polnischen, tschechischen, litauischen und finnischen, schwedischen Raum aus. Im 19. Jahrhundert verlor sie erst in wissenschaftlichen Werken und im 20. Jahrhundert allgemein an Bedeutung. Obwohl Anfang des 20. Jahrhunderts ein kurzfristige Wiedererwecken erfolgte, angeregt durch eine Erneuerung der Buch- und Druckkultur, bis schließlich 1941 die Antiqua zur Normal-Schrift erklärt wurde. Meyers Enzyklopädisches Lexikon, 1973, Bd. 9, S 218.



17 Hamburg, Privatbesitz



17/1 Rückseite des Bildträgers



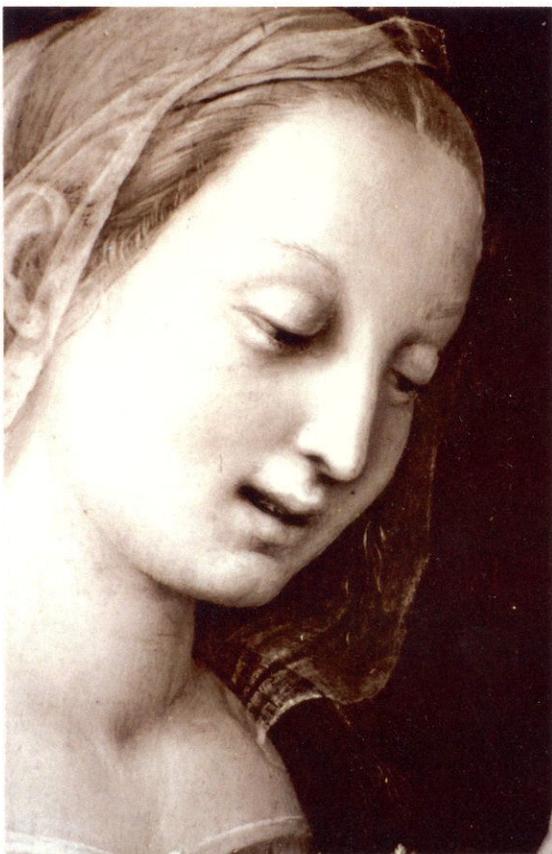
17/2 Rückseite des Bildträgers, Zeitungsdetail



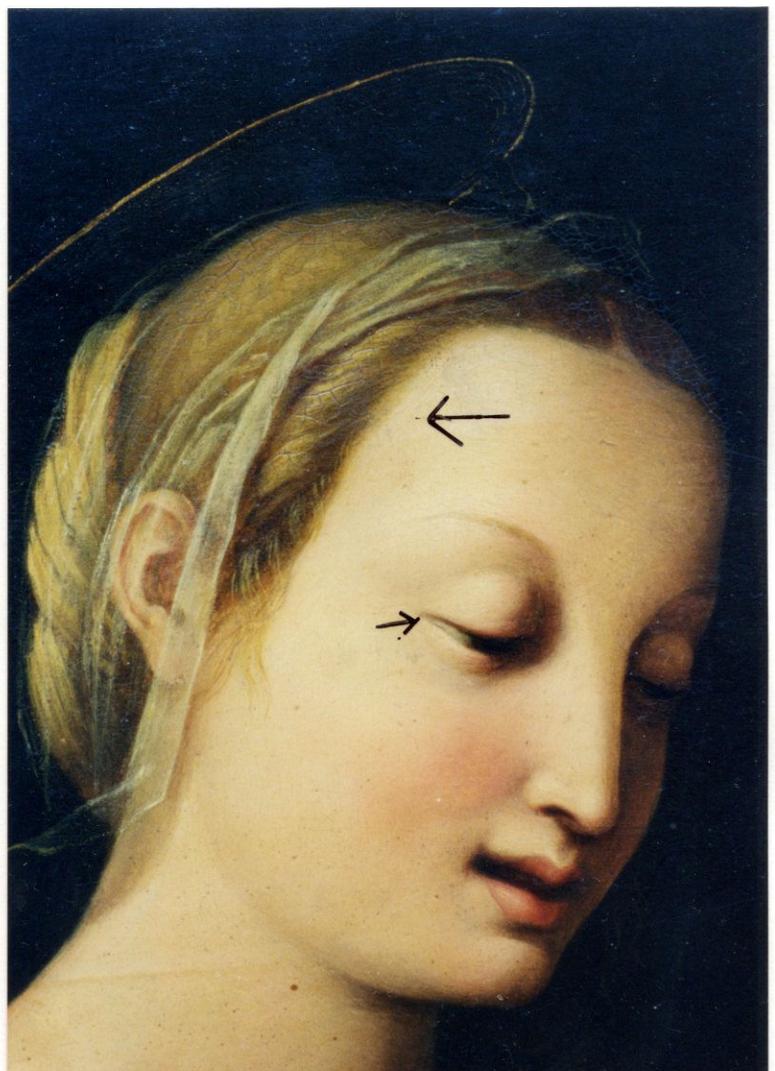
17/3 Infrarotreflektographie



17/4 Hamburg, Madonnenkopf, Ausschnitt



1 London, Madonnenkopf, Ausschnitt



17/5 Hamburg, Madonnenkopf, Ausschnitt und Vergrößerung



17/6 Gesicht der Madonna, Ausschnitt



17/7 Augenpartie der Madonna, Ausschnitt



17/8 Haarpartie der Madonna, Ausschnitt



17/9 Haarpartie der Madonna, Ausschnitt

Zeitraum der Hinterklebung lässt sich eingrenzen durch die Schrift und der Tatsache, dass von " ungarischen Kronen" und "alpinen Montanaktien" die Rede ist. Österreichisch- ungarische Kronen gab es zwischen 1892 und 1914. In dieser Zeit wurde auch die Fraktur benutzt, sodass die Zeitung Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts gedruckt zu sein scheint (Abb. Kat. Nr. 17/2).

Auf der Rückseite der Wurmfraßgänge aufweisenden, längs gemaserten Holztafel befinden sich als Verstärkung zwei ca. 4 – 5 cm breite abnehmende Holzleisten aus Eiche mit abgeschrägten Kanten, die jeweils 4 cm vom oberen und unteren Rand waagrecht angebracht sind. Links oberhalb der unteren Leiste befindet sich eine runde Brandmarke²⁸⁸ auf einer helleren rechteckigen Fläche der Rückwand, die von einem ehemaligen Etikett herrühren könnte.

Die Vorderseite zeigt ein feines Craquelé und diverse punktuelle Farbausbrüche bis auf die weiße Grundierung, die besonders an der rechten unteren Ecke sichtbar ist. Die Bemalung erfolgte bis an den Rand. Diverse Fussel sprechen für Reinigungen des Firnisses bzw. Erneuerungen. Von früheren Restaurierungen rühren Ausbesserungen und Übermalungen her. Im linken unteren Bereich (besonders Mantelumschlag, rechter Madonnenärmel) sind drei hellere Laufspuren zu sehen, die von einer Flüssigkeit herzurühren scheinen, die die Farbe angegriffen hat und heller erscheinen läßt.

Diverse kleine punktuelle Spuren wirken bläulich, wie der rechte Handrücken und rechte Oberschenkel der Madonna.

In der Infrarotreflektographie²⁸⁹ zeigt sich eine Unterzeichnung, deren Konturen nur schwer zu beurteilen sind, da die angrenzenden Malschichten sehr dunkel sind und sie weitgehend überdecken (Abb. Kat. Nr. 17/3). Die Linien, die die Binnenzeichnung betreffen, weisen eine schematisch-eckige, teilweise kantige Strichführung auf. Dieses zeigt sich besonders an der Gestaltung der Ohren, des Schleiers, des kindlichen rechten Unterarmes, des rechten Beines und der Scham. Ferner fehlen Schattierungslinien. Insgesamt spricht die Unterzeichnung nicht für eine Freihandzeichnung, sondern eher für die Verwendung eines Kartons mit Hilfe der calco-Technik.

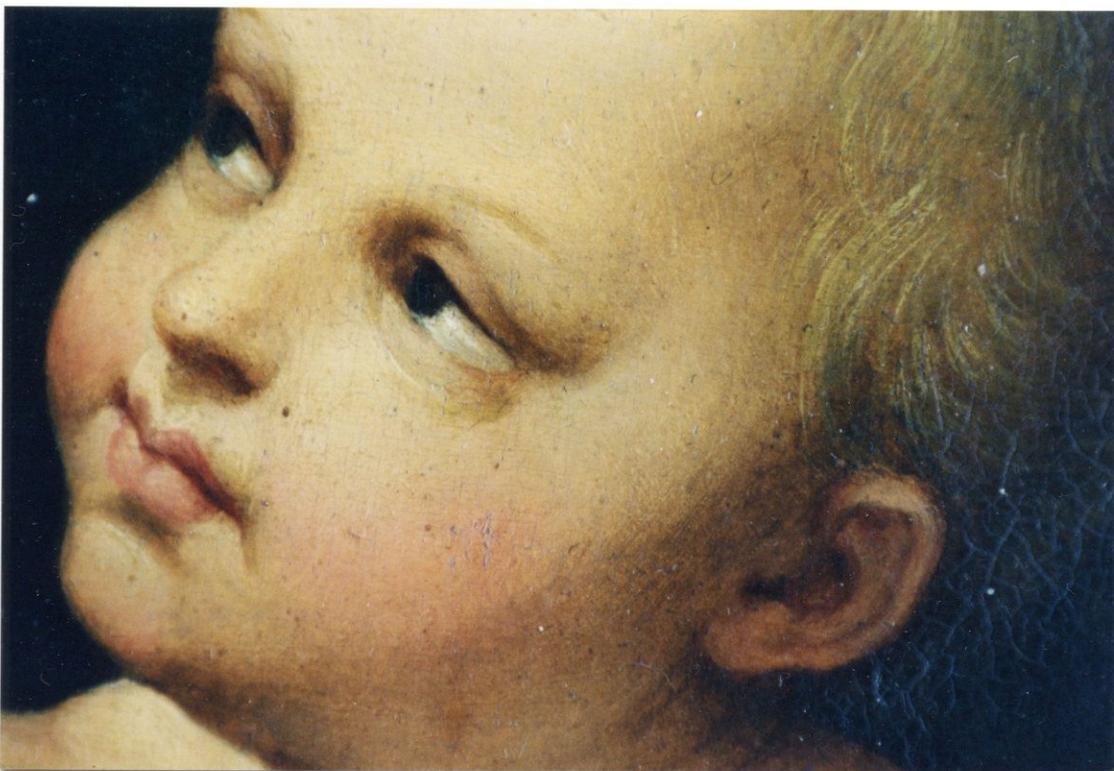
Der Figurenkomplex gehört zu der Gruppe C, wobei der Umriss der Madonna und des Kindes jeweils getrennt der Gruppe A entsprechen. Der Unterschied besteht in einem größeren Abstand zwischen Mutter und Kind.²⁹⁰

Betrachtet man den Kopf der Madonna fällt die breitere und kürzere Form auf (Abb. Kat. Nr. 17/4, 17/5). Das rechte Oberlid endet mit einem leichten Schwung. Die Schattengebung erfolgte durch einen gelblich bräunlichen Farbauftrag, während die Londoner Version (Kat. Nr. 1) diese durch farbliche Abstufungen gestaltet (Abb. Kat. Nr. 17/6). Ferner stellen sich die Augenbrauen durch einen ockerfarbenen Strich da (Abb. Kat. Nr. 17/7), während sie auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) aus einzelnen Strichen zu Haaren geformt sind. Das Gleiche gilt für die Gestaltung des Haaransat-

²⁸⁸ Exlibris des Kunsthändlers Hans, Hamburg.

²⁸⁹ Herrn Hans danke ich herzlich für seine Unterstützung und Überlassung der Infrarotreflektographie, ferner für die Erlaubnis, das Gemälde zu untersuchen und zu fotografieren.

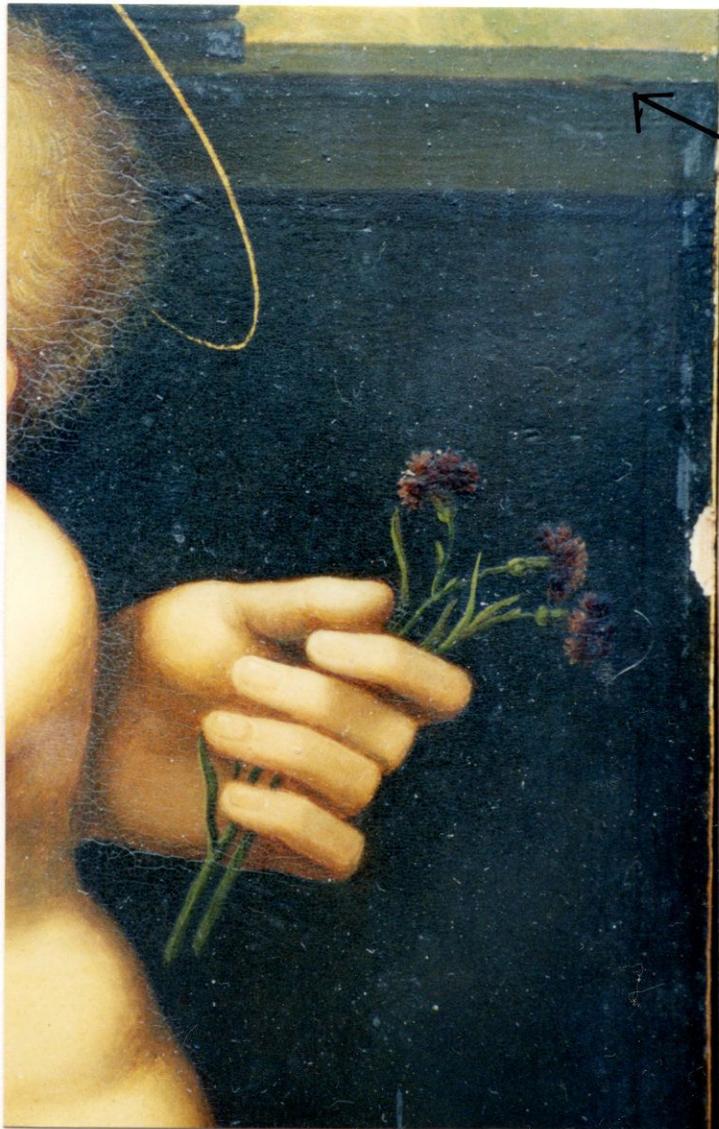
²⁹⁰ S. Kap. 2.4.1.



17/10 Hamburg, Knabenkopf, Ausschnitt



1 London, Knabenkopf, Ausschnitt



17/11 Nelken in der linken Madonnenhand, Ausschnitt

zes und des Scheitels. Auch hier soll eine homogene Farbfläche mit bräunlicher Auflage die Haare darstellen (Abb. Kat. Nr. 17/9). In der Vergrößerung weist der Haaranatz über dem Ohr eine dichtere kompaktere Struktur auf, die von einer Übermalung herrühren könnte (Abb. Kat. Nr. 17/8).

Hervorgerufen wird der klare, wie geschnitten wirkende Eindruck des gesamten Kopfes durch die hart aneinander stoßenden Kontraste ohne nuancierte Übergänge.

Der obere Rand des Lippenrots der Oberlippe ist zu herzförmig gestaltet. Bei leichtem Lächeln werden die Lippen gespannt und damit ein wenig schmaler und in die Breite gezogen (Abb. Kat. Nr. 17/6).

Bei den Augen des Knaben fällt auf, dass die Pupillen mehr sichtbar sind und damit die Blickrichtung über die Nelken hinweg geht (Abb. Kat. Nr. 17/10). Die Mundachse verläuft nicht parallel zur Augenachse, wodurch der Eindruck eines verzogenen Gesichtsausdruckes entsteht (Abb. Kat. Nr. 17/10). Diese Darstellungsweise findet sich auch auf einigen anderen Kopien (Kat. Nr. 7, 14, 28, 42, 51, 65, 69). Auch der Gestaltung der Füße und Zehen fehlt die entsprechende Genauigkeit und Sorgfalt (Abb. Kat. Nr. 17/11).

Die fehlenden Weißhöhlungen an den Blütenblättern verhindern die von dem linksseitigen Licht kommenden Reflexe.

An der Fensterlaibung befindet sich ebenfalls wie auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) eine kleine Absprengung.

Die Verbreiterung des Bildes fand rechtsseitig statt, was zur Folge hat, dass die untere Nelkenblüte und der Baum in dem Landschaftsausschnitt ganz dargestellt werden, während diese auf dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1) vom Bildrand abgeschnitten werden.

Als Vorbild scheint eine Kopie mit einer Beschädigung des Fensterrahmens zu sein. Das visuelle Erscheinungsbild, sein Kolorit, die Trockenheit und die scharf aneinander stoßenden Farben sprechen eher für eine Anfertigung um 1800. Dafür könnte auch die Restaurierung ca. 100 Jahre später sprechen.

18 Köln, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: 23,5 cm x 30 cm

Mat: Öl auf Leinwand, auf Holz geklebt

Aufenthaltsort: Wermelskirchen, Privatbesitz

Lit.: —

Prov.: unbekannt



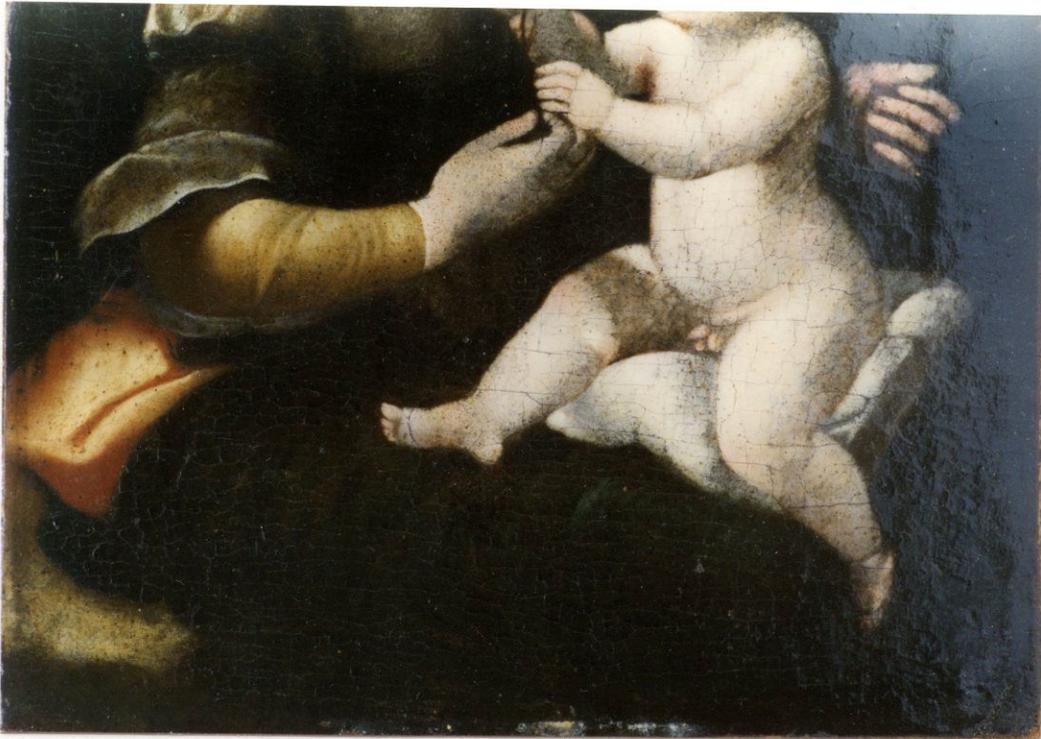
Mitte der 70iger Jahre des 20. Jahrhunderts schenkte eine Berliner Verlegerin aus Dankbarkeit das 30 x 23,5 cm große Ölgemälde (Abb. Kat. Nr. 18) dem heutigen Besitzer.

Bei dem Bildträger handelt es sich um eine auf Holz geklebte Leinwand. Die technische Untersuchung zeigt, dass die Ölmalerei bis an den Leinwandrand reicht und dieser wiederum bis an den Holzrand. Die wahrscheinlich aus Fichte bestehende Holztafel war anscheinend vorher als größere Tafel benutzt worden, die entsprechend abgesägt wurde, wofür ein teilweise abgerissenes und -geschnittenes Papierschild am Holzrand spricht. Durch das Aufziehen auf das starre Holz ging die charakteristische Leinwandstruktur verloren. Diverse Beschädigungen reichen stellenweise bis auf die weiße Grundierung. Teilweise wurden sie ausgekittet und übermalt.





18/1 Ausschnitt



18/2 Ausschnitt



18/3 Landschaftsausschnitt, Vergrößerung



18/4 Landschaftsausschnitt, Vergrößerung

Das Bild gehört in die Gruppe A.

Die Qualität der Darstellung fällt deutlich gegenüber dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) ab, auch wenn die Gestaltung im Einzelnen in etwa diesem entspricht (Abb. Kat. Nr. 18/1, 18/2).

Der schlechte Erhaltungszustand macht die Beurteilung der Landschaft schwierig (Abb. Kat. Nr. 18/3). In der Vergrößerung scheinen zwei kirchenartige Gebäude in einer Ebene zu stehen und nicht auf einer Anhöhe. Die Gebäude sind im Vergleich zu der Londoner Version (Kat. Nr. 1) weiter an den linken Fensterrand gerückt, an die sich ein anderer Bau anzuschließen scheint (Abb. Kat. Nr. 18/4).²⁹¹

²⁹¹ Dem Besitzer danke ich herzlich für die Gastlichkeit und die Erlaubnis, das Werk zu untersuchen und zu fotografieren.

19 Leipzig, Museum d. bildenden Künste

Maler: unbekannt

Größe: 29,3 x 23 cm

Mat.: Öl auf wahrscheinlich Pappelholz

Aufenthaltsort: Museum der bildenden Künste Leipzig, Leihgabe der Maximilian Speck von Sternburg Stiftung.

Inv.-Nr. J 1666

Rest.: Mai 1958

Ausstellungen: Leipzig 1998, München 1999

Lit.: Passavant, J. D. (1839), S. 79; Crowe, J. A. u. Cavalcaselle, G. B. (1883), S. 272; Ricci, S. (1913), S. 138; Frimmel, T. (1913), S. 430; Rosenberg, A. (1922), S. 250; Gamulin, G. (1958), S. 160; Dussler, L. (1966), S. 53, 54, Nr. 93; Dussler, L. (1971), S. 63; Penny, N. (1992), S. 81; Speck von Sternburg, M. (Kat.) (1998), S.253 – 254²⁹²; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Graf Moritz Christian v. Fries, Wien, eventuell erworben zwischen 1785 und 1787 in Italien; Maximilian Speck von Sternburg, Lütschena, um 1826



Der Katalog von Speck von Sternburg 1826/27 führt unter Nummer 86 " *Maria mit dem Christuskind*" aus der Schule Raffaels auf. Es stammt aus der Gräflichen Friesischen Sammlung in Wien und ist von Houlanger in Kupfer gestochen (Abb. Kat. Nr. 19/1). Im Katalog von 1840 ist es ebenfalls der „*Raphaels Schule*“ zuge-

²⁹² Bei der Abbildung auf Seite 254 im Katalog (1998) handelt es sich nicht um das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1), sondern um das Leipziger Bild (Kat. Nr. 19). Die Abbildung des Londoner Werk (Kat. Nr. 1) befindet sich auf Seite 253 des Katalogs.



Katalog 1826/27

23

No. 86.

R a p h a e l s S c h u l e .

Maria mit dem Christuskinde. Sie hält ihren Sohn auf dem Schoosse, und reicht ihm zwei Nelken, mit inniger Zufriedenheit auf ihn herablickend. Den Hintergrund bildet eine Landschaft.

Aus der Gräff. Friesischen Sammlung zu Wien.
Auf Holz, 13½ Zoll hoch, 11 Zoll breit. Von Houllanger in Kupfer gestochen.

No. 87.

A l e x a n d e r T u r c h i ,

geb. 1582, gest. zu Rom 1648.

Eine Grablegung; aus neun Figuren bestehend; links die Aussicht auf eine Landschaft. Maria, Magdalena und Johannes sind beschäftigt, den Leichnam Jesu, nach dem letzten Abschiedskusse, dem Schoosse der Erde zu übergeben.

Turchi war Schüler des Felix Rieci. Er verstand, das Colorit der venetianischen, und die Zeichnung der römischen Schule wohl mit einander zu verbinden. Starkes Colorit und geschmackvolle Zeichnung sind die gewöhnlichen Kennzeichen seiner Arbeiten. Oft bediente er sich des Achats und Marmors zu seinen

45

No. 86.

Raphaëls Schule.

Maria mit dem Christuskinde. Sie hält ihren Sohn auf dem Schoosse, und reicht ihm zwei Nelken, mit inniger Zufriedenheit auf ihn herabblickend. Den Hintergrund bildet eine Landschaft.

Aus der Gräfl. Friesischen Sammlung zu Wien. Auf Holz, 13½ Zoll hoch, 11 Zoll breit. Von Houlanger in Kupfer gestochen.

Katalog 1840

19/2 Katalog von 1840, Ausschnitt

Katalog 1889

heute:

Kopie nach
Raffaël

— 53 —

+ No. 241. (Stiftung)

Aus Raphaels Schule.

Maria mit dem Christuskinde, bekannt unter der Bezeichnung „Maria mit den Nelken“. —

Von diesem muthmaßlich von einem Schüler des Raphaël unter dessen Anleitung gemalten Cabinetsbilde existiren Wiederholungen oder Copien, welche um dieselbe Zeit angefertigt worden zu sein scheinen wie das Original.

„Aus der ehemal. Sammlung des Grafen Fries in Wien“.

Auf Holz. 29 centim. hoch, 23 centim. breit.

Hierzu ein Kupferstich von Houlanger.

19/3 Katalog von 1898, Ausschnitt

schrieben (Abb. Kat. Nr. 19/2). Im Katalog von 1889 heißt es „von einem Schüler des *Raphaël unter dessen Anleitung*“ (Abb. Kat. Nr. 19/3).²⁹³ Passavant erwähnt in seiner Ausgabe von 1839 die Herkunft aus der „Sammlung Setta in Pisa und Fries in Wien“. Demnach soll sich das Gemälde vormals in Pisa befunden haben, bevor es in die Sammlung von Fries kam.²⁹⁴

Gründer der Kunstsammlung Fries war Graf Josef von Fries (1765 -1788) in Wien. Von ihm ist überliefert, dass er in den Jahren 1785 – 1787 in Italien weilte.²⁹⁵ Goethe, der sich zur gleichen Zeit in Italien aufhielt, berichtet in seinen Briefen über Fries' gesellschaftliches Ansehen und seine Kunstkäufe, aber auch von seinen geringen künstlerischen Kenntnissen und der mangelnden Beurteilung von Kunstwerken.²⁹⁶ Es erscheint wahrscheinlich, dass Josef von Fries das Gemälde *'Madonna mit der Nelke'* während seiner Italienreise in Pisa bei dem Kunsthändler Setta erwarb. In Italien zog sich Josef Fries eine schwere Erkrankung zu²⁹⁷, an der er am 6. 4. 1788 in Vöslau verstarb. Erbe des beträchtlichen Vermögens und der stattlichen Kunstsammlung wurde sein elfjähriger Bruder Moritz Christian Reichsgraf von Fries (1777 – 26. 12. 1826 Paris) unter der Vormundschaft seiner Mutter Gräfin Anna, geb. Gräfin d'Escherney. Während seines Studiums in Leipzig 1794 -1797 könnte er in Kontakt mit Maximilian Speck von Sternburg gekommen sein. Um 1800 genoss seine Kunstsammlung schon einen Ruf und sein Haus galt als Sammelpunkt für Künstler und Gelehrte. Da Moritz kein Geschäftsmann war, ging es mit seinem Vermögen abwärts. Viele Güter und auch Teile der Kunstsammlung mussten verkauft werden. Bereits 1824 fanden Auktionen in Wien und Amsterdam statt. Manches Kunstwerk wurde unter der Hand verkauft. Am 29. 4. 1826 ging das Bankhaus Fries in Konkurs. Die noch verbliebenen Bilder wurden auktioniert. 19 Bilder, unter anderem auch die *Madonna mit der Nelke*, gingen in den Besitz von Baron Maximilian Speck zu Sternburg über.²⁹⁸ Demnach erwarb Maximilian Speck von Sternburg um 1826 das Werk der *Madonna mit der Nelke*, das in Italien zwischen 1785 und 1787 von Josef Fries erworben worden sein könnte. Diese Version wurde seit jeher geringer geschätzt und als *'Raphaels Schule'* geführt.²⁹⁹ Heute gehört das Werk der Maximilian Speck von Sternburg Stiftung und befindet sich im Museum der bildenden Künste Leipzig.

Die Maße des Gemäldes (Abb. Kat. Nr. 19) betragen 29,3 x 23 cm. Es handelt sich um eine Malerei in Öl auf Pappelholz. Das Werk ist von einer 0,5 cm breiten Holzleiste eingefasst. Im Mai 1958 erfolgte die einzige in der Inventarliste vermerkte Restaurierung, in deren Verlauf auch zwei Einschubleisten eingezogen wurden.

Die Malerei ist dickschichtiger und besonders in den Gewandpartien mit einem gröberen Pinsel ausgeführt als das Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Auf eine weiße

²⁹³ Mein Dank gilt Herrn Freiherr Speck von Sternburg für die Einsicht in die Kataloge.

²⁹⁴ Passavant, J. D. (1839) II, S. 79, Nr. 55.

²⁹⁵ Frimmel, T. (1913), Bd. 1, S. 418, 421 – 431.

²⁹⁶ Goethe (1981), S. 368, 372, 379 – 380.

²⁹⁷ Goethe (1981), S. 379, 380.

²⁹⁸ Frimmel, T. (1913), S. 408 – 430.

²⁹⁹ Dafür spricht auch die Unterbringung in einem weniger repräsentativen Zimmer.

Grundierung folgt eine rötliche Imprimitur mit anschließenden Malschichten.³⁰⁰ Das Inkarnat ist zwar fein aber nicht so nuanciert. Es lässt bei genauem Hinsehen Pinselstriche erkennen – von den flüchtigen und schlechten Retuschen abgesehen –, die die Londoner Version (Kat. Nr. 1) nicht zeigt. Ferner weist der Fleishton auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) eine zügigere Malbeschaffenheit auf. Der Strukturunterschied insbesondere zwischen Inkarnat und Gewand ist auf dem Leipziger Bild (Kat. Nr. 19) ausgeprägter.

Seine Umrisse gehören der Gruppe A an. Am linken Knie und Oberschenkel des Knaben zeigen sich Konturlinien, die von einer Kartonübertragung oder späteren Abnahme herrühren könnten.

Die Darstellung selbst variiert vor allem im Ausdruck und in mehreren Einzelheiten.

Das Haupt der Madonna ist oval. Die ausgeprägten Wangen verleihen dem Gesicht ein fleischiges Aussehen, das durch die breitere Nasenwurzel und plumpe Nasenspitze grob wirkt. Die Augen haben einen konvex geformten breiten Lidspalt, in dem die rechte Pupille mittig steht entgegen der geschweiften Form mit einer nasalstehenden Linse des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1). Mehrere flüchtige, unsauber aneinander gesetzte Striche stellen die Augenbrauen dar. Der geöffnete Mund zeigt keine Reaktion des Lächelns oder der Sorge. Auch bei der Gestaltung der Haare offenbart sich bei genauerer Betrachtung eine geringere Sorgfalt. Flüchtig hingewischte Striche, die beziehungslos enden, fügen sich nur in der Zusammenschau zu einer Frisur zusammen. Das Leipziger Gemälde deutet keine Haarflechten auf dem Kopf an wie dies auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1) zu finden ist. Der sich über das Haupt breitere Schleier ist von einer weißen dichten und schweren Struktur im Gegensatz zu dem leichten luftigen Gewebe des anderen Werkes. Er deutet keine Schlaufe auf dem Kopf an. Dieses könnte ein Opfer späterer Restaurierungen sein.

Die Malweise des Gewandes ist nicht so fein verfließend. Das im Dekolleté sichtbare Hemd bildet in der Mitte nur 2 Fältchen. Ferner stellt das den Ärmelschlitz zusammenhaltende Band die Verlängerung einer Ärmelfalte dar. Zwar wird der gelbe Mantelbausch nicht vom Rahmen überschritten, aber die Faltegestaltung ist nicht mit der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) identisch.

Die Kopfhaltung des Christuskindes wirkt durch die Binnenzeichnung mehr gewendet und geneigt. Eine höhere Stirn und ein ausgeprägteres Hinterhaupt formen seine Gestalt. Die Haare offenbaren eine dichtere Struktur. Der Körper des Knaben ist fülliger und der rechte Fuß wirkt schmaler und länger.

Die Nelken zeugen von geringerer Sorgfalt.

Von dem Rahmen wird der gestreckte Fensterbogen höher angeschnitten als auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1).

³⁰⁰ Es handelt sich wahrscheinlich um einen Gipsgrund, der größtenteils südlich der Alpen bevorzugt wurde im Gegensatz zu Kreidegründen nördlich der Alpen, welches in den geologischen Gegebenheiten zu liegen scheint. Reclam 1 (1984), S. 156; Nicolaus, K. (1982), S. 91, 92.

Die Landschaft stimmt annähernd mit dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1) überein, aber die Ausführung ist nicht so differenziert. Der auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) angeschnittene Baum stellt sich nicht dar.³⁰¹

Trotz der formalen Übereinstimmung verursachen gerade die unterschiedlichen Details eine gänzlich andere Physiognomie. Die Jungfrau starrt teilnahmslos an dem Kind vorbei, das nicht so ernst und beseelt wie auf der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) die Nelken anschaut.

³⁰¹ Herrn Sander vom Museum der bildenden Künste Leipzig bin ich für seine Unterstützung bei der Untersuchung des Gemäldes und der Anfertigung der Aufnahmen zu großem Dank verpflichtet.

20 Köln, Kunsthaus Lempertz

Maler: unbekannt

Größe: 27,2 x 23 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: ehemals Nähe München

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Auf der 820. Auktion 2002 bot das Kunsthaus Lempertz in Köln ein Bild zum Verkauf an (Abb. Kat. Nr. 20, 20/1)³⁰². Es könnte sich um die Kopie (Kat. Nr. 23) handeln, die am 28. 10. 1999 von Sotheby's London zum Verkauf stand. Dieses würde sich mit den Angaben des ehemaligen Besitzers decken.

Es handelt sich um eine 27,2 x 23 cm große Kopie, die in Öl auf Holz ausgeführt wurde. Das Format entspricht annähernd der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Aber es zeigen sich auch detaillierte Unterschiede. Der Mund der Jungfrau ist nicht so weit geöffnet. Das rechte Oberlid stellt sich geschweift dar wie auf der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1). Unter einem dichter strukturierten Schleier spitzen keine Haarsträhnen hervor und der Schleier scheint in den Zopf eingebunden zu sein. Im Ausschnitt bilden drei Fältchen das Hemdchen wie auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Linksseitig berührt der gelbe Mantelbausch nicht den Malrand.

Der Kindermund und das Kinn sind breiter. Das rechte Bein zeigt ein spitzes Knie und geht in einen schablonenartig dargestellten Fuß über. Der andere Fuß wirkt länger und weist eine Großzehe auf.

Aus dem von der rechten Knabenhand gehaltenen Nelkenstängeln sprießen zusätzlich zwei Stiele, die über den Ausschnitt der Madonna hinausreichen. Die drei in der linken Hand der Mutter befindlichen Nelkenblüten präsentieren sich vollstän-

³⁰² Dem Kunsthaus Lempertz danke ich für die Überlassung der Kopie.



20 Köln, Kunsthaus Lempertz

dig. Auch hier entspringen noch weitere Stiele oder Blätter den beiden Stängeln. Die Fenstersäule geht nicht in einen Bogen über, sondern endet gerade.

21 London, Phillips sale 28. 02. 1983

Maler: unbekannt

Größe: 30 x 23 cm

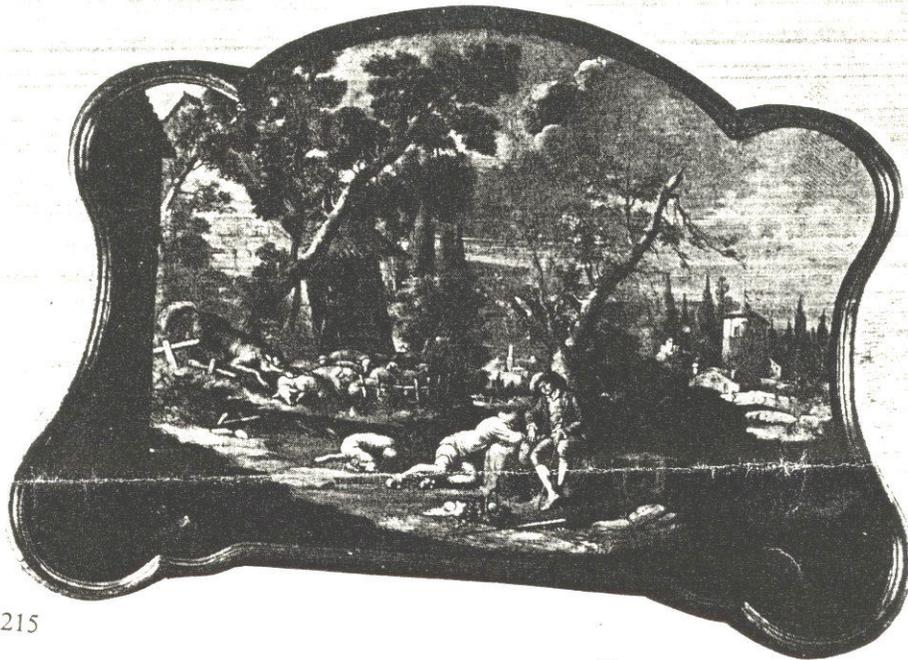
Mat.: Öl auf Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Prov.: unbekannt

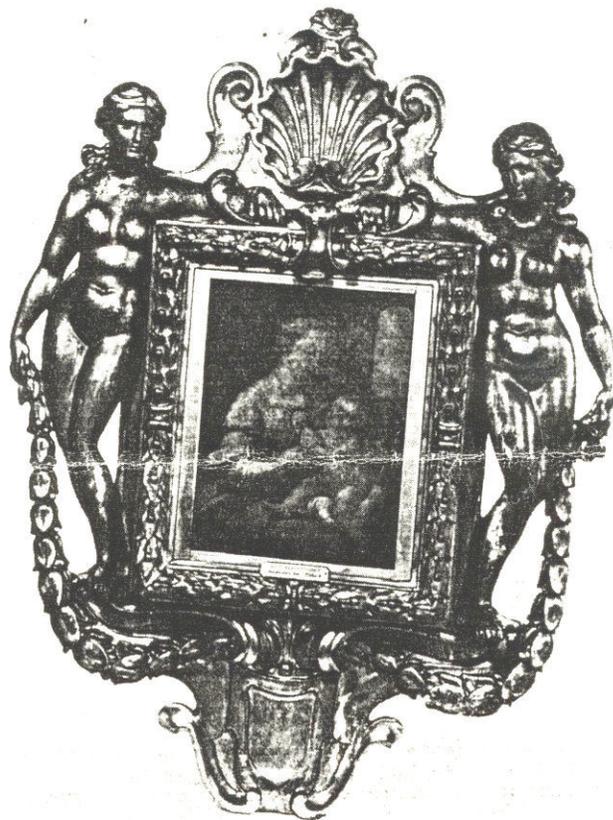


Am 28. 02. 1983 wurde das auf Kupfer gemalte Bild (Abb. Kat. Nr. 21, 21/1) mit einer Größe von 30 x 23 cm von dem Auktionshaus Phillips in London, lot 220, für 700 £ verkauft.



215

FOLLOWER OF F. BOUCHER



220

RAPHAEL (AFTER)

21 London, Phillips sale



OLD MASTER PAINTINGS

Sale No. 24,311

To be Sold by Auction

MONDAY, FEBRUARY 28th, 1983

at 2 p.m.

Viewing:

Friday 25th 9 a.m.-5 p.m.
Saturday 26th 8.30 a.m.-12 noon
Monday 28th 9 a.m.-12 noon

PHILLIPS, SON & NEALE

Founded 1796

Blenstock House, 7 Blenheim Street, New Bond Street, W1Y 0AS
Telephone 01-629 6602
Telegrams: "Auctions, London, W.1", Telex No. 298855 BLEN G

Members of the Society  of Fine Art Auctioneers

RAPHAEL (After)

220 MADONNA AND CHILD, seated before a window
On copper
30cm. by 23cm.
In a 19th Century Renaissance style carved wood gilt frame
See Illustration, Plate XXXI

21/1 Katalogausschnitt

22 London, ehemals Mr. Grant

Maler: unbekannt

Größe: 11 x 8 ½ inch (27,94 x 21,59 cm)

Mat.: Holz

Aufenthaltsort: unbekannt

Ausstellung: 1884 in Brighton

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer. zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Lady Grant, London, 20 Wallon Street; Admiral Sir P. Grant 1927.



Am 25. 3. 1927 verkaufte Christie's, London, diese *Nelkenmadonna*, lot 25, (Abb. Kat. Nr. 22), aus dem Besitz von Lady Grant für 744 £ an Admiral Sir P. Grant (Abb. 22/2 – 22/4).³⁰³

Sie wurde zusammen mit der Samuel-Collection auf der Auktion von Christie's am 25. 3. 1927 angeboten. Sie stammt nicht aus der Samuel-Collection wie Penny angibt (Abb. Kat. Nr. 22/1).³⁰⁴

Die alte Fotokopie zeigt einen diagonal verlaufenden Riss über die gesamte Länge der Fenstersäule, wahrscheinlich bis auf die Grundierung. Spuren einer Beschädigung und Retuschierung weist der rechte Vorderfuß des Kindes auf.

Zu der Gruppe A gehört der Mutter- und -Kind-Komplex.

Der schmale Mund der Madonna bedingt kein Lächeln und zeigt eine leichte Öffnung, aber keine Zähne.

³⁰³ Christie's München danke ich für die Unterstützung und Besorgung der alten Kataloge.

³⁰⁴ Penny (1992), S. 81.



22 London, ehemals Mr. Grant

CATALOGUE
OF
PICTURES & DRAWINGS
THE PROPERTY OF
SIR STUART M. SAMUEL, BART.
DECEASED
Late of 12 Hill Street, Berkeley Square, W.1
(Sold by Order of the Executors)

ALSO

**PICTURES BY OLD MASTERS
AND DRAWINGS**
FROM VARIOUS SOURCES

WHICH
Will be Sold by Auction by
MESSRS. CHRISTIE, MANSON & WOODS
(L. HANSEN, C.B.E., W. R. ANDERSON, CAPT. V. C. W. AGNEW,
L. G. HANNEY, AND T. M. MCKENNA)
AT THEIR GREAT ROOMS
8 KING STREET, ST. JAMES'S SQUARE
LONDON

On **FRIDAY, MARCH 25, 1927**
AT ONE O'CLOCK PRECISELY

May be viewed Three Days preceding and Catalogues had,
at Messrs. CHRISTIE, MANSON AND WOODS' Offices, 8 King Street,
St. James's Square, London, S.W.1

6

RAPHAEL.

744 Ek 25 THE MADONNA AND CHILD SX/ Lady Grant On panel—11 in. by 8½ in. Exhibited at Brighton, 1884

GAINSBOROUGH DUPONT. to

26 A LADY, seated in a garden at needlework 30 in. by 21 in.

JONSON.

27 PORTRAIT OF THE COUNTESS OF BEDFORD, in pink dress, with lace collar and brown rosette On panel—24 in. by 20 in. July 26/18-79 - icy Wood

REYNOLDS.

28 PORTRAIT OF LADY STUART MONTAGUE, in embroidered dress, with blue cloak trimmed with ermine, wearing a Turkish fez Oval—27½ in. by 22 in. ddx gms. Westmore

747 Ek 29 PORTRAIT OF A CAVALIER, in black dress with slashed sleeves 29 in. by 24 in. Exhibited at the National Portrait Gallery, 1866 E van Koerk

H. VAN BALEN.

30 VENUS AND ADONIS, with dogs, in a woody landscape On copper—26½ in. by 33 in. C/C/- Rasmussen

JOHANNES STORCK.

31 A BAY SCENE, with church, boats and figures On panel—23½ in. by 32½ in.

D. WOLSTENHOLME.

32 A HUNTSMAN, with hounds, by a wood 24½ in. by 33½ in.

SASSOFERRATO.

791 Ek 33 THE MADONNA IN ADORATION to Osborne & Co 18½ in. by 14½ in.

EK K 209 L. K. Carpenter 45 Amsterdam Rd Kempston	3/8/27 2 Beld 56907 March 29	Beld 1
S 16 2 00 Wampyle 7/4	9/1 to King	March 25 Beld (Bought from etc.
EK L 25 g K Kady Grant 20 Nelson Street Dw 3	July 28: Received from P. Grant & G.H. see letter from Kady Grant (1/9/27)	

Verkauf

	4	13	6	
✓ 25	52	10		Grant - Wiseman
✓ 6	21			Robert Smith
7	50	8		Liggatt
8	15	15		Westmore
9	7	7		Lewis
30	28	7		de Bore
1	27	6		Stumpless
✓ 2	21			Lewis
✓ 33	11	11		de Bore
648	7	6		

Käufer
22/4

Der linke Fensterholm bildet keinen rechten Winkel mit dem horizontalen Fensterbalken, wie auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1).

23 London, Sotheby's sale 28. 10. 1999

Maler: unbekannt

Größe: 27,3 x 23 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Süddeutschland, privat

Prov. Unbekannt

Auf der Auktion vom 28. 10. 1999, lot 27, veranstaltet von Sotheby's, London, wurde diese Kopie (Abb. Kat. Nr. 23, 23/1) an einen Privatmann in Süddeutschland für 8,625 £ verkauft. Auf Grund der schlechten Fotokopie ist eine Beurteilung nicht möglich.

Es könnte mit der Kopie Kat. Nr. 20 identisch sein. Allerdings scheint die kindliche Scham bedeckt zu sein.

MY SEARCH CRITERIA: artist: Raphaël (Raphaël Urbinas Sanzio)(1483 - 1520) ITALIAN, categories: Paintings, details of work: 1
Pinks



1

Follower of Raphaël (Raphaël Urbinas Sanzio)
Title The madonna and child (the madonna of the pinks)
Medium Oil on Panel
Size 10.7 x 9.1 in. / 27.3 x 23.0 cm
Sale Of Sotheby's London : Thursday, October 28, 1999
 [Lot 27]
 Old Master Paintings
Specialist Alexander Bell
Phone 44 020 7293 5420

Estimate 4,000 - 6,000 BP (US\$ 6,622 - 9,933)
Sold For 8,625 BP (US\$ 14,253) Premium



23 London, Sotheby's sale, 28. 10. 1999

Old Master Paintings

Sale L09162/3938 Auction: Thursday 28 October 1999 at 10.30 am and 2 pm

Absentee Bids

This catalogue may be referred to as L09162/3938 "NUPTIALS"
For bids only: Tel 020 7293 5283 Fax 020 7293 6255

Exhibition

Sunday 24 October
12 noon to 4 pm

Monday 25 October
9 am to 6 pm

Tuesday 26 October
9 am to 4.30 pm

Wednesday 27 October
9 am to 4.30 pm

Late night viewing to 8 pm
each Monday throughout
the sale season except for
Public Holidays

Catalogue

£20 at the gallery, £22 by mail,
£24 overseas

Front and Back Cover Illustration

Lot 114, Studio of Giovanni
Antonio Canal, called Canaletto.
Venice, a view of the Grand Canal.

Principal Offices Worldwide

London 44 (020) 7293 5000	Paris 33 (1) 53 95 53 05
New York (212) 606 7000	Geneva 41 (22) 906 4600
Los Angeles (310) 274-0340	Tokyo 81 (3) 3230 2755
Chicago (312) 670 0010	Hong Kong (852) 2 524 8121

SOTHEBYS

34-35 New Bond Street, London W1A 2AA

23/1 Katalogausschnitt

18



24

Sold by Order of the Trustees of the Roman Catholic Diocese of Portsmouth

- 24 The Master of Borgo alla Collina**
Active in Florence during the first quarter of the 15th Century
THE VIRGIN AND CHILD WITHIN A MANDORLA, SURROUNDED BY ANGELS, SAINT CATHERINE OF ALEXANDRIA AND AGNES KNEELING BELOW
oil on panel, gold ground, arched top
116 by 52.5 cm.; 45¾ by 20¾ in.

We are grateful to Prof. Miklos Boskovits and to Everett Fahy for independantly proposing an attribution to the Maestro di Borgo alla Collina, on the basis of photographs. This painter's eponymous work is a polyptych of the *Mystic Marriage of Saint Catherine with Saints*, in the church of San Donato in the village of Borgo alla Collina. A Florentine

follower of Gerardo Starnina, his oeuvre was first put together by Georg Pudelko ('The Maestro del Bambino Vispo', in *Art in America*, vol. xxvi, no. 2, April 1938, pp. 47-72). The painting bore a traditional attribution to Rossello di Jacopo Franchi, first proposed by Dr. Hans Gronau in 1939-40.

Provenance:

Mrs. Patmore, by whom sold on 12 January 1921 to John J. Hally; N. Baker, by August 1940, by whom lent to the Church of St. Anne's, Brockenhurst, where it hung until recently.

£8,000-12,000
€12,300-18,500

The Property of a Lady

- 25 Follower of Antonio da Viterbo, called Pastura**

THE MADONNA AND CHILD
oil on panel
49.2 by 37.8 cm.; 19¼ by 15 in.

This painting derives from a number of variants, the prime version of which is in the church of Santa Maria del Riposo, Viterbo (for which see B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Central and North Italian Schools*, London 1968, vol. 1, reproduced fig. 1115).

£6,000-8,000
€9,300-12,300

The Property of a Lady

- 26 Francesco di Bosio Zaganelli, called Francesco da Cotignola**

Cotignola circa 1470 - 1532 Ravenna
THE MADONNA AND CHILD
oil on linen
53.5 by 40.5 cm.; 21 by 16 in.

The collection of early Italian pictures formed during the first half of the last century by Walter Davenport Bromley was one of the most distinguished of all English collections of its period. For a fuller

discussion see F. Haskell, *Rediscoveries in Art*, Oxford, 1980, p. 203 *et passim*.

We are grateful to Everett Fahy for proposing the attribution to Zaganelli on the basis of photographs.

Provenance:

The Rev. Walter Davenport Bromley (1787-1863), Wootton Hall, Staffordshire;
His (deceased) sale, London: Christie's, 12-13 June 1863 (as Raffaellino del Garbo), where acquired by the family of the present owner.

£10,000-15,000
€15,400-23,200

Property from the Estate of the late Václav Smejkal

- 27 Follower of Raffaello Sanzio, called Raphael**

THE MADONNA AND CHILD (THE MADONNA OF THE PINKS)
oil on panel
27.3 by 23 cm.; 10¾ by 9 in.

An early copy, of the same dimensions, after Raphael's original of circa 1507 (on loan since 1991 to the National Gallery, London (L582), from the Trustees of the 10th Duke of Northumberland Wills Trust.

± £4,000-6,000
€6,200-9,300

- 28 Florentine School, 16th Century**

THE MADONNA AND CHILD WITH THE INFANT SAINT JOHN THE BAPTIST
oil on panel
60.2 by 47.7 cm.; 23¾ by 18¾ in.

£10,000-12,000
€15,400-18,500

24 Loreto 1, Santa Casa

Maler: Luca Longhi³⁰⁵ zugeschrieben.

Größe: 75 x 55 cm

Mat.: Öl auf Leinen

Aufenthaltsort: Sancta Casa di Loreto

Lit.: Passavant, J. D. (1839), S. 79; Crowe, J. A. u. Cavalcaselle, G. B. (1883), S. 272; Ricci, S. (1913), S. 138; Gamulin, G. (1958), S. 161; Grimaldi, f. (1977) S. 43; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Sign. Giulio Cavalletti



Das Museum der Casa Sancta besitzt 2 Gemälde der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 24, 25).³⁰⁶ In der Literatur wird nur von einem Bild ausgegangen.

Crowe u. Cavalcaselle schreiben 1883:“schwache Copie auf Kupfer, fälschlich dem Garofalo zugeschrieben“.³⁰⁷

Bei dem Bildträger handelt es sich bei beiden Werken um Leinen. Laut Inventar der S. Casa von 1936 (Abb. Kat. Nr. 24/2)³⁰⁸ handelt es sich um eine 84 x 72 cm große Öl-auf-Leinwand gemalte Kopie, die vielleicht von Luca Longhi nach einem Original Raffaels entstand. Ferner geht aus dem Inventar hervor, dass sie in früheren Führern irrtümlicherweise Benvenuto Tisi, genannt Garofalo, zugeschrieben wurde.

³⁰⁵ Luca Longhi wurde am 10. 01. 1507 in Ravenna geboren und starb dort am 12. 08 1580. Er stammt aus einer italienischen Künstlerfamilie und wurde von Gentile Bellini und Francia beeinflusst. Bénézit (1956), S. 622.

³⁰⁶ Grimaldi, F. (1977) S. 25, Nr. 70. und S. 45, Nr. 167.

³⁰⁷ Crowe, J. A. und Cavalcasalle, B. G. (1883), S. 272.

³⁰⁸ M.E.N. Inv. VIII (AN - AP)-Rome 1936 (Kopie).



24 Loreto 1

Di forma rettangolare alto m. 0.84 alzo m. 0.72,
Rappresenta la Vergine seduta o tenente seduto sul femore il suo Bambino al quale porge con la destra un garofano e ne tiene stretto con la sinistra un altro.

E copia di un originale di Raffaello Sanzio eseguita a giudizio del Baldoria da Luca Longhi da Ravenna.

Situato nella seconda sala del Museo, ove dalla prima passò nel 1898.

Discretamente conservato ma arido.

Di proprietà del Pio Istituto di S. CASA.

Da qualche guida Loretana attribuito come copia dell'originale di Raffaello ma erroneamente a Benvenuto Garofolo.

Nel libro dei doni fatto a S. Casa dal 6 Novembre 1685 al 29 Maggio 1779 sotto la data 6 Giugno 1689 figura nella lista dei quadri offerti dal Sign. Giulio Cavalletti, Musico Romano per opera del Tiarini.

Valutato dal Baldoria £. 400

N. d'inventario 68.

A.S.C. Tit. 44 (1860-1934)

24/1 Inventar 68, Ausschnitt

LA MADONNA DEL FIORE,
dipinto ad olio su tela, misura m. 0,84 x 0,72.

Secolo XVI.

La Vergine è raffigurata seduta col Bambino in grembo al quale porge colla destra un garofano e colla sinistra ne tiene stretto un altro.

E copia da un originale di Raffaello, eseguito, forse, da Luca Longhi (1507-1580).

Appartamento del R. Amministratore.

Fino all'anno 1898 fu nella prima sala dell'attuale Museo.

Da qualche guida lontana è stato erroneamente attribuito a Benvenuto Tisi detto il Garofalo.

M.E.N. *Inv. VIII* (AN-AP) - Roma 1936 pag. 140

24/2 Inventar 1936, Ausschnitt

Bis 1898 soll sich das Bild im ersten Stock des Museums befunden haben. Auf Grund der früheren Zuschreibung an Garofalo scheint es sich bei diesem Bild um das in der Literatur genannte zu handeln. Aus dem Inventar der S. Casa von 68 (Abb. Kat. Nr. 24/1)³⁰⁹ erfahren wir, dass am 6. 11. 1685 der S. Casa ein Buch geschenkt worden war. Aus diesem geht weiter am 29. 5. 1779 unter dem Datum 6. 6. 1689 hervor, dass jenes Gemälde in der Liste von 4 Offerten des Sign. Giulio Cavalletti steht.

Nach Grimaldi wurde das 75 x 55 cm große Ölgemälde (Abb. Kat. Nr. 24) auf Leinwand gemalt.³¹⁰ Die Größenangabe von 84 x 72 cm in den Inventaren bezieht höchstwahrscheinlich den Rahmen mit ein.

Die Komposition ist beibehalten, aber die Ausführung fällt einfacher und schematischer aus.

Der Figurenkomplex entspricht der Gruppe C.

³⁰⁹ N. d'inventario 68, (A.S.S.C. tit. Nn (1860 - 1934) (Kopie). Herrn Grimaldi danke ich für die Informationen und das Überlassen der Unterlagen.

³¹⁰ Grimaldi, F. (1977), S. 45 Nr. 167.

25 Loreto 2, Santa Casa

Maler: einem anonymen Maler aus der Emilia R. des 16.Jh. zugeschrieben

Größe: 37 x 32 cm

Mat.: Öl auf Leinen

Aufenthaltsort: Santa Casa, Loreto

Lit.: Grimaldi, F. (1977), S. 25, Nr. 70

Prov.: unbekannt



In dem Katalog von Floriano Grimaldi 1977 heißt es „*Modesta copia*“ (Abb. Kat. Nr. 25) mit Verweis auf das Gemälde in der Galleria Nazionale in Rom.³¹¹ Dabei könnte es sich um das Werk Kat. Nr. 47 handeln.

Die Komposition gleicht den anderen Kopien.

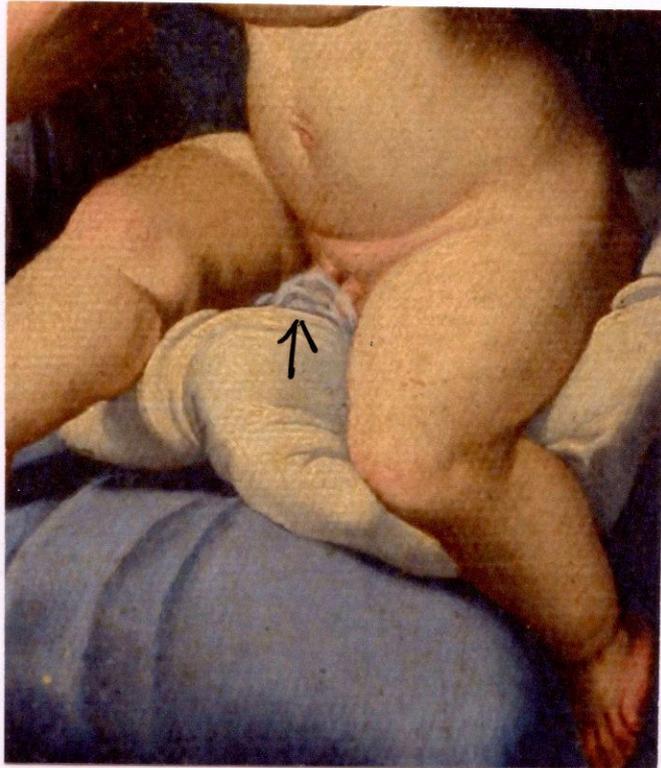
Unter einer unklaren Falte des Kissens versteckt sich die kindliche Scham, deren Ansatz aber noch sichtbar ist (Abb. Kat. Nr. 25/1). Höchstwahrscheinlich wurde die Bedeckung nachträglich hinzugefügt.

In die Gruppe A passt die Umrisszeichnung.

³¹¹ In dem Werk von Grimaldi (1977), S. 25, Nr. 70 ist das Gemälde seitenverkehrt abgebildet.



25 Loreto 2



25/1 Loreto 2, kindliche Scham, Ausschnitt

26 Glen Head, New York, ehemals Graf Spada, Lucca

Maler: unbekannt

Größe: 28,5 x 22,7 cm

Mat.: Holz, wahrscheinlich Öl

Aufenthaltsort: Collection de Navarro, Glen Head, NY. 1964

Lit.: Passavant, J. D. (1858), S. 99; Crowe, J. A. & Cavalcaselle, B. G. (1883), S. 272 Anm.; Ricci, S. (1913), S. 8; Rosenberg, A. (1922), S. 250; Suida, W. (1948), S.7; Nolfo di Carpegna, (1953), S. 20 fig. 58; Gamulin, G. (1958), S. 161; Ausst. Kat. Mailand 1964, S. 8; Dussler, L. (1966), S. 53, 54 Nr. 93, Dussler, L. (1971), S. 63; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

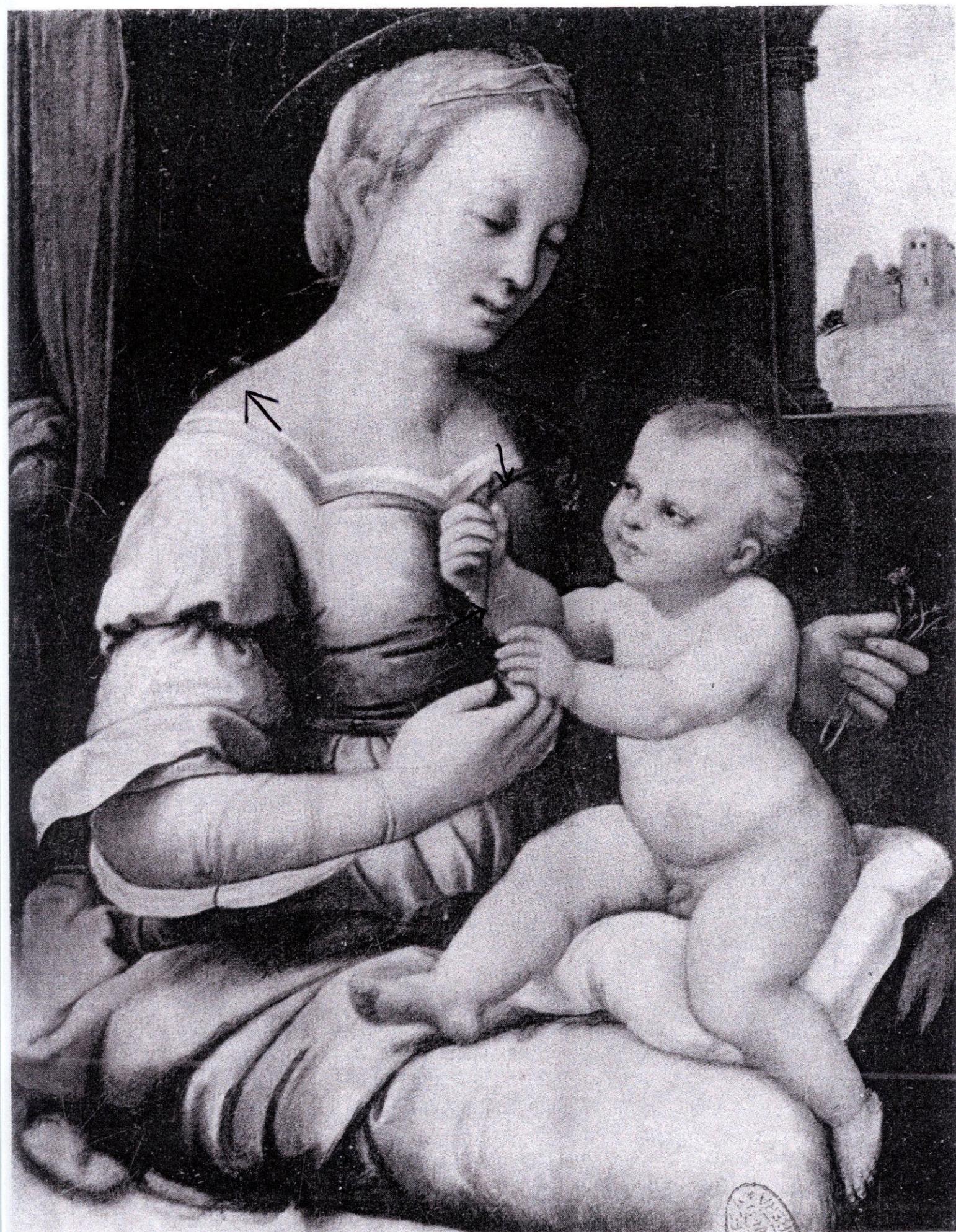
Prov.: 1696 Cardinale Spada fraglich



Es handelt sich um das im ehemaligen Besitz des Grafen Spada in Lucca befindliche Gemälde, das sich 1964 in der Sammlung de Navarro, Glen Head, New York, befand (Abb. Kat. Nr. 26). Nach dem Katalog von 1964 soll es in dem Inventar des Cardinal Spada von 1696 als *Vergine col Bambino* aufgeführt und Raffael zugeschrieben worden sein. Am 20. 7. 1847 haben die Gebrüder Spada, Conti Cesare und Francesco, das durch „...della tarne“³¹² weiter beschädigte Gemälde aus Birnbaum gekürzt. Conte Cesare Spada bestätigt in einem öffentlichen Akt, dass das Werk „Madonna con Bambino dette del Garofano“ immer in Familienbesitz gewesen sei „e che era quello che gli proveniva dall’asse ereditario di cui l’inventario del 1696.“³¹³

³¹² Gemeint ist wohl durch die Larve des Holzklopfkäfers (*Anobium striatum*), gemeinhin als Holz-
wurm benannt. Kosmos Lexikon (1953), S. 1471.

³¹³ Ausst. Kat. Mailand 1964, S. 8.



26 Glen Head, New York, ehemals Graf Spada, Lucca



26/1 ehemals Graf Spada, Lucca

Diese Angaben stehen im Widerspruch zu Pennys Aussagen, der schreibt, dass das Gemälde Graf Spada in den 40iger Jahren des 19. Jahrhunderts erworben habe. Die Ausführungen bleiben zweifelhaft, bis das Inventar aufgefunden wird.

In seiner 1. Ausgabe von 1839 erwähnt Passavant nicht die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr.26) im Besitz des Grafen Spada. Erst in der Ausgabe von 1858 führt er sie in der „*Casa des Grafen Francesco Spada zu Lucca*“ auf. Weiter heißt es „*Es trägt auf der Rückseite der Tafel folgende Inschrift: Per la N. Donna SS. ricevuto 80 scudi. Raffaello*“³¹⁴

Crowe und Cavalcaselle (1883) sprechen sich generell für eine Werkstattarbeit der *Madonna mit der Nelke* aus und halten das Exemplar (Kat. Nr. 26) im Besitz des Grafen Spada für das Beste. Sie beschreiben das Gemälde eingehend, sodass man davon ausgehen kann, dass sie das Gemälde gesehen haben dürften. Sie erwähnen eine im Jahre 1847 erfolgte Verkürzung, die mit obigen Angaben von 1964 übereinstimmt. Allerdings weisen ihre Ausführungen hinsichtlich der Inschrift auf der Rückseite Differenzen auf im Vergleich mit den von Passavant angeführten. Crowe und Cavalcaselle schreiben: *'auf der Rückseite des Gemäldes, welches im Jahre 1847 abgesägt wurde, liest man in Schriftzügen einer späteren Zeit die Worte': „La Ga. Maria F...a racconto F. 170. Raphael.“*³¹⁵ Passavant III/1858 heißt es: *„Per la N. Donna SS. ricevuto 80 Scudi, Raffaello.“*³¹⁶ Dagegen scheint Passavant das Bild nicht gesehen zu haben, denn er schreibt *„sind uns noch folgende zur Kenntnis gekommen.“* In seiner französischen Ausgabe von 1860 heißt es: *„D'après une communication qui nous a été faite verbalement, il serait dans la possession du comte Francesco Spada, à Lucques. On dit que, derrière le panneau, se trouve cette inscription: Per la N. Donna SS. Ricevuto 80 scudi, Raffaello.“* Ihm erscheint diese Inschrift sehr zweifelhaft (*très-douteuse*).³¹⁷ Zumindest geht daraus hervor, dass er das Gemälde nicht selbst gesehen hat. Heute lassen sich die Angaben nicht mehr prüfen, zumal sie bei späteren Restaurierungen entfernt oder überklebt sein können. Die Quelle, auf die sich Passavants Angabe bezieht, scheint fragwürdig beziehungsweise scheint es sich nicht um dasselbe Gemälde im Besitz des Grafen Spada zu handeln. Vielleicht betrifft es eine der Kopien nach dem Spada-Gemälde zum Beispiel Kat. Nr. Nr. 44 oder es ist von einem anderen Bild die Rede. Auch die Möglichkeit einer konstruierten Provenienz zwecks Wertsteigerung ist in Betracht zu ziehen.

1913 wird das Bild bei Ricci noch unter Lucca geführt.³¹⁸ In dem Katalog der Galleria Nazionale in Rom von 1953 schreibt Nolfo di Carpegna *„è ora nella raccolta French, a New York“*.³¹⁹ 1938 soll die Kopie nach Penny von der French Gallery in

³¹⁴ Passavant (1858), S.99.

³¹⁵ Crown u. Cavalcaselle (1883), S. 272, Anm.

³¹⁶ S.316

³¹⁷ Passavant (1860), S. 62, Nr. 49

³¹⁸ Ricci (1913), S. 138, Nr. 1513 B.

³¹⁹ N. d. Carpegna (1953), S. 20 fig. 58. Die French Galerie in New York teilte mir am 9. 6. 1997 mit, dass sie weder eine Madonna mit der Nelke 1938 erworben noch besessen hätte.

New York in Südamerika erworben sein.³²⁰ Suida ordnet das Gemälde in seiner Veröffentlichung 1948 unter die Werke Raffaels ein.³²¹ 1966 wird das Bild bei Dussler unter New York, French Gallery aufgeführt,³²² was nicht stimmen kann. Denn bereits 1964 gehört es der Sammlung Navarro in Glen Head. Wann das Bild von der Sammlung Navarro erworben wurde, war nicht in Erfahrung zu bringen.

Das Gemälde misst 28,5 x 22,7 cm (Abb. Kat. Nr. 26, 26/1) und ist auf Holz (Birnbäum)³²³ gemalt. Das ovale Haupt der Jungfrau weist vollere Gesichtszüge auf. Die Augen sind konvex und die Nase geschwungen. Auffällig ist der Kontur der rechten Schulter. Er zeigt ein geringfügiges Ausschwingen oberhalb des Kleidausschnittes, das die anderen Exemplare nicht offenbaren.

Der Kopf des Kindes weist die gleiche Haltung auf wie auf dem Louvre-Bild (Abb. Kat. Nr. 42).

Die Nelken sind anders gestaltet und nicht so differenziert, besonders der Nelkenstängel in der Hand des Knaben ist einfacher.

Der Mutter-und-Kind-Komplex gehört in die Gruppe A.

³²⁰ Penny, N. (1992), S. 81.

³²¹ Suida, W. (1948), S. 7.

³²² Dussler, L., (1966), S. 54; (1971), S. 63.

³²³ Ob es sich wirklich um Birnbäum handelt, ist fraglich. Die Verwendung von Birnbäum für Tafelbilder ist nach bisherigen Untersuchungen eher selten, besonders in Italien. Kühnen und Wagenführ (2002), S. 161 – 163.

27 Lulworth, Castle Gallery

Maler: unbekannt

Größe: 11½ x 9¼ inch. (29,5 x 23,5 cm)

Mat.: Öl auf Kupfer

Aufenthaltsort: Lulworth, Castle Gallery

Lit.: Waagen (1854), S. 253; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: vor 1803 Blundell Collection



1854 schreibt Waagen bei seiner Beschreibung der Mr. Blundell Weld's Collection, dass sich in Mrs. Blundell Weld's Bedroom ein besonders fein ausgeführtes Bild auf Kupfer befindet, das die gleichen Maße wie jenes in der Camuccini-Sammlung in Rom aufweist.³²⁴

Diese Kopie (Abb. Kat. Nr. 27) erwarb Henry Blundell, of Ince Blundell Hall in Lancashire³²⁵, der von 1724 – 1810 auf Ince Blundell lebte, wahrscheinlich im letz-

³²⁴ Waagen (1884), S. 253.

³²⁵ Die Blundell Familie wurde 1259 das erste Mal erwähnt. Henry Blundell lebte in Ince Blundell Hall, das 1720 gebaut worden war. 1776 begann er anlässlich eines Rombesuches mit seiner berühmten Kunstsammlung, besonders klassische Skulpturen. Er kaufte bei vielen Händlern und Restauratoren in Rom. 1802 wurde sein Haus zu klein. Er baute "The Pantheon" für seine Skulpturensammlung, die 1959 an das Liverpool Museum ging. 1803 veröffentlichte er 3 Bände über seine Sammlungen. 1837 verließ Charles Blundell Ince. Da er keine Kinder hatte, zog er zu seinem Neffen Thomas Weld, dessen Familie seitdem den Namen Weld Blundell trägt. Heute befinden sich viele Stücke aus der Blundell Sammlung in der Galerie des Lulworth Castle.



27 Lulworth

ten Viertel des 18. Jh., sicher vor 1803. Im Katalog von 1803 ist sie schon aufgeführt.³²⁶

Das 29,5 x 23,5 cm große Kupfer-Gemälde stimmt in allen Details mit der Londoner Version (Kat. Nr. 1) überein.

Die Konturen sind kongruent mit der Gruppe A.

³²⁶ Die Informationen teilte mir dankenswerterweise Mr. Wilfried Weld am 23. 10. 2003 mit.

28 Mailand, Foresti sale 12.-17. 5. 1913

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: Holz, wahrscheinl. Öl

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81, Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: unbekannt



Dieses Bild (Abb. Kat. Nr. 28) stand vom 12. – 17. Mai 1913 im Palais Cova in Mailand unter lot. 68 zum Verkauf. Das Angebot lautet: *Raphaël (attribué), siècle, La Madone à la fleur, peinture sur bois, bel encadrement sculpté et doré.*



28 Mailand, Foresti sale 12. - 17. 5. 1913

29 Mühlhausen, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: 25 x 31,3 cm

Mat.: Öl auf Leinen

Aufenthaltsort: Mühlhausen

Lit.: —

Prov.: Gut Wendenheim bei Straßburg, Tharent (bei Dresden).



Die Provenienz läßt sich bis zu dem Gut Wendenheim (Familie v. Buchenwald) bei Straßburg verfolgen. Von der Familie spaltete sich eine holsteinische Linie ab. Aus der auf Gut Wendenheim verbliebenen Linie heiratete ein weibliches Familienmitglied 1916 nach Tharent bei Dresden. Der Vorbesitzer, ein Dresdner Professor, der das Gemälde von seinen Schwiegereltern erbe, vermutet, dass das Werk aus der Pfalz oder Burgund nach Gut Wendenheim gelangt sei.³²⁷

Am 23. 11. 1996 wurde es für 4.200,- DM von dem Kunsthaus Lempertz, Köln, an einen Privatmann in Mühlhausen versteigert (Abb. Kat. Nr. 29).³²⁸ Es wurde für die Ferienwohnung erworben.

Das Format beträgt 31,5 x 25 cm. Bei dem Bildträger handelt es sich um eine sehr fein strukturierte naturfarbene Leinwand, die doubliert ist. Der aus Fichtenholz bestehende Keilrahmen ist mit einer nach 1861 gedruckten Anzeigeseite einer französischen Zeitung beklebt (Abb. Kat. Nr. 29/1).

³²⁷ Mitteilung des Vorbesitzers.

³²⁸ Dem Kunsthaus Lempertz danke ich die Unterstützung und Vermittlungen bei meinen Recherchen.



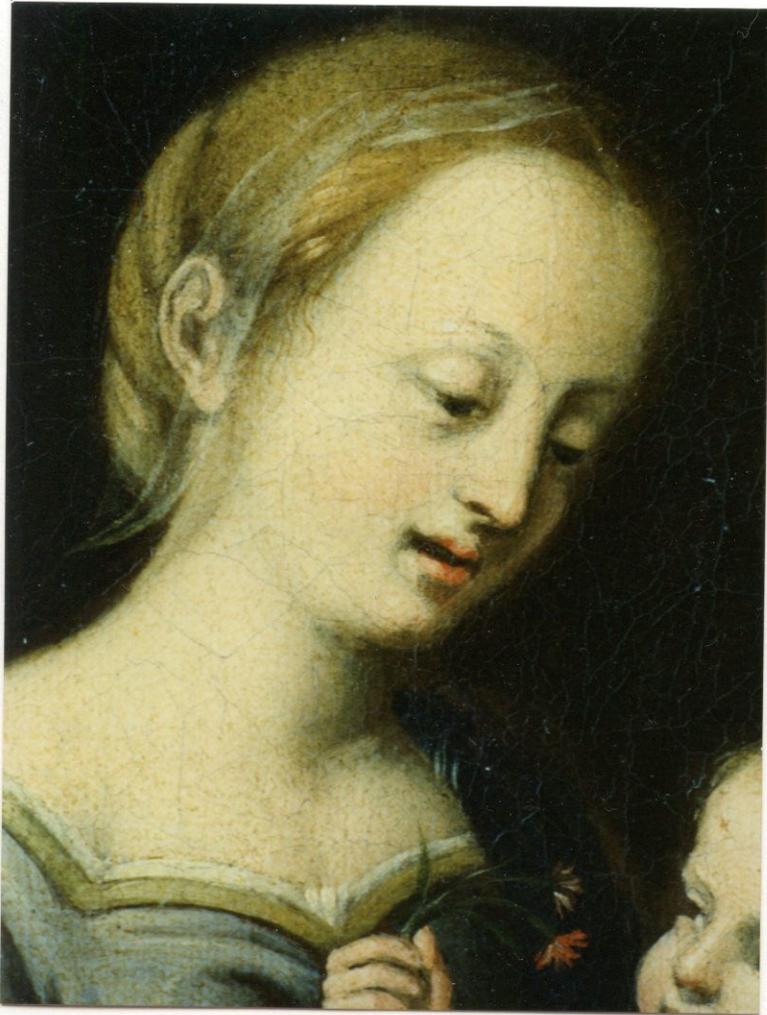
29 Mühlhausen, Privatbesitz



29/1 Rückseite



29/2 IR-aufnahme



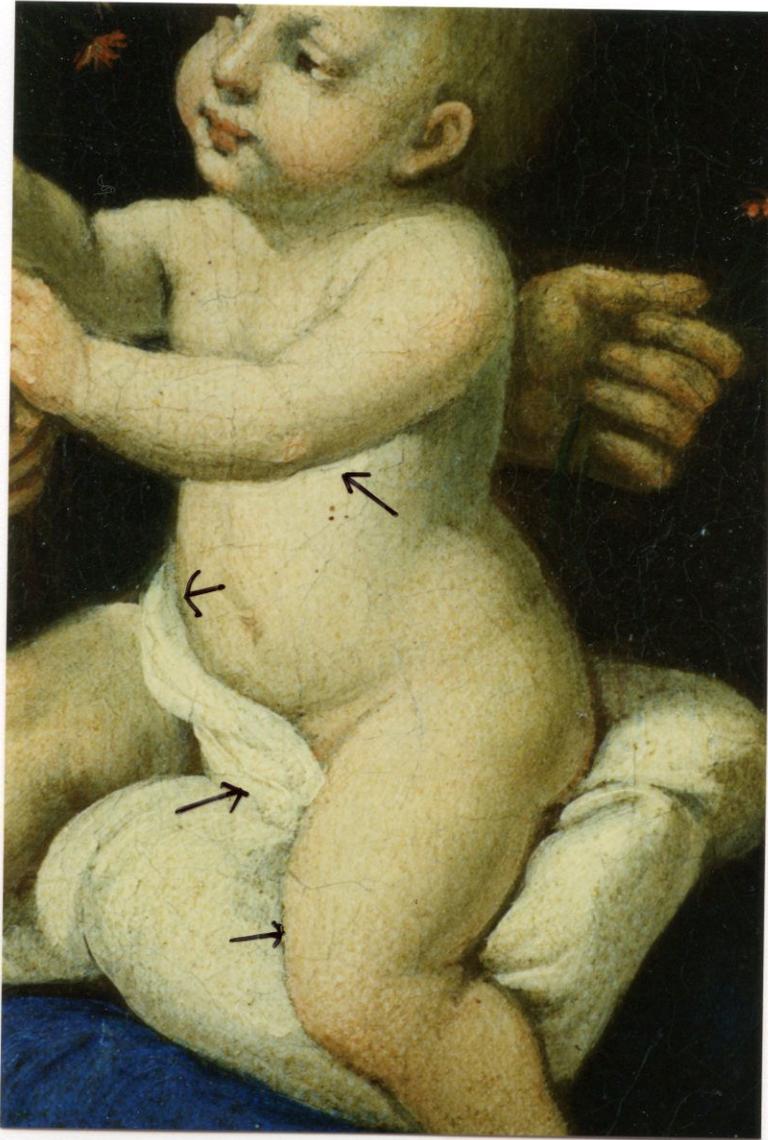
29/3 Madonnenkopf, Ausschnitt



29/4 Haaransatz, Vergrößerung



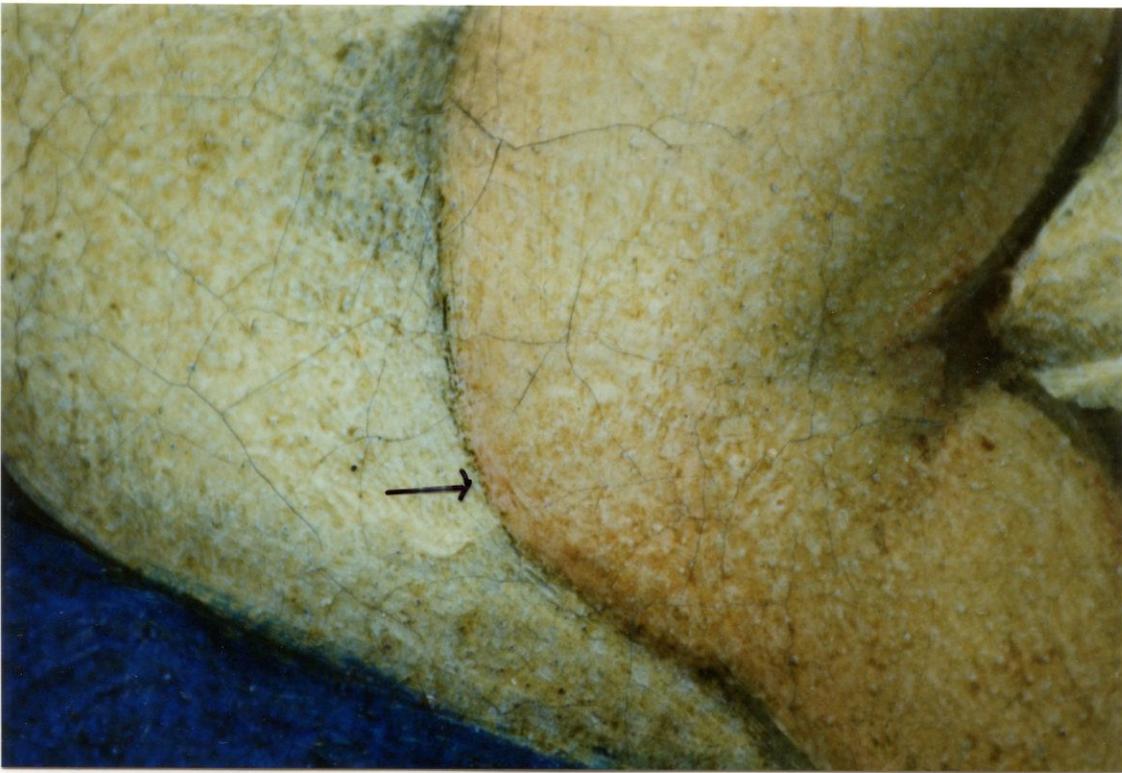
29/5 rechte Madonnenhand, Ausschnitt



29/6 Knabe, Ausschnitt



29/7 Kopf, Ausschnitt



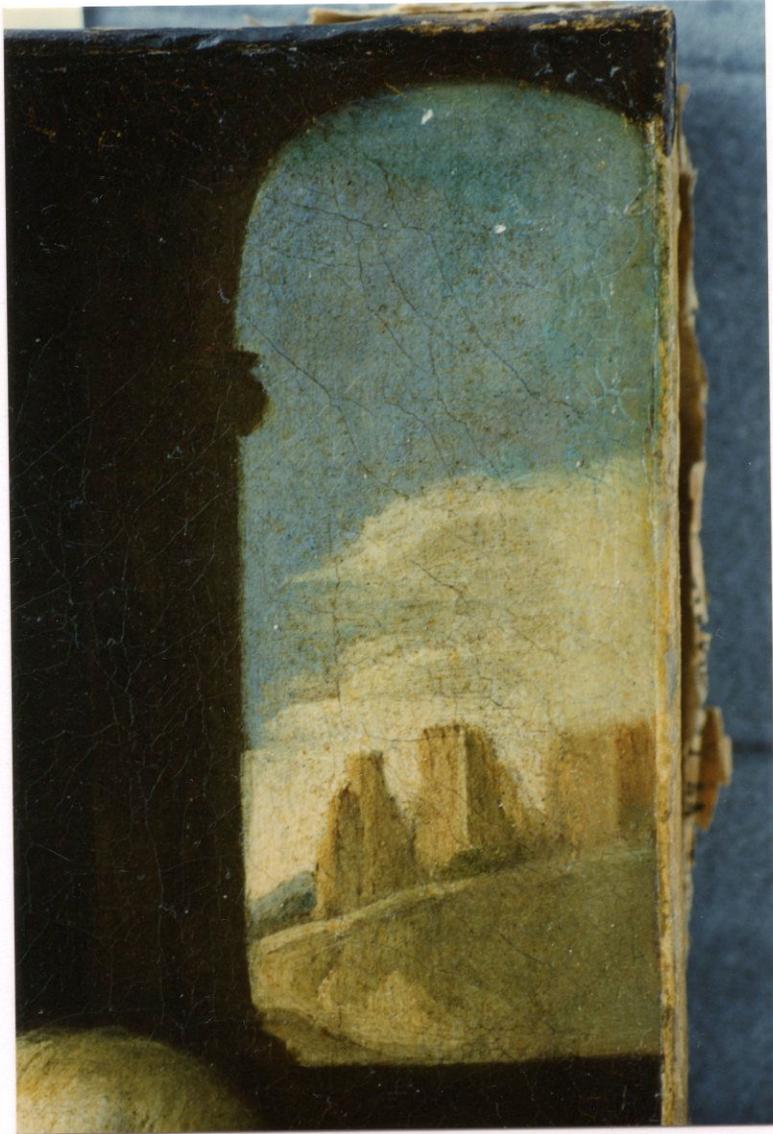
29/8 Knabenbein, Ausschnitt



**29/9 IR-
Aufnahme**



29/10 Vergrößerung der Nelken, Ausschnitt



29/11 Mühlhausen, Landschaft, Ausschnitt

Eine teilweise dicke Firnissschicht bedeckt die Malerei. Sie weist diverse Fröhschwundrisse, Sprünge und Blasenbildungen auf, die eine weiße Grundierung teilweise sichtbar machen.

Mehrere in der Firnissschicht verstreute Fusseln sprechen für wiederholte Reinigungen.

Die Infrarotaufnahmen offenbaren eine Unterzeichnung. Die linke Hand des Knaben zeigt eine relativ breite Schraffur (Abb. Kat. Nr. 29/2). Der Übergang des linken Unterkiefers zum Hals weist die Schraffur ebenfalls auf, ferner der rechte Augenwinkel der Madonna.

Der Figurenkomplex gehört in die Gruppe A.

Das Gemälde (Kat. Nr. 29) unterscheidet sich von dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) nicht nur in der Größe. Das wenig modellierte Inkarnat der Madonna der Mühlhausener Version (Kat. Nr. 29) wirkt flach. Die Augenbrauen deuten sich nur durch einen Strich an. Durch den weiteren Lidspalt wirken die Pupillen größer. Der Mundwinkel ist eckig, aber die Lippen sind nicht so breit gezogen und geöffnet wie auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Nur links lässt sich ein Schimmer von der oberen Zahnreihe unter den zu einem verhaltenden Lächeln geformten Lippen erahnen (Abb. Kat. Nr. 29/3). Die Haare bilden eine homogene Farbfläche mit vereinzelt am Haaransatz befindlichen Strichen (Abb. Kat. Nr. 29/4).

Die Nelken in der rechten Hand der Jungfrau werden durch den größeren Abstand zwischen Daumen und Zeigefinger nicht gehalten (Abb. Kat. Nr. 29/5).

Der gelbe Mantelbausch reicht nicht bis an den Bildrand. Der Verlauf des über die etwas breitere Sitzfläche fallenden Mantels gestaltet sich unklarer.

Bei dem Christuskind fällt besonders der wenig modellierte schlank wirkende Habitus auf (Abb. Kat. Nr. 29/6). Das Lippenrot besonders der Unterlippe zeigt keine Glanzlichter, wodurch sie flacher und üppiger wirken (Abb. Kat. Nr. 29/7). Ein in seiner Struktur dichteres und in seiner Malweise gröberes Schleierstück, das in keinem Zusammenhang mit dem Schleier der Jungfrau steht, verdeckt die Scham. Es könnte für eine spätere Übermalung sprechen (Abb. Kat. Nr. 29/6). Die Konturen des Kindes scheinen mit einem dunklen Stift nachgezeichnet zu sein (Abb. Kat. Nr. 29/8, 29/9). Bei den schwarzen sichtbaren Linien könnte es sich auch um Farbspuren einer später erfolgten Direktabnahme von dem Gemälde handeln (Abb. Kat. Nr. 29/8).

Die Nelken sind wenig differenziert dargestellt (Abb. Kat. Nr. 29/10).

Auf dem Mühlhausener Bild schließt ein gestelzter Bogen das Fensterrund (Abb. Kat. Nr. 29/11).

Der Landschaftsausschnitt ist um ein zusätzliches turmähnliches Gebäude breiter (Abb. Kat. Nr. 29/11).

Ein ca. 1 cm breiter Längsstreifen befindet sich zwischen der Madonna und dem linken Bildrand, wodurch der Vorhangknoten und der Mantelbausch ganz dargestellt werden.³²⁹

³²⁹ Dem Besitzer gilt mein besonderer Dank für die kurzfristige Überlassung des Bildes zur Untersuchung.

30 München, Schmidt-Degenhardt

Maler: unbekannt

Größe: 30,3 x 24,2 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: A. Schmidt-Degenhardt, München

Lit.: Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: In den 50er Jahren (~ 1955) im Auktionshaus Adolf Weinmüller in München erworben



Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts verkaufte das Auktionshaus Adolf Weinmüller in München das Ölgemälde (Abb. Kat. Nr. 30) an den Ehemann der jetzigen Eigentümerin.³³⁰

Es beträgt 30,3 x 24,2 cm und ist auf eine 1,5 cm dicke Holztafel, bei der es sich wahrscheinlich um Kirsche handelt, gemalt. Die etwas gewölbte Holzplatte ist auf der Rückseite mit einer weißlichen Grundierungsschicht überzogen. Da Holzbretter auf eine Veränderung der Luftfeuchtigkeit empfindlich reagieren, brachte man manchmal bis ca. Ende des 17. Jahrhunderts als Schutz eine Grundierung auf (Abb. Kat. Nr. 30/1).³³¹ Ca. 10 cm vom Rand entfernt befindet sich eine ca. 4,5 cm breite an allen vier Seiten abgeschrägte Holzleiste, die erst später aufgesetzt zu sein scheint, da

³³⁰ Frau Schmidt- Degenhard möchte ich herzlichen Dank sagen für die Erlaubnis ihr Bild zu untersuchen, für die Anfertigung der Aufnahmen und ihre anderweitige Hilfe.

³³¹ Nicolaus, K. (1982), S. 193. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde nur noch selten auf Holz gearbeitet, es sei denn, der Künstler wollte bewusst im Stil früherer Jahrhunderte malen.



cop. d. Raffaele. L'originale di medesima grandezza
sta in Roma nella Casa Carmuccini.



sich unter dieser der Rest eines Buchstaben zeigt. Unterhalb dieser Holzleiste steht "cop. d. Raffaello - L'originale di medesima grandezza sta in Roma nella Casa Camuccini". Ungefähr in der unteren Hälfte der unter der Leiste befindlichen Fläche sind zwei unterschiedlich große Stempel zu sehen. Auf dem linken größeren steht: "H. Ludersnotar. Publ. IUR. et Immateric.". Es handelt sich um das Signum eines Vorbesitzers. Der andere Stempel konnte nicht verifiziert werden (Abb. Kat. Nr. 30/1).

Auf der Vorderseite überzieht ein feinkörniger Firnis die feine zerfließende Malerei, deren Craquelé feinste Längssprünge aufweist. 11,5 cm von dem unteren Rand entfernt durchzieht ein horizontaler retuschierter Riss, der links ca. 0,1 – 0,2 cm und rechts 0,6 – 0,8 cm breit ist, das Bild (Abb. Kat. Nr. 30/2). Er scheint die Holztafel zumindest teilweise zu durchziehen. Ihm entspricht auf der Rückseite eine Querleiste. Diverse retuschierte 0,5 – 1,0 cm große Schadstellen sieht man besonders gut auf den Streiflichtaufnahmen (besonders rechte Wange, rechte unbedeckte Schulter und Brustpartie der Jungfrau, am Ansatz des linken Kinderarms). In den Streiflichtaufnahmen zeigen sich in der Vergrößerung bei dem Kind Konturlinien mit Punkten, die von einem Pausverfahren herrühren könnten.

Die Figurenumrisse gehören in die Gruppe B.

Das Gemälde weist zur Londoner Version (Kat. Nr. 1) nur geringfügige Unterschiede in der Binnenmalerei auf, die dem Bild in der Zusammenschau einen anderen Ausdruck verleihen. Besonders deutlich ist dieses an der Gestaltung des Knaben zu sehen. Der Gesichtskontur des Kindes ist im Wangen-Kinn-Bereich nicht so weich und rund, die Lippen liegen nicht locker aufeinander und die Nasenspitze ist nicht abgerundet sondern schmal und spitz, wodurch ein älter und ernster wirkendes Aussehen vermittelt wird. Die Sohlbank des Fensters zeigt die gleiche Beschädigung (Abb. Kat. Nr. 30) wie auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1).

31 New York, Christie's sale 11. 1. 1989

Maler: unbekannt

Größe: 11½ x 9¼ inch (29,2 x 23,5 cm)

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: unbekannt



332

Christie's verkaufte am 11. Jan. 1989 in New York unter lot. 29A "After Leonardo Da Vinci: The Madonna and Child contemplating carnation" ein 29,2 x 23,5 cm großes Ölgemälde (Abb. Kat. Nr. 31) auf Holz für \$ 8250. Das Angebot lautete \$ 3,000 – 4,000.

Die Deklaration: 'After Leonardo da Vinci' ist falsch. Die Darstellung erfolgte in der Art des Sassoferrato nach einer Kopie von Raffaels *Madonna mit der Nelke*.

Der Mutter- und -Kind-Komplex gehört der Gruppe A an.

Die Gestaltung dieses Bildes erfolgte in deutlichem Unterschied zu dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1). Die Kopfform ähnelt am ehesten einer umgekehrten Birne. Ein in seiner Struktur dichter wirkender Schleier umhüllt die Haare. Das wenig modellierte Gesicht zeigt sehr gesenkte Augenlider, die von den Pupillen nur etwas freigegeben, eine längere spitzere Nase und einen nicht zum Lächeln geöffneten Mund,

³³² Dankenswerterweise stellte mir Christie's New York dieses Bild zur Verfügung.



31 New York, Christie's sale 11.1.1989
Aufnahme Christie's New York

dessen Lippen locker aufeinander liegen. Die Proportionen, besonders bei der Gestaltung des Corpus und der Hände, divergieren deutlich zueinander. Gering strukturierte Haare schmücken das überhöhte Haupt des Christuskindes. Auch hier verläuft die Augen- und Mundachse nicht parallel zueinander, weshalb das Gesicht einen disharmonischen Eindruck hinterlässt. Ein in seiner Haltung starrer flach wirkender Körper deutet die Scham bloß an und zeigt einen zu großen linken Fuß.

Sieben kreisförmig angeordnete kleine knopfartige Nelkenblüten zieren die linke etwas zu breite Hand der Jungfrau. Die Anzahl der Nelken drückt den Symbolgehalt aus, wie auch auf den Stichen nach Boulanger.

Die beiden Turmruinen stehen diagonal, von rechts vorne nach links hinten, in der Landschaft.

Die Farbgebung, sofern man diese nach dem mir vorliegenden Dia beurteilen kann, ist in einem wärmeren Ton gehalten und weicht deutlich von der des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1) ab.

32 New York, ehemals P. J. Higg's Gallery, sale 28. 07. 1928

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthaltort: unbekannt

Ausst.: Juli 1928, Higgs Gallery, New York

Lit.: Brown, D. A. (1983): S. 197, Anm. 154; Penny, N. (1992): S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001): S. 212

Prov.: Gallery of P. Jackson Higgs, New York



Die Gallery of P. Jackson Higgs in New York stellte im Juli 1928 "The Madonna of the Coronation" von Sassetto (32) (Abb. Kat. Nr. 32) aus, die in "The Art News" vom 14. Juli 1928 abgebildet wurde.

Brown³³³ erwähnt 1983, dass dieses Gemälde Sassetto zugeschrieben wird und sich jetzt in St. James' Episcopal Church, Oneonta, New York, befindet. Die Kirchenverwaltung in Oneonta teilte mir 1997 mit, ein früherer Rektor hätte das in ihrem Besitz befindliche Bild (Kat. Nr. 37) auf einem seiner Besuche in Europa erworben. Möglich wäre ein zwischenzeitlicher Aufenthaltort in Europa.

Eine Beurteilung beziehungsweise Unterscheidung, ob dieses Bild (Kat. Nr. 32) mit dem in der Kirche von Oneonta (Kat. Nr. 37) identisch ist, kann nach den vorliegenden Aufnahmen nicht mit Sicherheit entschieden werden.

Deutlich weicht es von der Darstellung auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) ab. Ein dichter strukturierter Schleier, der das Haar fester umschließt, läßt die Kopf-

³³³ Brown, D. A. (1983), S. 197, Anm. Nr. 154.



32 New York, ehemals P. J. Higg's Gallery

form der Jungfrau runder erscheinen. Über dem Haupt des Jesuskindes schwebt ein ornamentierter Nimbus. Wie schon auf einigen anderen Werken verhüllt ein dünner Schleier die Scham und der Fensterbogen stellt sich ganz dar.

Der Figurenumriss ist zu der Gruppe B zu rechnen.



33 New York, Mrs. Drury Cooper

33 New York, Mrs. Drury Cooper, ehemals Lachovski

Maler: unbekannt

Größe: 11 x 8½ inch (27,94 x 21,59 cm)

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Marie Orloff; M. Felix Lachovski 1922; Mrs. Drury Cooper



Am 20. 04. 1939 wurde auf der American Art Association-Anderson Galleries in New York ein 27,9 x 21,6 cm (11 x 8½ inch) großes Holzbild (Abb. Kat. Nr. 33) verkauft. Für \$ 60.000 erwarb es der Kunsthändler Mortimer Brand im Auftrag von Mrs. Drury Cooper, einer Rechtsanwaltswitwe.³³⁴ Das Werk stammt aus dem Besitz

³³⁴ Angeblich soll A. Venturi in seinem Buch "Raffaello" (Rome 1934), S. 133, Fig. 55, das Werk als echten Raffael beschrieben haben. Das entsprechende Buch (1934) war nicht auffindbar. Jener Artikel ist in anderer Jahrgänge auch nicht verzeichnet. In dem Text heißt es: „*The original is without doubt that in the possession of M. Félix Lachovski of Paris. It served as the model for numerous copies in the sixteenth and seventeenth centuries. This Madonna recalls the Maddalena Doni in type and modelling of the face, in its calm expression, and in the limpid color of its diffused light, characteristic of Raphael's Florentine period*“. Ein von ihm ausgestelltes Zertifikat soll lauten: “*The composition of this Madonna of the pinks, so many times copied by imitators, is found here in the archetype executed by the Urbino artist about the year 1506, when Florentine art was developing limpidity and interpreting as Madonnas in a more youthful way. Against the background of the velvety gravy wall, which seems to be enriched in the presence of the divine group, stand out the rose-illuminated white flesh tints of Raphael, the purest ivory of which becomes transparent on the neck and on the right shoulder of Mary, upon which blows a veil as light as air, flecked with crystalline lights, and on the precious delicate,*

des Pariser Kunsthändler M. Felix Lachovski. Dieser soll es 1922 in Paris von Marie Orloff, einer russischen Emigrantin, erworben haben. Für den Grafen Orloff in St. Petersburg kaufte Francois Duval häufig Kunstwerke ein, unter denen auch dieses gewesen sein könnte.³³⁵

Am 14. 5. 2004 bot Skinner Inc. das Bild (Kat. Nr. 33) auf einer Auktion in Boston an.

Das etwas schmalere Gemälde stimmt weitgehend, soweit es nach der Fotokopie zu beurteilen ist, mit der Londoner Darstellung (Kat. Nr. 1) überein. Allerdings wirkt der Mund nicht so weit geöffnet und unter dem Schleier lugen keine Haarsträhnen hervor. Der entscheidende Unterschied liegt in der Farbgebung. Maria trägt ein rosenrotes Gewand mit einer goldenen Borte. Unter den 80 Kopien hat nur die Madonna dieser Version (Abb. Kat. Nr. 33) ein rötliches Kleid an, sieht man von den Variationen aus Bath (Abb. Kat. Nr. 2), Loreto 1 (Abb. Kat. Nr. 24), einer Schweizer Privatsammlung (Abb. Kat. Nr. 65) und dem Kupfergemälde aus London (Abb. Kat. Nr. 73) ab sowie den beiden umgekehrten Darstellungen. (Abb. Kat. Nr. 9, 76).

Der Mutter-und-Kind-Umriss entspricht der Gruppe A.

rose flesh of Jesus, Who sits on the lap of the Virgin completing the pinks. All of the colors show the elect choice of Raphael: the blond hair flowing beneath Mary's watery veil, the rose of her clothes, becoming ruby in the shadows; the blue mantle lined with golden yellow; the straw-coloured sleeves, and the golden yellow of the drawn curtain. Through an opening on the right a stubble-coloured landscape is defended by a little castle fringed with luminous clouds in an azure sky. Thus, with his pure and chosen colors, did Raphael portray the divine group absorbed in sweet meditation."

³³⁵ F. Duval (1776 – 1854) lebte bis 1816 in St. Petersburg und besaß selbst eine beachtliche Kunstsammlung. S. Kopie Kat. Nr. 66.

34 New York, Sotheby's sale 14. 10. 1992

Maler: unbekannt

Größe: 21½ x 16½ inch (54,6 x 41,9 cm), ungerahmt

Mat.: Öl auf Leinen

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: —

Prov.: lt. Katalog: Mrs. C. V. Kidder, Mrs. C. S. Birel (?), Mrs. Oliver Wolroth (alle von einem alten handgeschriebenen Etikett auf einem Spannstab)



Am 14. Okt. 1992 wurde dieses Bild (Abb. Kat. Nr. 34) unter lot 26 von Sotheby in New York für \$ 3.000 – 5.000 angeboten und verkauft. Nach den Angaben des Sotheby's Katalogs soll es nach dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) gemalt worden sein.

Das 21½ x 16½ inch (54,6 x 41,9 cm) große Öl-auf-Leinen-Gemälde ist ungerahmt. Es zeigt üppig gestaltete Nelkenblüten in großer Dimension und eine mit einem Schleier verdeckte kindliche Scham.

Die Umrisszeichnung ist der Gruppe B zuzurechnen.



34 New York, Sotheby's sale 14. 10. 1992

35 Nizza

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: Leinwand

Aufenthaltsort: Pordenone, Italien, Privatbesitz

Lit.: France soir, 12. 02. 1957; Combat 18. 2. 1957; Weltkunst XXVII, 1957, Nr. 5, S. 11



Am 12. 02. 1957 veröffentlichte die Zeitung "France soir" die Entdeckung eines Leinwandbildes mit dem Titel "Vierge à l'œillet" von Raffael auf dem Dachboden der Villa "Sanssouci" in Nizza.³³⁶ Die "offiziellen Kataloge" erwähnen eine "Vierge à l'œillet" die Raffael 1506 oder 1508 zur Ausschmückung des Vatikans auf Bestellung Papst Leo X. gemalt haben soll. Weiter heißt es, dass 2 oder 3 Exemplare auf der Welt existieren, eines befindet sich in der National Gallery in London. Hierbei könnte es sich um die Aldobrandini (Garvagh)-Madonna handeln. Sie wird in der älteren Literatur häufig als *Vierge à l'œillet*, *The Virgin with the Pink* oder *Madonna of the Pink* bezeichnet.

Die Zeitung "Combat" veröffentlicht am 18. 02. 1957 einen Artikel von George Isario.³³⁷ Er widerspricht unter anderem dem Artikel von J. P. Crespelle in der "France soir", der das gefundene Bild (Abb. Kat. Nr. 35) für ein Gemälde von Raffael hält. Er kenne mindestens 30 Kopien in öffentlichen und privaten Sammlungen, deren älteste auf Holz und nicht auf Leinwand gemalt seien. (Alnwick, Bath, Bordeaux, Brescia, Detroit, Dijon, Florenz, Genf, Loreto, Lucca, Lütschena, Mailand, Montpellier,

³³⁶ France-soir, 12. 02. 1957.

³³⁷ Combat, 18. 02. 1957: Le Raphaël découvert à Nice.



35 Nizza

Paris, Perugia, Rom, Stockholm, Urbino, Wien, Würzburg, Zürich, etc.). Außer der Leinwand spreche die anders gestaltete Landschaft dagegen.

Auf der mir vorliegenden schlechten Fotokopie fällt auf, dass der Blick durch ein Fenster mit unverkürztem Bogen auf eine anders gestaltete Landschaft fällt. Dabei könnte es sich um ein Gebäude in einer weitläufigen Landschaft handeln.

36 Oldenburg, Sammlung Hecker

Maler: unbekannt

Größe: 30 x 24 cm

338Material: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: Oldenburg, Privatbesitz

Lit.: –

Prov.: Zackenhausen, Süddeutschland, Privatbesitz



Das Bild wurde auf der Auktion 840 des Kunsthauses Lempertz Köln, ³³⁹ am 17. 05. 2003 unter der Nr. 1112 von Herrn Hecker³⁴⁰ erworben. Der Vorbesitzer kaufte dieses Gemälde in Paris auf dem Antiquitätenmarkt ungefähr ein paar Jahre vor dem Verkauf in Köln.³⁴¹

Es handelt sich um ein 30 x 24 cm großes Leinwandgemälde (Abb. Kat. Nr. 36), das mit einer Leinwand hinterlegt ist, die wiederum auf einen Holzrahmen aufgezogen ist. Die sehr feine Leinwand ist bis zum Rand mit Ölfarbe bemalt. Punktuelle Beschädigungen lassen eine weiße Grundierung feststellen. Größere Ausbrüche wurden übermalt und mit einer dicken Firnisschicht bedeckt.

Der Mutter-und-Kind-Komplex gehört der Gruppe A an.

³³⁹ Dem Kunsthaus Lempertz danke ich für seine unkonventionelle Kooperation und Hilfsbereitschaft.

³⁴⁰ Bei Herrn Hecker möchte ich mich für die Erlaubnis, das Bild zu untersuchen, bedanken.

³⁴¹ Mitteilung des Vorbesitzers.



Bei dieser Kopie handelt es sich um eine feine zerfließende weiche Malerei. Das mehr blühende Inkarnat ähnelt dem Würzburger Bild (Abb. Kat. Nr. 53) im Gegensatz zu dem rundplastisch und glatt geformten der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Das Madonnenhaupt weist eine nicht so kantige Form auf. Der Hauptunterschied zu dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1) und der Würzburger Version (Kat. Nr. 53) liegt in der Ausführung, die mit geringerer Sorgfalt und Modellierung erfolgte.

37 Oneonta, St. James Episcopal Church

Maler: nach Sassoferrato

Größe: 80 x 60 cm

Mat.: unbekannt

Aufenthaltsort: St. James' Episcopal Church, Oneonta, NY.

Lit.: Brown, D. A. (1983), S. 197, Anm. 154

Prov.: unbekannt



Nach Mitteilung der St. James' Episcopal Church in Oneonta vom Dezember 1997 schenkte ein früherer Rektor das auf einer seiner zahlreichen Europareisen erworbene Werk der Kirche (Abb. Kat. Nr. 37).³⁴²

Inwieweit dieses Gemälde mit jenem 1928 in der Higgs Gallery (Kat. Nr. 32) gezeigten identisch ist, läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht klären.

Da nicht bekannt ist, was in der Zwischenzeit mit dem in der Higgs Gallery ausgestellten Bild (Kat. Nr. 32) geschah, wäre ein Erwerb in Europa theoretisch möglich gewesen.

Der Figurenumriss ist der Gruppe B zuzurechnen.

³⁴² Mitteilung vom 04. 12. 1997. Der St. James' Episcopal Church danke ich für ihre Kooperation.



Madonna of the Pinks Giovanni Battista Salvi
St. James' Episcopal Church
Oneonta, New York

38 Paris, ehemals Collection L. Luglien-Leroy aus Frévent

Maler: unbekannt

Größe: 10 Zoll 9 hoch, 8 Zoll 9 breit (29,1 x 23,7cm)

Material: Öl auf ?

Aufenthaltsort: unbekannt

Exp.: 1885 elsäss.-lothr. Ausstellung im Louvre

Lit.: Verkaufskatalog von 1909; Artikel in L'Eclair 17. 12., 20. 12., 24. 12., 30. 12. 1908

Prov.: 1686 Graf M. de Rosainville; Baron de Fourment; Mm. Luglien-Leroy; M. Luglien-Leroy



Am 25. Mai 1909 wurde im Hotel Drouot, Paris, die *La Vierge à l'OEillet* aus dem Besitz des M. L. Luglien-Leroy (Abb. Kat. Nr. 38) von M. Gustave Coulon, Commissaire-Priseur, unter Assistenz von M. Lucien Klotz, für 19.000 fr. verkauft. Eine ausführliche Erörterung fand in der Zeitung L'Eclair am 17. 12., 20. 12., 24. 12., 30. 12. 1908 durch M. Lucien Klotz statt.

M. de Rosainville erwarb 1686 das Gemälde und ließ es von seinem Freund M. de Largilliere begutachten. Im Katalog der Sammlung des M. de Rosainville heißt es: „N° 10. - Un tableau représentant une vierge tenant le petit Jésus, de 10 pouces 9 l. de hauteur sur 8 pouces 9 l. de largeur. M. de Largillière³⁴³, qui l'a examiné, m'a dit être de Raphaël". Nach dem Tod von M. de Rosainville erbte sein Enkel, Baron de Fourment, das Bild. Er war Ratgeber des Königs und bekleidete eine herausragende Stellung im Finanzministerium. Dessen Sohn, sénateur du Second Empire, erbte das Gemälde, das am Hof sehr bewundert wurde. Jener Sénateur Baron de Fourment schenkte es der Mutter von M. Luglien-Leroy.

³⁴³ Nicolas de Largilliere (1656 – 1746), französischer Maler des Rokoko. Hauptsächlich Portraitmaler.



38 Paris, ehemals Coll. Luglien-Leroy

Vielleicht diente es Victoire Jaquotot für ihre 1817 gemalte *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 49) als Vorlage.

39 Paris, Chayette & Cheval

Maler: unbekannt

Größe: 20,5 x 23,5 cm

Material: Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: —

Prov.: unbekannt



Am 23. Juni 1997 wurde dieses Gemälde (Abb. Kat. Nr. 39) von Chayette & Cheval für 15000/ 20000 ffr. zum Verkauf angeboten.³⁴⁴

Die Größe des Kupferbildes beträgt nach dem Verkaufskatalog 20,5 x 23,5 cm. Die Fotografie weist keine Unterschiede zum Gemälde (Kat. Nr. 39) aus der ebenfalls in Paris ansässigen Galerie Coatelem (Kat. Nr. 40) auf. Allerdings fällt die Größenangabe mit 20,5 cm auf, während sie für das andere Bild (Kat. Nr. 40) mit 29,5 cm angegeben wird. Es stellt sich die Frage, ob es sich um einen Druckfehler handelt, zumal der Vergleich der fototechnischen Gegebenheiten den Eindruck vermittelt, dass die Aufnahmen von derselben Fotoplatte zu stammen scheinen, oder um eine weitere Version. Wahrscheinlich handelt es sich um dasselbe Gemälde, das sich im Januar 1997 noch in der Galerie Coatalem (Kat. Nr. 40) befand.

³⁴⁴ Chayette & Cheval danke ich für ihre Hilfsbereitschaft und Überlassung der Materialien.



39 Paris, Chayette & Cheval

Die Beschreibung der Kopie (Kat. Nr. 39) entspricht dem Kupfergemälde (Kat. Nr. 40) und ist dort behandelt.

Der Umriss entspricht der Gruppe A.

40 Paris, Galerie Coatalem

Maler: vielleicht aus dem Umkreis von Nicolas Mignard d' Avignon.

Größe: 29,5 x 23,5 cm

Mat.: Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: —

Prov.: unbekannt



Im Januar 1997 besaß die Galerie Coatelem in Paris ein 29,5 x 23,5 cm großes Kupfergemälde (Abb. Kat. Nr. 40), dessen Provenienz nicht bekannt ist.³⁴⁵

Gegenüber dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) fällt bei dieser Version die größere rechte Pupille in dem breiteren Lidspalt auf. Der Mund wirkt nicht so breit, was ein leichtes Lächeln hervorruft.

Über dem Christuskind schwebt ein ornamentierter Nimbus. Die fehlenden weichen Rundungen des Gesichtes tragen neben der Binnenzeichnung zum älteren Erscheinungsbild des Knaben bei. Auffällig springt die prominente große Nase hervor und die Augen blicken mit großen Pupillen ernst die Nelken an.

Die Umrisszeichnung entspricht dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) und der Version (Kat. Nr. 39).

Das Bild soll nach Aussage der Galerie von einem Maler aus dem Umkreis von Nicolas Mignard stammen. Nicolas Mignard wurde am 7. 2. 1606 in Troyes geboren und verstarb in Paris am 20. 3. 1668.³⁴⁶

³⁴⁵ Dankenswerterweise stellte mir die Galerie das Foto zur Verfügung.



41 Paris, Galerie Lise Graf

Maler: unbekannt

Größe: 29 x 24 cm

Mat.: Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Penny N. (1992): S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001): S. 212

Prov.: unbekannt



Von diesem 29 x 24 cm großen Kupferbild (Abb. Kat. Nr. 41) liegt mir eine Fotokopie aus dem Auktionskatalog der Lisa Graf Galerie³⁴⁷ vom 15. 5. 1981 in Paris vor. Danach stammt es aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts und ist nach der verlorenen Komposition von Raffael geschaffen.

Im Wesentlichen scheint diese Version mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) übereinzustimmen, bis auf den ornamentierten Nimbus und das Buschwerk in der Landschaft.

Die Umrisse sind mit der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) identisch.

³⁴⁷ Nach wiederholten ergebnislosen Recherchen scheint die Galerie nicht mehr zu existieren.



41 Paris, Galerie Lise Graf

42 Paris, Musée du Louvre

Maler: unbekannt

Größe: 22,1 x 27,2 cm

Material: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Musée du Louvre, Paris

Inv.: RF 341

Ausst.: 15. 11. 1983 – 13. 02. 1984, Grand Palais, Paris

Lit.: Jacobsen, E. (1902), S. 278, Nr. 1513 b.; Ricci, S. (1913), S. 138, Nr. 1513 B; Dussler, L. (1966), S. 53, Nr. 93; Dussler, L. (1971), S. 63; Beguin, S. (1983), S. 121, 122; Beguin, S. (1984), S. 76; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: 1882 aus der Sammlung des Malers Louis-Charles Timbal erworben



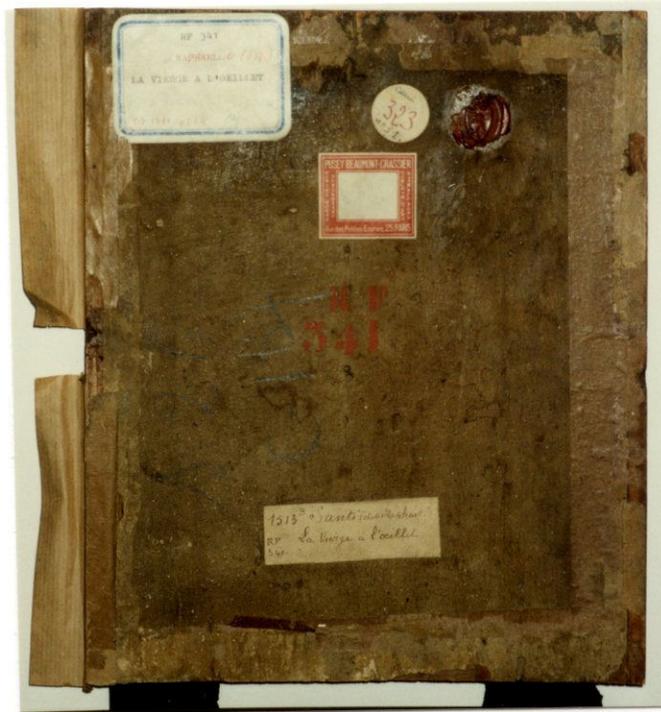
Das aus der Sammlung des Malers Louis-Charles Timbal (1821 – 1880) stammende Gemälde (Abb. Kat. Nr. 42, 42/1) ging 1882 in den Besitz des Louvre über. Der Conservateur des Louvre sagte 1909 in einem Interview im Zusammenhang mit der Kopie des M. Luglien-Leroy (Kat. Nr. 38), der Louvre habe das Tafelbild 1882 zu einem korrekten Preis erworben. Es wurde katalogisiert als "Santi Raphaël – Répétition de la Vierge à l'Éillet". Seit dem Erwerb habe der Louvre Zweifel an der Herkunft des Gemäldes gehabt, aber aus Rücksicht auf den Maler Timbal sei es dabei geblieben. Erst 1907 habe der Louvre jegliche Zuerkennung aufgehoben. Es handele sich eher um ein zweitrangiges Werk, eine gute Kopie, aber eben eine Kopie.³⁴⁸

³⁴⁸ S. L'Eclair am 17. 12., 20. 12., 24. 12., 30. 12. 1908.



42 Paris, Musee du Louvre





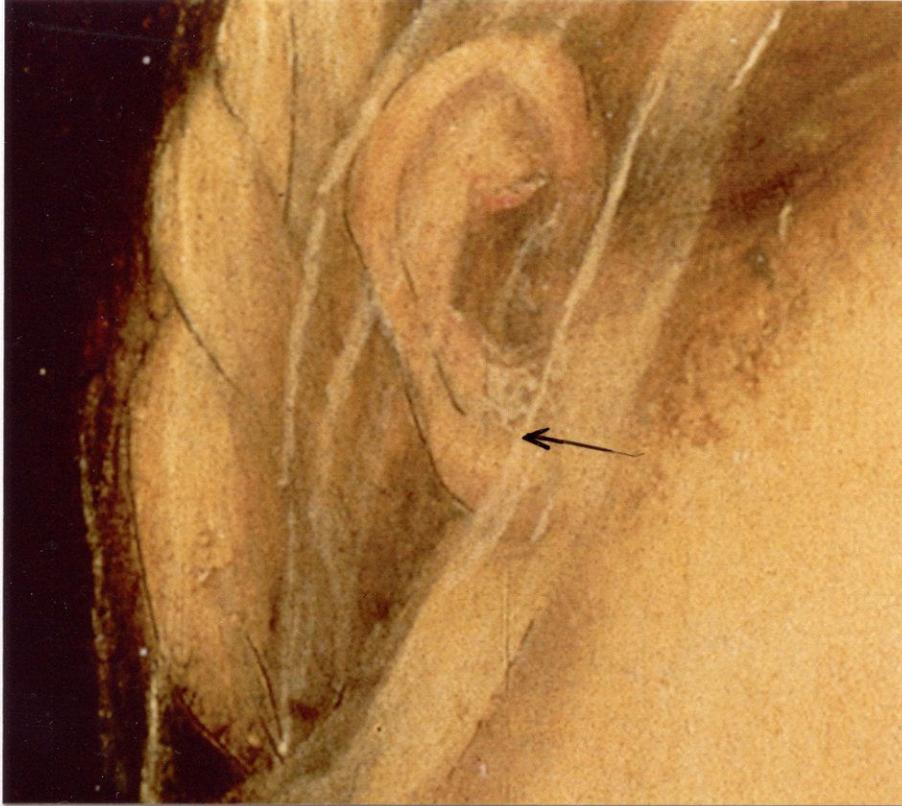
42/2 Paris, Louvre, Rückseite



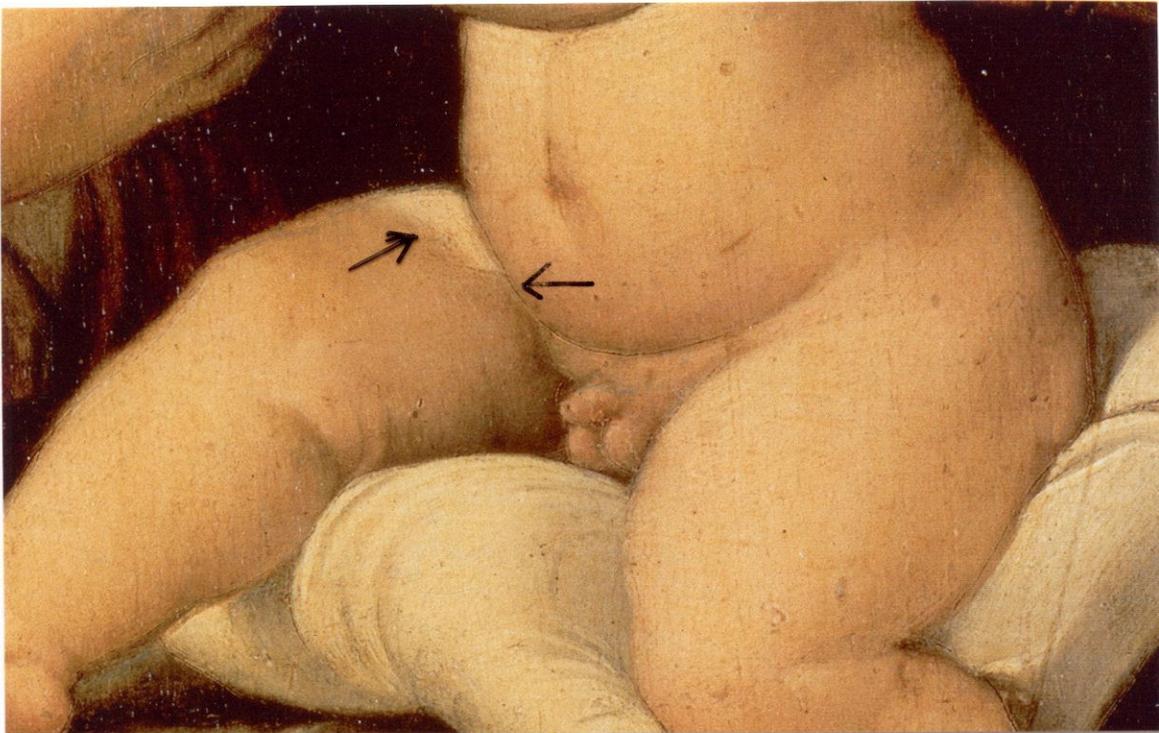
42/3 Paris, Louvre, Rückseite, Ausschnitt



42/4 Paris, Louvre, Madonnenkopf, Ausschnitt



42/5 Paris, Louvre, Ritzung am Madonnenkopf, Ausschnitt



42/6 Paris, Louvre, Ritzung am Körper des Knaben, Ausschnitt



42/7 Paris, Louvre, Ritzungen am Knabenkopf, Ausschnitt

Emil Jacobsen³⁴⁹ führt 1902 in seinem Repertorium "Italienische Gemälde im Louvre" unter 1503b das Werk als Neuerwerbung auf, die aber nicht im Katalog erwähnt wird.

Die 28,2 x 22,7 cm große Kopie, deren Malerei 27,2 x 22,1 cm beträgt, befindet sich auf einem hölzernen Bildträger, der wahrscheinlich aus Eiche ist. Auf der Rückseite (Abb. Kat. Nr. 42/2, 42/3) befinden sich links oben ein weißes Etikette mit der jetzigen Inventarnummer RF 341, rechts oben ein ehemals runder Wachsstempel, dessen Emblem nicht mehr zu entziffern ist³⁵⁰, links neben diesem ein etwa gleich großes weißliches Etikette mit der Aufschrift: casier 323 n° 31, unter diesem ein weißer Aufkleber, der einen breiten roten beschrifteten Rand trägt mit der Rundum-Beschriftung: Pusey Beaumont-Crassier Emballages D'objets D'Art Rue des Pebetes Ecuries, 25. Paris Garde Meuble Tranports, in der Mitte des unteren Drittels ein rechteckiges längliches Etikette mit der Aufschrift: 1513 B Santi de Raphael, RF 341 La Vierge a l'œillet.

Die Malerei wurde auf einer weißen Grundierung mit Ölfarben ausgeführt. Bei genaueren Betrachten sind Ritzungen entlang der Konturen und den Binnenzeichnungen zu sehen (rechte und linke Madonnenhand, Nase, Ohr, Haare, Knabekopf, Gesicht, Arme, Körper, Kissen, Landschaft), die auf eine calcho-Übertragung hinweisen. Im Laufe der Jahrhunderte können Malöle transparenter werden. Ebenso können durch Spaltung der Esterverbindungen zwischen öligen Bindemitteln und bleihaltigen Pigmenten deckende Farbpartien durchsichtig werden.³⁵¹ Deshalb sind höchstwahrscheinlich die ursprünglich verdeckten Ritzungen zu erkennen (Abb. Kat. Nr. 42/4 – 42/7).

Das mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) kongruente Werk ist in einer fein modellierten aber wenig präzisen Malweise ausgeführt.

Die Mutter-und-Kind-Gruppe wirkt optisch größer und kräftiger, besonders die Madonna. Sie ähnelt am ehesten der Londoner (Kat. Nr. 1) und Zagreb-Version (Kat. Nr. 54). Das Haupt der Maria (Abb. Kat. Nr. 42/8) ist voller und ovaler wiedergegeben als auf der Londoner Fassung (Abb. Kat. Nr. 1). Wenig modelliert ist das linke Auge. Das rechte weist die gleiche geschweifte Form auf wie das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1). An der Nasenspitze sieht man Ritzungen und Korrekturen. Die geringer gebogenen und ohne Glanzlichter gemalten Lippen formen den geöffneten Mund, in dem die Zähne nicht so deutlich zu sehen sind. Der Grund könnte ein Nachdunkeln infolge von Verschmutzungen sein. Die Haare wirken dichter glatter und verfließend. Nur einzelne relativ breite, helle Streifen sollen Glanzlichter darstellen (z. B. rechte Schläfe, Zopf). Auf dem Haupt bildet der Schleier eine Schlaufe wie auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Die Faltengebung entspricht nicht dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Unsauber gearbeitete Mantelfalten reichen am Ellenbogen in das Hemd. Der gelbe Mantelbausch wird von dem Rahmen in breiter Fläche überschritten. Die Finger sind

³⁴⁹ Jacobsen (1902), S. 178 - 179, 270 - 295.

³⁵⁰ Es könnte sich um das Siegel des Malers Timbal handeln.

³⁵¹ Reclams Handbuch 1 (1984), S. 164.



1 London, Madonnenkopf, Ausschnitt



42/8 Paris, Louvre, Madonnenkopf, Ausschnitt



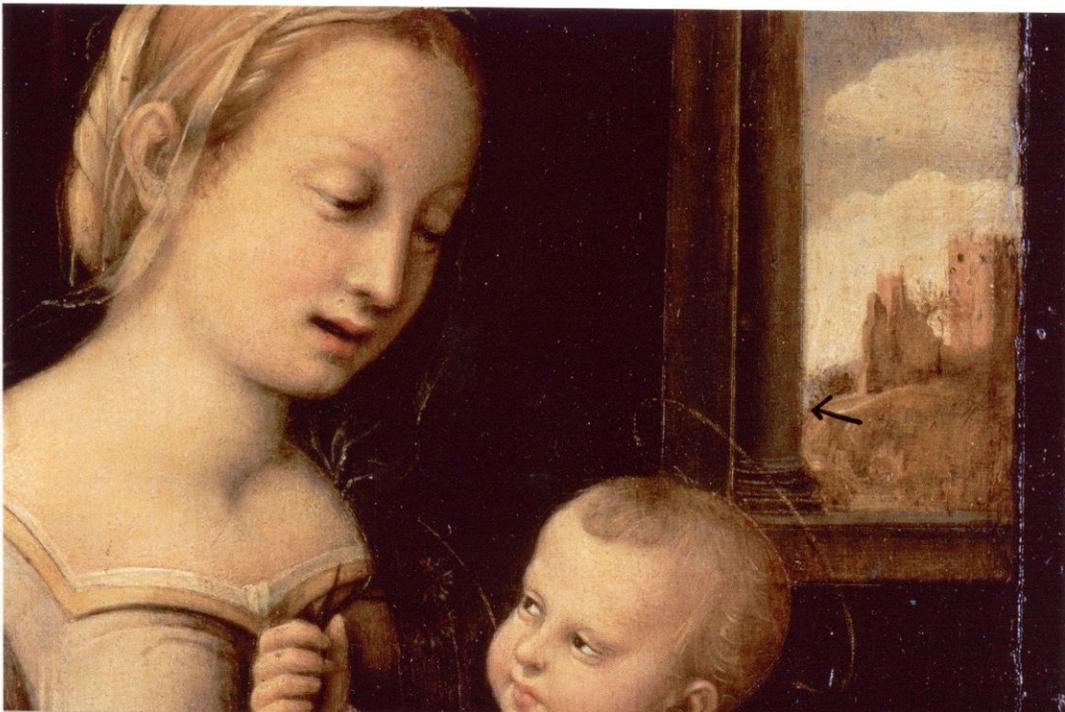
42/9 Paris, Louvre, Knabenkopf, Ausschnitt



1 London, Knabenkopf, Ausschnitt



42/10 Paris, Louvre, Nelken, Ausschnitt



42/11 Paris, Louvre, Landschaft, Ausschnitt

länger, während die Zwischenräume kürzer sind. Der Daumennagel der rechten Hand ist konvex geformt.

An dem Kinderkopf (Abb. Kat. Nr. 42/9) fallen die Größe und die stärkere Beugung nach hinten bei gleichzeitiger Drehung zur Seite auf. Die Pupillen haben eine unterschiedliche Form, wobei die linke fast rund wirkt. Die Ohrkrempe setzt schmal an. Der Lichtreflex auf dem rechten Oberschenkel stößt hart an den Schatten, so dass kein gleitender Übergang stattfindet. Der rechte Fuß weist Korrekturen auf.

Die Darstellung der Nelken und des Kissens erfolgte undifferenzierter und gröber (Abb. Kat. Nr. 42/10).

Auch an der Fensterarchitektur und der Landschaft zeigt sich die geringere Sorgfalt (Abb. Kat. Nr. 42/11).

Der linke Busch in der Landschaft erstreckt sich in die Säule.

Der Blick der Madonna geht über das Kind hinweg in die Ferne. Der Mund ist zwar geöffnet, aber es ist keine weitere Regung erkennbar. Der Knabe schielt an den Blumen vorbei.³⁵²

³⁵² Bei Mme Scailliérez vom Musée du Louvre möchte ich mich ganz herzlich bedanken für ihre Hilfsbereitschaft, Erlaubnis das Bild zu untersuchen und die Einsichtnahme in die Akten.

43 Paris, Versaille, Chapelle, Perrin und Formatin, sale 18. 11. 1979

Maler: Schule des Sassoferrato

Größe: 40,5 x 33 cm

Mat.: Öl auf Leinen

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: unbekannt



Auf der Auktion in Versaille am 18. 11. 1979 boten Jean-Paul Chapelle, Paul Perrin und Dominique Formatin eine 40,5 x 33 cm große Leinwand-Kopie an, die in dem Auktionskatalog der Schule des Sassoferrato zugeschrieben wurde (Abb. Kat. Nr. 43).

Bei diesem Bild fällt zuerst der gerade Sitz und die großen fast runden Pupillen des Kindes auf, die mit starrem gebanntem Blick die Blumen fixieren (Abb. Kat. Nr. 43/1). Die Struktur des Schleiers wirkt dichter, wodurch er dem Haupt mehr anzuliegen scheint. Die Bildgröße, die Gestaltung und Anzahl der Blumen (Abb. Kat. Nr. 43/2) unterscheiden sich von der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1).

Ferner gehört der Figurenumriss der Gruppe B an.



5

**SASSOFERRATO (Ecole de)
(Ecole Italienne du XVIII^e siècle)**

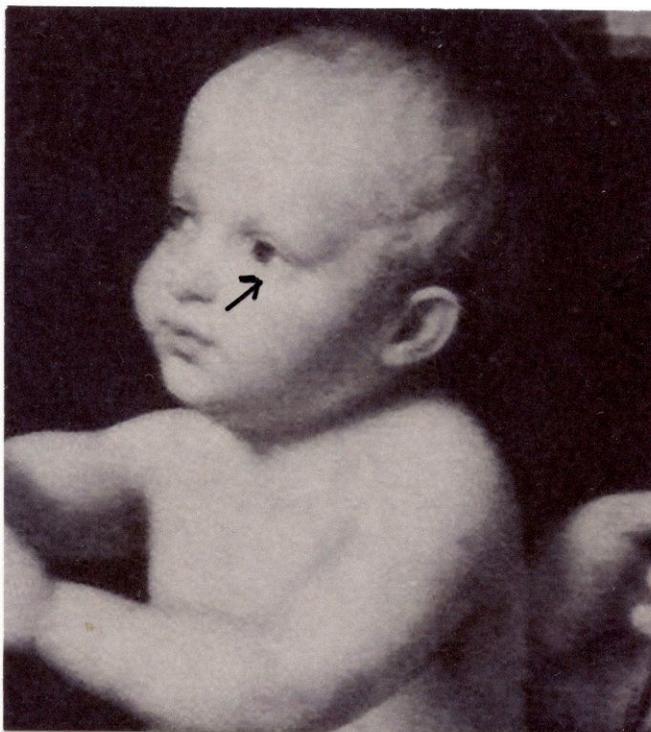
5 — LA VIERGE ET L'ENFANT A L'ŒILLET.

Toile.

Haut. : 40,5 cm. — Larg. : 33 cm.

Voir la reproduction ci-dessus

43 Paris, Versailles, Chapelle



43/1 Knabekopf, Ausschnitt



43/2 Blumen, Ausschnitt

44 Pau, Collection Fanque

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthsaltort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Auf dieser Fotokopie (Abb. Kat. Nr. 44)³⁵³ befindet sich auf der Rückseite in älterer Handschrift links oben der Vermerk: “F. Fanque, 62 rue de Liege, Pau, B. P. und rechts: copie du tableau de coll. du C te Spada, Lucques. JVR 2.XII. 38.“ Die beiden Eintragungen sind nicht von derselben Hand und scheinen höchstwahrscheinlich zu unterschiedlichen Zeiten erfolgt zu sein.

Die Größe ist leider nicht bekannt. Der Mutter-Kind-Komplex gleicht der Umrissgruppe A.

Der Fensterbogen ist fast ganz auf der Fotokopie abgebildet und der Mantelbausch scheint nicht überschritten zu sein.

Es handelt sich um eine Kopie, dessen Vorbild vielleicht das ehemalige Spada-Bild (Kat. Nr. 26) war.

³⁵³ Sie stammt aus den Akten des Louvre.

*F. Fraugue
9, rue de Liège
Pau
B. P.*

*Copie du tableau de
coll. du C^{te} Spada,
Lucques.*

JR

2. X 11. 3

ANALOGIE

R. F. 341





45 Pommard

45 Pommard

Maler: unbekannt, XVIII. – XIX. JH.

Größe: 147 x 114 cm mit Rahmen

Material: Leinwand

Aufenthaltsort: Kirche von Pommard, Cote D'or

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Nach Auskunft des Maison Diocésaine in Dijon im Dez. 1998 befindet sich das 147 x 114 cm (mit Rahmen) große aus dem XVIII. – XIX. Jahrhundert stammende Leinwandgemälde in der ehemaligen Kirche von Pommard (Abb. Kat. Nr. 45/1).³⁵⁴ Der Künstler ist unbekannt.

Das Gemälde (Abb. Kat. Nr. 45) ist in der Art des Sassoferrato gehalten. Seine monumentale Größe bezieht sich vor allem auf den die Figurengruppe umgebenden Raum. Wie die meisten in der Art des Sassoferrato gemalten Bilder gehört der Figurenumriss der Gruppe C an.

Der braun-rote Anteil der satten Farbtöne verleiht dem Gemälde eine warme und dunklere Farbgestaltung. Sie entspricht nicht dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Zum Beispiel ist das Mantelfutter in einem rostbraunen Farbton gehalten.

Über der Scham des Knaben legt sich im Gegensatz zu der Londoner Version (Kat. Nr. 1) ein dünner Schleier.

³⁵⁴ Das Maison Diocésaine ist heute zuständig für l'Eglise de Pommard, Cote d'Or. Die Kirche wird nicht mehr als solche benutzt. Recht herzlich möchte ich für das Foto und den Akteneintrag bedanken.

CONSERVATION-RESTAURATION DE PEINTURES

FICHE D'ETAT

Peintures sur toile conservées dans l'Eglise de POMMARD, COTE D'OR

Etat de Conservation

45/1 Aufzeichnungen

LOCALISATION DE L'OEUVRE DANS L'EGLISE

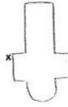
(voir le schéma)

Titre : Vierge à l'enfant

Auteur : anonyme, XVIII-XIXème siècle

Dimensions : 147 X 114 cm (avec cadre)

Cadre : bois doré

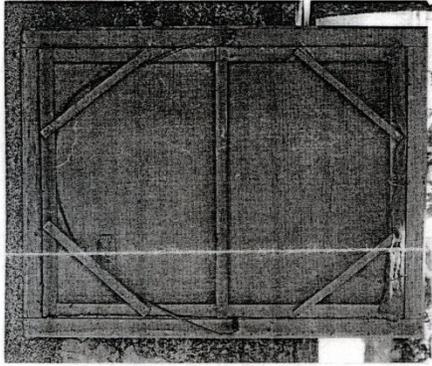


Rapport, dépôt et stockage des œuvres effectués le 4 juillet 1994

CL/0006



Vue générale - face



Vue générale - verso

CHASSIS : à clefs

enlèvement

traverses

attaches d'insectes xylophages : chassix et cadre

autres

Toile :

aspect des fils : corde très fine à tissage assez lâche (type tartane) : 1 trève à gauche

coutures

modifications des dimensions :

déformations

accidents (1 en bas à droite)

interventions antérieures (1 petite pièce au verso de l'accident)

Couche picturale :

technique : couche picturale fine, tissu, de belle qualité

accidents, perte de cohésion support/couche picturale

pertes de matière, lacunes

accidents

altérations du vent

restaurations anciennes : petites retouches locales (au niveau de l'accident)

Conclusions générales :

Oeuvre en bon état général de conservation

Interventions effectuées lors de la dépose :
Dépoussiérage face et verso.

46 Unbekanntes Bild, als Raffael bezeichnet

Maler: unbekannt

Größe: 37 x 25 cm

Mat.: unbekannt

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Die vorliegende Photographie (Abb. Kat. Nr. 46) stammt aus der Witt Library, London und zeigt ein stark beschädigtes Bild. Aufgrund der fast gleichen Beschädigungen könnte es mit der im ehemaligen Besitz des Grafen Spada aus Lucca befindlichen Kopie (Kat. Nr. 26) identisch sein. Allerdings fallen die unterschiedlichen Größenangaben auf, 37 x 25 cm zu 28,5 x 22,7 cm des Spada Gemäldes (Kat. Nr. 26) auf. Bei beiden Werken ist nicht zu verifizieren, worauf sich die Größenangaben beziehen, mit Rahmen oder ohne Rahmen. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um das Gemälde aus Lucca. (Kat. Nr 26), als es sich noch im Besitz des Grafen Spada befand, einmal mit Rahmen (Kat. Nr. 46) und einmal ohne (Kat. Nr. 26).



46 unbekanntes Bild, als Raffael bezeichnet

47 Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Maler: zeitweise dem jungen Barocci (Urbino 1535 – 1612) zugeschrieben

Maße: 28,5 x 23 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini

Inv. 1015

Rest.: 1953, 2005

Ausstellung: 1912 im Palazzo Ducale, Urbino; 06. 03. 2005 – 15. 05. 2005 im Palazzo Te, Mantua.

Lit.: Passavant, J. D. (1839), S. 79; Gruyer (1869), S. 63; Crowe, J. A. und Cavalcaselle, B. G. (1883), S. 272; Venturi, A. (1896), S. 108; Ricci (1913), S. 138; Hermanin (1924), S. 51; De Rinaldis (1932), S. 13; Nolfo di Carpegna (1953), S. 20; Gamulin, G. (1958), S. 160; Olsen, H. (1962), S. 244; Dussler, L. (1966, 1971) S. 63; Penny, N. (1992) S. 81; Vodret, R. (1994), S. 414; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212; Morselli, R. und Vodret, R. (2005), S. 221 – 222

Provenienz: Sammlung des Cardinale Silvio Valenti Gonzaga, Rom; Sammlung Giovanni Torlonia, Rom.



Das Gemälde stammt aus der Sammlung Valenti Gonzaga. In dem Katalog von 1756, der die Sammlung des Cardinale Silvio Valenti aufzählt, heißt es: „*N. III. Quadro di palmi 1., once 3. per altezza, e palmi 1. per larghezza, rappresentante la Madonna, con Putto, in mezza figura, in tavola, copia di Raffaele*” (Abb. Kat. Nr. 47/1). Nach dem Tod von Cardinale Silvio Valenti Gonzaga erbten seine Neffen Marchese Carlo, wohnhaft in Mantua, und sein Bruder Cardinale Luigi, wohnhaft in Rom. Auf Grund diverser Verpflichtungen waren die Erben gezwungen ca. zehn Jah



47 Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

CATALOGO

De' Quadri, tuttavia esistenti nella Galleria della ch. mem.
dell' E'no Sig. Cardinale Silvio Valenti.

- N. 1. **Q**uadro di palmi due in circa, rappresentante la Maddalena, dipinto in rame da Antonio da Correggio.
- N. 2. Quadro di palmi due, onca 4. per altezza, rappresentante il Ritratto di Balduasar Castiglione, dipinto in tavola da Raffaël d' Urbino.
- N. 3. Quadro di palmi 2., e mezzo per altezza, rappresentante S. Caterina in mezza figura, in tavola, di Leonardo da Vinci.
- N. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Quadri di palmi 1. onca 4. per traverso, rappresentanti Battaglie, in rame, di Pietro Graziani.
- N. 10. 11. 12. 13. Quadri di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentanti Paefi, dipinti a tempera, d' Agostino Stroppio de' Mani.
- N. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. Quadri di palmi 1., metà per altezza, altra in lunghezza, rappresentanti diversi Uccellami, in tavola, di Vandermüller.
- N. 22. 23. Quadri di palmi 2. per lunghezza, rappresentanti Cavallerie, in tela, di Gio: Ziter, figlio di M. Leandro.
- N. 24. 25. Quadri di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentanti Bambocciate, in tela, senza cornice, maniera Fiamminga.
- N. 26. 27. Quadri di palmi 1., e mezzo per lunghezza, rappresentanti Paefi, in tavola.
- N. 28. 29. Quadri di palmi 1., onca 3. per traverso, rappresentanti Paefi, in tavola.
- N. 30. 31. Quadri di palmi 1., onca 3. per altezza, rappresentanti Istorie Sagre, con Ghirlande di fiori intorno, in rame, di Filippo Lauri.
- N. 32. 33. Quadri di palmi 1. per traverso, rappresentanti Paefi in rame, maniera Fiamminga.
- N. 34. 35. Quadri di onca 9. per altezza, rappresentanti Paefini, in tela, del Lucatelli.
- N. 36. 37. Quadri di palmi 1., onca 2. per altezza, rappresentanti un S. Martino, l' altro S. Giorgio a cavallo, in tavola, di Michel Angelo delle Bambocciate.
- N. 38. 39. Quadri di palmi 1. per altezza, rappresentanti Paefi in tela, di Paolo Anese.
- N. 40. 41. Quadri di palmi 1. per altezza, rappresentanti uno di S. Francesco, l' altro S. Chiera, in rame.
- N. 42. 43. Quadri ovali di un palmo in circa, rappresentanti uno l' Ecce Homo, e l' altro la Madonna Addolorata, in rame, di Carlino Dolci.
- N. 44. 45. Quadri di palmi 1., onca 3. per lunghezza, rappresentanti Bambocciate, in tela, di Teniers.
- N. 46. Quadro di palmi 1. per larghezza, rappresentante la Sagra Famiglia, in rame, del Crespi, detto lo Spagnuolo.
- N. 47. Quadro di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentante l' Ecce Homo, in rame, del suddetto.
- N. 48. 49. Quadri di onca 10. per larghezza, rappresentanti Paefi, in tela, del Lucatelli.
- N. 50. 51. Quadri di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentanti un' Agar con Ismael, altro Gesù Cristo colla Samaritana, in tela, senza cornici, copie di Baciccio.
- N. 52. Quadro di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentante Ritratto di Putto in mezza figura, in carta, di Benedetto Luti.
- N. 53. Quadro di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentante la Madonna con Bambino, in tavola, Scuola Veneziana.
- N. 54. Quadro di palmi 1., e mezzo per larghezza, rappresentante Uccellami, dipinto a tempera, di Giorgio Giacobini.
- N. 55. Quadro di palmi 1., e mezzo per traverso, rappresentante Bagno di Venere, in rame, Scuola di Giulio Romano.

A

N. 56.

- N. 91. Quadro di palmi 1. per altezza, rappresentante S. Pietro in mezza figura, in tela, di Simon da Pesaro.
- N. 92. Quadro di palmi 1., e mezzo per traverso, rappresentante un Oracolo in Lavagna, di Battista Franco Veneziano.
- N. 93. Quadro di palmi 1., once 1. per altezza, rappresentante un Paese, in tavola, Scuola Fiamminga.
- N. 94. Quadro di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentante un Ritratto in mezza figura, in tavola, di Olbeius.
- N. 95. Quadro di palmi 1., once 2. in quadrato, rappresentante Testa di Ragazzo, in tela.
- N. 96. Quadro di palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentante il *Noli me tangere*, in tavola, di Benvenuto Garofalo.
- N. 97. Quadro di palmi uno, once 3. per altezza, rappresentante l' Ecce Homo, in mezza figura, in tavola.
- N. 98. Quadro di once 10. in quadrato, rappresentante la Maddalena, in mezza figura, in tela, maniera del Trevisani.
- N. 99. Quadro di palmi 1., e mezzo per traverso, rappresentante una Mascherata, in tela, di M. Subleras.
- N. 100. 101. Quadri di palmi 1., once 8. per altezza, rappresentanti Paesi, in tela, di Salvator Rosa.
- N. 102. Quadro di palmi 1., once 8. per altezza, rappresentante due Angeli, in tela, di Solimene.
- N. 103. 104. Quadri di palmi 1., once 7. per traverso, e palmi 1., once 2. per altezza, rappresentanti Bambocciate, in tavola, di Teniers.
- N. 105. 106. Quadri di palmi 1., once 4. per altezza, e once 11. per larghezza, rappresentanti Erbe, con Farfalle, in rame, di Hamilton.
- N. 107. 108. Quadri di palmi 1., once 3. per traverso, e palmi 1. per altezza, rappresentanti Paesi, con Figurette, in rame, di Michan.
- N. 109. Quadro di once 10. per lunghezza, e once 6. per altezza, rappresentante Tobia, col l' Angiolo in un Paese, in rame, di Adam Estchimir.
- N. 110. Quadro di palmi 1., once 7. per lunghezza, e palmi 1., once 2. per altezza, rappresentante il Bagno di Diana, in rame, del Tempesta.
- N. 111. Quadro di palmi 1., once 3. per altezza, e palmi 1. per larghezza, rappresentante la Madonna, con Putto, in mezza figura, in tavola, copia di Raffaele.
- N. 112. Quadro di palmi 1., e mezzo per altezza, e palmi 1., once 2. per larghezza, rappresentante quattro Teste di Ragazzi, in tavola, di Francesco Mazzuoli, detto il Parmigianino.
- N. 113. 114. Quadri di palmi 2. per traverso, e palmi 1., once 7. per altezza, rappresentanti Paesi, con figure, in tela, del Baudovins.
- N. 115. Quadro di palmi 2. per traverso, e palmi 1., e mezzo per altezza, rappresentante la Battaglia degli Amorini, disegnato in carta, del Prenter.
- N. 116. 117. Quadri di palmi 1., once 8. per traverso, e palmi 1., once 3. per altezza, rappresentanti Vedute, con figure, in tela, Scuola del Brughel.
- N. 118. Quadro di once 1. per altezza, e once 10. per larghezza, rappresentante la Testa della Madonna, in tavola.
- N. 119. 120. Quadri di palmi 1., once 8. per traverso, e palmi 1., once 2. per altezza, rappresentanti Paesi in Figure, in tavola, maniera Fiamminga.
- N. 121. Quadro di palmi 1. in quadrato, rappresentante Architetture, con Figurette, in tela, Scuola del Lauri.
- N. 122. Quadro di palmi 2., once 4. per lunghezza, e once 10. per altezza, rappresentante una Bambocciata, in tavola, stile Olandese.
- N. 123. Quadro di palmi 1. per larghezza, e once 10. per altezza, rappresentante la Fuga in Egitto, in un Paese, in rame, Scuola di Lodovico Caracci.
- N. 124. Quadro di palmi 1. per traverso, e once 10. per altezza, rappresentante l' Angiolo, che libera S. Pietro dalle Carceri in Lavagna, maniera Fiamminga.
- N. 125. 126. Quadri di palmi 1., once 3. per larghezza, e palmi 1. per altezza, rappresentanti Villani, in tela, Scuola di Teniers.

N. 127.

Inventario dei beni dell'eredità del cardinale
Silvio Valenti Gonzaga (1756): i quadri

c. 665v
... Passando poi nel casino vecchio della detta villa nella sala grande del detto casino li seguenti quadri:

c. 665v-666r

[1]

527

Un quadro di palmi due oncie quattro per altezza e palmi uno oncie nove per larghezza, rappresentante la Madonna con il Bambino ed altri santi, con disegno incominciato e cornice intagliata e dorata, che si vede essere del Baronio scudi 15

c. 666r

[2]

528

Altro quadro di palmi uno e mezzo per altezza e palmi uno oncie tre per larghezza, rappresentante varie farfalle, in rame, con cornice liscia dorata scudi 4

c. 666r-v

[3]

529

Altro quadro di palmi uno oncie quattro per altezza e palmi uno per larghezza, rappresentante il Figliol Prodico, disegnato a penna, con cornice a ordini intagliata e dorata, d'autore incerto scudi 3

c. 666v

[4]

530

Altro quadro di palmi due per larghezza e palmi uno oncie otto per altezza, rappresentante la Susanna con li due vecchi, disegnati in lapis rosso, con la cornice intagliata e dorata e suo cristallo avanti, autore Carlo Maratta scudi 8

c. 666v-667r

[5]

531

Altro quadro di palmi due oncie tre per larghezza e palmi uno e mezzo di altezza, rappresentante l'Inverno istoriato, disegnato in lapis rosso, con cornice intagliata e dorata e suo

cristallo avanti, autore Carlo Maratta scudi 9

c. 667r

[6] - [7]

532-533

Altri due quadri di palmi tre per traverso e palmi due oncie tre di altezza, rappresentanti uno il Riposo in Egitto, l'altro un Concerto d'Angioli, in tela, a chiaro scuro, con cornici lisce dorate, autore il Pasinelli scudi 12

c. 667r-v

[8] - [9]

534-535

Altri quadri di palmi due e d'oncie nove per larghezza e palmi uno per altezza, rappresentanti vari uccellami, dipinti in tela, con loro cornici dorate lisce, dell'autore Vander-muler scudi 6

c. 667v

[10] - [11]

536-537

Altri due quadri di palmi due e oncie quattro per altezza e palmi due per larghezza, rappresentanti paesi, dipinti in tela, con loro cornici intagliate e dorate, che sono dell'autore di Monseur Orizonti scudi 18

c. 667v-668r

[12]

538

Altro quadro di palmi due, oncie quattro per altezza e palmi uno oncie sette per larghezza, rappresentante san Rocco, con sua cornice liscia dorata, autore il Schidione scudi 6

c. 668r

[13] - [14]

539-540

Altri due quadri di palmi due per larghezza e palmi uno ed oncie quattro per altezza, rappresentanti paesi, disegnati in acquarella, con loro cornici dorate lisce e loro cristalli avanti, autori Guercino e Mr. Rosa scudi 6

cc. 668r-v

[15]

541

Altro quadro di palmi cinque e palmi quattro, rappresentante un ritratto di uomo vestito di nero, in mezza figura, con cornice liscia dorata, che dicasi del Tintoretto scudi 20

c. 670r

... Die dicta. De sera ...

... Segue la sudetta sala del casino vecchio di detta villa

c. 670v

[16] - [17]

544-545

Altri due quadri di palmi sei per larghezza, di palmi quattro per altezza, rappresentanti paesi, in tela, con loro cornici dorate lisce, autore Angeluccio fiamingo scudi 18

c. 670v

[18] - [19] - [20] - [21]

546-547-548-549

Altri quattro quadri di palmi cinque oncie nove per larghezza e palmi tre oncie nove per altezza, rappresentanti paesi con figure, in tela, con loro cornici dorate lisce, autore Dossi di Ferrara scudi 40

c. 670v-671r

[22]

550

Altro quadro di palmi sette e mezzo per traverso e palmi cinque e mezzo per altezza, rappresentante san Giovan Battista, in tela, con cornice liscia dorata, autore Giacinto Brandi scudi 18

c. 671r

[23]

551

Altro quadro di palmi sei per larghezza e palmi quattro e mezzo per altezza, rappresentante la Carità Romana, con sua cornice indorata e intagliata, maniera del Caravaggio scudi 20

c. 671r-v

[24]

552

Altro quadro di palmi sei per larghezza e palmi cinque, oncie tre per altezza, rappresentante la Madonna con il Bambino e santa Martina in mezza figura, con sua cornice dorata liscia, in parte ripolita e ritoccata, autore Pietro da Cortona scudi 90

c. 671v

[25]

553

Altro quadro di palmi sette, oncie nove per larghezza e palmi cinque e mezzo per altezza, rappresentante una battaglia, in tela, con sua cornice dorata liscia, autore Mr. Chem scudi 20

c. 672r

[26] - [27]

554-555

Altri due quadri di palmi quattro e mezzo per traverso e palmi due oncie dieci per altezza, rappresentanti battaglie, in tela, con loro cornici indorate lisce, autore Monsenoir Leandro scudi 15

c. 672r

[28]

556

Altro quadro di palmi sei per altezza e palmi quattro e mezzo per larghezza, rappresentante ritratto del Duca di Due Ponti, in tela, con sua cornice dorata liscia, autore Jon[- -] Micheli scudi 12

c. 672v

[29]

557

Altro quadro di palmi otto per altezza e palmi cinque per larghezza, rappresentante ritratto di Filippo Quarto in piedi, senza cornice scudi 3

c. 672v-673r

[30]

558

Altro quadro alto palmo uno e mezzo e largo palmo uno, rappresentante Sagra Famiglia, dipinto in tavola, con sua cornice intagliata dorata, autore lo Schidoni scudi 50

c. 770r
[517] – [518]
188-489

Altri due quadri di palmi otto peraverso, rappresentanti diversi paesi, in tela, con loro cornice liscia dorata, autore Claudio Lorenese scudi 400

c. 770v-v
[519]
86

Altro quadro di palmi dodici per larghezza e palmi nove per altezza, rappresentante la Galleria dei quadri del Signor Cardinal Valenti al Signor Cavalier Pannini, con sua cornice intagliata dorata scudi 800

c. 770v
[520]
70

Altro quadro alto palmi tre e largo palmi due, rappresentante la Pietà con Angeli, dipinto in tavola, con sua cornice intagliata e dorata, autore Andrea Mantegna scudi 300

c. 770v-771r
[521]
65

Altro quadro alto palmi tre e largo palmi due e mezzo, rappresentante la Madonna con il Bambino, dipinto in tavola, con sua cornice intagliata e dorata, scuola di Perugino scudi 100

c. 771r
[522]
53

Altro quadro alto palmi quattro e largo palmi tre e mezzo, rappresentante un Doce di Venezia, dipinto in tela, con sua cornice liscia dorata, maniera del Tiziano o forse del Veronese scudi 200

c. 771r-v
[523]
40

Altro quadro di palmi tre e mezzo largo palmi due e mezzo, rappresentante un ritratto di donna, in mezza figura, in tela, con sua cornice intagliata dorata, di lo stile d'Andrea acchi scudi 30

c. 771v
[524]
283

Altro quadro alto palmi tre e largo due e mezzo, rappresentante un ritratto in mezza figura, dipinto in tela, con sua cornice intagliata dorata, maniera veneziana scudi 20

c. 771v
[525]
451

Altro quadro alto palmi quattro, largo palmi tre, rappresentante il ritratto di Bianca Cappello, in tela, con sua cornice liscia dorata, autore Paolo Veronese scudi 500

c. 772r
[526]
767

Altro quadro alto palmi tre e mezzo in quadrato, rappresentante un ritratto di donna, dipinto in tavola, con sua cornice dorata intagliata, autore il Tiziano scudi 400

c. 772r
[527]
487

Altro quadro alto palmi tre e largo palmi due, rappresentante la Nunziata, con sua cornice dorata intagliata, dipinto in rame, da autore Lanfranchi scudi 150

c. 772r-v
[528]
168

Altro quadro di palmi tre e mezzo per traverso, rappresentante cani da caccia, con sua cornice dorata intagliata, autore il Tiziano scudi 100

c. 772v
[529]
402

Altro quadro alto palmi due e mezzo, rappresentante il Salvatore, con sua cornice dorata intagliata e cristallo avanti, autore incerto scudi 12

c. 772v-773r
[530]
430

Altro quadro alto palmi due e mezzo, largo palmo uno e mezzo, rappresentante la Madonna, con sua cornice liscia dorata e cristallo avanti, dipinto in tavola, da autore incerto scudi 15

c. 773r
[531]
388

Altro quadro alto palmo uno e mezzo, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, con sua cornice dorata intagliata, dipinto in tavola, da Benvenuto Garofalo scudi 100

c. 773r
[532]
111

Altro quadro alto palmo uno, rappresentante la Madonna con il Bambino, con sua cornice dorata intagliata, dipinto in tavola, copia di Raffaele scudi 12

c. 774v-775r
... Eadem Die. De Sera ...
... Segue la sudetta descritta stanza vicino la descritta per uso da letto

c. 775r
[533]
278

Altro quadro di palmi sei largo e palmi cinque alto, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, con cornice intagliata dorata, autore Niccolò Pusino scudi 800

c. 775r
[534] – [535]
181-182

Altri due quadri di palmo uno e mezzo per larghezza e palmo uno per altezza, rappresentanti disegni di paesi, fatti da Sua Maestà Filippo V, con sua cornice dorata liscia scudi 6

c. 775v
[536] – [537]
380-381

Altri due quadri di palmo uno e mezzo per altezza e palmo uno per larghezza, rappresentanti vari frutti, con cornice liscia dorata, dipinti in tavola, si crede di Mr. Diepré scudi 5

c. 775v-776r
[538] – [539]
481-482

Altri due quadri di palmi tre e mezzo per altezza e palmi due per larghezza, rappresentanti uno san Giovacchino e sant'Elisabetta e l'altro diversi pastori, con loro cornice liscia dorata, dipinti in tavola, da Schidoni uno e l'altro da Domenico Feti scudi 150

c. 776r
[540] – [541]
419-420

Altri due quadri di oncie otto per traverso, rappresentanti uno la Madonna con il Bambino e l'altro quattro figure d'omini e donne, con loro cornice intagliata dorata, dipinti in rame, da Alberto Durerò fiammingo scudi 20

c. 776r-v
[542]
479

Altro quadro di palmi tre e mezzo per larghezza e palmi due ed oncie dieci per altezza, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, con sua cornice intagliata dorata dipinto in tavola da Giulio Romano scudi 600

c. 776v
[543]
462

Altro quadro di palmi due e mezzo per altezza e palmo uno per larghezza, rappresentante una testa di vecchio, con sua cornice intagliata dorata, d'autore incerto scudi 9

c. 776v-777r
[544]
165

Altro quadro di palmi due per altezza e palmo uno e mezzo per larghezza, rappresentante il ritratto dello Speciale di Raffael d'Urbino, con sua cornice intagliata dorata, dipinto in tavola, dicono di Raffael d'Urbino scudi 300

c. 777r
[545]
92

Altro quadro di palmo uno e mezzo per traverso, rappresentante un idolo con diverse figure, con sua cornice dorata intagliata, dipinto in lavagna, da Battista Franco veneziano scudi 12

c. 777r-v
[546]
390

Altro quadro di palmo uno e mezzo alto e palmo uno largo, rappresentante un Ecce Homo in rame, con sua cornice intagliata dorata, autore Alberto Duro scudi 200

c. 777v
[547]
775

Altro quadro di palmo uno e mez-

re nach dem Ableben des Cardinals Silvio Valenti, ihr Erbe zu veräußern.³⁵⁵ Der Notar Angelo Amadei aus Mantua listete 1777 detailliert die Hinterlassenschaften auf und bewertete den Verkauf. „ [532] *Altro quadro alto palmo uno, rappresentante la Madonna con il Bambino, con sua cornice dorata intagliata, dipinto in tavola, copia di Raffaele scudi 12*” (Abb. Kat. Nr. 47/2). Der verbliebene Teil der Gemälde des Cardinale Luigi in Rom ging in die Sammlung Giovanni Torlonia über, die sich wiederum heute in der Galleria Nazionale d’arte im Palazzo Barberini in Rom befindet.

In dem Katalog von 1756 wird das Gemälde schon als Kopie angesehen. Guttani schreibt es aber in seinem Katalog der Sammlung Torlonia Raffael zu.³⁵⁶ 1924 spricht sich Hermanin, gefolgt von de Rinaldis 1932, für den jungen Frederico Barocci aus.³⁵⁷ Bei Nolfo di Carpegna³⁵⁸ heißt es 1953: „*Die Zuschreibung in der frühen Periode des Barocci scheint annehmbar.*” In seiner Monographie 1962 reiht Harald Olsen³⁵⁹ die *Madonna mit der Nelke* nicht mehr unter die Werke Barocci.

1996 teilte mir Claudio Strinati in einem Brief mit: „ Frederico Fiori detto Barocci (1535 – 1612), *Madonna del garofano*, olio su tavola, cm 28,5 x 23, inv. 1015.” Demnach wurde die Kopie weiterhin Barocci zugeschrieben. 2005 ordnet Ilaria Miarelli Mariani das Gemälde als römische Kopie des 16. Jahrhunderts ein.³⁶⁰

Der Eindruck, den die Kopie vermittelt (Abb. Kat. Nr. 47), wirkt hauptsächlich durch die Inkarnate der Mutter und des Kindes weicher, fast lieblich im Vergleich mit dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Die Farbe des Fleisches erscheint in wärmeren Tönen, wobei ein deutlicher rötlicher Anteil dazu beiträgt.

Etwas oval und schmaler erfolgte die Gestaltung des Kopfes der Jungfrau, wobei diese hauptsächlich am Hinterkopf stattfand. Ein klein wenig runder scheint der Gesichtskontur zu sein, während die Backenknochen nicht so modelliert sind. Ansonsten herrscht weitgehende Übereinstimmung mit dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1), bis auf die Formung der Augen der Madonna. Sogar das Fenstersims weist die gleiche Beschädigung auf.

Die Umrisszeichnung ist mit dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) wie mit den Kopien der Gruppe A deckungsgleich.

Entstanden ist das Werk im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts. Da es bis auf die Augen alle Merkmale des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1) zeigt, scheint es direkt vor diesem wie auch die Brescia-Version (Kat. Nr. 5) gemalt zu sein.

³⁵⁵ Morselli, R. u. Vodret, R.: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*. 2005. S. 353.

³⁵⁶ Guttani (1817 – 1821), Nr. 29.

³⁵⁷ Hermanin (1924), S. 51. De Rinaldis (1932), S. 13.

³⁵⁸ Nolfo di Carpegna (1953), S. 20 Nr. 58.

³⁵⁹ Olsen, H. (1962), S. 244.

³⁶⁰ Mariani, Ilaria Miarelli: In: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*. 2005. S. 221 Nr. 29.

48 Rom, Palazzo Albani

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: Öl auf Kupfer

Aufenthaltsort: Villa Albani, Rom

Lit.: Passavant, J. D. (1839), S. 79; Morcelli, Fea, Visconti (1869), S. 331; Gamulin, G. (1958), S. 161;

Prov.: Cardinale Alessandro Albani.



Alessandro Albani wurde am 15. Oktober 1692 in Urbino geboren, erhielt 1721 den Kardinalshut und verstarb 1779 in Rom. Er war ein großer Kunstliebhaber und Sammler besonders griechischer und römischer Skulpturen, aber auch zeitgenössischer Werke vor allem Gemälde. Den 1765 fertig gestellten Bau der Villa Albani hatte er in Auftrag gegeben. Während der Napoleonischen Besetzung waren seine Erben gezwungen seinen Nachlass zu verkaufen. Die Villa Albani ging mit einem Teil der Sammlung in den Besitz der Familie Chigi über, die sie höchstwahrscheinlich an den Bankier Torlonia verkaufte. Wann das Gemälde in die Sammlung des Kardinals gelangte, bleibt bislang unklar. Die Inventarliste der Villa Albani vom 6. Juli 1816 führt unter Nr. 17 „*Beata Virgine con Bambino sulle Ginocchia, di Raffaele*“ auf (Abb. Kat. Nr. 48/1).³⁶¹ In einer Bewertungsaufstellung heißt es: „*168 Quadretto in rame di palmo 1 ½ rappresentante la Beata Vergine col Bambino sulle Ginocchia, di Raffaele d’Urbino... scudi 250.*“ (Abb. Kat. Nr. 48/2)³⁶²

³⁶¹ Il Cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti. In: Quaderni sul Neoclassico. Roma 1980, S. 84, 98.

³⁶² ebenda.



48 Rom, Palazzo Albani

- 4 Un Salvatore del Caracci
- 5 Papa Paolo III del Tiziano
- 6 Una Pietà con le Marie di Annibal Caracci
- 7 S. Giuseppe del Guercino
- 8 S. Brunone di buon Autore
- 9 Il Pensier della Morte di Guido Reno
- 10 Bozzetto di Raffaele rappresentante la Trasfigurazione del Signore
- 11 Una Copia della Fornarina, Scuola di Raffaele
- 12 Due Abbozzi del Baroccio
- 13 Un Presepio, Scuola Fiorentina
- 14 Una Madonna, copia bellissima di Raffaele
- 15 Arianna, e Bacco di Giulio Reno
- 16 Madonna con Bambino di Leonardo da Vinci
- 17 Beata Vergine con Bambino sulle Ginocchia, di Raffaele
- 18 La Sagra Famiglia del Garofolo
- 19 La Deposizione della Croce di Wanclellef
- 20 La Sagra Famiglia di Raffaele
- 21 Una Testa incognita del Domenichini
- 22 Sposalizio di S. Caterina, del Parmigianino
- 23 Riposo in Egitto, di Francesco Albani
- 24 Quadrucchio di Metallo dorato bellissimo, rappresentante la Testa di un Santo Martire /
- 25 Madonna Addolorata, di Guido Reno
- 26 Ritratto di Clemente XI di Carlo Maratta
- 27 Erodiade di S. Giovanni Battista, di Gherardo delle Notti
- 28 Cardinal Cybo, Scuola di Tiziano
- 29 Due Battaglie, del Borgognon
- 30 Ratto delle Sabine, del Posignano
- 31 Un Paese, di Salvator Rosa
- 32 Crocifissione di N.S. del Bassano
- 33 Un Quadro di Arazzo, rappresentante la Maddalena
- 34 Pietà, del Sicciolanti
- 35 Presepio, di Pietro Perugino
- 36 Quadro di palmi 7 1/2 rappresentante più Santi, dell'antica Scuola Fiorentina
- 37 Sepoltura di N.S. di Giovanni Bassano
- 38 S. Luca del Quercino da Cento
- 39 Una della Famiglia di Raffael d'Urbino, Opera di Giulio Romano
- 40 Un Cartone rappresentante l'Assunta del Barocci
- 41 Altro del Caracci rappresentante Polifemo

164 Altro quadrucchio in tavola di ugual grandezza, rappresentante il presepio, di Scuola Fiorentina	scudi	10	
165 Altro quadrucchio in tavola simile, rappresentante una Madonna, copia di Raffaello	scudi	4	
166 Quadro in tela di palmi 4 1/2 rappresentante Arianna e Bacco, di Guido Reno ...	scudi	100	
167 Quadro in tavola di palmi 2 1/2 rappresentante la Madonna col Bambino, da Leonardo da Vinci	scudi	250	
< totale >	scudi	3.208:40	73 /
		Fidecommissari	Liberi
< riporto >	scudi	3.208:40	73
X 168 Quadretto in rame di palmo 1 1/2 rappresentante la Beata Vergine col Bambino sulle Ginocchia, di Raffaello d'Urbino ...	scudi	250	
169 Quadretto in tavola di palmi 2 a Sesto, rappresentante la Santa Famiglia, di Benvenuto Garofalo	scudi	100	
170 Quadro in Tavola di palmi 3 a Sesto, rappresentante la deposizione di Nostro Signore dalla Croce di Vandelfeff	scudi	120	
171 Un quadro in tavola di palmi 4 rappresentante la Santa Famiglia con S. Giuseppe in un Paese, bellissima copia di Raffaello d'Urbino	scudi	100	
172 Quadrucchio in tela di palmi 2 rappresentante una testa incognita del Domenichini	scudi	30	
173 Quadro in tela di palmi 2 1/2 rappresentante lo Sposalizio di S. Caterina, del Parmigiano	scudi	60	
174 Quadro simile rappresentante la Santa Famiglia ossia il riposo nell'Egitto di Francesco Albani	scudi	50	
175 Quadrucchio di metallo dorato, di palmi 1 1/2 rappresentante una testa di Santo			

MORCELLI — FEA — VISCONTI

LA

VILLA ALBANI

DESCRITTA

ROMA

COI TIPI DEL SALVIUCCI

Piazza de' SS XII Apostoli n. 56.

1869

QUADRI

331

66. Ecce-Homo. *Studio ad olio*. GUIDO RENU.
67. Madonna col Bambino, copia da Raffaello. SASSO-FERRATO.
68. Madonna col Bambino. ANGELO TREVISANI.
69. La Beata Vergine atteggiata alla preghiera: tavola. Squisita è la diligenza quanto vera l'espressione di questo dipinto. CARLO DOLCE.
70. Ecce-Homo. MARCELLO VENUSTI.
71. Transito di Maria Vergine: tela. Si vede in quell'estremo punto essere circondata dai discepoli del Redentore, che in varie attitudini esprimono la commozione dell'animo. La composizione è delle meglio distribuite. CARLO MARATTA.
- Sopra le porte:
72. S. Bonaventura: tela. Il santo dottore è rappresentato in atto di scrivere alcuna delle sue opere, i volumi delle quali si veggono variamente disposti presso di lui. Nel fondo è il cappello, insegna della cardinalizia sua dignità, Mano d'INNOCENZO TACCONI, che spesso dipinse sui disegni di Annibale Caracci, e n'ebbe talora ritocchi ancora i suoi quadri.
73. S. Luca Evangelista. GUERGINO.

1839 gibt Passavant eine Kopie im Palazzo Albani und ebenfalls eine in der Galleria Torlonia an. Gamulin erwähnt 1958 eine Kopie in der Villa Albani, schreibt aber selbst, die Angaben nicht geprüft zu haben. 1869 werden die Gemälde der Villa Albani inventarisiert (Abb. Kat. Nr. 48/3). Es heißt: „67... *Madonna col Bambino, copia da Raffaello. Sassoferrato*“.³⁶³ Die Ausführung dieser Gemälde-Version entspricht nicht dem Stil Sassoferratos oder seiner Schule.

Diese Komposition (Abb. Kat. Nr. 48) ähnelt dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1). Allerdings scheint die Scham des Knaben mit einem Schleier bedeckt zu sein.

³⁶³ Morcelli, Fea, Visconti (1869), S. 331.

49 Sèvres

Maler: Victoire Jaquotot, 1817, dat. und sign.

Größe: 29 x 23 cm; 31,4 x 26,6 cm mit Rahmen

Mat.: Emaille

Aufenthaltsort: Musée National de Céramique, Sèvres

Inv.-Nr.: 16 855

Lit.: Penny, N. (1992): S. 79

Prov.: Victoire Jaquotot



Marie-Victoire Jaquotot (15. 01. 1771 – 27. 04. 1855) malte für die königliche Porzellanmanufaktur in Sèvres 1817 ein 29 x 23 cm großes Emaillebild (Abb. Kat. Nr. 49) nach einer Version der *Madonna mit der Nelke*, die sich im Besitz eines Sammlers auf der Reise nach Paris befand „---alors en possession d'un collectionneur en voyage à Paris“³⁶⁴. Weiterhin schreibt sie in einem Brief an den Leiter der Manufaktur, Alexandre Brongniart, dass sie einen Raffael ausleihen könne, der in keinem Museum sei und in Frankreich nur durch Stiche bekannt sei. Den Besitzer erwähnt sie nicht. Die Existenz weiterer Gemälde-Versionen waren ihr demnach unbekannt, obgleich die Kopie (Kat. Nr. 38) im damaligen Besitz des Baron de Fourment

³⁶⁴ Lajoix, A. (1985), S. 11.



49 Sevres

war und an dem Hof des französischen Königs bewundert wurde. Vielleicht diene diese Fassung (Kat. Nr. 38) ihr als Vorlage.

Anne Lajoix äußerte Penny gegenüber die Vermutung, dass vielleicht der unbekannte Besitzer Lord Seymour, ein Verwandter von Marquess von Hertfort sei. Er gehörte zum Bekanntenkreis von Marie-Victoire Jaquotot.³⁶⁵

In der linken unteren Bildecke befindet sich die Signatur: „Victoire Jaquotot“ darunter, nicht eindeutig zu entziffern: Peinture du Cabinet du Roi 1817.

Zu dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) zeigen sich diverse Unterschiede, wie auch Penny schon bemerkte. Umso unverständlicher erscheint seine Schlussfolgerung, dass Jaquotot das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) als Vorlage benutzt habe.³⁶⁶ Ebenso unwahrscheinlich ist eine Pause von dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1), da die Umrisszeichnung des Sèvres-Bildes (Kat. Nr. 49) nicht völlig identisch mit dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) ist und der Gruppe B zuzurechnen ist. Außerdem weist das Londoner Werk (Kat. Nr. 1) keine direkten Abnahmespuren auf. Die Umrisszeichnung des Sèvres Bildes (Kat. Nr. 49) ist auch kongruent mit den Stichen Boulanger (Kat. Nr. II), Heinzelmann (Kat. Nr. V) und Wolff (Kat. Nr. VI).

Die Struktur des Schleiers erscheint dichter und der Verlauf, besonders auf der rechten Schulter, wirkt faltenreicher und üppiger. Die linke Hand der Mutter umfasst die Nelkenstiele mehr und stellt so den Zustand des Festhaltens der Nelken dar.

Den Kleidbesatz versah Jaquotot mit Goldornamenten³⁶⁷, die sonst für Raffaels Madonnen-Gewänder typisch sind, aber weder auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) noch auf anderen Versionen und Stichen vorzukommen scheinen mit Ausnahme der Kopie (Kat. Nr. 54) der Galerie Strossmayer aus Zagreb und der Komposition (Kat. Nr. 61).

Die rechte Kinderhand umschließt die Nelke mit einer stärkeren Beugung der Finger.

Voller und größer stellen sich die Nelkenblüten dar, deren Anzahl in der linken Madonnenhand vier Blüten beträgt. Diese üppigen nickenden Blütenköpfe zeigen auch die Stiche (Kat. Nr. II, V, VI, XV, XIII).

Einfacher, fast schematisch erscheint der Landschaftsausblick.

Der farbige Stich (Kat. Nr. XVI) von Ridé gibt als Legende an, dass er “d’après le Tableau Orig al de même Grandr du Cabinet de M. Duflos de Maisoncelle Dédié a Monseigneur le Clerc de Juigné, Archevêque de Paris Duc de St. Cloud Pair de France, par son très humble et très obéissant serviteur Ridé”. Mir ist eine Abbildung des Gemäldes nicht bekannt, aber es könnte ebenso wie der Stich Ridé (Kat. Nr. XVI) als Vorlage in Betracht kommen.

³⁶⁵ Zitiert bei Penny, N. (1992), S. 79, Anm. 30.

³⁶⁶ Penny, N. (1992), S. 79.

³⁶⁷ Auf der Fotoaufnahme nicht zu erkennen.

50 Stockholm, Nationalmuseum

Maler: unbekannt

Größe: 29 x 24 cm

Mat.: Öl auf Leinen

Aufenthaltsort: Nationalmuseum, Stockholm

Inv.-Nr.: 193

Lit.: Katalog von 1893 , 1990

Prov.: Sammlung Johan Niklas Byström



Nach dem Inventar von 1861 des Stockholmer Nationalmuseums (Abb. Kat. Nr. 50/1) kaufte der Intendant L. J. van Röök dieses Gemälde von dem Bildhauer Johan Niklas Byström (1783 -1848).³⁶⁸ Am 16. 10. 1794 wurde ein öffentliches Museum für schöne Künste gegründet. 1850 kaufte das Museum eine kleine Sammlung von 36 Gemälden des Bildhauers J. N. Byström. Die Werke waren von italienischen Schulen durchschnittlicher Qualität. Ob die *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 50) dabei war, ist nicht klar.³⁶⁹ Nach dem Katalog von 1990 erwarb das Museum das Bild

³⁶⁸ Johan Niklas Byström war hauptsächlich Bildhauer. Er wurde 1783 in Filipstad geboren und verstarb 1848 in Rom. 1810 reiste er nach Italien. Im Laufe der Jahre, die er in Italien lebte, erwarb er eine beträchtliche Kunstsammlung. Nach seinem Tod wurde ein Teil dieser Sammlung auktioniert.

³⁶⁹ Göthe, G. (1893), S. I – XII, S. 291, Nr. 193.



50 Stockholm, Nationalmuseum

N. 691 vol. 100

NOTICE DESCRIPTIVE
DES
TABLEAUX
DU
MUSÉE NATIONAL DE STOCKHOLM

PAR
GEORG GÖTHE

—
I^{RE} PARTIE
MAÎTRES ÉTRANGERS (NON SCANDINAVES)



STOCKHOLM
IMPRIMERIE IVAR HÆGGSTRÖM
1893.

50/1 Katalog von 1893

292

R. Santi — R. Saverij.

T. 0,29; 0,24.

Invent. 1861. Acheté à l'intendant L. J. von Rößk. Aurait d'esp. Passavant III, p. 99) appartenir J. N. Bysström. — Attribué dans l'invent. 1861 à *Caravaggio*, dont l'exécution rappelle la manière. L'original, de Raphaël, provenant de la période 1506—8, paraît avoir disparu, mais il en existe, outre la nôtre, une foule d'anciennes copies: à Lucques, Rome, Pérouse, Loreto, Urbino, Brescia, Wilzenbourg, Leipzig, Hanovre, enfin, également un exemplaire au Louvre acquis avec la coll. Timbal. Composition plusieurs fois gravée (U. Conway, etc.) et photographiée. Voir le cat. de la coll. Timbal, Paris 1882, p. 18. Passavant II, 81; III, 99.

Santi, Raffaello. De son école.

171. Sainte famille avec St Jean. Marie est assise tournée à demi à g. à une table dans une chambre et penche la tête sur la main d.; l'enfant est assis sur ses genoux. Le petit St Jean est debout à g.; il tend une longue croix de roseau à l'enfant Jésus qui la prend en souriant. Derrière St Jean, Joseph au front chauve et en manteau jaune, est assis et feuillette un livre. A l'a. p. à g., on voit un vase de fleurs à une fenêtre.

Chêne 0,375; 0,285.

Probablement de la coll. de Gustave III. Invent. 1816. — Une imitation ou copie d'après Raphaël, dont l'original est inconnu, peut-être par un peintre allemand ou néerlandais.

173. Ste famille avec St Jean. Fig. jusqu'aux genoux. La Vierge est assise à demi tournée à d., mais tourne le visage en avant à g. et baisse les yeux en serrant l'enfant contre son sein qu'il tette; dans la main d., elle tient un livre relié en rouge. Derrière à g. Joseph, de face en bonnet et manteau rouges; devant lui le petit St Jean, tenant une bandelette où se lit «Agnus Dei» et une petite croix, regarde Marie. Au p. p. à g. une draperie verte à d. vue sur un paysage et des habitations.

Peuplier. 1,03; 0,81.

Acheté 1837 à P. W. Grubb. Invent. 1861. — Indiqué à l'origine par le catalogue de la collection de l'empereur tel que O. Alfani (voir au Louvre le No 18, «le mariage de St Catherine», cat. 1885) ou L. Fontana (voir Dresde, le No 121, cat. 1887).

Saverij, Roelant Jacobsz. Flam.-holl. — Dans sa manière. N. à Courtray 1576, † à Utrecht 1639. Élève de son frère Jacob à Amsterdam. Au service des empereurs Rodolphe II et Mathias. Travailla à Utrecht. Séjourna quelque temps dans

s'avancent dans le fleuve. A d. près du p. p., un fort élevé et à ses pieds une ville, plus en bas au p. p., une place de marché et un bac. Une foule d'embarcations plus ou moins grandes chargées de costumes, remplit le p. p. Beaucoup de figures. Une petite voile est hissée sur un bateau au centre. — Signé.

Chêne 0,28; 0,38.

Gustave III (attribué à Broughel!).

Santi, Raffaello, dit Raffaello da Urbino. Italien (école d'Ombrie, de Florence et de Rome). — Copies d'après.

N. à Urbino, 1483, † à Rome 1520. Élève d'abord de son père, Giovanni Santi, puis vraisemblablement de Timoteo Viti, ensuite (depuis 1500 environ) de P. Perugino à Pérouse. Séjourna à Florence (depuis 1504) et subit l'influence de Leonardo da Vinci et de Fra Bartolommeo. De 1508 jusqu'à sa mort, à Rome. — Peintre et architecte.

172. Ste famille avec Elisabeth et St Jean. Marie est agenouillée devant un trône peu élevé; elle est tournée à g. et tient devant elle l'enfant Jésus debout qui serre la main du petit St Jean et lui tend une bande sur laquelle est écrit: ECE ANIV DEL. Elisabeth est à genoux à g. derrière Jean et regarde Joseph debout derrière le groupe et appuyé sur son bâton. A l'a. p. derrière une colonne et une draperie rouge, vue sur un paysage.

T. 1,295; 1,175.

J. N. Bysström. — Copie, avec variantes (surtout à l'a. p.) d'après la «Ste famille de Dusseldorf» peinte pour Domenico Canigiani à Florence, venue ensuite à Dusseldorf et de là à Munich. Alt. Pinakothek No 1049 (cat. 1885). Voir d'anciennes copies à S. Frediano et dans la Casa Rinuccini à Florence, ainsi que la gravure de Giulio Bonasone, qui montrent l'original dans sa forme première avec des groupes d'anges au firmament. A Dusseldorf, la toile a subi des retouches; elle a été plusieurs fois reproduite par la gravure et la photographie.

193. La Vierge et l'enfant Jésus. Fig. jusqu'aux genoux. Marie est assise dans une chambre obscure, tournée à d. en robe bleue et un petit voile au-dessus de ses cheveux châtain clair. L'enfant, assis sur les genoux de sa mère et tourné vers elle, regarde en baissant les yeux un oiseau qu'il a dans les mains. La Vierge tient une fleur semblable dans sa main g. A travers une croisée à d. à l'a. p., on voit un paysage avec des ruines de tours en briques rouges. Eclairé d'en haut et d. g.

1867.³⁷⁰ Passavant führt 1858 eine Kopie in der Sammlung des Bildhauers Byström in Stockholm auf.³⁷¹ 1883 erwähnt Crowe und Cavalcaselle es ebenfalls.³⁷² Riccis Aufzählung von 1913 enthält auch die Byström Sammlung.³⁷³ Nach Gamulins Bericht 1958 besitzt der Skulpteur Byström noch ein solches.³⁷⁴ Die von Crowe & Cavalcaselle, Ricci und Gamulin gemachte Aufzählung entspricht nicht den damaligen Verhältnissen. Denn die Kopie (Kat. Nr. 50) aus der Sammlung Byström erwarb bereits 1867 das Stockholmer Museum. Es sei denn, Byström besaß eine weitere Fassung der *Madonna mit der Nelke* in seiner Sammlung, z. B. das Bild (Kat. Nr. 51) aus dem ehemaligen Besitz Norberg.

Das 29 cm x 24 cm große Öl-auf-Leinwand-Gemälde (Abb. Kat. Nr. 50) ist auf der rechten Seite ca. 1 cm breiter als die Londoner Version (Kat. Nr. 1). Bei diesem Bild (Kat. Nr. 50) handelt es sich um Unterschiede im Detail, die hauptsächlich die Binnenzeichnung und die Landschaft betreffen. So zeigt das Gesicht der Jungfrau ein schmaleres Kinn und einen kleineren Mund. Der Schleier auf der rechten Schulter kräuselt sich mehr.

Voller und lockiger wirkt das Haar des Knaben.

In der Landschaft neigt sich der Baum zwischen den Gebäuden etwas nach rechts.

Die Umrisse entsprechen der Gruppe A.

³⁷⁰ Nationalmuseum Stockholm, 1990, S. 283, NM 193.

³⁷¹ Passavant, J. D. (1858), S. 99.

³⁷² Crowe, J. A. und Cavalcaselle, B. G. (1883), S. 272.

³⁷³ Ricci, S. (1913), S. 138.

³⁷⁴ Gamulin, G. (1958), S. 161.

51 Stockholm, ehemals Norberg-Sammlung

Maler: unbekannt

Größe: 30,5 x 22 cm

Mat.: Leinwand

Aufenthaltsort unbekannt

Exp.: 1944 Nationalmuseum Stockholm

Lit.: –

Prov.: Frau Dr. Johannes Norberg



In der Kunsthandlung Bukowski in Stockholm befand sich vom 9. 11. – 12. 11. 1966, lot 173 ein Werk aus dem Besitz von Frau Norberg, Stockholm, zum Verkauf (Abb. Kat. Nr. 51).³⁷⁵ Wann und von wem diese Kopie (Kat. Nr. 51) erworben wurde, ist unbekannt. Nach dem Ausstellungskatalog von 1944 gehörte das Gemälde bereits Frau Dr. Johannes Norberg.³⁷⁶ Oftmals wird diese Version (Kat. Nr. 51) in der Literatur mit der Sammlung Byström in Zusammenhang gebracht und mit der Kopie (Kat. Nr. 50) verwechselt. Aber allem Anschein nach scheint keine Verbindung zu der Sammlung Byström zu bestehen. Es sei denn, dass noch ein Bild des Skulpteurs

³⁷⁵ Auktionskatalog Bukowski, Stockholm, 9. – 12. November 1966. S. 29, Nr. 173.

³⁷⁶ Utställingskatalog: Äldre Italiensk Konst. Stockholm 1944, S. 71, Nr. 147.



51 Stockholm, ehemals Norberg-Sammlung

Byström existierte. Das Werk von ihm wird in der Literatur nicht beschrieben, so dass keine Rückschlüsse auf die beiden Gemälde gemacht werden können. Der weitere Verbleib des Gemäldes (Kat. Nr. 51) ist unbekannt.

Die *Madonna mit der Nelke* (Abb. Kat. Nr. 51) im ehemaligen Besitz von Frau Norberg misst 30,5 x 22 cm und ist auf Leinwand gemalt.

Als erstes fällt das verzeichnete Kind auf. Gesichtsschädel und Hinterkopf zeigen eine verschiedene perspektivische Ansicht. Hinzu kommt, dass die Pupillen in unterschiedliche Richtungen blicken, wodurch es zu einem Schielen kommt. Die Körperproportionen stimmen untereinander nicht. Der Kopf zum Beispiel ist im Verhältnis zum Körper zu groß, das linke Bein zu kurz.

In dem Madonnengesicht dominiert die spitze Nase. Zusammen mit ihr bedingt die kürzere weniger gewölbte Oberlippe, der betonte Lidstrich und die halbmondförmige Pupille einen starren mit Skepsis erfüllten, teilnahmslosen Blick, der nicht unmittelbar auf das Kind gerichtet ist, das wiederum seine Gestik auf die Nelken gelenkt hat, aber dessen Blick nicht mit den Blumen kommuniziert. Die Figuren wirken hölzern und nicht mit Leben erfüllt.

Wie auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1) hat die Jungfrau auf dem Haupt zwei Haarflechten. Der Schleier weicht auf der rechten Schulter von der Darstellung auf der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) ab. Der Rahmen überschneidet den gelben Mantelbusch.

Die Gestaltung der Sitzfläche, des Mantelverlaufs und der Schattengebung zeigen am unteren Rand deutliche Unsicherheiten. Außerdem hält die Madonna in ihrer linken Hand weniger Nelken. Vielleicht fand hier eine nachträgliche Übermalung und Vergrößerung statt.

Ein zweiter Vorhang unterteilt ebenfalls den Hintergrund.

Ferner zeigt das Fenster keinen Bogenansatz und die Säule keine Entasis.

In der Landschaft scheint ein unterschiedliches Craquelé vorzuliegen, das für eine technische Veränderung sprechen könnte. Ansonsten ist sie nicht zu beurteilen.

Der Mutter- und -Kind-Komplex gehört der Gruppe A an.

52 Wien, ehemals Brunsvick-Sammlung

Maler: unbekannt

Größe: 30 x 24 cm

Mat.: Öl auf Leinen (wahrscheinlich)

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: Graf Brunsvick



Am 25. 11. 1902 standen in Wien auf einer Auktion des Dorotheum 375 Bilder der Gemäldegalerie der gräflichen Familie Brunsvick zum Verkauf an. Unter der Nr. 373 des Auktionskatalogs wurde eine Kopie der *Madonna mit der Nelke* für K 750,- angeboten und „vermuthlich Domenico Zampieri (genannt Domenichino)“ zugeschrieben (Abb. Kat. Nr. 52/1).

Graf Ference Brunsvick de Korompa (1776/77 – 1849/52) gründete die Gemäldegalerie, die sich in Martonvásár (nahe Budapest) auf seinem Schloss befand. Sein Sohn Géza (1834 – 1899) setzte die Sammelleidenschaft seines Vaters fort. Er verkaufte 1893 sein Gut und zog mit seiner zweiten Frau Seraphine nach Österreich, wo er in Wien am 20. 7. 1899 verstarb und mit ihm dieser Zweig der Brunsvick - Linie ausstarb. Seine Witwe heiratete 1900 einen Patrizier in Florenz und verkaufte die Gemäldegalerie. Wahrscheinlich fand der Erwerb zwischen 1800 und Mitte des 19. Jh. statt. Der weitere Verbleib des Gemäldes verläuft im Dunkeln.³⁷⁷

Die Malerei erfolgt auf einer 30 x 24 cm großen Leinwand (Abb. Kat. Nr. 52).

In dem ovalen Gesicht der Madonna erscheinen ein leicht geöffneter Mund und ein konvex gestalteter Lidspalt.

³⁷⁷ Ganz herzlich möchte ich mich bei Frau Buda und Frau Dr. Hornyák-Üveges aus Martonvásár für ihr Hilfe und Recherchen bedanken. Frimmel, T. (1913), Bd.1, S. 227 – 239.



52 Wien, ehemals Brunswick-Sammlung

***** GALERIE BRUNSVIK *****

370. — **Nachahmer des Ph. Wouermann.** Halt vor der Schenke. — Im Vordergrunde zwei Pferde und ein Hund, daneben der Wirt. Links sitzt ein Mann. Leinwand. 49 Cm. hoch, 40 Cm. breit.
K 30.—
371. — **Nachahmer des Philipp Wouermann.** Hirschjagd. — Im Vordergrunde Jäger zu Pferde und Hunde. Rechts ein Hirsch, welcher von den Hunden angefallen wird. Hintergrund: Landschaft mit Schloss. Die Signatur „Ph. W.“ ist falsch. Leinwand. 40 Cm. breit, 30 Cm. hoch.
K 40.—
372. — **Thomas Wyck.** Italienische Landleute unter einem Thorbogen. — Links unten die, wie es scheint, später aufgesetzte Bezeichnung: „T. Wyk“. 31 Cm. breit, 35 Cm. hoch.
K 300.—
373. — **Vermuthlich Domenico Zampieri (genannt Domenichino).** Madonna. — Maria sitzt vorne in einem Gemach und hat das Christuskind vor sich auf einem Pösterchen sitzen. Sie reicht ihm mit der Rechten ein Nelkenstämchen; die Linke hält ein Büschelchen derselben Blumen. Mariens Blick ist auf das Kind herabgerichtet. Rechts durch ein Bogenfenster blickt man auf eine Landschaft mit Burgruinen. Das Leibchen der Maria ist graublau, der Aermel hellbraungelb, der Rock goldgelb, der Ueberwurf hellblau. (Fast sicher ein besonders feines Jugendwerk des berühmten Meisters.) Leinwand. 24 Cm. breit, 30 Cm. hoch. (Vergl. die Abbildung auf umstehender Seite.)
K 750.—

Das Haupt des Christuskindes bildet keine gewölbte Schädeldecke. Die linke Wange ist ausgeprägter, wodurch der Eindruck entsteht, dass die linke Gesichtshälfte angeschwollen sei. Die in der Kinderhand befindlichen Nelken ähneln denen auf der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1).

Den steileren Fensterbogen überschneidet der Rand hoch.

Die rechte untere Bildseite könnte eventuell den Mantelrand und das rechte Knie der Madonna erahnen lassen, sowie eine Signatur zeigen, die aber nicht zu entziffern ist.

Der Figurenumriss gehört der Gruppe A an.

53 Würzburg, Martin von Wagner Museum

Maler: unbekannt

Größe: 30,5 x 24,5 cm (verbreitert)

Mat.: Leinwand auf Eichenholz

Aufenthaltsort: Martin von Wagner Museum, Würzburg

Inv.-Nr.: Kat. Nr. 395 (F24/k 100)

Lit.: Passavant, J. D. (1858), S. 99; Crowe, J. A. & Cavalcaselle, G. B (1883), S. 272; Ricci, S. (1913), S. 138; Gamulin, G. (1958), S. 161; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: Slg. Rüttimann; Slg. Fröhlich; 1855 Ästhetisches Attribut Würzburg; Martin von Wagner Museum, Würzburg



Zum Bestand des Martin von Wagner Museums gehört eine *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 53) nach Raffael unter der Kat. Nr. 395 (F 24/k 100) (Abb. Kat. Nr. 53, 53/1).

Die Provenienz des Gemäldes bleibt im Dunkeln. Prof. Dr. Franz Joseph Fröhlich, der von 1780 – 1862 lebte, vermachte 1855 seine private Kunstsammlung dem Ästhetischen Attribut in Würzburg, dem er von 1834 – 1855 vorstand.³⁷⁸ Nach dem Fröhlich-Inventar vom 24. Januar 1866, das sich bis heute im Martin von Wagner Museum befindet, fand die Übergabe der Sammlung zwischen 1859 und 1862 statt. Das Bild wird aufgeführt unter der *“Inventar Nr. 24, Kat. 203, Standort: Bildgalerie, mit der Bezeichnung: Raph. Sanzio nach demselben, röm. Schule 1483 – 1520,*

³⁷⁸ Nogossek, H. (1991), S. 73.



53 Würzburg



53/1 Würzburg



53/2 Rückseite



53/3 Würzburg, sichtbare weiße Grundierung



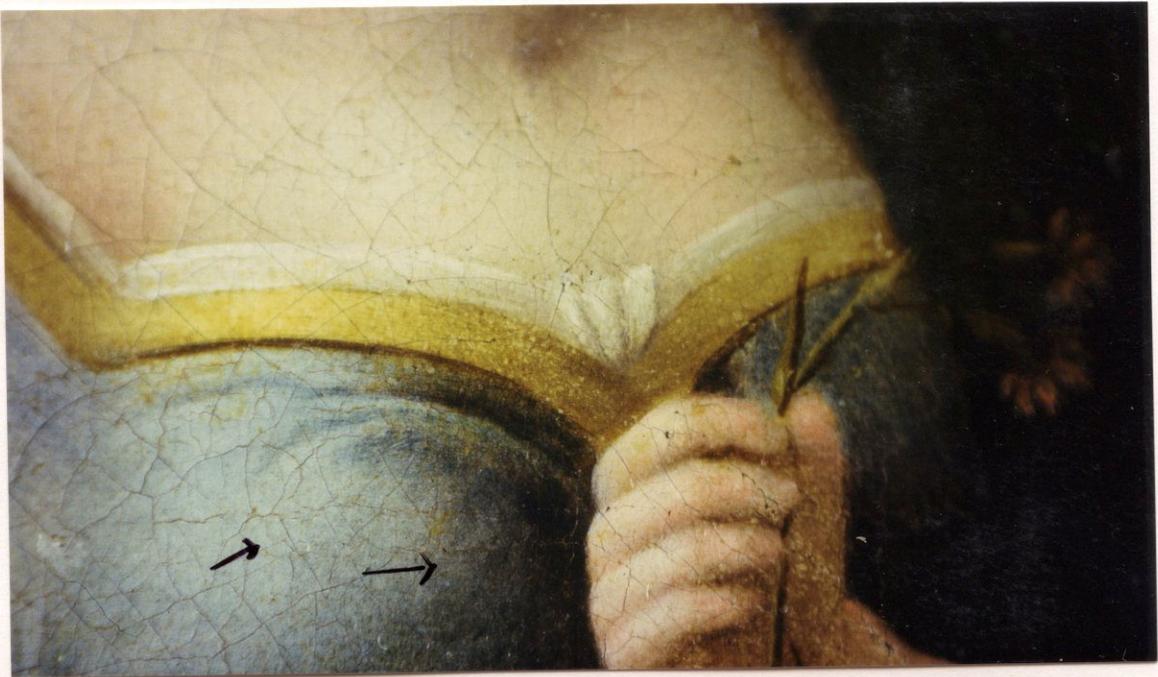
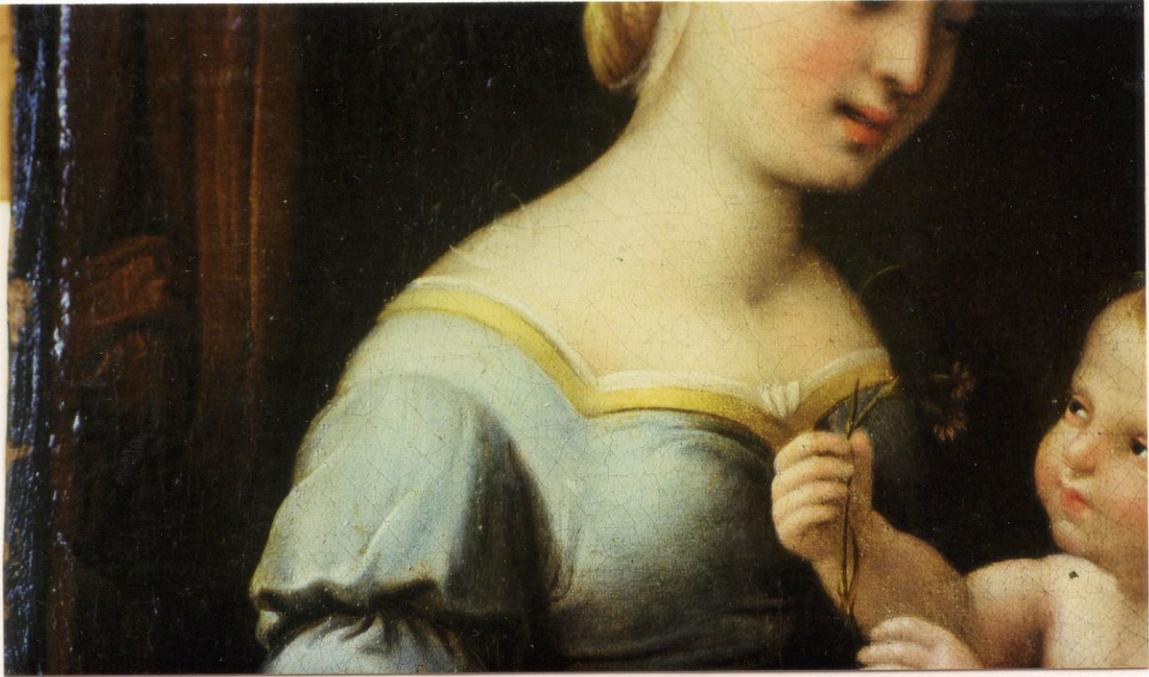
53/4 Würzburg,



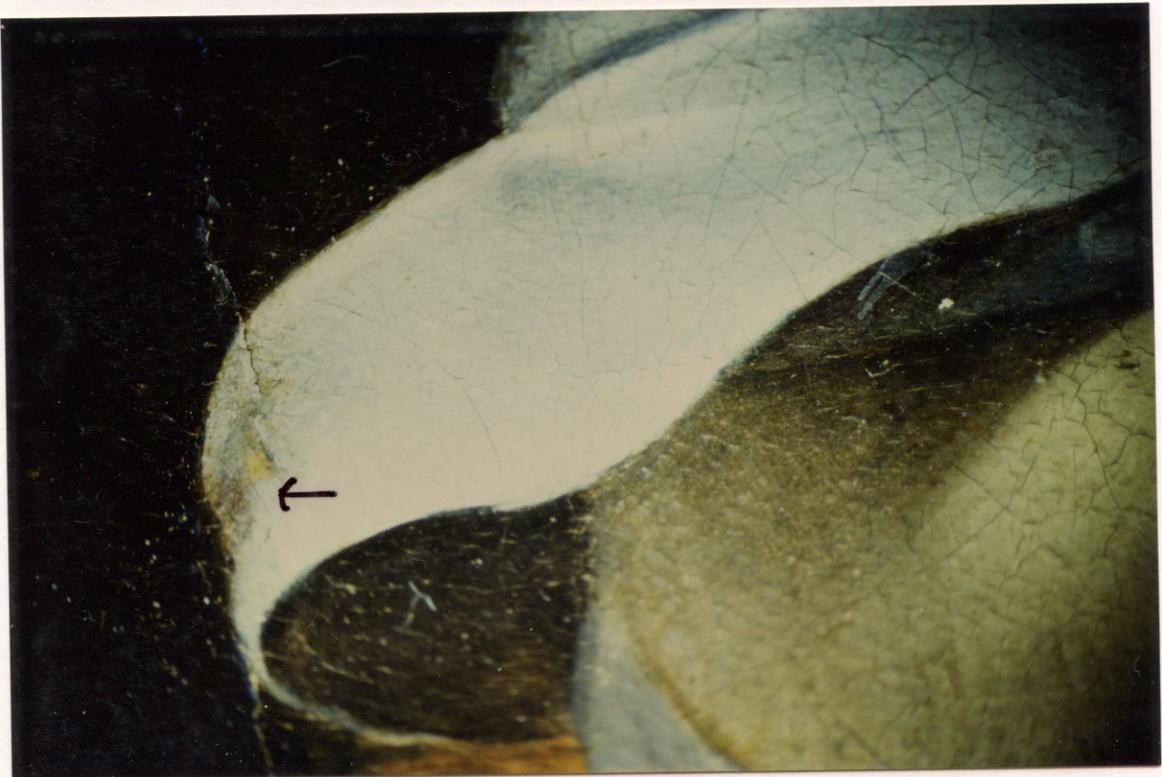
53/5 Würzburg, Oberflächenstruktur, Ausschnitt



53/6 Würzburg, Kittungen, Ausschnitt



53/7 Unter-
malungs-
spuren
im Gewand



vorzügliche alte Copie aus der Sammlung Rüttimann stammend u. bei Passavant. II fol. 79 u. III fol. 99 erwähnt, 13 alte Copie exist. davon, während das Original, auf Holz anno 1506 – 8 gemalt, unentdeckt ist. Madonna mit der Nelke, Ölgemälde auf Holz 31 c. hoch 25 brt in Goldrahmen“. Ferner wird in dem Wertverzeichnis angegeben unter “ 178 – Sanzio, Raph. v. Urbino 1483 gest. 1520 Rom, die Madonna mit der Nelke, Werth 150”.

Die Kunstsammlung des Expeditors Rüttimann lag 1824 dem Eingang des Stephanklosters gegenüber. Seine besondere Neigung galt den italienischen Meistern. Fröhlichs Gemäldesammlung muss in diesem Jahr schon existiert haben, denn auch sie wird von Erbacher³⁷⁹ angeführt.

Weiter zurück läßt sich die Sammlung Fröhlich nicht verfolgen. Das Gemälde *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 53) wird außer in dem Schenkungsinventar nicht erwähnt. Lediglich 1858 wird das Bild von Passavant erstmals erwähnt.³⁸⁰

Das Format beträgt 30,5 cm in der Höhe und 24 cm in der Breite. Bei dem Bildträger handelt es sich um feine handgewebte, ehemals naturfarbene Leinwand. Sie ist auf eine 1,2 cm starke Eichenholztafel geleimt und auf den Kanten mit handgeschmiedeten Eisennägeln, deren Flachköpfe Rostspuren verursachen, im Abstand von ca. 4 cm befestigt (Abb. Kat. Nr. 53/2).

Am Malrand ist eine weiße Grundierung festzustellen (Abb. Kat. Nr. 53/3, Abb. 53/4). Eine teilweise dicke Firnissschicht bedeckt die Malerei. Durch das Aufziehen der flexiblen Leinwand auf die starre Holztafel ging ein Teil der charakteristischen Leinwandoberfläche verloren. Das Bild der Oberflächenstruktur wirkt daher zum Teil starr und das Leinwandkorn tritt deutlicher hervor (Abb. Kat. Nr. 53/5). Im Bereich des kindlichen Unterleibs und des rechten Oberschenkels zeigt sich die Marouflage besonders deutlich. Hauptsächlich in der Nähe der Ränder befinden sich Übermalungen und Kittungen (Abb. Kat. Nr. 53/6).

Das Gemälde wurde wahrscheinlich in Öl-Tempera-Technik ausgeführt. Die Pigmente sind fein verrieben. Eine ockerfarbene Untermalung läßt sich in dem Gewand der Jungfrau erkennen (Abb. Kat. Nr. 53/7).

Auf der rechten Seite durchzieht eine ca. 2 cm breite Übermalung senkrecht vom Rand die Landschaft und verbreitert sich nach unten auf 6 cm (Abb. Kat. Nr. 53/4). Besonders in der Himmelsregion zeigt sich auch bei vergrößerter Betrachtung kein Craquelé. Der Farbauftrag unterscheidet sich von den angrenzenden Farbflächen. Das Blau wirkt homogener und nicht so nuanciert (Abb. Kat. Nr. 53/4). Die angrenzenden Wolkenformationen setzen sich deutlich als dunkler Streifen ab. Die Übermalung findet ihre Fortsetzung entlang des rechten Turms. Unterhalb des Turms befinden sich in der Hügellandschaft kleine Löcher, bei denen die originale Farbsubstanz eingedrückt und somit noch erhalten ist. Mehrere leicht vorgewölbte Längsrisse weisen auf eine Lockerung der Malschicht hin.

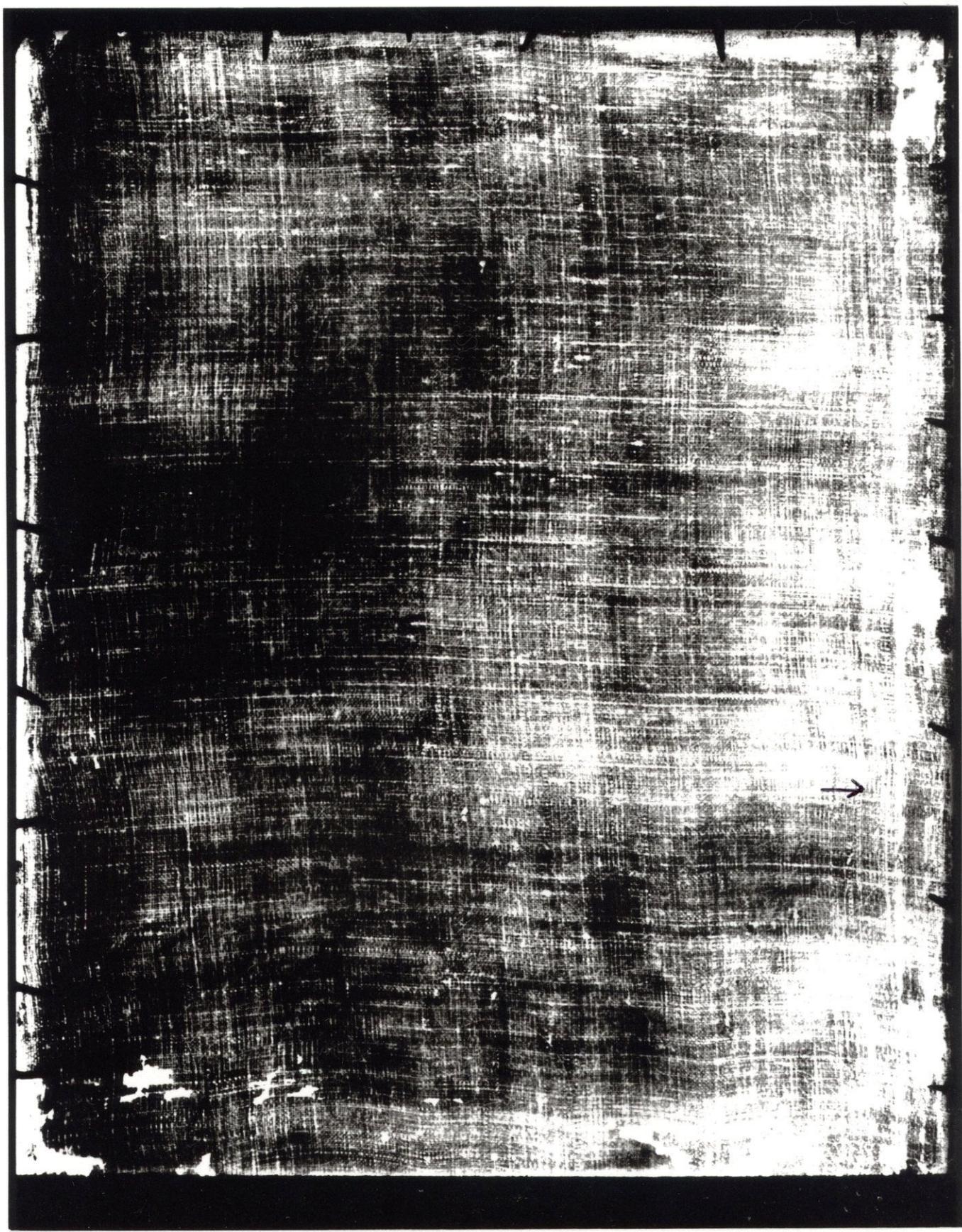
Den Verlust zweier Nelkenblüten durch Übermalung zeigen die noch vorhan-

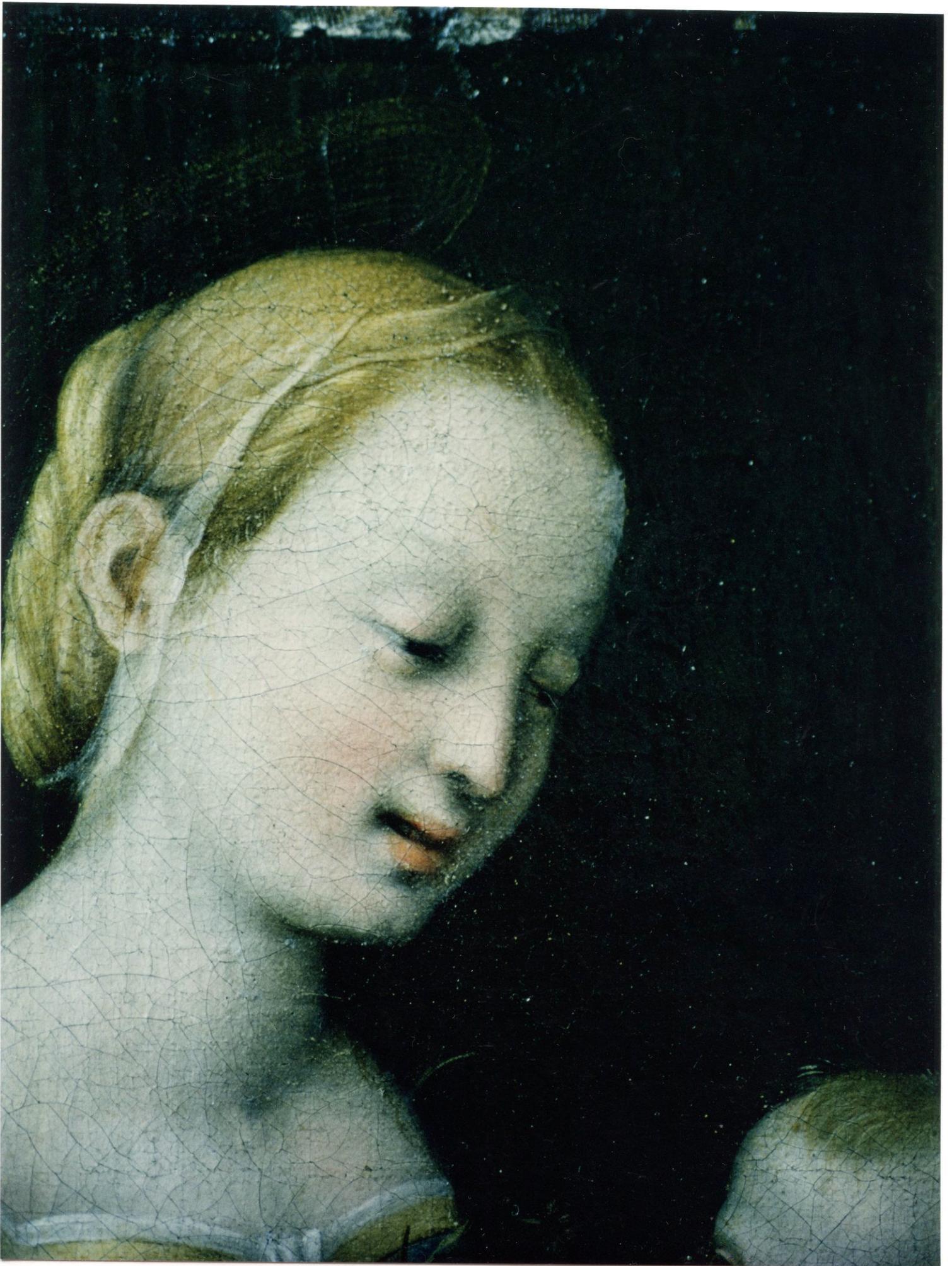
³⁷⁹ Erbacher, C. (1824), S. 124.

³⁸⁰ Passavant, J. D. (1858), S. 99.



53/8 Restaurierungsschäden, Verlust zweier Nelkenblüten, Ausschnitt

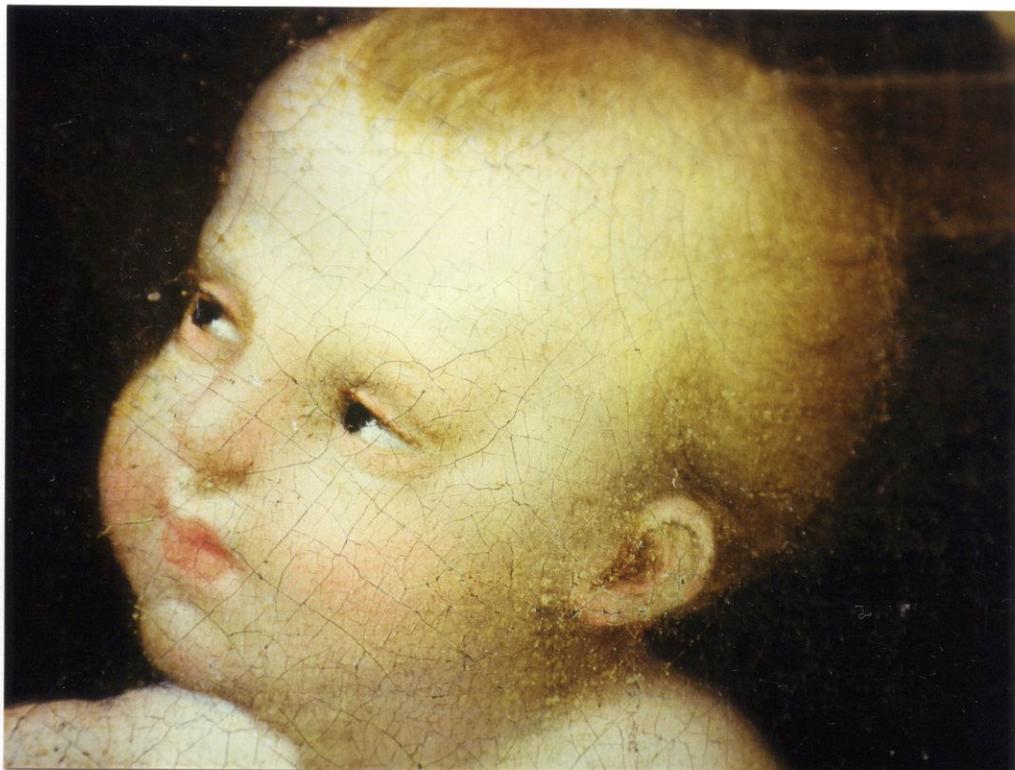




53/10 Madonnenkopf, Ausschnitt



1 Knabenkopf, Ausschnitt



53/11 Knabenkopf, Ausschnitt

denen Stiele (Abb. Kat. Nr. 53/8).

Die Größe des Würzburger-Bildes von 30,5 x 24 cm differiert zu der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) von rund 29 x 23 cm um 1,5 x 1 cm. Eine nachträgliche Erweiterung der Leinwand ist in der Malerei und auf dem Rö-Bild deutlich zu sehen (Abb. Kat. Nr. 53/9). Ferner endet das Fenster mit einem gedrungenen Bogen und der untere Rand ist um die Stärke der Sitzbank verlängert (Abb. Kat. Nr. 53/1).

Die Malweise wirkt auf der Würzburger Kopie (Kat. Nr. 53) malerisch, weich und fein im Gegensatz zu der klaren, exakten und reinen Modellierung der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Besonders die Inkarnate sind auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) rundplastischer und glatt geformt. Sie werden von einer nahen Beleuchtungsquelle mit einem kalten Licht beschienen und erstrahlen hell und blass gegenüber dem mehr blühenden Fleishton auf dem Würzburger Werk. (Kat. Nr. 53). Die Übergänge zwischen weißem und rosa Inkarnat sowie der Schatten wurden auf dem Würzburger Bild (Kat. Nr. 53) malerisch und fließend dargestellt während die Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) eine zeichnerisch präzise und feste Behandlung aufweist. Auf dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) verraten insbesondere die Weißhöhlungen im Bereich des Fleischtönen eine zügige und sorgfältige Arbeitsweise. Die Figuren haben mehr Volumen. Einzelne nebeneinander liegende, feine helle und dunkle Striche lassen das Haar der Londoner Jungfrau fester und dichter erscheinen. Während die Würzburger Darstellung eine mehr flächige, homogene Verarbeitung, insbesondere der oberen Kopfpartie ohne Darstellung der Zöpfe, zeigt. Das Werk präsentiert den gleichen geschwungenen Lidspalt (Abb. Kat. Nr. 53/10).

Der Mund des Christuskindes ist kleiner und spitzer gebildet. Die Nasenspitze erscheint runder (Abb. Kat. Nr. 53/11).

Die Unterschiede, die sich gegenüber dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1) ergeben, beruhen zumeist auf der Ungenauigkeit der Wiedergabe. Die Figuren sind geringer rundplastisch geformt. Die entscheidende Abweichung besteht in dem Gesichtsausdruck. Die Madonna strahlt mehr Anmut und mütterliche Sorge aus.

Nach der Umrisszeichnung gehört die Würzburger Kopie (Kat. Nr. 53) der Gruppe A an, mit der auch das Londoner Werk (Kat. Nr. 1) kongruent ist.

54 Zagreb, Galerie Strossmayer

Maler: unbekannt

Größe: 30,5 x 24,5 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Galerie Strossmayer, Zagreb

Inv.-Nr.: 123

Lit.: Gamulin, G. (1958), S. 160 – 161; Dussler, L. (1966), S. 53, S. 54, (1971), S. 63; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: stammt von den Erben des Malers Ramboux in Köln; seit 1883 in Besitz der Galerie Strossmayer



Die Galerie Strossmayer in Zagreb besitzt eine Version (Kat. Nr. 54) der *Madonna mit der Nelke* (Abb. Kat. Nr. 54) mit der Inventarnummer 123, die von den Erben des Malers Ramboux³⁸¹ in Köln stammt.

1883 kam die *Madonna mit der Nelke* in die Galerie als Geschenk des Bischof Josip Juraj Strossmayer, des Gründers der Galerie. Am 2. Okt. 1868 schreibt Bischof Josip Juraj Strossmayer, handschriftlich, in seiner Inventarliste unter der Nr. XXXVIII

³⁸¹ Johann Anton Ramboux lebte von 1790 – 1866 als Maler, Kopist und Konservator. 1807 ging er nach Paris und lernte in der Schule von David. 1816 reiste er über die Schweiz nach Italien und über Mailand, Lodi, Piacenza, Parma und Bologna nach Florenz und Rom. Dort traf er deutsche Künstler und wurde mit dem Gedankengut der Nazarener vertraut. Seine 10 jährige Kopistentätigkeit beschränkte sich auf die italienische Frührenaissance. Er hatte eine Vorliebe für alte Meister und fertigte in großer Anzahl Kopien an, besonders Aquarellkopien. 1842 kehrte er von seiner zweiten Italienreise nach Köln zurück. Vom 10. Jan. 1844 bis zu seinem Tod am 2. Okt. 1866 war er Museumsdirektor der Stadt Köln. Ausst. Kat. Köln 1967.



54 Zagreb, Galerie Strossmayer

“ *Inv. Nr. 386 – Die Madonna von Sassoferrato. Die Tafel ist in Holz*³⁸² ...”, ferner: “*erworben aus dem Erbe des Malers Ramboux für 100 Thaler.*“

1883 schreibt Cepelic: „*Nr. 236, Sassoferrato (Giovan Battista Salvi) zugeschrieben, nach dem Stich von Marc-Antonio.*“

1885 “*Madonna von Sassoferrato nach Raffaels verlorenem Original*”.

Von 1891 bis 1917 wird das Gemälde unter der Inv. Nr.: 123 “*Madonna von Sassoferrato nach Raffaels verlorenem Original*” geführt.

1922 ist es unter der Inv. Nr. 96 mit gleichem Text verzeichnet.

In den Inventarlisten von 1926 – 1950 ist das Gemälde nicht aufgeführt. Erst 1967 taucht es im Katalog der Galerie von Vinko Zlamalik wieder auf und zwar als “*Kopie nach Raffael*”.

1982 heißt es wieder: *Inv. Nr. 123 “Kopie nach Raffael”*.³⁸³

Es handelt sich um ein 30,5 x 24,5 cm großes Öl auf Holz Gemälde.³⁸⁴ Die Malweise ist fein, nuanciert und modelliert. Monumental ist die Figurengruppe ins Bild gesetzt.

Obwohl der Umriss des Figurenkomplexes kongruent mit der Londoner Version (Kat. Nr. 1) ist, so liegt der Unterschied wiederum im Detail.

Die Madonna wirkt größer und ein wenig gröber. Ihr Gesicht erinnert an eine Schnitzarbeit. Ausgelöst wird dieser Eindruck durch die Verlängerung und Akzentuierung der Unterkieferlinie. Die über der Nasenwurzel breit ansetzende Nase endet in einer dicken runden Nasenspitze. Der scharfe Kontrast von Licht und Schatten verursacht diese Wirkung. Durch das ausgedehnte Lippenrot und die etwas gewölbtere Oberlippe wirken die Lippen wulstiger. Der konvexe Lidspalt unterstreicht das hervorquellende rechte Auge im Gegensatz zu der elegant wirkenden geschweiften Form der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1). Auf dem Haupt finden sich keine Haarflechten. Ferner entspricht der Schleierverlauf, der entlang des Rückens auf der einen Seite läuft und auf der anderen Seite die kindliche Hüfte umspielt, nicht der Londoner Darstellungen (Kat. Nr. 1). Der am linken Gesäß sichtbare Schleier, der hinter dem Rücken verläuft, um von rechts die kindliche Scham zu bedecken, scheint von anderer Struktur zu sein. Er wirkt dichter. Es erhebt sich die Frage, ob er nachträglich hinzugefügt wurde. Dafür spricht auch der eigentümlich Verlauf.

Der Kleidbesatz ist ornamentiert und der Ärmelvolant mit feinen Streifen durchwirkt. Diese Verschönerung zeigt ebenfalls das Emaillebild von Victoire Jaquotot (Kat. Nr. 49). Auf den Fotografien von Zagreb (Kat. Nr. 54) und Sèvres (Kat. Nr. 49)

³⁸² Übersetzt wiedergegeben. Originaltext von 1868, handgeschrieben von Elena Strossmayer: „*Inv. br.386 – Majka Božja po Sassoferratu. Slika je na drvetu, visoka.i široka. ...predstavlja Majku Božju s u djetetom Isusom, koji u desnoj ruci drži cvijet, i Majka Božja drži cvijet. Kupljena je u Kölnu iz ostavštine slikara Rambouta za 100 talira. Autor joj je Sassoferrato. Osim svojega pozlatjenoga okvira ima svoj posebni etui. ...*”(Strossmayerov popis, br. XXXVIII, od. 2.X.1868).

³⁸³ Der Galerie Strossmayer danke ich für ihre Hilfsbereitschaft mir Fotokopien und Übersetzungen ihrer Dokumente zu überlassen, ferner Hinweise auf weitere Kopien zu geben.

³⁸⁴ Das Gemälde ist nicht auf Kupfer gemalt und nicht der kroatischen National Akademie 1868 geschenkt worden.

tritt sie nicht in Erscheinung. Ansonsten weist das Gewand mit seiner Faltengebung keine größeren Varianten insbesondere zu dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) auf.

Bei dem Knaben fällt der massige Kopf auf. Auch hier entspricht der Gesichtskontur dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1). Die Abweichung liegt in der ausgeprägten modellierten linken Wange, deren Schwellung sich auf die Unterkiefer-Halsregion ausbreitet und so zu einem pyknisch gestalteten Hals beiträgt. Die Haare wirken perückenhaft. Für die langen Beine ist der füllige Körper zu kurz.

Der steilere Säulenbogen wird von dem Rahmen höher überschritten. Weniger diffizil ist die Landschaft gestaltet.

Die Madonna zeigt ein unentschlossenes Gesicht. Es ist nicht erkennbar, ob sie den Mund zum Sprechen oder Lächeln geöffnet hat. Das Kind sieht mit ernstem wissendem Blick die Nelken an.

55 Zürich, Privatbesitz (aus Belvedere)

Maler: unbekannt

Größe: 21,4 x 28,5 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltort: unbekannt

Lit.: Gronau, G., Suida, W., Fiocco, G. (Belvedere, XII. Jg. 1934/37) S. 3 – 6, S. 105

Prov.: Zürich, Privatsammlung



Robert Eigenberger führte 1932 eine technische Untersuchung des Gemäldes durch, nachdem er "eine vollständige Übermalung des 17. Jh." entfernt hatte. Er stellte fest, dass es sich um ein auf Holz (wahrscheinlich Nussbaum) in Öl-Tempera gemaltes 21,4 x 28,5 cm großes Gemälde handelt. Bei der Grundierung handelt es sich um einen "violett-rötlich braunen Grund mit kristallinischem Gefüge, das in einer ganz feinen Sprengelung merkbar wird."³⁸⁵

Der Aufbau der "Malereilagen" und die "Konsistenz der Farbmaterie" weisen nach Eigenberger "typische Merkmale bei Werken aus der Werkstatt von Leonardo da Vinci" auf.³⁸⁶

W. Suida beurteilt es im Februar 1933 als ein "künstlerisch hochwertiges Gemälde". Im August 1933 ist G. Gronau nach einer Untersuchung des Werkes (Abb.Kat. Nr. 55) der Ansicht, dass sich die Komposition an Raffaels *Nelkenmadonna* anschließt, aber nicht im Sinne einer weiteren Kopie. Er hebt wesentliche Abweichungen hervor, die ich zitiere:

³⁸⁵ Gronau, Suida u. Fiocco (1934/37), S. 3.

³⁸⁶ Gronau, Suida u. Fiocco (1934/37), S. 3 – 6, 105.



55 Zürich, Privatbesitz (aus Belvedere)

"1. Die Blumen in der Hand des Kindes (keine Nelken) wachsen senkrecht über der Hand empor, während sie sich auf allen Exemplaren der Nelkenmadonna seitlich im Bogen gegen den Kopf des Kindes zu neigen; ebenso ist bei den Blumen in der linken Hand der Madonna die Abweichung zu bemerken, dass sie fast horizontal gegen den Bildrand zu gerichtet sind. Ferner sind die Augen der Madonna bei gesenkten Augenlidern doch soweit geöffnet, dass man das Weiße im Auge und die Pupille deutlich unterscheidet, während auf der raffaelischen Komposition diese kaum erkennbar sind. Auch in den Gewandmotiven wird man zum Teil wesentliche Abweichungen wahrnehmen können.

2. Die farbige Gesamthaltung des Bildes zeugt für eine durchaus selbständig schaffende, künstlerische Absicht. An der Stelle der wesentlich gleichmäßig hellen Farbgebung, die für das raffaelische Bild durch die Kopien bezeugt ist, beobachten wir hier ein bemerkenswertes Clair-obscur (Helldunkel) von hohem malerischem Reiz, das hinsichtlich der Farbgebung eine selbständige Leistung des Künstlers bedeutet, der hierin offenbar nicht durch Raffael, sondern durch Leonardo inspiriert erscheint. Diese Beobachtung wird durch die von Prof. Eigenberger festgestellten technischen Details, die gleichfalls auf Leonardo hinweisen, bekräftigt.

3. Hinsichtlich der Epoche der Entstehung kann es nicht zweifelhaft sein, dass das Bild in der Zeit zwischen 1500 und 1510 als obere und untere Grenze entstanden sein muss."

Nach Gronaus Ansicht handelt es sich um " eine in Leonardos malerischem Stil behandelte Variante der raffaelischen Komposition, die jedoch eine durchaus selbständige Leistung von hohem künstlerischen Rang darstellt. Nur das Studium des Originals gibt die richtige Vorstellung von dem malerischen Können des Meisters, der das Bild gemalt hat."³⁸⁷

³⁸⁷ Gronau, Suida u. Fiocco (1934/37), S. 5.

55 a Zürich, Sammlung Bender 1939

Maler: unbekannt

Größe: 56 x 44 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: 1939 Zürich, Sammlung Bender

Exp.: Mostra di Leonardo da Vinci, Milano, 9 Maggio – 20 Ottobre 1939 - XVII

Lit.: Leonardo d. V., 7. verbesserte. Auflage, S. 80

Prov.: unbekannt, 1939 Sammlung Bender



Durch Zufall entdeckte ich dieses Bild (Abb. Kat. Nr. 55a) in einem Buch, das die große Leonardo Ausstellung in Mailand 1939 nach dem Krieg dokumentiert.³⁸⁸

Es befand sich noch 1939 in der Züricher Sammlung Bender.³⁸⁹

Soweit es die mäßige Qualität der Fotografie zulässt, scheint es mit dem Werk (Kat. Nr. 55) identisch zu sein.

³⁸⁸ Leonardo da Vinci. Das Lebensbild eines Genies; Volmer Verlag Wiesbaden, Berlin. 7. verbesserte Auflage. S. 80.

³⁸⁹ Mostra Milano (1939), S. 221.



Leonardo oder Raffael zugeschriebene
Madonna mit dem Kinde – Toskani-
scher Maler des 15. Jh. – Sammlung
Bender – Zürich



56 Zürich, Privatbesitz, J. f. b. K. 1912

56 Zürich, Privatbesitz, J. f. b. K. 1912

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthaltort: unbekannt

Lit.: Gronau, G., J.f. b.K. 1912, S. 255 – 259.

Prov.: unbekannt



In dem Artikel von Georg Gronau *Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci* fand ich diese Abbildung (Abb. Kat. Nr. 56).³⁹⁰

Wahrscheinlich ist sie mit Gottschewski, Florenz (Kat. Nr. 14) identisch.

³⁹⁰ Gronau, G. (1912), S. 255 –259.

57 Zürich, Privatbesitz, Landeskriminalamt Baden-Württemberg.

Maler: unbekannt

Größe: 28,2 x 22,8 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: Zürich, Privatbesitz

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Am 21. 10. 1994 wurde das Gemälde (Abb. Kat. Nr. 57) aus einem Privatbesitz in Zürich entwendet.³⁹¹

18. 08. 2000 teilte mir das Landeskriminalamt Baden-Württemberg mit, dass das Gemälde sichergestellt sei. 1999 wurde es von der spanischen Polizei mit anderen Werken bevorzugt aus der Schweizer Privatsammlung sichergestellt.³⁹²

Der Figurenumriss passt in die Gruppe A.

³⁹¹ Mitteilung des LKA Baden-Württemberg v. 22. 01. 1997 und The Art Loss v. 25. 04. 1997, s. auch *Weltkunst* Nr. 23, 01. 12. 1995.

³⁹² Mitteilung des LKA Baden-Württemberg vom 18. 08. 2000.



57 Zürich, Privatbesitz, LKA-Baden Württemberg



58 Mailand, 19. 11. 1997

58 Mailand, 19. 11. 1997

Maler: unbekannt

Größe: 30,5 x 24 cm

Mat.: Öl auf Holz

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Diese Kopie (Abb. Kat. Nr. 58) wurde am 19. 11. 1997 auf der Auktion in Mailand unter lot. 11 im Auftrage des Instituto bancario San Paolo di Torino zum Verkauf angeboten.³⁹³

Bei diesem Bild handelt es sich um eine Kompositionsvariante, die nach der Kopie im Holburne Museum in Bath (Kat. Nr. 2) angefertigt sein könnte.

Im Gegensatz zu diesem (Kat. Nr. 2) weist die Kopie aus Mailand (Kat. Nr. 58) einige Unterschiede auf. So umgibt ein Strahlenkranz das Haupt der Jungfrau. Die Blüten in der linken Hand der Madonna bilden höchstwahrscheinlich keine Nelken ab. Bei der Blume in der Hand des Kindes scheint es sich um ein Rosengewächs zu handeln. Die Landschaft zeigt eine mit Türmchen versehene und auf einem Fels thronende Burg.

Die Darstellungsweise spricht eher für das 18. Jahrhundert.

Der Mutter-und-Kind-Komplex entspricht der Gruppe A.

³⁹³ Ausst. Kat. Mailand 1997.

59 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Maler: unbekannt

Größe: 52 x 41,5 cm

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Inv.-Nr.: Dep. 21 FV

Prov.: Verwahrungsgut. Fremdvermögen Deutsche Bank 1969, Gemäldegalerie von Deutsche Bank aus dem Tresorschrank der Diskont Bank, Berlin, 1969 zur Verwahrung gegeben; Eigentümer noch nicht gefunden



Diese 52 x 41,5 cm große Kopie auf Leinwand (Abb. Kat. Nr. 59) stellt ebenfalls eine Variation dar wie (Kat. Nr. 2, 34, 58), die Mitte des 18. Jahrhunderts zu datieren ist.



59 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz



60 Bartolomeo da Bagnacallo zugeschrieben

60 Bartolomeo da Bagnacallo zugeschrieben

Maler: Bartolomeo Ramenghi, gen. Il Bagnacallo (ca. 1484 – ca. 1542 Bologna)³⁹⁴, zugeschrieben

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Angelelli u. de Marchi (1991), Abb. 519

Prov.: wahrscheinlich aus der Slg. Foresti.³⁹⁵



Das Foto (Abb. Kat. Nr. 60) stammt aus der Fotosammlung von Girolamo Bombelli (Nr. E 113435).³⁹⁶

Ein dünner Schleier bedeckt die kindliche Scham (Abb. Kat. Nr. 60/1).

Der Umriss gehört der Gruppe A an.

³⁹⁴ S. Vas. 1550/1568, ed. Bettarini/ Barocchi Bd. IV, S. 493 – 496.

³⁹⁵ Inschrift auf dem Rahmen.

³⁹⁶ Girolamo Bombelli war ein Fotograf und lebte von 1882 – 1969.



60/1 kindliche Scham, Ausschnitt

61 Rom, Sammlung-Girolamo Bombelli, Istituto Centrale per il Catalogo e Documentazione, (Nr. E78351)

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthaltort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Diese Kopie (Abb. Kat. Nr. 61) stammt ebenfalls aus der Fotosammlung von Girolamo Bombelli (1882 – 1969).

Sie weist einige Variationen auf. Bei der Darstellung der Blumen handelt es sich um Rosen (Abb. Kat. Nr. 61/1), wobei der Knabe nur einen belaubten mit Beeren ähnlichen Gebilden versehenen Zweig in den Händen hält (Abb. Kat. Nr. 61/2). Die Borte an dem Gewand der Madonna ist ornamental verziert (Abb. Kat. Nr. 61/3). Verzierungen weisen auch die Kopie (Kat. Nr. 49) aus Sèvres und (Kat. Nr. 54) aus Zagreb auf. Zwei gleich gestaltete Bortenteile verlaufen auf der Schulter bis zu dem Ärmelansatz. Ebenfalls zeigt das Mantelfutter ein großflächiges, stilisiertes florales Muster auf, das an eine spätere Hinzufügung durchaus denken läßt (Abb. Kat. Nr. 61/4).

Eng umschließt ein dicht strukturierter Schleier die Haare.

Auf einem mit einer Troddel geschmückten Kissen sitzt das Jesuskind mit unbedeckter Scham.



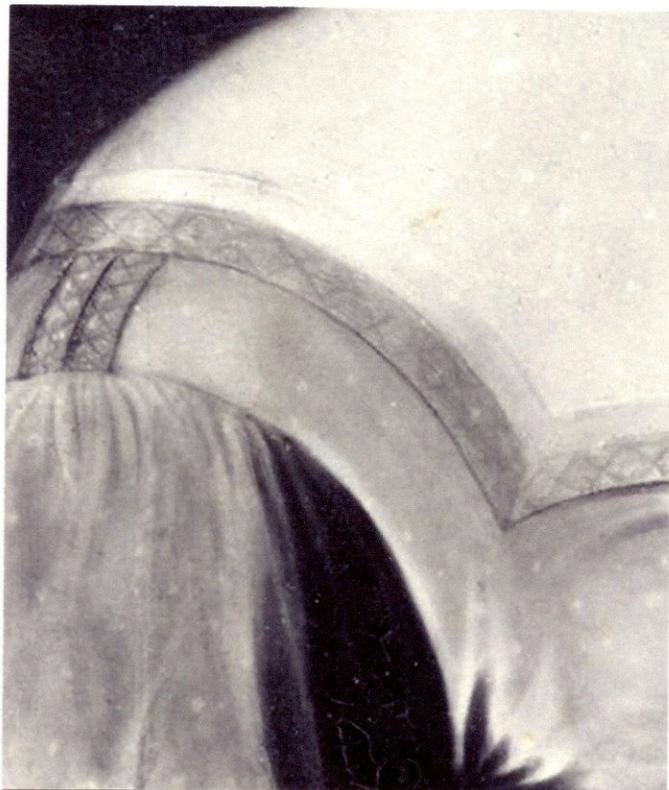
61 Rom, Sammlung Girolamo Bombelli



61/1 linke Madonnenhand mit Rosen, Ausschnitt



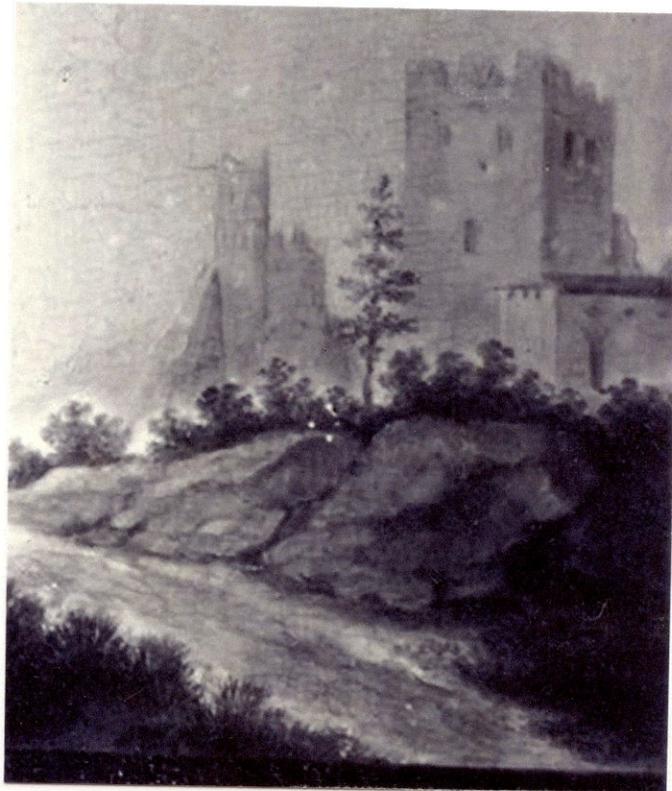
61/2 Zweig in den Knabenhänden, Ausschnitt



61/3 Borte, Ausschnitt



61/4 verziertes Mantelfutter, Ausschnitt



61/5 Landschaft, Ausschnitt

Auch die Landschaft präsentiert weitere Ausschmückungen. (Abb. Kat. Nr. 61/5)

Auf Grund dieser Ausschmückungen, vorausgesetzt, dass es sich nicht um eine nachträgliche Hinzufügung handelt, könnte dieses Bild in das 18. Jahrhundert datiert werden.

Der Mutter- und -Kind-Komplex gehört der Gruppe C an.

62 Jerusalem, Israel Museum

Maler: nach Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi) 1609 – 1685

Größe: 29 x 25 cm

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: Israel Museum, Jerusalem, Israel

Lit.: –

Prov.: Slg. Sam Weisbord (1912 – 1986), 1981 in New York erworben, 1986 dem Israel Museum geschenkt.



Diese Version (Abb. Kat. Nr. 62) stammt aus der Sam Weisbord Collection. Sie wurde 1981 erworben und 1986 dem Israel Museum in Jerusalem geschenkt.

Das Bild misst 29 x 25 cm und ist, wie alle Gemälde in der Art des Sassoferrato, auf Leinwand gemalt. Ein wärmerer und intensiverer Farbton beherrscht das Bild. Auch hier umschließt ein dicht strukturierter Schleier die Haare der Jungfrau verhältnismäßig eng (Abb. Kat. Nr. 62/1). Der Mund ist locker geöffnet, dass gerade noch die Zähne hervorblitzen.

Der Nelkenstiel in der Hand des Knaben trägt drei Blüten (Abb. Kat. Nr. 62/2).

Im Gegensatz zu den Gemälden (Kat. Nr. 10, 32, 37, 45, 54) ist die kindliche Scham nicht bedeckt (Abb. Kat. Nr. 62/3).

Die vermeintliche Identität mit der Version (Kat. Nr. 32) aus der Higgs Gallery, New York, ist nicht haltbar. Der offensichtlichste Unterschied zu der Fassung (Kat. Nr. 32) stellt die unbedeckte Scham des Kindes und die Anzahl der Nelkenblüten da.



62 Jerusalem, Israel Museum



62/1 Madonnenkopf, Ausschnitt



62/2 Nelken in den Knabenhänden, Ausschnitt



62/3 Knabe, Ausschnitt

Der Figurenumriss gleicht dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) und gehört zu der Gruppe A.



63 Italien, Privatbesitz

63 Italien, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: 31,9 x 25,8 cm

Mat.: Leinwand

Aufenthaltsort: Italien

Lit.: –

Prov.: seit 1830 angeblich im Besitz des jetzigen Eigentümers



Die 31,9 x 25,8 cm große Kopie (Abb. Kat. Nr. 63) soll seit 1830 in italienischem Besitz sein. 1971 erfolgte eine Doublierung.

Maria und Jesus scheint kein Nimbus auszuzeichnen.

Obwohl der die Figurengruppe umgebene Raum größer ist, gleicht der Mutter- und-Kind-Komplex der Gruppe A.

64 ehemals Tepotzotlán, Mexiko

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt, wahrscheinlich Leinwand

Aufenthsaltort: unbekannt

Lit.: J. Beck (2006), S. 83

Prov.: 1904 – 1908 Guillermo Kahlo



Diese Kopie (Abb. Kat. Nr. 64) stammt vielleicht aus dem ehemaligen Kloster der Jesuiten in Tepotzotlán. Zwischen 1904 und 1908 soll es in den Besitz von Guillermo Kahlo gekommen sein. Der weitere Verbleib verläuft im Dunkeln.

Bei der Version bedeckt ein von der rechten Schulter der Jungfrau kommender locker gedrehter Schleier die kindliche Scham. Auf den anderen Kopien, die eine verborgene kindliche Scham zeigen, verläuft der Schleier nicht auf diese Weise.

Die Umrisszeichnung gehört der Gruppe B an.



64 ehemals Tepotzotlan, Mexiko

65 Schweiz, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: 61 x 45,5 cm

Mat.: Öl auf wahrscheinlich Kupfer

Aufenthaltsort: Schweiz, Privatbesitz

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Die 61 x 45,5 cm große Kopie (Abb. Kat. Nr. 65) stellt eine kompositionelle Variante dar.

Die Malweise wirkt sehr fein, als wenn sie auf Kupfer gemalt wäre.

Die Umrisszeichnung des Mutter-und-Kind-Komplexes gehört der Gruppe C an.

Nicht nur die Größe unterscheidet sie von dem größten Teil der anderen Gemälde, sondern auch die Farbgestaltung.

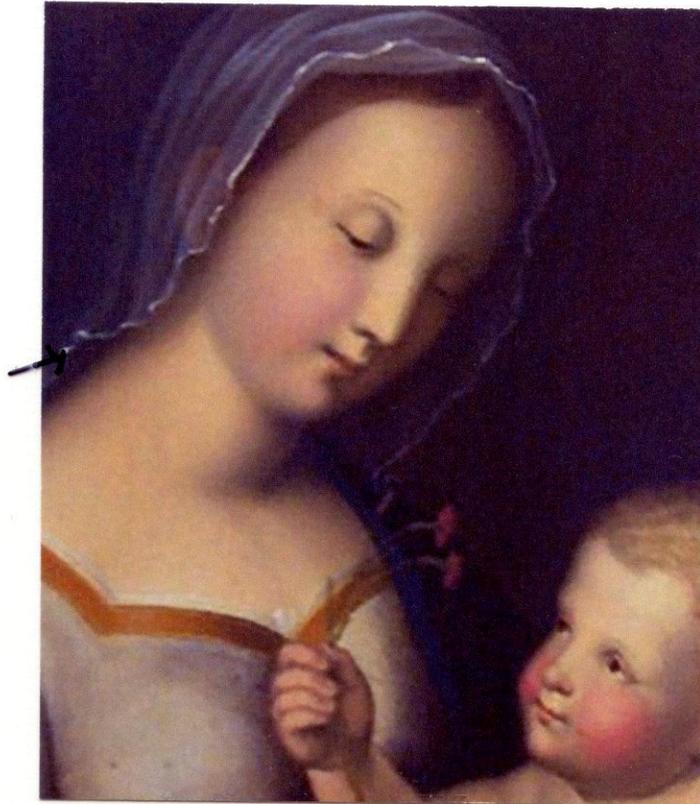
Ferner ist der Schleier und das Gewand mit einem feinen schmalen Rand umgeben (Abb. Kat. Nr. 65/1, 65/2). In der linken Hand hält die Jungfrau einen aus mehreren Blüten bestehenden Nelkenstrauß, deren mittlere Blüte nicht rot sondern weißlich gestaltet ist.

Außerdem erweist sich die Landschaft als baum- und ruinenreicher, um nur die auffälligsten Abweichungen zu nennen.

Die Malweise spricht eher für das 17./ 18. Jahrhundert.



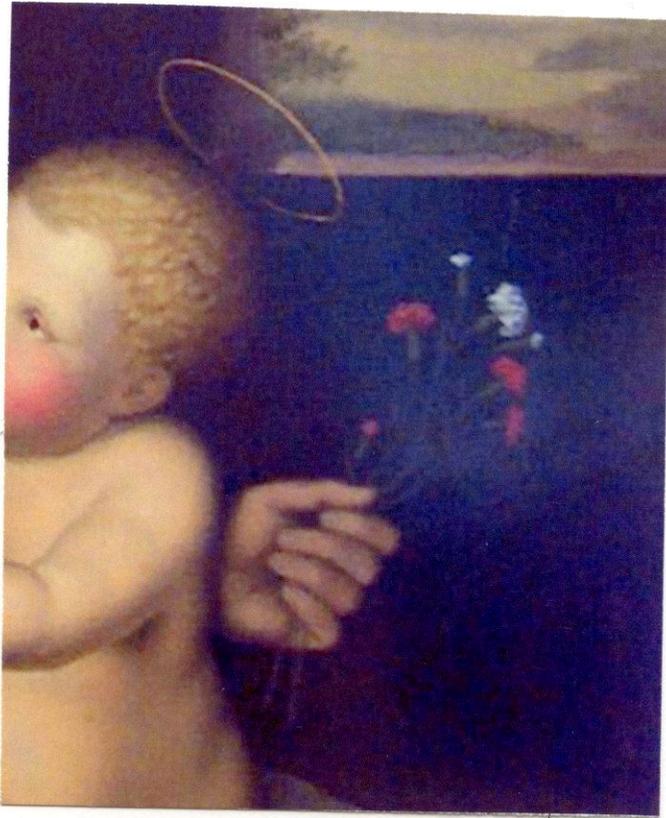
65 Schweiz, Privatbesitz



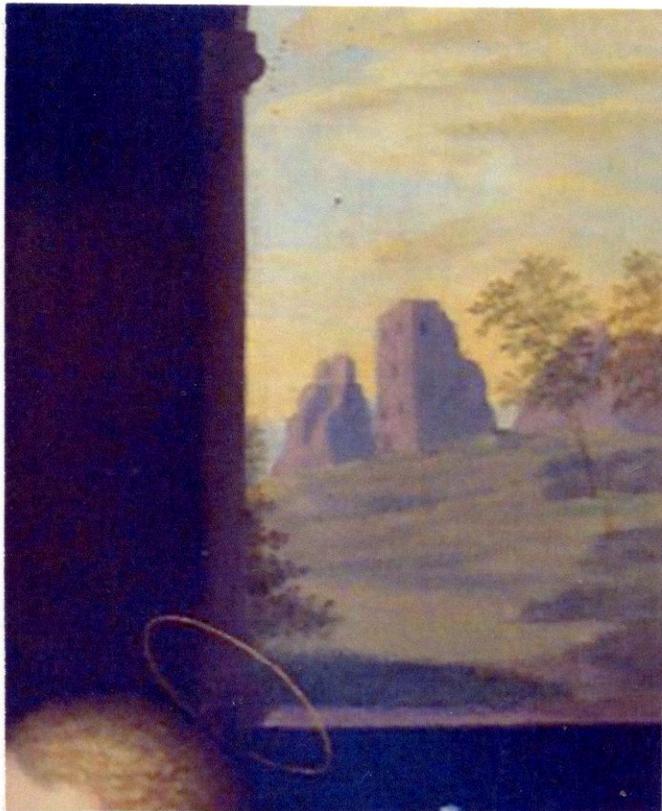
65/1 Madonnenschleier, Ausschnitt



65/2 Gewand, Ausschnitt



65/3 Nelken in der Madonnenhand, Ausschnitt



65/4 Landschaft, Ausschnitt

66 Boston Athenaeum

Maler: unbekannt

Größe: 31,3 x 23,2 cm

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: Boston, Boston Athenaeum

Lit.: –

Prov.: Slg. Agassiz Shaw of Topsfield, Massachusetts, 1991 Boston Athenaeum (Geschenk von A. Shaw).



Das Boston Athenaeum bekam 1991 diese Kopie aus der Sammlung von Agassiz Shaw of Topsfield geschenkt. Auf der Rückseite des Bildrahmens befindet sich ein Schild des Museums of Fine Art, Boston, 1964. Aller Wahrscheinlichkeit nach beherbergte das Museum zu diesem Zeitpunkt diese *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 66) oder aber nur den Rahmen.

Die Größe des auf Leinwand gemalten Bildes beträgt 31,3 x 23,2 cm.

Starke Verunreinigungen überziehen das Bild. Der Umriss des Figurenkomplexes gehört zu der Gruppe B.

Auf der mir vorliegenden Fotografie scheint sich über den zwei Nelkenblüten in der Hand des Knaben und in Höhe des Mundes der Mutter eine weitere größere umbelliforme Blüte zu befinden, deren grünlicher Stängel bis zu dem Brustinkarnat der Mutter reicht (Abb. Kat. Nr. 66/1). Die Verbindung zum Nelkenstiel des Kindes scheint aufgezeichnet zu sein. Ihre Herkunft ist nicht eindeutig zu verifizieren.



66 Boston, Athenaeum

67 Spanien, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: vielleicht Holz

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: Manero, R. (1992)

Prov.: unbekannt



Diese Kopie (Abb. Kat. Nr. 67) stammt aus dem Bericht von José María Ruiz Manero.³⁹⁷

Sie ähnelt sehr der Version (Kat. Nr. 4) aus der ehemaligen Sammlung in Bilbao.

Der Mutter-und-Kind-Komplex gehört der Gruppe A an.

³⁹⁷ Manero, Ruiz (1992), sec. IV. Nr. 345.



67 Spanien, Privatbesitz

68 Sammlung Francesco Molinari-Pradelli³⁹⁸

Maler: unbekannt

Größe: 29,5 x 23,5 cm

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: Villa Molinari-Pradelli in Marano di Castaneso³⁹⁹, 1969

Lit.: -

Prov.: unbekannt



Vom 12. 04. 1995 – 12.06. 1995 fand in Mantua, Palazzo Te, eine Ausstellung der Sammlung Francesco Molinari-Pradelli statt.⁴⁰⁰ Das Bild der *Madonna dei garofani* war nicht dabei.

Die Maße des 29,5 x 23,5 cm großen Leinwandgemäldes (Abb. Kat. Nr. 68) sind 0,5 cm größer als das Londoner Werk (Kat. Nr. 1). Die Vergrößerung scheint auch hier, wie bei vielen Kopien rechts und oben erfolgt zu sein.

Die Madonna und ihr Kind vermitteln eine sehr gerade Körperhaltung im Gegensatz zu dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1).

In der Landschaft stellen sich rechts neben der Turmruine weitere nicht näher zu verifizierende Strukturen dar.

Der Umriss entspricht der Gruppe B.

³⁹⁸ Francesco Molinari-Pradelli (1911- 1996) war ein bekannter Musiker und Dirigent.

³⁹⁹ In der Nähe von Bologna.

⁴⁰⁰ Barocco italiano: Due secoli di pittura nella Collezione Molinari-Pradelli. Mantua, Palazzo Te, 12.aprile -12 giugno 1995.



68 Marano di CastanESCO, Sammlung Francesco Molinari-Pradelli

69 ehemals Sammlung des Earl of Dudley

Maler: unbekannt

Größe: 11 x 8½ in. (28 x 21,6 cm)

Mat.: Öl auf Holz ?

Aufenthaltsort: Wiltshire

Ausst.: Birmingham, City Museum and Art Gallery, 18. 08 – 02. 10. 1955

Lit.: –

Prov.: Earl of Dudley; Sir Michael Shaw Stewart, Baronet of Blackkhill; 1955 Neil Rimington Esq. (1928 – 2009)



Das 11 x 8½ in. große Bild wurde auf der Ausstellung in Birmingham "Italian Art from the 13th century to the 17th century" unter Nr. 50 vom 18. August – 2. Oktober 1955 präsentiert. Als damaliger Besitzer galt Neil Rimington Esq.

Auch hier macht sich das kleinere Bildformat nur rechts bemerkbar und betrifft den die Figurengruppe umgebenden Raum, sichtbar an dem reduzierten Nelkenstrauß in der linken Hand der Jungfrau und der Landschaft (Abb. Kat. Nr. 69/1).

Der Umriss von Mutter und Kind gehören der Gruppe A an.

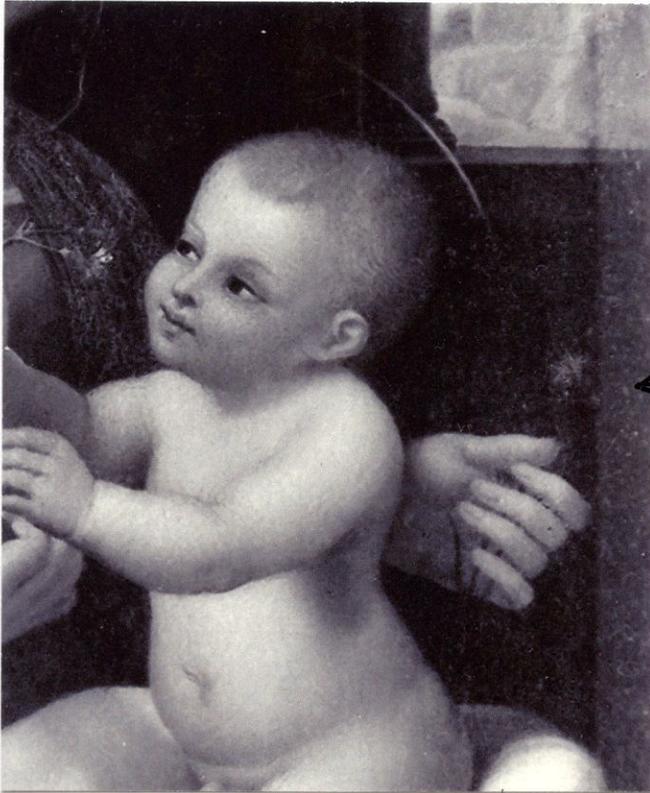
Unterschiede zu dem Londoner Werk (Kat. Nr. 1) ergeben sich in der Binnenzeichnung des Gesichtes. Hier fällt besonders die etwas lange Nasenspitze der Madonna auf (Abb. Kat. Nr. 69/2).

Am 9. Juli 2010 bot Christie's London dieses 117/8 x 9½ in. (20,3 x 24,2 cm⁴⁰¹) große Kupfergemälde (Abb. Kat. Nr. 69) unter sale 5492, Lot 44 für £ 3,000 an. Es stammt aus dem Besitz von Neil Rimington of Fonthill Wiltshire. Die Materi-

⁴⁰¹ Hier scheint ein Rechenfehler vorzuliegen. 1 in = 2,54 cm



69 Großbritannien, ehemals Sammlung des Earl of Dudley



69/1 Nelken in der linken Madonnenhand, Ausschnitt



69/2 Madonnenkopf, Ausschnitt

angaben variieren, aber die Fotografien und die Provenienz scheinen sich zu gleichen.

70 New Hampshire, Privatbesitz

Maler: unbekannt

Größe: 30,7 x 25,4 cm

Mat.: Leinwand

Aufenthaltsort: New Hampshire, Privatbesitz

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Das 2004 erworbene Werk einer Privatsammlung in New Hampshire ist 30,7 x 25,4 cm groß und auf Leinwand gemalt (Abb. Kat. Nr. 70).

Die Vergrößerung im Vergleich zu dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) fand hauptsächlich entlang der rechten Seite und dem unteren Rand statt. Deshalb zeigt die Landschaft einen weiteren Baum und die Nelken in der Hand der Jungfrau sind ganz dargestellt (Abb. Kat. Nr. 70/1, 70/3).

Auch in dem Gesicht der Mutter befinden sich in der Binnenzeichnung Unterschiede. Im Gesicht fällt die breite und lange Nase auf. Der Mund ist nur soweit geöffnet, dass keine Zähne sichtbar sind und er kein Lächeln verursacht. Ferner weist das Ohr ein deutlich abgesetztes Ohrläppchen auf (Abb. Kat. Nr. 70/2).

Der cremefarbene, um den linken Oberschenkel gewundene Schleier bedeckt die Scham des Jesuskindes. Er steht in keinem Zusammenhang mit dem die Jungfrau umgebenden Schleier. Auch die Struktur scheint dichter zu sein. Hierbei könnte es sich um eine spätere Hinzufügung handeln (Abb. Kat. Nr. 70/3).



70 New Hampshire, Privatbesitz



70/1 Landschaft, Ausschnitt



70/2 Madonnenkopf, Ausschnitt



70/3 Knabe, Ausschnitt

71 Paris, Drouot sale 2007

Maler: unbekannt

Größe: 33,5 x 25 cm

Mat.: Öl auf Leinwand, auf Holz gezogen

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Am 18. Juli 2007 verkaufte Baron Ribeyre & Associés auf der Auktion im Hôtel Drouot, Paris, unter lot 27 diese 33,5 x 25 cm große Kopie (Abb. Kat. Nr. 71). Es handelt sich um ein auf Holz aufgezoogenes Leinwandgemälde, das stark verunreinigt ist.

Da es größer ist als das Londoner Werk (Kat. Nr. 1) und der Kontur von Mutter und Kind mit der Gruppe A identisch ist, fand auch hier die Verbreiterung nach rechts statt. Dadurch erscheint der Landschaftsausblick nach rechts erweitert.

Der Farbton des Bildes scheint insgesamt in wärmeren Tönen gehalten zu sein.

Nach dem Katalog soll es aus dem 18. Jahrhundert stammen.



71 Paris, Drouot sale 2007



43 Paris, Versailles, Chapelle



72 Basel, Privatbesitz

72 Basel, Privatbesitz

Maler: Sassoferrato zugeschrieben (1609 – 1685)

Größe: unbekannt

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit: –

Prov.: unbekannt



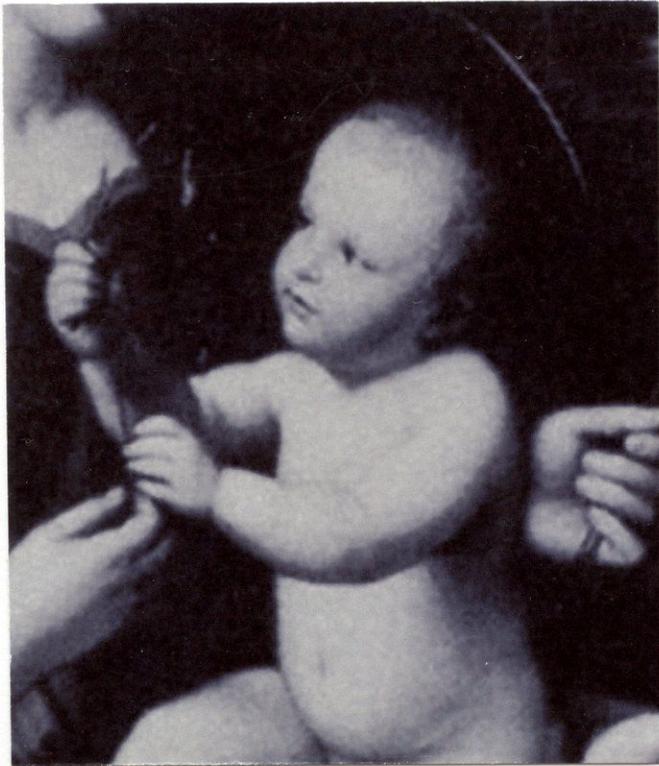
Über dieses Bild (Abb. Kat. Nr. 72) ist so gut wie nichts bekannt. Die Aufnahme ist publiziert ohne nähere Angaben.⁴⁰² Inwieweit diese Kopie mit den von Passavant aufgezählten Versionen, Wocher (Kat. Nr. 81) – Hess – Haeglin (Kat. Nr. 82) in Basel, identisch ist, läßt sich erst klären, wenn weitere Informationen auftauchen sollten. Inzwischen tauchte im März 2010 bei der Galerie Koller ein signiertes und datiertes Werk (Kat. Nr. 81a) von Marquard Wocher auf, das mit diesem (Kat. Nr. 72) identisch zu sein scheint.⁴⁰³

Das auf der Auktion in Versaille (Kat. Nr. 43) am 18. 11. 1979 verkaufte Gemälde (Abb. Kat. Nr. 43/0) ähnelt dieser Version (Kat. Nr. 72). Aber bei genauerem Betrachten fallen kleine Unterschiede auf. Beide Werke sind in der Art des Sassoferrato gearbeitet. Die linke Pupille des Kindes steht nasal während sie sich bei der Versailler Fassung (Kat. Nr. 43) medial befindet (Abb. Kat. Nr. 72/1, Abb. Kat. Nr. 43/1).

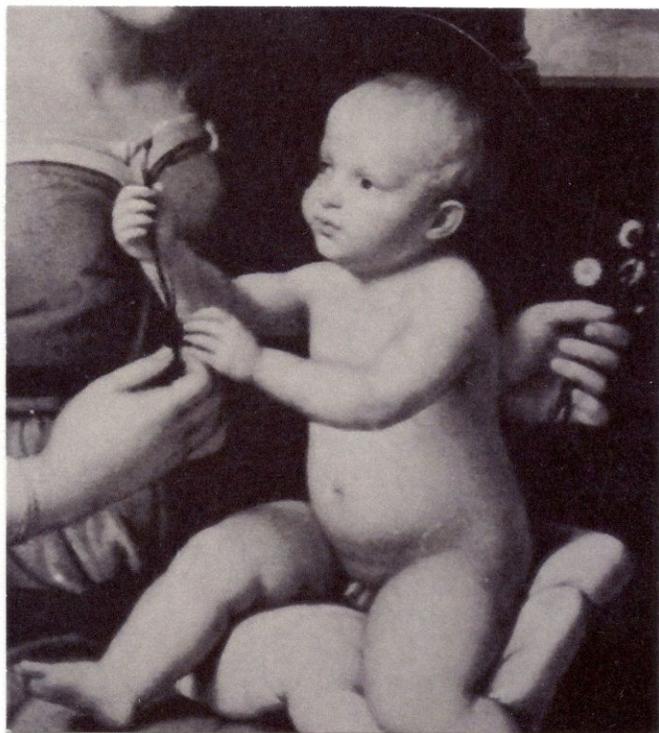
Auch die Landschaft zeigt Unterschiede. Auf dem Versailler Gemälde (Kat. Nr. 43) füllt ein Baum die Lücke zwischen der Burgruine und dem Turm (Abb. Kat. Nr. 43/2). Der bizarre hohe Baum am rechten Bildrand der Kopie aus Basel (Kat. Nr. 72)

⁴⁰² Raphaël et la seconde main (1984), S. 183 fig. 1.

⁴⁰³ S. Kat. Nr. 81a.



72/1 Knabe, Ausschnitt



43/1 Knabe, Ausschnitt



72/2 Landschaft, Ausschnitt



43/2 Landschaft, Ausschnitt

fehlt auf der Darstellung aus Versaille (Kat. Nr. 43) (Abb. Kat. Nr. 72/2). Diese Abweichungen zeigen, dass es sich nicht um dasselbe Werk handeln kann.

73 London, Sotheby's sale 5. Juli 2005

Maler: unbekannt

Größe: 30 x 23 cm

Mat.: Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Am 5. Juli 2005 bot Sotheby's in London eine *Madonna mit der Nelke* unter lot 425 zum Verkauf an (Abb. Kat. Nr. 73).

Es handelt sich um ein 30 x 23 cm großes Kupfer-Gemälde.

Die Jungfrau trägt ein rosa bis rötliches Kleid und die Scham des Kindes bedeckt ein hauchdünner cremefarbener Schleier. Mit seiner linken Hand berührt der Knabe nicht die Nelke (Abb. Kat. Nr. 73/1). Auch scheint kein Nimbus die Mutter und das Kind zu kennzeichnen.

Der Umriss gleicht der Gruppe A.



73 London, Sotheby's sale 5. Juli 2005



73/1 Hände mit Nelken, Ausschnitt



74 Florenz, Via Maggio Galleria

74 Florenz, Via Maggio Galleria

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: Bruno Gallori-Turchi



Diese auf Kupfer gemalte Version (Abb. Kat. Nr. 74) zeigt Unterschiede zu der Londoner Fassung (Kat. Nr. 1) im visuellen Erscheinungsbild, die nur die Binnen- ausführungen betreffen.

Der Figurenkontur entspricht der Gruppe A.

75 Paris, Atena Galerie

Maler: Raffaello del Colle (1490 – 1556)⁴⁰⁴ zugeschrieben

Größe: 11,8 x 9,1 inches (30 x 23,1 cm)

Mat.: Kupfer

Aufenthaltsort: Atena Galerie, Paris, 2006

Lit.: –

Prov.: Lieutenant-Colonel the Hon. Thomas Georg Breadalbane Morghan-Grenville- Gavin, D.S.O, M.C.



Christie's verkaufte am 27. März 1925 diese Version (Abb. Kat. Nr. 75) unter lot 131 für £ 12.12 an " Knight". In dem Katalog wurde das Gemälde Raffaello del Colle zugeschrieben und soll aus dem Besitz des zweiten Marquess of Breadalbane zu Taymouth Castle stammen.

Dieses Kupferbild ist um 1cm länger, wobei die Ausdehnung nach oben stattfand.

Sein Figurenumriss ist mit der Gruppe A kongruent.

⁴⁰⁴ Raffaello dal Colle, Raffaello di Michelangelo di Luca di Michelangelo dal Colle, geboren um 1490 in Colle bei Sansepolcro, in der Toscana, soll ein Schüler Raffaels gewesen sein und an den Fresken in der Farnesina gearbeitet haben. Nach der Plünderung Roms arbeitete er viel in Umbrien, unter anderem für den herzoglichen Hof in Urbino. Verstorben ist er am 17. 11. 1566 in Sansepolcro. Thieme u. Becker (1912), Bd.VII, S. 215 – 218.



75 Paris, Atena Galerie



76 Perugia, Sammlung U. Ranieri Sorbello

76 Perugia, Sammlung U. Ranieri di Sorbello

Maler: unbekannt

Größe: 230 x 180 ?, wahrscheinlich mm

Mat.: Kupfer

Aufenthaltsort: Perugia, Casa Uguccione, Ranieri di Sorbello.

Lit.: Passavant, J. D. (1839) II, S. 79; Ricci, S. (1913), S. 138; Gamulin, G. (1958), S. 161; Penny, N. (1992), S. 81; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212

Prov.: unbekannt



Erstmals führt Passavant 1839 eine Kopie in der Sammlung Bourbon Sorbello auf.⁴⁰⁵ Demzufolge können die Angaben von Penny⁴⁰⁶ „from the 1850s to at least the 1950s“ nicht zutreffen, da sich das Gemälde schon 1839 in der Sammlung befunden haben soll. Nach den Informationen des dott. „Francesco Santi“ von der Galerie in Perugia, soll das Gemälde 1958 noch in der Sammlung gewesen sein. Die Maße der Kupferplatte betragen 230 (mm) x 180 (mm), wobei die Maßeinheiten nicht genannt werden. Es soll in „grober Manier“ in der Mitte des 17. Jahrhunderts gemalt worden sein.⁴⁰⁷ Die Sammlung scheint nach Auskunft der dortigen Kulturbehörde noch im Besitz der Familie Roberto Rainieri di Sorbello zu sein.⁴⁰⁸

Die Komposition ist umgekehrt dargestellt (Abb. Kat. Nr. 76). Die mit einem roten Gewand bekleidete Jungfrau hält in ihrer rechten Hand sechs verschieden farbige Nelken. Die Struktur ihres Schleiers wirkt sehr dicht. Die Scham des Kindes be-

⁴⁰⁵ Passavant, J. D. (1939) II, S. 207.

⁴⁰⁶ Penny, N. (1992), S. 81.

⁴⁰⁷ Gamulin, G. (1958), S. 161.

⁴⁰⁸ Leider sind meine wiederholten Anfragen unbeantwortet geblieben.

deckt ein weißes Tuch, das in keinem Zusammenhang mit dem Madonnenschleier steht und dessen Verlauf unklar ist.

In der Landschaft scheint der Baum, der sich rechts von dem Turm befindet, weiter nach rechts zu Beginn des Baukomplexes gesetzt zu sein.

Insgesamt ähnelt die Kopie der Gemäldekopie (Kat. Nr. 9) in Craches und dem Stich (Kat. Nr. II) von Boulanger.

77 Kopie ungeklärter Herkunft

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: unbekannt

Aufenthaltort: unbekannt

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Diese Kopie (Abb. Kat. Nr. 77) stammt aus der Zeitung "Combat" vom 18. 02. 1957.⁴⁰⁹

Ein arkadenförmiger Rahmen umgibt das Bild. Der Bogen des Rahmens schneidet den oberen seitlichen Teil des ganzen Fensters ab und läßt noch viel Raum nach oben frei. Das Werk scheint sehr hoch zu sein.

Der Figurenumriss gehört in die Gruppe A.

⁴⁰⁹ Combat, 18. 02. 1957, Artikel von George Isario.



78 Wien, Dorotheum 16. 04. 2008

Maler: unbekannt

Größe: 30 x 24,3 cm

Mat.: Leinwand

Aufenthaltsort: Süddeutschland

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Am 16. 04. 2008 bot das Auktionshaus Dorotheum in Wien diese Version zum Schätzpreis von 18000,- bis 24.000, € an.

Das 30 x 24,3 cm große Leinwandgemälde (Abb. Kat. Nr. 78)⁴¹⁰ stellt in einer relativ schematischen flachen Weise die *Madonna mit der Nelke* dar.

Die Haare des Knaben wirken homogen. Ferner fehlen in der Landschaft die Burg- und Turmruine, Bäume und Büsche.

⁴¹⁰ Foto stammt von dem Auktionshaus Dorotheum.



78 Wien, Doretheum

79 Auch⁴¹¹, ehemals Privatbesitz,

Maler: unbekannt

Größe: 40 x 30 cm

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit. –

Prov.: Aymar

Diese Kopie stammt aus einem Brief von 1992 an den Louvre. Die dort enthaltene Photographie läßt auf Grund ihrer mangelhaften Wiedergabe eine Beurteilung nicht zu.

In dem Brief wird sie wie folgt beschrieben: „ Il s’agit d’une huile sur toile, d’environ, 30 x40 cm, représentant une vierge: jeune femme blonde, coiffée d’un chignon bas.

Un léger voile recouvre ses cheveux.

La robe est de trois couleurs:

Corsage vert pâle, avec, à partir du coude, une demi manche jaune.

Jupe bleue, avec une "surjupe" que l’on aperçoit sur la hanche droite, jaune, comme la manche.

Cette vierge porte un enfant, blond, assis sur un coussin blanc.

La mère tient l’enfant, derrière l’épaule, avec le bras gauche, qui retient également un pan du voile.

Dans la main droite, elle tient, en semblant le humer, la longue tige d’un œillet rose, que l’enfant tient aussi des deux mains.

Cet œillet comporte une fleur épanouie, tendu vers la vierge, et un bouton, plus bas, qui penché vers l’enfant.

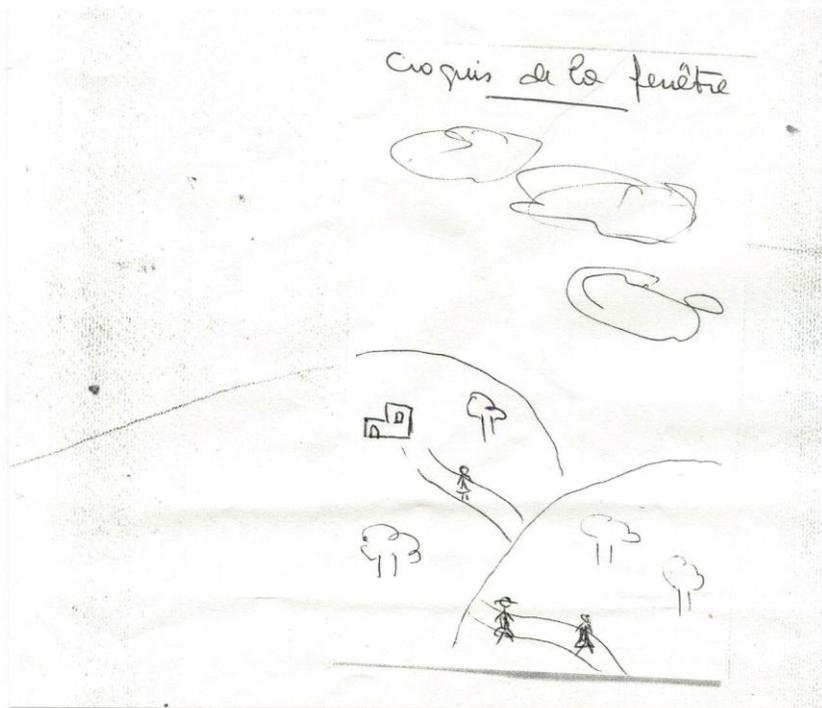
Le tableau est sur fonds de pénombre, faisant ressortir l’éclairage des personnages.

A l’angle, dans le haut, au dessus de la main gauche de la vierge, on aperçoit un bout de fenêtre, un coin de ciel bleu, avec des nuages blancs, et, dans un paysage vallonné: une petite construction avec une tour, un ou deux petits personnages, et quelques arbres".

⁴¹¹ Auch, Stadt an der Gers in der Gascogne, ca. 75 km westlich von Toulouse.



79 Auch,
ehemals Privatbesitz



Nachträglich fand ich noch sieben Versionen, die ich nur kurz aufführe:

81a Schweizer Privatbesitz, ehemals Woher Basel

Maler: Woher, Marquard (1758 – 1830)

Größe: 93 x 74 cm, 36,6 x 29,1 in.

Mat.: Öl auf Leinwand

Dat.: 1822 datiert und signiert mittig rechts

Aufenthaltsort: Luxemburg, 2010

Lit.: –

Prov.: unbekannt



Nachträglich fand ich eine Gemäldekopie von dem Maler und Kunsthändler Marquard Woher. Sie ist datiert 1822 und signiert *Marquard Woher*.

Am 26. März 2010 bot die Galerie Koller in Zürich dieses Bild aus Schweizer Privatbesitz zum Verkauf an.⁴¹² Es handelt sich um eine 93 x 74 cm große Kopie, die in Öl auf Leinwand ausgeführt wurde.

Es stellt sich die Frage, ob dieses Gemälde (Kat. Nr. 81a) mit der Version (Kat. Nr. 81) identisch ist.

Zur Provenienz ist zu bemerken, dass der Maler und Kunsthändler Woher nach Passavant (1839) ein Leinwand-Gemälde (Kat. Nr. 81) besaß, dass er aber „nur durch Bericht kenne.“⁴¹³ „Die Figuren sollen zwei Drittel Lebensgröße haben.“ Nach ihm befand sich das Werk ehemals bei den Franziskanern in Luzern. Von dort erwarb es Obrist Pfeiffer, indem er es gegen eine Kopie austauschte. „Jetzt steht es (das Bild)

⁴¹² Telefonische Auskunft der Galerie Koller am 28. 02. 2011.

⁴¹³ Passavant, J. D. (1839) II, S. 80.



81a



3091_1.jpg Koller.jpg

zum Verkauf bei dem Maler Hier. Hess in Basel“.⁴¹⁴ 1858 bemerkt Passavant, dass „das Exemplar ehemals bei Hrn. Wocher in Basel in Lebensgröße auf Leinwand in der Art des Sassoferrato ausgeführt ist und auch ein Werk dieses Meisters sein dürfte. Es soll aus dem Neapolitanischen kommen und von dem bairischen Gesandten in der Schweiz, nachmals am Turiner Hof, Hrn. von Olry, in Basel verkauft worden sein.“⁴¹⁵ In seiner französischen Ausgabe von 1860 führt Passavant das Werk nicht mehr auf.

Die Passavant zugetragenen Provenienzzangaben sind sehr verwirrend und fragwürdig. Zumindest treffen sie auf das von Wocher 1822 gemalte Werk (Kat. Nr. 81a) aller Wahrscheinlichkeit nicht zu. Vielleicht handelt es sich bei den Angaben von Passavant um eine andere Kopie.

Wocher starb 1830. Seine Erben könnten die Kopie (Kat. Nr. 81a) verkauft haben. Möglicherweise ist es von Wocher (Kat. Nr. 81a) zu Hess, Basel, gelangt, dort vielleicht in den 30iger Jahren des 19. Jahrhunderts von Haeg(e)lin (Kat. Nr. 82)⁴¹⁶, Basel, erworben worden. Denn 1858 heißt es bei Passavant „ehemals bei Wocher.“ folglich befand sich die Kopie nicht mehr bei Wocher.

Die Version (Kat. Nr. 81a) scheint mit dem Werk (Kat. Nr. 72) in einem Baseler Privatbesitz übereinzustimmen. Die schlechte Photographie des Bildes (Kat. Nr. 72) läßt nur bedingt Details erkennen.

⁴¹⁴ Ebenda.

⁴¹⁵ Passavant J. D. (1858), S. 99.

⁴¹⁶ S. Kat. Nr. 82.

126 Schweizer Privatsammlung

Maler: unbekannt

Größe: 30,8 x 22,4 cm

Mat.: Öl auf Holz (Eichenholz)

Aufenthaltsort: Schweiz

Lit. –

Prov.: unbekannt



417

Das Gemälde wurde im Oktober 2004 naturwissenschaftlich untersucht. Unter anderem wurde das Pigment Bleizinnigelb gefunden.⁴¹⁸ Dieses Pigment wurde im 13. Jahrhundert bis ca. 1750 verwendet. Danach löst es Neapelgelb ab.⁴¹⁹ Demnach scheint das Gemälde vor der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden zu sein.

⁴¹⁷ Foto stammt von Falk-Art-Consult, Zürich.

⁴¹⁸ Angaben der Falk-Art-Consult, Zürich.

⁴¹⁹ S. Nicolas, K. (2003), S. 205, 2006. Reclam 1 (1984), S. 26.



127 Sotheby's Olympia London, Sale 30.10. 2003, Lot 15

Maler: unbekannt

Größe: 46,4 x 36,9 cm, 18½ x 14½ in.

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit. –

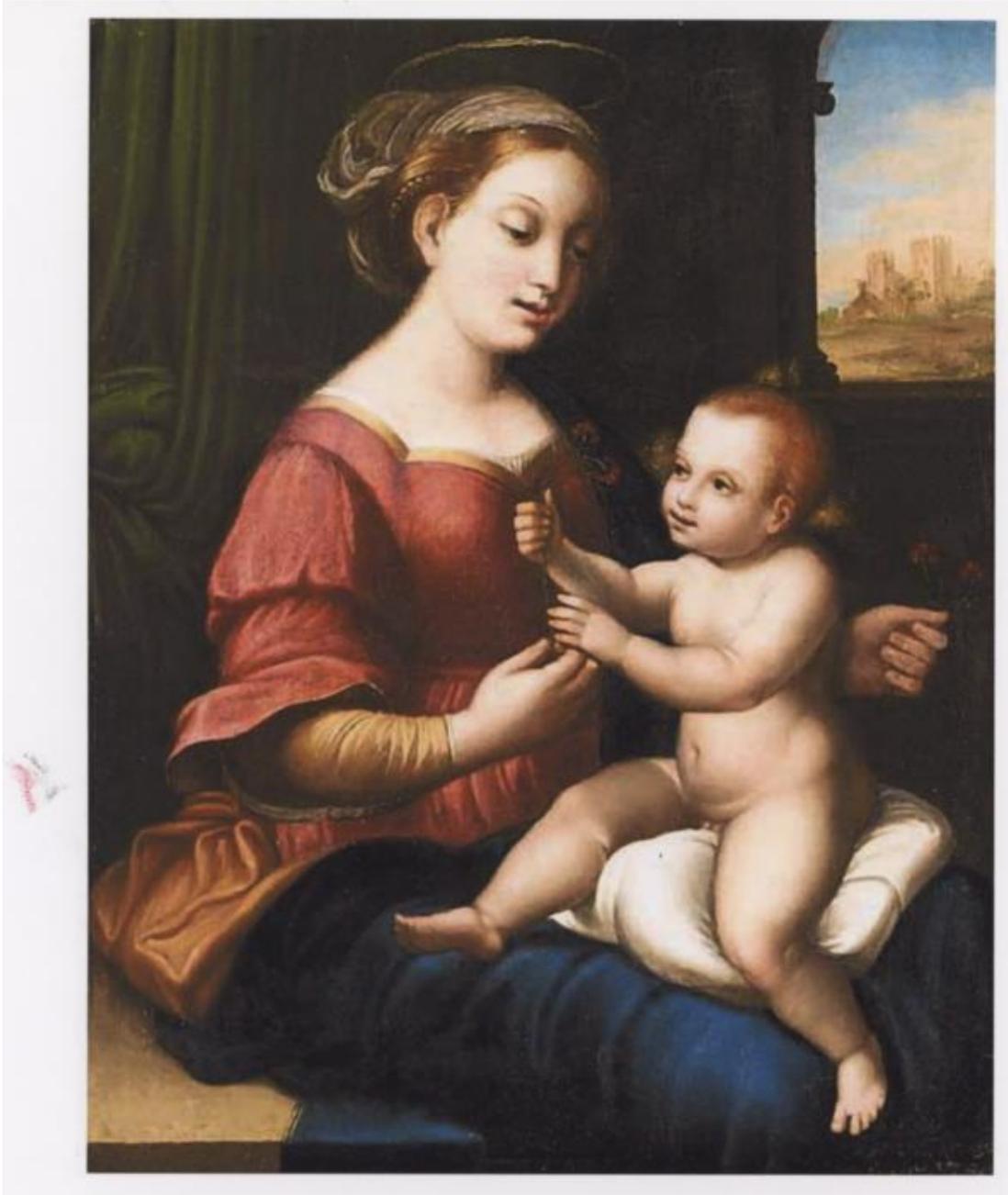
Prov.: Bitteswell Hall Sale, 12.07.1926 erw. (Inscription auf Rahmenrückseite), Anonymer Verkauf, Sotheby's London, 20.02. 1998, lot 70



420

Am 30. 10. 2003 wurde diese *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 127) auf der Auktion von Sotheby's Olympia in London, lot 15, zum Verkauf angeboten.

⁴²⁰ Foto stammt von Sotheby's London.



128 After Raphael: Madonna of Pinks, 18. 09. 2007

Maler: unbekannt

Größe: unbekannt

Mat.: Öl auf Leinwand

Aufenthaltort: unbekannt

Lit. –

Prov.: unbekannt



421

Bohams London verkaufte am 18.09.2007, lot 257, eine *Madonna of Pinks* (Kat. Nr. 128).

⁴²¹ Foto stammt von Bohams, London.

1



129 The *Madonna of the Pinks*. After Raffaello Sanzio, called Raphael. 02. 12. 2008

Maler: unbekannt

Größe: 28,7 x 22,8 x 30 cm, 107/8 x 9 in.

Mat.: Öl auf Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit. –

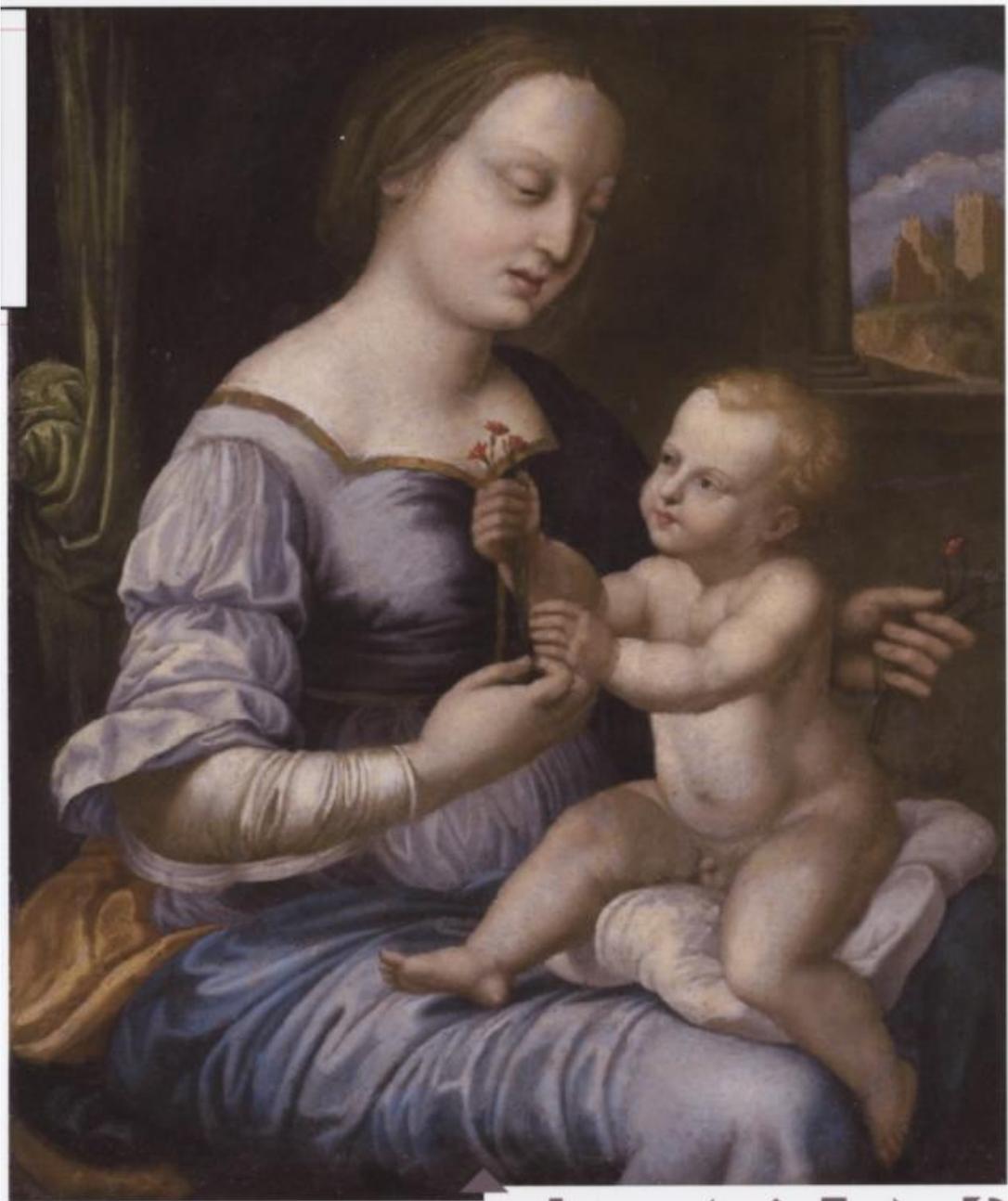
Prov.: unbekannt



422

Am 02. 12. 2008 verkaufte Christie's London, South Kensington, lot 76, Sale 5433 diese Version (Kat. Nr. 129).

⁴²² Foto stammt von Christie's London.



130 Kunsthaus Lempertz, Köln, 15.05.2010

Maler: unbekannt

Größe: 27,5 x 21 cm

Mat.: Öl auf Kupfer

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit. –

Prov.: unbekannt



423

Das Kunsthaus Lempertz verkaufte am 15.05.2010, Lot 1610 diese Kopie (Kat. Nr. 130).

⁴²³ Foto stammt von Kunsthaus Lempertz.



131 Madonna of the Pinks (after Raphael) 2004

Maler: John Kidness

Größe: 9,8 x 11,8 x 3,5 in.

Mat.: Enamel, oil and gold leaf on MDF panel

Dat.: 2004

Aufenthaltsort: unbekannt

Lit. –

Prov.: unbekannt



131 Style of cereal box⁴²⁴

⁴²⁴ Internet.

5.3. Gemälde-Kopien, von denen keine Abbildungen vorhanden sind

Im Laufe meiner Recherchen entdeckte ich Hinweise auf 45 weitere Kopien der *Madonna mit der Nelke*. Leider war es nicht möglich, eine Abbildung von den Kopien ausfindig zu machen und deren weiteren Verbleib zu ermitteln. Bei den folgenden Angaben ist nicht auszuschließen, dass es sich um eines der abgebildeten Werke oder um dieselben Kopien handelt, die ihren Besitzer gewechselt haben.

80 Baden

In zwei Briefen aus dem Jahre 1927 an das Musée du Louvre schreibt Adelaïd Roi, Villa Luginsland, aus Baden in der Schweiz, dass sie seit 2 Jahren ein Gemälde von Sassoferrato besitze, das dem im Museum in Detroit ähnele, aber die Maße und der Farbton seien nicht identisch.

81 Basel, Woher

In Basel besaß der Maler und Kunsthändler Woher ein Leinwand-Gemälde von Sassoferrato, bei dem es sich vielleicht um das spätere Werk in Baden (Kat. Nr. 80), Schweiz, handeln könnte.

Nach Passavant (1839) befand sich das Werk ehemals bei den Franziskanern in Luzern. Von dort erwarb es Obrist Pfeiffer, indem er es gegen eine Kopie austauschte. 1839 bot das Bild der Maler Hier. Hess zum Verkauf an.⁴²⁵ 1858 bemerkt Passavant, dass das Gemälde aus dem „neapolitanischen kommen soll und von dem bairischen Gesandten in der Schweiz, nachmals am Turiner Hof, Hrn. von Olry, in Basel verkauft worden sei.“⁴²⁶ In seiner französischen Ausgabe von 1860 erwähnt er das Bild von Woher nicht mehr.⁴²⁷

82 Basel, Haeg(e)lin

Passavant spricht in seiner französischen Ausgabe von 1860 das erste Mal von einer Kopie von Sassoferrato in der Sammlung M. Haegelin (Kat. Nr. 82) in Basel.⁴²⁸ Der Bildträger soll Leinwand und die Figuren nahezu lebensgroß dargestellt sein. Es könnte sich um das Bild von dem Maler Woher (Kat. Nr. 81) handeln, das laut Passavant (1839) zum Verkauf anstand und sich 1860 in der Sammlung Haegelin (Kat. Nr. 82) befand. Vielleicht tauchte es um 1927 in Baden (Kat. Nr. 80) auf. Nach Angaben von Penny soll sich das Exemplar aus der Sammlung Haegelin (Kat. Nr. 82) in den

⁴²⁵ Passavant, J. D. (1839) II, S. 80.

⁴²⁶ Passavant J. D. (1858), S. 99.

⁴²⁷ Ebenda.

⁴²⁸ Passavant, J. D. (1860), S. 63.

20iger Jahren des 20. Jahrhunderts in einer Privat-Sammlung in Paris befunden haben und eventuell mit dem Verkauf in Versaille (Kat. Nr. 43) 1979 identisch sein.⁴²⁹

83, 84, 85 Bordeaux, Mailand, Montpellier

In der französischen Zeitung *Combat* vom 8. September 1957 ist zu lesen, dass sich außerdem Kopien in Bordeaux, Mailand und Montpellier befinden. Ihr weiterer Verbleib ist nicht nachzuvollziehen.⁴³⁰

86 Dublin, Mr. Byrne

Am 18. Juni 1813 erwarb Mr. Byrne auf der Auktion des Thomas Jones Auktionshauses eine Kopie, die Frederico Barocci zugeschrieben wird. Sie soll aus dem Besitz eines „English Gentleman“ in Dublin stammen. Die Beschreibung in dem Katalog lautet: „Virgin and Child. A beautiful copy of the celebrated picture called 'The Virgin of the Pinks' by a favourite master of the school of Raffaëlle“

87 Fenwick

Dussler führt in seiner englischen Ausgabe von 1971 ein Exemplar an: Sir Thomas Philipps-Collection, Fenwick, Christie's sale 26. Sep. 1964, lot 91.⁴³¹ Nach Auskunft von Christie's und Sotheby's fand zu diesem Zeitpunkt keine Auktion statt.

88 Genf, Duval-Sammlung

Des Weiteren teilt Passavant 1839 über eine andere Kopie in der Sammlung von M. Duval in Genf mit: „Bei Herrn Duval in Genf. Es (das Bild) soll sehr frei behandelt sein, und ist vielleicht dasselbe, welches vor mehreren Jahren sich im Kunsthandel in Rom befand.“⁴³² In seiner Ausgabe von 1858 schreibt er: „...nachträglich zu bemerken, dass das bei Hrn. Duval ehemals befindliche Bild nicht in Lebensgröße, sondern klein wie alle übrigen ist.“⁴³³

Das Petersburger Katalogmanuskript der Duval-Sammlung und der Briefwechsel mit seinem Bruder Jakob 1808 geben Auskunft über den Umfang seiner Sammlung und über die Provenienz eines guten Teils seiner Erwerbungen. Auf Seite 20 n° 62 steht: „B(venuto)to Garofalo (11 x 8¾); La Sainte Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux; composition dans le goût de Raphael, d'une simplicité d'expression charmante. Jésus tient un œillet de sa main droite qu'il semble, l'offrir (sic) à sa mère. Elle a la même fleur dans sa main gauche passé derrière l'enfant. De la galerie de Justiniani. Sur toile.“ Wahrscheinlich erwarb Duval die *Madonna mit*

⁴²⁹ Penny, N. (1992), S. 81.

⁴³⁰ *Combat*, 8. 9. 1957.

⁴³¹ Dussler, L. (1971), S. 63.

⁴³² Passavant, J. D. (1839) II, S. 80.

⁴³³ Passavant, J. D. (1858), S. 99.

der Nelke bei d'Est et Bonnemaïson. Diese kauften die Kollektion des Marquis Giustiniani 1812 zurück und veräußerten sie vermutlich an den König von Preussen.⁴³⁴ In den beiden Katalogen der Giustiniani-Sammlung anlässlich einer Ausstellung 1812 in Paris ist die *Madonna mit der Nelke* nicht aufgeführt. Aber sie könnte mit der Nr. 167 des Inventars der Sammlung Giustiniani von 1638 übereinstimmen. „Un quadro piccolo di una Madonna e Christo bambino dipinti in tela di un palmo in circa si crede della Scuola di Raffael d'Urbino con cornice“.⁴³⁵ 1804 erwarb Duval zusammen mit seinen Geschäftspartnern holländische und flämische Werke, die aus der Sammlung Winkler in Leipzig stammen. Außerdem reiste er mehrere Male nach Paris und erwarb Werke, die aus den Sammlungen Haudry d'Orléans, Saint-Aubin und Watelet stammen, des Weiteren eine Kopie der *la Vierge à l'œillet* nach Raffael, zugeschrieben Garofalo. Im Jahre 1845 hat er an den comte de Morny einen Teil der Werke für 250000 francs verkauft. Dieser hat in dem Verkaufskatalog, von Meffre in Paris gedruckt, die Versteigerung von 120 Bildern aus der Duval-Sammlung durch Phillips in London am 12. und 13. Mai 1846 ankündigt.⁴³⁶ Der Verkauf brachte 540000 francs brutto. (Notiz von Jakob Duval zu dem Verkauf).⁴³⁷ 1848 erwähnt A. Constantin im Zusammenhang mit der Darlegung der Camuccini Sammlung, dass M. François Duval aus Genf ein identisches Werk besitzt.⁴³⁸ Crowe und Cavacaselle führen 1883 ebenfalls die *Madonna mit der Nelke* auf.⁴³⁹ Nach meiner Auffassung weist Ricci 1913 erstmals auf den Verkauf „Vente Paris 12. 5. 1846“ hin.⁴⁴⁰ Dieser Pariser Verkauf zieht sich durch alle folgenden Literaturangaben bis auf den heutigen Tag. Aber nach dem Auktionskatalog vom 12. und 13. Mai 1846 fand der Verkauf der 120 Werke aus der Sammlung François Duval, aus Genf, nicht in Paris sondern in London in den Sälen von M. Phillips statt.⁴⁴¹ Hinzu kommt, dass die *Madonna mit der Nelke* überhaupt nicht aufgeführt ist. Der Verkauf bezog sich nur auf den Teil der Sammlung, die de Morny 1845 von François Duval erworben hatte. Duval hat die *Madonna mit der Nelke* wahrscheinlich in Paris zwischen 1804 und 1808 erworben, denn im Verzeichnis von 1808 wird sie aufgeführt. 1883 führt Crowe & Cavalcaselle die *Madonna mit der Nelke* aus der Sammlung Duval noch auf. Allerdings handelt es sich

⁴³⁴ Salerno, L. (1960), S. 26.

⁴³⁵ Salerno, L. (1960), S. 144.

⁴³⁶ Catalogue De La Belle Collection De Tableaux des Écoles Italienne, Flamande, Hollandaise Et Française, Collection de M. Duval, de Genève. La Vente de cette riche et précieuse Collection aura lieu les Mardi 12 et Mercredi 13 1846, dans, les Salles de M. Phillips, 73. Bond Street, à Londres.

⁴³⁷ Raphael et la seconde main (1984), S. 181 -183.

François Duval wurde 1776 in St. Petersburg geboren. Seine Eltern betrieben einen angesehenen Juwelierhandel. Mit seinem Bruder Jakob wuchs er im Milieu des zaristischen Hofes auf. Er pflegte enge Kontakte mit der russischen Aristokratie, für die er An- und Verkauf von Kunstobjekten tätigte. Er besaß eine umfangreiche Kunstsammlung. 1816 kehrte er nach Genf zurück. Seine Sammlung folgte über London und Rouen nach Genf.

⁴³⁸ Constantin, A. (1931), S. 209, 210.

⁴³⁹ Crowe, J. A. und Cavalcaselle, B. G. (1883), S. 272, engl. Ausg. 1844/I, S. 362.

⁴⁴⁰ Ricci, S. (1913), S. 138.

⁴⁴¹ S. Anm. 383, Verkaufskatalog 1846.

um die deutsche Übersetzung der englischen Ausgabe von 1844.⁴⁴² Deshalb ist es fraglich, ob sich das Gemälde (Kat. Nr. 88) noch im Besitz des François Duval befand. Andererseits werden häufig Angaben ohne Prüfung von Vorgängern übernommen.

Duval scheint die *Madonna mit der Nelke* zwischen 1804 und 1808 gekauft und sie im Zeitraum von 1844 bis 1848 wieder veräußert zu haben.

89 Guernsey

Ein weiteres durch Rauch in Mitleidenschaft gezogenes Werk besaß 1972 Mr. Wheater auf Guernsey.⁴⁴³

90 Hannover

Bei meinen Nachforschungen stieß ich in dem Katalog des Nationalmuseums Stockholm von 1893 ferner auf ein Gemälde in Hannover.⁴⁴⁴

91 Leipzig, ehemals Schlettersche Sammlung

In die ehemaligen Schletterschen Sammlung,⁴⁴⁵ die im Museum in Leipzig ausgestellt wird, kam wahrscheinlich 1853 eine *Madonna mit der Nelke*. Sie soll nach dem Original in der Camuccini-Sammlung gemalt worden sein. Das Museum gab 1964 das Exemplar an den Kunsthandel der DDR ab, der es höchstwahrscheinlich in die Niederlande brachte. Es handelt sich um ein 29 x 22 cm großes Öl- auf -Holz-Bild, mit der Inv.-Nr. 183. Das weitere Schicksal ist unbekannt.⁴⁴⁶

92 London, Sanford-Collection

Christie's and Manson verkauften auf ihrer Auktion am 9. März 1839 in London die Sammlung des Reverend John Sanford.⁴⁴⁷ Er lebte mehrere Jahre in Florenz und erwarb dort die 13 x 8 inch große *Madonna mit der Nelke* zu Beginn der 30iger Jahre des 19. Jahrhunderts. Damals ging sie unter lot 80 mit der Zuschreibung an Garofalo für £ 44½ an den Kunsthändler Rutley. Um 1835 fertigte der Maler Gozzini

⁴⁴² Crowe J. A. und Cavalcaselle, B. G. (1883), S. 272. engl. Ausg. 1844/I, S. 362.

⁴⁴³ Brief aus dem Jahr 1972.

⁴⁴⁴ Notice Descriptive des Tableaux du Musée National de Stockholm, Stockholm 1893.

⁴⁴⁵ Adolf Heinrich Schletter (1793 – 1753) war ein wohlhabender Seidenhändler und Kunstsammler. Schon sein Vater Salomon Gotthold Schletter besaß eine Kunstsammlung, die den Charakter der damaligen Kunstkammern entsprach. Sein Sohn Adolf Gotthold führte die von seinem Vater gegründete Seidenhandlung und Kunstsammlung fort, wobei er sich bei letzterer ausschließlich der Malerei zuwandte. 1853 vermachte er der Stadt Leipzig die finanziellen Mittel für einen Museumsbau und seine Kunstsammlung.

⁴⁴⁶ Mitteilung von Herrn Sander, Museum Leipzig vom 10. 4. 1995. Für seine kooperative Zusammenarbeit möchte ich mich herzlich bedanken.

⁴⁴⁷ Catalogue, Christie and Manson, March the 9 the, 1839.

im Auftrag von Sanford eine Aquarellkopie (Kat. Nr. 8) von der *Madonna mit der Nelke* an.⁴⁴⁸

93 London, Philipp, sale Mai 1830

Zum Verkauf stand im Mai 1830, lot 27, bei Harry Phillips in London eine weitere Kopie.⁴⁴⁹ Es handelt sich laut Katalog um ein „1 ft, 2 high, by 10½ inch high“ (35,6 x 26,7 cm) großes Werk auf Holz. Weiter heißt es: “Few of the works of Raphael have been more frequently copied than this. These copies are generally, however, below criticism. Signor Camuccini, the painter, at Rome, has a smaller picture in the earliest manner of Raphael, but which was admitted to be cold and hard, when placed beside this. This picture appears to be a repetition, executed at a more mature age, and in a greatly improved style of art.”

94 London, Gallery

A. Constantin schreibt 1848, er habe eine Kopie in einer Galerie in London gesehen.⁴⁵⁰ Vielleicht handelt es sich um jenes Bild (Kat. Nr. 93), die 1830 von Harry Phillips verkauft worden war.

95 London, Sammlung Robert Udney

Ein Werk, aus der Sammlung Robert Udney, ebenfalls Garofalo zu geschrieben, ging am 19. Mai 1804 über Christie's an Simpson. Es handelt sich um eine 10" x 8" große Holztafel.⁴⁵¹

96 London, Sammlung Thomas Vernon

Christie's London verkaufte am 27. März 1814 eine Version aus der Sammlung Thomas Vernon, die von Garofalo stammen soll, an den Kunsthändler John Smith.⁴⁵²

97 London, Sammlung Thomas Seward

Mr. Clare erwarb aus der Sammlung Thomas Seward am 16. Dezember 1815 eine Version durch Christie's.⁴⁵³

⁴⁴⁸ Zu Gozzini s. Kat. Nr. 8.

⁴⁴⁹ Katalog des Auktionshauses Harry Phillips, 1830. Lugt Frits: Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. 2. Période vers 1826 – 1860, Paris 1953, Bd.2.

⁴⁵⁰ Constantin, A.: *Idées Italiennes*, Florenz 1848, S. 134.

⁴⁵¹ Lugt Nr.6806

⁴⁵² Lugt Nr. 8525

⁴⁵³ Lugt Nr. 8787

98 London, Harry Phillips Auktion 17. – 18. 1816

Am 17. – 18. Mai 1816, lot 184, bot Harry Phillips eine weitere Kopie an.⁴⁵⁴

99 London, Sammlung William Noel-Hill

Wahrscheinlich erstand während seiner Italienaufenthalte der 3. Lord von Berwick, William Noel-Hill, der britischer Konsul in Turin und Genua war, eine *Madonna mit der Nelke*. Christie's verkaufte sie am 30. Mai 1840 an Herrn Norton.⁴⁵⁵

100 London, Christie's 28. Mai 1814

John Bartie kaufte auf der Auktion von Christie's am 28. Mai 1814 aus der Sammlung von Mr. Webb *the Madonna with pinks*, die Garofalo zugeschrieben wird.⁴⁵⁶

101 Loreto

In einem Loreto-Führer von 1867 heißt es: „La Vierge et L'Enfant Jésus, sur cuivre, est une délicieuse copie de Raphaël exécutée par Garofalo.“⁴⁵⁷ Am 14. Juni 1694 wurden der Sancta Casa in Loreto von Can. Pietro Paolo Raffaello di Cingoli 15 Gemälde geschenkt. Bei einem soll es sich um das Kupferbild einer *Madonna mit der Nelke* handeln.⁴⁵⁸

Es könnte sich eventuell um das von Crowe und Cavalcaselle 1883 genannte Kupfergemälde handeln.⁴⁵⁹

102 Macerata

Eine weitere Version befand sich nach Gamulin (1958) in der Pinacoteca in Macerata. Leider blieben wiederholte Anfragen an die Pinacoteca erfolglos. Das Art Loss Register in London teilte mir am 27. 04.1997 mit, dass eine Kopie der *Madonna mit der Nelke* aus einer Galerie in Macerata 1982 gestohlen sei. Es handele sich um ein Öl- auf -Leinwand-Gemälde von Frederico Barocci und habe die Maße 31 x 25 cm. Es stellt sich die Frage, ob es zwei Gemälde an zwei unterschiedlichen Aufenthaltsorten, Pinacoteca und Galleria, gibt oder ob es sich um ein Werk handelt?

⁴⁵⁴ Lugt Nr. 8895

⁴⁵⁵ Lugt Nr. 15845

⁴⁵⁶ Lugt Nr. 8527

⁴⁵⁷ Antoine Grillo: *Itinéraire et guide de l'étranger à Loretto*. 1867, S. 18.

⁴⁵⁸ Clement Bendetucci: *Richerche per quadri di Raffaello donati a Loreto*. Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Marche, ser. IV, vol. VII, fasc. I – II (Ancona, 1830) Anno IX.

⁴⁵⁹ Crowe, J. A. und Cavalcaselle, B. G. (1883), S. 272 Anm.

103 Malaga

Von einer Version in Puerto Seguro berichtet Josè Maria Ruiz Manero.⁴⁶⁰

104 Melrose, Massachusetts

Dem Fogg Museum der Harvard Universität in Cambridge, Mass., berichtete Mrs Elise B. Blatchford im Jahre 1939, dass sich seit 300 Jahren eine *Madonna mit der Nelke* im Besitz ihre Familie befände. Sie sei auf Holz und messe 13 x 10 in (33 x 25,4 cm).⁴⁶¹

105 Messina

Eine *Madonna mit der Nelke* soll sich im Dom S. Maria Assunta in Barcellona Pozzo di Gotto, Messina befinden.

106 Neuseeland

Penny führt 1992 eine Kopie in einer Privatsammlung in Neuseeland auf.⁴⁶²

107 Newcastle

Am 24. 12. 1997 teilte mir Christie's, Amsterdam⁴⁶³, mit, dass 1963 in Newcastle eine 'Exp. Noble Patronage' stattgefunden habe, auf der eine Version der *Madonna mit der Nelke* ausgestellt worden sei.

108 New York, sale Manceau 20. 04. 1939

Ferner fand in New York am 20. 04. 1939 der 'sale Manceau' statt.⁴⁶⁴ Das Bild könnte eventuell mit der Kopie (Kat. Nr. 33) identisch sein, die aus dem Besitz Lachovski, Paris, am 20. 04. 1939 in New York auf der American Art Association Anders Gallery verkauft worden ist.

⁴⁶⁰ *Pittura Italiana del siglo XVI en Espana II: Rafael y su Escuela*. In: Cuadernos de Arte e Iconografia, vol. V – 10. 1992, sec. IV.

⁴⁶¹ Brief vom Fogg Museum 2. 12. 1939.

⁴⁶² Penny, N. (1992), S. 81.

⁴⁶³ Brief von Christie's Amsterdam vom 24. 12. 1997, mit Recherchen in RKD, The Hague.

⁴⁶⁴ Brief von Christie's, Amsterdam vom 24. 12. 1997, mit Recherchen in RKD, The Hague.

109 Paris, Herr Oar

In seinen ‚Kritischen Gänge...‘ erwähnt E. v. Liphart 1912⁴⁶⁵, dass Herr Oar aus Paris im Besitz einer *Madonna mit der Nelke* sei.

110 Paris

Passavant führt weiterhin eine Version im Besitz von M. Duflos de Maisoncelle auf.⁴⁶⁶

111 Paris

Eine 10 pouces 6 lignes de haut, sur 9 pouces de large (28,4 x 24,4 cm) große Fassung der *Madonna mit der Nelke* wurde auf einer Auktion am 19. April 1776 in Paris verkauft.⁴⁶⁷

112 Paris, 19. April 1776

Eine Version mit den gleichen Maßen wie die vorherige (Kat. Nr. 111) wurde am 19. April 1776 in Paris angeboten.⁴⁶⁸ Vielleicht handelt es sich um die vorherige (Kat. Nr. 111).

113 Paris, 11. Juni 1776

M. Sauvage, Sekretär des Königs, kaufte am 11. Juni 1776 in Paris eine Kopie auf Kupfer mit den Maßen 10 pouces 6 lignes, largeur 8 pouces 6 lignes (28,4 x 23 cm).⁴⁶⁹

114 Paris, 8. Juli 1777

Auf einer Auktion in Paris wurde eine weitere Kopie auf Leinen mit den Maßen dix pouces six lignes de haut sur huit pouces de large (28,4 x 21,7 cm) angeboten.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ Liphart, E. v. (1912), S. 207.

⁴⁶⁶ Passavant, J. D. (1839), II, S. 80.

⁴⁶⁷ Lugt Nr. 2531

⁴⁶⁸ Lugt Nr. 2531, lot 5.

⁴⁶⁹ Lugt Nr. 2558

⁴⁷⁰ Lugt Nr. 2722

115 Paris?, 7. Mai 1778

Am 7. Mai 1778 stand *La Vierge à Éillet* nach Raffael zum Verkauf, vielleicht in Paris. Es soll die Maße haben "10 sur 7 de largeur" und auf Kupfer sein.

116 Paris, 27. Juli 1808

Im Hôtel de Bullion in Paris wurde ein Werk auf Leinen aus der Schule Raffaels am 27. Juli 1808 angeboten.⁴⁷¹

117 Paris, Sammlung Louis-Côme Landry

Nach dem Ableben des Pariser Kaufmanns Louis-Côme Landry erwarb Roger am 29. Dezember 1810 für 14 frs 40 eine Version auf Kupfer mit den Maßen 9 pouces 9 lignes x 8 pouces 9 lignes (26,4 x 23,7 cm).⁴⁷²

118 Spanien, Privatbesitz

In Spanien soll sich ferner eine *Madonna mit der Nelke* aus Kupfer in deutschem Privatbesitz befinden.⁴⁷³

119 Turin

1801 wurde eine Kopie infolge der französischen Revolution nach Paris gebracht. Sie erreichte Paris am 28. Juli 1808. In den Inventarlisten, die unter Napoleon aufgeschrieben wurden, ist sie nicht mehr verzeichnet.⁴⁷⁴

120 Urbino, Sammlung Budassi

Eine weitere Kopie befindet sich nach den von Gamulin 1958 erhaltenen Informationen in der Sammlung Budassi in Urbino. Jenes Bild könnte aus dem Hause Giovanni stammen, das Passavant 1839 aufführte. Meine Recherchen ergaben, dass nach dem Tod von Herrn Budassi die Sammlung unter seinen Kindern aufgeteilt und von diesen teilweise verkauft wurde.⁴⁷⁵ Der weitere Verbleib war nicht in Erfahrung zu bringen.

⁴⁷¹ Lugt Nr. 7441

⁴⁷² Lugt Nr. 7899

⁴⁷³ Mündliche Mitteilung

⁴⁷⁴ Marie-Louise Blumer: *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1936, S. 321 Nr. 403.

⁴⁷⁵ Freundlicherweise unterstützte mich der Direktor der dortigen Kunstgeschichte bei meinen Recherchen.

121 Urbino, Archita Ricci

Das Inventar von Cardinale Silvestro Aldobrandini (1590 – 1612) von 1606 listete eine Kopie von dem Maler Archita Ricci⁴⁷⁶ aus Urbino auf. „*Aldobrandini, inventario dal 1606 al 1638*“ weiter „*1606 Inventario di tutte le mie robbe*“,

„*16 Un quadretto ovè dipinta una Mad. a con il Bambino Giesù che sta seden, sopra ad un coscino bianco e vol pigliare un ramo de garoffoli che tiene la Mad. a nelle mani, viene da Raffaello, copiata d'Archita Ricci da Urbino, con cornige tutte dorate*“.⁴⁷⁷

122 Urbino, Casa Giovannini

Passavant führt 1839 unter h: Im Hause Giovannini zu Urbino auf. 1913 wird die *Madonna mit der Nelke* noch aufgeführt.⁴⁷⁸ Sie könnte mit der Kopie (Kat. Nr. 120) identisch sein.

123 Valencia

Manero berichtet von einer Kopie, die sich bis zum Spanischen Bürgerkrieg in der Sala Capitular des Valencia Cathedral Museums befand.⁴⁷⁹ 1932 heißt es bei Tormo: *Virgen del clavel: imitación de Rafael (el original en Lucca)*.⁴⁸⁰ Weiter schreibt Manero, dass er 1989 in Valencia über eine mögliche Verbrennung des Gemäldes in den 30iger Jahren informiert wurde.

124 Wien

Bei der Aufzählung in der Zeitung *Combat* vom 8. September 1957 befand sich der Hinweis auf ein Werk in Wien. Es könnte sich möglicherweise um das Bild aus der ehemaligen Brunswick-Sammlung Kat. Nr. (52) handeln, das aber schon am 25. 11. 1902 in Wien verkauft worden ist.

125 Sammlung Gollin

Ein Version ist/war in der Sammlung M. Gollin zu finden.⁴⁸¹

⁴⁷⁶ Zu Archita Ricci s. S. 92, Anm. 257.

⁴⁷⁷ S. Anlage 1 und S. 81, Anm. 238.

⁴⁷⁸ Passavant, J. D. (1839), S. 79, Nr. 55; fr. Ausgabe (1860), S. 63; Crowe, J. A. & Cavacaselle, G. B. (1883), S. 272. Ricci, S. (1913), S. 138.

⁴⁷⁹ Manero (1992), S. 247, Anm. 428.

⁴⁸⁰ E. Tormo, Valencia: Los Museos, Madrid, 1932, S. 104.

⁴⁸¹ James Beck: Raphael's Madonna of the Pinks: a connoisseurship challenge: in *Source. Notes in the History of Art*, n.2, 2005, S.50 – 59.

5.4. Druckgraphiken

I Stich eines Anonimo

Stecher: unbekannt

Kupferstich

Größe: 20 x 13,2 cm

Inschrift: li. Fensterbank: D.(I) 648, re. an Bankst.: R.V.I. In der Kartusche: A ME.SOLA CANDIDUM

Rom: Fondo Nazionale 485 (34201), Fondo Pio vol. V

Lit.: Passavant, J. D. (1839), II, S. 73, Nr. 49; G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò (1985), S. 184, 691; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Das einzige erhaltene Blatt des mir als Foto vorliegende Stichts (Kat. Nr. I) stammt von einem "Anonimo" möglicherweise aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Abb. Kat. Nr. I). Es befindet sich in einem schlechten Zustand.

Die Anwendung unterschiedlicher graphischer Techniken erfordert eine genauere Analyse zur zeitlichen Einordnung, die im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist.

Der Stich ist seitenverkehrt dargestellt und seine Maße betragen 20 x 13,2 cm. Die Inschriften an der Fensterbank '1648' und an der seitlichen Bankfläche rechts außen 'R. V. I.' scheinen später hinzugefügt worden zu sein (Abb. Kat. Nr. I/1, I/2). Höchstwahrscheinlich erfuhr die Druckplatte bei einer späteren Aufstechung die Hinzufügung. Im Vergleich mit dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) der *Madonna mit der Nelke* finden sich einige Unterschiede. Der Mund der Jungfrau ist nicht so weit geöffnet und ihr Schleier zeigt auf dem Kopf keine Falte. Die Gewandfalten sind mit wenig Geschick dargestellt, besonders das linke Knie der Mutter im Gegensatz zu



I Stich eines Anonimo



I/1 Blumen in der rechten Madonnenhand, Ausschnitt



I/2 Inschrift, Ausschnitt

vielen Gemälden. Auf allen mir bekannten Stichen zeigt sich das rechte bedeckte Knie. Ferner stellt sich der rechtsseitige Mantelbausch nicht ganz schlüssig dar.

Die Haare des Christuskindes erscheinen fülliger. Durch die Binnenzeichnung wirkt der kindliche Kopf mehr geneigt und gedreht. In der Hand hält der Knabe eine Nelke mit nur einer Blüte.

In der rechten Hand der Mutter sind bei Vergrößerung drei Lilien zu erkennen (Abb. Kat. Nr. I/1).

Überdies wurde die rechtsseitige Draperie üppiger gestaltet.

Ein angeschnittener Fensterbogen eröffnet den Blick in eine ähnlich gestaltete Landschaft wie auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1).

Das Feld mit der Kartusche könnte von einer anderen Druckplatte stammen.

II Stich von Boulanger

Stecher: Jean Boulanger (1608 – um 1680)

Kupferstich, nach 1665

Verleger: François de Poilly

Rom: Fondo Nazionale 742, F. pio vol. VII, Größe: 39,1 x 29,8 cm

Rom, Fondo Corsini 44002, vol. 37 H 5 Größe: 45 x 30,8 cm

Paris: Cabinet d'Estampes, Größe: 43,2 x 30,5 cm, Le Blanc

Inscription: re. untere Bankfläche: Raphael d'urbain pinx./Houlanger sculp./ F. Poilly ex. C. P. R. à Paris/
S. Jacques à l'Image S.t bensoit. Unten: Flores mei, fructus. Eccl. 24

Lit.: Tauriscus E (1819), S. 184, Nr. 67; Passavant, J. D. (1839) II, S. 80, Nr. 55; Andresen, A. (1870), Bd. 1, S. 169, Nr. 2; Rulander, C. (1876), S. 61, XV, Nr. 5; Le Blanc I (1850), S. 489, Nr. 15; G. Bernini Pezzini, S. Massari, S.P. Valenti Rodino (1985), S. 185; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Mitte des 17. Jahrhunderts stach Jean Boulanger (1608 – um 1680), auch Boulenger oder Houlanger⁴⁸², eine *Madonna mit der Nelke* (Abb. Kat. Nr. II), die „F. Poilly ex C. P. R. a Paris, S. Jacques à l'Image S.t bensoit“ in Paris verlegte. Boulanger wohnte ab 1645 in Paris.

François de Poilly⁴⁸³, 1623 in Abbeville geboren und am 1. April 1693 in Paris gestorben, war Reproduktionsstecher. Die Inschrift besagt, dass François de Poilly aus der S. Jacques à l'Image S.t bensoit den Stich ausführte und das Privileg zum Drucken in Paris besaß. Letzteres war ihm 1665 verliehen. Demnach käme als Druck ein Zeitpunkt nach 1665 in Frage. Was aber nicht besagt, dass Boulanger seinen Stich

⁴⁸² Jean Boulanger und Jean Morin gelten als Entwickler der Punktiermanier. Thieme und Becker (1910), Bd. IV, S. 446; Saur (1996), Bd.13, S. 328, 329.

⁴⁸³ Zu Poilly s. Stich Kat. Nr. XVIII.

BRITISH MUSEUM
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 2
 3
 4
 inches



Flores mei, Fructus. Eccl. 24.

1877. 8. 11. 645



II/1 Boulanger



9 Craches



76 Perugia, Sammlung U. Ranieri di Sorbello

erst dann gestochen haben muss. Poilly war seit 1658 mit der Tochter eines Kupferstecherhändlers verheiratet und könnte in das Geschäft mit eingestiegen sein.

Der seitenverkehrte Druck, der sehr fein gestochen ist, weist die Größe von 39,1 x 29,8 cm auf.

Die Madonna hat ihren Mund leicht geöffnet und der Schleier bildet auf dem Kopf eine Schlaufe wie auf der Londoner Version (Kat. Nr. 1). Von dieser unterscheidet sich der Stich durch das Format, in der betonten Darstellung einer Haarflechte auf dem Kopf der Madonna, sieben Nelkenblüten in der rechten Hand der Jungfrau und in dem Bedecken der kindlichen Scham.

Die Stärke der Sitzfläche setzt sich von der folgenden Fläche der Bank Marias klar ab.

Ferner schaut der Betrachter durch einen ganz dargestellten Fensterbogen auf eine sachlich wirkende Landschaft, in der sich rechts von dem Turm eine Mauer mit einer bogenförmigen Öffnung befindet. In diese Mauer scheint eine Turmruine integriert zu sein. Ein geraffter Vorhang bildet einen vermutlich durch eine Spange gehaltenen Knoten.

Der Stich von Boulanger (Kat. Nr. II) scheint den Gemälden (Kat. Nr. 9) und (Kat. Nr. 76) als Vorlage gedient zu haben (Abb. Kat. Nr. II/1; 9, 76).

III/IV Stich von Couvay

Stecher: Jean von Couvay (1605/1622 – 1663/1675/1680)

Verleger: Petri Mariette

Kupferstich, vor 1657

Größe: 33,7 x 25,7 cm

Unterschrift: in der Mitte: Dilectus Meus Mihi Et Ego ILLII cant. 2. Li. darunter: Raphael Urbinos pinxit, I. Couvay sculp. In der Mitte: Cum Privilegio Regis. re.: Typis Petri Mariette via Iacobota ad insignia spei

III: London, Brit. Museum, Größe: 33,7 x 25,7 cm

IV: Paris, Cabinet d'Estampes, Bibl. Nat., Ed.35a, fol. (S. 68); Rc. 36fb, fol.; Größe: 34 x 25,2 cm

Lit.: Tauriscus, E.(1819), S. 184, Nr. 67; Passavant, J. D. (1839) II, S. 80, Nr. 55; Andresen, A. (1870), Bd. 1, S. 303, Nr.1; Rulander, C. (1876), S. 61, XV, Nr. 5; Weigert (1954) III, S. 7; Penny, N. (1992), S.78, 79; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Zwei andere Drucke (Kat. Nr. III/IV) stammen ebenfalls aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und wurden von Jean Couvay, der von 1605 – nach 1663 lebte⁴⁸⁴, gestochen und von P. Mariette verlegt (Abb. Kat. Nr. III, IV). Dieser lebte von 1603 – 1657.⁴⁸⁵ Demnach müsste der Druck (Kat. Nr. III/IV) vor Mariettes Tod 1657 erfolgt sein und nicht um 1670 wie Penny datiert.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Jean Couvay war französischer Kupferstecher und ausschließlich Reproduktionsstecher. Er war in Paris und Rom tätig. In den 1660er Jahren scheint er sich in Rom aufgehalten zu haben. K. Saur (1999), Bd. 22, S. 42. Nach Saur wurde der französische Kupferstecher Jean Couvay nicht 1622, sondern um 1605 geboren und starb nach 1663. Thieme u. Becker geben 1622 – 1675/80 an. (1913), Bd. 8, S. 8.

⁴⁸⁵ Thieme und Becker, Vollmer (1928), Bd. 24, S. 97.

⁴⁸⁶ Penny, N. (1999), S. 80, Anm.: 36.



III Stich von Couvay, London



III/1 Mutter und Kind, Ausschnitt



III/2 Knabe, Ausschnitt



III/3 Landschaft, Ausschnitt

Ein Exemplar soll sich in der Sammlung des Herzog von Orleans befunden haben.⁴⁸⁷ Im Unterschied zu den beiden vorherigen Stichen (Kat. Nr. I, II) handelt es sich nicht um eine seitenverkehrte Darstellung.

Auf dem 33,7 x 25,7 cm großen Druck blickt die Jungfrau nachdenklich mit einem geschlossenen Mund, der nicht zu einem Lächeln leicht geöffnet ist, auf das Kind. Ein schmaler fein geflochtener Haarstrang umschlingt das locker zu einem Zopf gebundene Haar am Hinterkopf zusätzlich zu der mittleren Haarflechte im Gegensatz zu den Gemälden und anderen Stichen. Da die Mund- und Augenachse des Knaben nicht ganz parallel zueinander stehen, wirkt das Gesicht ein wenig verzerrt (Abb. Kat. Nr. III/1). Dieser Gesichtsausdruck findet sich auch auf einigen Gemälden (Kat. Nr. 7, 10, 28, 31, 42, 51, 52, 55, 56, 57). Ebenfalls ist auf diesem Stich die kindliche Scham verdeckt. In ihrer rechten Hand hält die Jungfrau drei Nelken (Abb. Kat. Nr. III/2).

Der Fensterbogen stellt sich ganz dar und gibt den Blick frei auf eine ähnliche Landschaft, die aber entlang des oberen Weges mehrere Büsche zeigt (Abb. Kat. Nr. III/3). Die blockartig gestaltete Sitzfläche gibt links neben der Jungfrau mehr Raum frei.

Der Umriss des Figurenkomplexes entspricht in etwa dem von Farrugia (Kat. Nr. VIII), Lepri (Kat. Nr. IX), Lehman & Chevron (Kat. Nr. XIV) und der Zeichnung von Vibert (Kat. Nr. XI).

⁴⁸⁷ Raphael et l'art français (1984), S. 199, Nr. 268.

V Stich von Heinzelmann

Stecher: Elias Heinzelmann (1640? – 1693)

Kupferstich, höchstwahrscheinlich nach 1684

Größe: 40,4 x 33 cm

Inschrift: li. auf der Bank: Raphael Urbinos pinxit/ E. Heinzelmann ex Aug. Vind.

London, Brit. Museum

Wien, Albertina

Lit.: Tauriscus, E. (1819), S. 184, Nr. 67; Passavant, J. D. (1839), S. 80, Nr. 55; Andresen, A. (1870), S. 638, Nr. 5; Leblanc, Ch. (1854-1859), Bd. II, S. 335, Nr. 11; Nagler, G. K. (1835 – 1852), Bd. V, S. 512; Thieme, Becker, F. (1907 – 1950), Bd. XV, S. 489



Elias He(a)inzelmann (1640 ? – 1693) stammt aus einer Augsburger Stecher-Familie und war Schüler von François de Poilly. Von 1665 – 1675 hielt er sich in dessen Atelier auf.

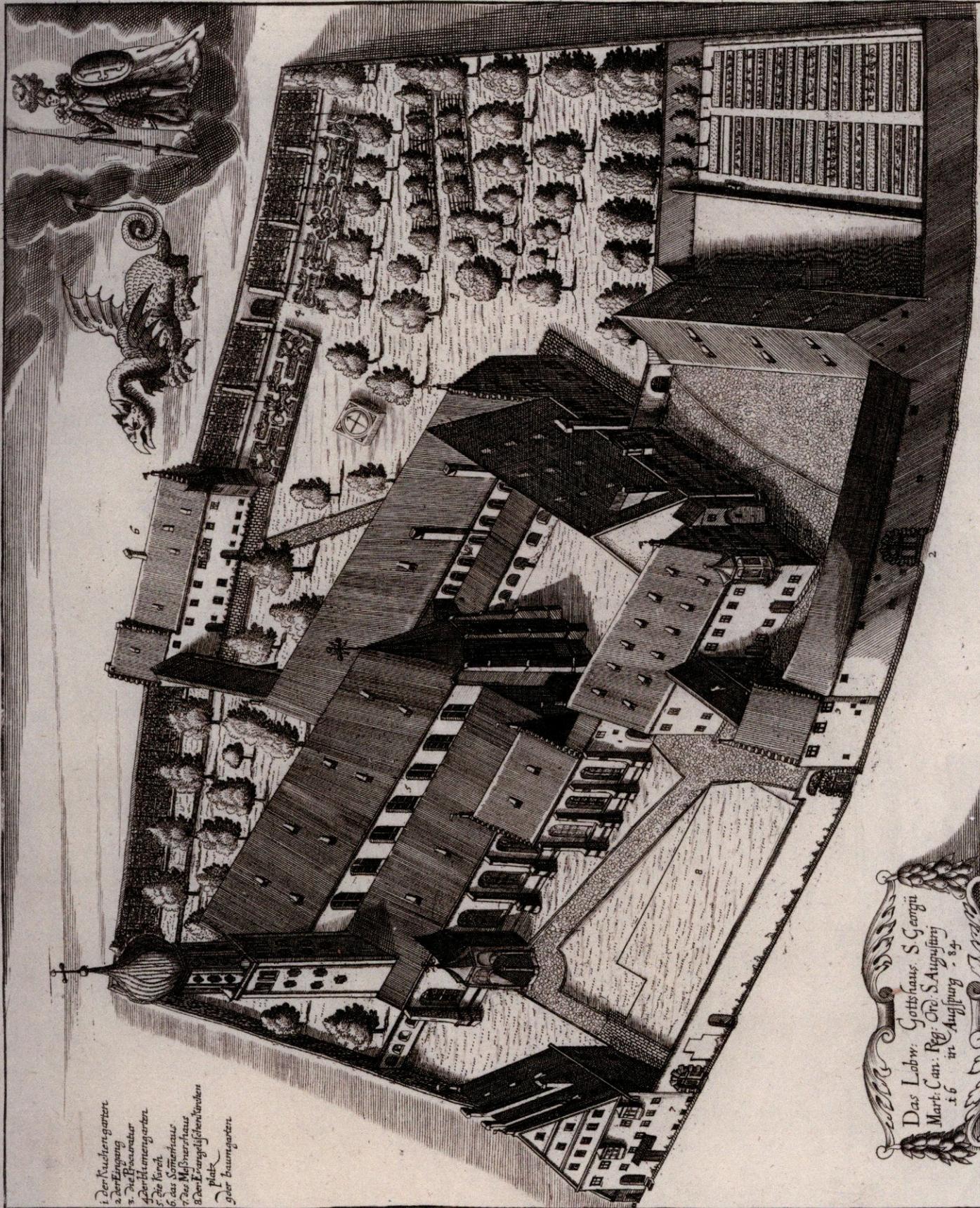
Er stach einen 40,4 x 33 cm großen Kupferstich nach Raffael (Abb. Kat. Nr. V).⁴⁸⁸ Eine Inschrift auf der linken Bankfläche trägt seinen Namen. Höchstwahrscheinlich sah er bei Poilly dessen Stich (Kat. Nr. XVIII) oder von Boulanger (Kat. Nr. II), nach dem er seinen fertigte.

Die Madonna zeigt locker aufeinander liegende Lippen, einen deutlich längeren linken Oberschenkel und sieben Nelken in ihrer linken Hand. Die kindliche linke Wange wirkt geschwollen. Von dem linken Fuß sind fünf Zehen zu sehen. Der locker

⁴⁸⁸ In Thieme und Willis wird seine nach Raffael gestochene *Madonna mit der Nelke* extra erwähnt, (1922) Bd. XV, S. 489.



V Stich von Heintzelmann



1 der Kuchengarten
 2 der Eingang
 3 die Bräuerkammer
 4 der Kuchengarten
 5 die Küche
 6 das Sommerhaus
 7 das Messnerhaus
 8 der Trümpelsteinen
 9 der
 10 der
 11 der
 12 der
 13 der
 14 der
 15 der
 16 der
 17 der
 18 der
 19 der
 20 der
 21 der
 22 der
 23 der
 24 der
 25 der
 26 der
 27 der
 28 der
 29 der
 30 der
 31 der
 32 der
 33 der
 34 der
 35 der
 36 der
 37 der
 38 der
 39 der
 40 der
 41 der
 42 der
 43 der
 44 der
 45 der
 46 der
 47 der
 48 der
 49 der
 50 der
 51 der
 52 der
 53 der
 54 der
 55 der
 56 der
 57 der
 58 der
 59 der
 60 der
 61 der
 62 der
 63 der
 64 der
 65 der
 66 der
 67 der
 68 der
 69 der
 70 der
 71 der
 72 der
 73 der
 74 der
 75 der
 76 der
 77 der
 78 der
 79 der
 80 der
 81 der
 82 der
 83 der
 84 der
 85 der
 86 der
 87 der
 88 der
 89 der
 90 der
 91 der
 92 der
 93 der
 94 der
 95 der
 96 der
 97 der
 98 der
 99 der
 100 der

Das Lobw: Gottshaus S Georgii
 Mart: Can: Reg: Ord: S Augustini
 i. 6 in Augsburg - 84

V/1 Kloster St. Georg, Augsburg

über den Oberschenkel fallende Schal verhüllt die kindliche Scham. Am Rand der Fensterbank stellt sich eine kleine Abspregung dar, wobei nicht auszuschließen ist, dass es sich um ein Artefakt handelt. Das über dem ganzen Fensterbogen befindliche Wandstück nimmt einen größeren Raum ein. Der augenfälligste Unterschied liegt in der Landschaft. Sie stellt eine Klosteranlage dar, bei der es sich um das Kloster St. Georg in Augsburg handelt. Diese Klosteranlage entspricht einem fast identischen Stich mit der Klosteransicht von 1684 (Abb. Kat. Nr. V/1), die höchstwahrscheinlich von Heinzelmann gestochen ist.⁴⁸⁹

Eine Datierung scheint frühestens ab 1665 möglich. Eher ist ein Datum nach 1684 anzusetzen, dem Datum des Klosterstiches.

⁴⁸⁹ Mein Dank gilt Herrn Dr. Nicht vom Stadtarchiv der Stadt Augsburg.

VI Stich von Wolff

Stecher: wahrscheinlich Jeremias Wolff (1663/74 – 1724)

Kupferstich

Größe: 39,5 x 33 cm

Inschrift: li. Bankfläche: Raphael urbinos pinxit/ Jerem. Wolff ex. Aug. Vind. Unten: Flores mei, fructus. Eccl. 24

Lit.: Tauriscus, E. (1819), S. 184, Nr.67; Passavant, J. D. (1839) II, S. 80; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Ein fast identischer Stich (Kat. Nr. VI) stammt von Jeremias Wolff (1663/73 - 1724), der ebenfalls in Augsburg ansässig war (Abb. Kat. Nr. VI).

Er war erst Automaten- und Werkzeugmacher. Nachdem ihm mangels eines Meisterbriefes Produktionsverbot erteilt worden war, gründete er einen Kunstverlag, der zu einem der führenden Kunstverlage wurde.⁴⁹⁰ Die Stiche, die die Inschrift „Jer. Wolff exc.“ aufweisen, wie der vorliegende, scheinen nicht von ihm selbst gestochen zu sein, sondern nur verlegt zu sein.⁴⁹¹ Das Druckdatum scheint um 1700 zu sein, auf jeden Fall nach 1684, also der Gravur von Heinzelmann (Kat. Nr. V).

Die Maße sind mit 39,5 x 33 cm annähernd gleich groß und mit dem Stich (Kat. Nr. V) von Elias Heinzelmann fast identisch bis auf die Landschaft. In diesem Fall fällt der Blick durch das Fenster auf ein Flusstal, dessen Vordergrund rechts ein Laubbaum ziert und links in der Ferne an einer Anhöhe mehrere Türme zeigt.

Der Mutter- und -Kind-Komplex ist mit dem Stich von Heinzelmann (Kat. Nr. V) kongruent.

⁴⁹⁰ Augsburger Stadtlexikon (1998), S. 936, 937.

⁴⁹¹ Schwarz, W. (1997), S. 587 – 619.



Flores mei, Fructus.



A XV
Sc.

VII Stich von Povelato

Stecher u. Zeichner: Alvise Povelato, 1780

Kupferstich

Größe: 24 x 18 cm

Dat. 1780

Unterschrift: li., Rafel d'Urbino pin.. re., Alviso Povelato deli. É sculp. Vene. 1780./ in der Mitte: Dilectus meus mihi, et ego illi./ re. unten, Ap. T. Viero Venet .

London, Brit. Museum, Collect. Rulander

Lit.: Passavant, J. D. (1839) II, S.80, Nr. 55; Rulander, C. (1876), S. 61; Penny, N. (1992), Anm. 36; Meyer zur Capellen J. (2001), S. 212



1780 schuf Alvise Povelato aus Venedig eine 24 x 18 cm große Gravur (Kat. Nr. VII), die seitenverkehrt im Druck erscheint (Abb. Kat. Nr. VII).

Bei der Madonna fällt das beinahe spitz zulaufende Kinn im Verhältnis zu der runden und breiter wirkenden Augen- und Stirnpartie auf. Der Schleier weist eine üppigere Fülle auf.

Insgesamt ist die Darstellung weich faltenreicher und gefälliger im Gegensatz zu der eher einfachen und schlichten Darstellung der Landschaft, wie sie auch der Druck (Kat. Nr. II) von Boulanger zeigt.



VII Stich von Povelato

VIII Stich von Farrugia

Stecher: Giovanni Farrugia (1798 – 1861)

Auftraggeber: Giuseppe Longhi

Kupferstich

Größe: 29,4 x 23,4 cm

Inschrift: li.: Raffaello Sanzio d'Urbino dipinse; in d. Mitte: Giuseppe Longhi diresse; re.: Giovanni Farrugia Maltese disegno ed incise. LA MADONNA DEI GAROFANO, Dedicata agli Amatori e Protettori delle Belle Arti, Giovanni Farrugia Maltese la sua prima produzione ossequiamente D.D.D., L'originale della stessa grandezza esiste in Roma nella galleria del celeberrimo pittore Sign. Cavre. Camuccini

London, Brit. Museum

Lit: Rulander, C. (1876), S. 61; Penny, N. (1992), S. 78, Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Giovanni Farrugia entwarf und stach die Gravur (Kat. Nr. VIII) für Giuseppe Longhi, bei dem er in Mailand arbeitete (Abb. Kat. Nr. VIII). Er schreibt in der Legende: 'L'originale della stessa grandezza esiste in Roma nella galleria del celeberrimo pittore Sig. Cavre Camuccini'. Wahrscheinlich wurde der Stich 1828 in Mailand gedruckt.

Die Größe beträgt 29,4 x 23,4 cm.⁴⁹² Im Gegensatz zu dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) ist der Mund der Madonna geschlossen, wodurch ihr Ausdruck ernst erscheint, während das Kind die Lippen etwas breit gezogen hat wie zu einem Lächeln. Auch hier ist die kindliche Scham bedeckt.

⁴⁹² Ohne Legende.



VIII Stich von Farrugia

Die Unterschiede sprechen nicht gegen das Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) als Vorlage, sondern sie zeigen nur den Übersetzungs- und Interpretationscharakter einer Reproduktionsgraphik.

Der Figurenumriss ist mit der Gemäldegruppe A kongruent.

IX Stich von Lepri

Stecher: Giacchino Lepri

Druck: Rom, Calcografica Camerale

Kupferstich

Größe: 47,2 x 35 cm

Legende: Raff. Sanzio dip.: Gioac. Lepri dis. e inc Madonna detta del Garofalo, In Roma presso la calcografia Camerale

Rom, Istituto Nazionale per la Grafica

Lit.: Petrucci (1953), S. 72, 192, Nr. 882; G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. P Valenti Rodino (1985), S. 185, 691; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Über den Maler und Kupferstecher Giacchino Lepri ist bislang so gut wie nichts bekannt, außer dass er am 16. 8. 1810 an der Akademie S. Luca in Rom einen Preis für Aktzeichen bekam.⁴⁹³

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stach Giacchino Lepri⁴⁹⁴ eine *Madonna mit der Nelke*, die in Rom von der Calcografica Camerale gedruckt wurde (Abb. Kat. Nr. IX).

Der seitenverkehrte 47,2 x 35 cm große Druck zeigt einen leicht geöffneten Mund der Jungfrau, die ebenfalls sieben Nelken in ihrer rechten Hand hält. Der Knabe umfasst einen Nelkenstiel mit zwei Blüten. Auch hier ist die Scham des Knaben bedeckt und die Fensterbogenhöhe ganz dargestellt. Die Landschaft ähnelt der Darstellung auf dem Stich von Alvise Plevato (Kat. Nr. VII) und von Jean Boulanger (Kat. Nr. II).

⁴⁹³ Thieme u. Becker, Vollmer (1929), Bd. 23, S. 105.

⁴⁹⁴ Andresen, A.: Handbuch für Kupferstichsammler, 1870, Bd. II, Lepri G.



IX Stich von Lepri



Semmler inv.



A. XV I

X Stich von Semmler

Stecher: August Semmler (1825 – 1893)

Kupferstich

Größe: 28,3 x 23 cm

London, Brit. Museum

Lit.: Gutbier, W. (1875), S. Nr.18; Rulander, C. (1876), S. 61; Penny, N. (1992), S. 80, Anm. 36; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Nach den Lebensdaten von August Semmler⁴⁹⁵, geb. 1825 in Leipzig, gest. 1893 in Dresden, schuf er diesen Stich (Abb. Kat. Nr. X) Mitte – Ende des 19. Jahrhunderts.

Die Maße 28,3 x 23 cm entsprechen annähernd denen des Londoner Gemäldes (Kat. Nr. 1). Neben den zeitgebundenen Unterschieden in der Darstellungsweise sind kaum Abweichungen festzustellen. Lediglich das Kind hält in seiner rechten Hand eine Blume mit nur einer nelkenähnlichen Blüte, während die zwei in der linken Hand der Maria befindlichen Blumen vier Blüten tragen. Auch auf diesem Stich ist die kindliche Scham bedeckt.

⁴⁹⁵ Thieme u. Becker, Vollmer (1936), Bd. 30, S.488.

XI Zeichnung von Vibert

Zeichner: Joseph-Victor Vibert (1799 - 1860)

Zeichnung: Crayon noir estompé

Größe: 31,3 x 24,6 cm

Inv.-Nr.: A 2925

Aufenthaltsort: Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon

Ausst.: "Italie 1350 – 1523 Peintures et Sculptures du musée des Beaux-Arts de Lyon Quattrocento", Lyon, Musée des Beaux-Arts, 19 novembre 1988, n° 33

Lit.: Katalog des Musée des Beaux-Arts (1899), S. 117, Nr. 166



Das Museum von Lyon besitzt von Joseph-Victor Vibert eine Zeichnung in der Größe 31,3 x 24,6 cm (Abb. Kat. Nr. XI). Nach seinem Tod erwarb das Museum 1860 diese Zeichnung von den Angehörigen.

Joseph-Victor Vibert wurde 1799 in Paris geboren und verstarb 1860 in Lyon. Er war Schüler von Théodore Richomme, von dem er die minutiöse Genauigkeit in der Ausführung der Kupferstiche lernte. Er bekam 1828 in Rom den Preis für Stecher. 1833 kam er nach Lyon und übernahm die Leitung der neuen Schule für Graveure. Dort bildete er unter anderem Auguste Lehmann aus.⁴⁹⁶

In einem Bericht des Salons von 1859 steht, dass die Version, die Vibert in Rom kopierte, in der Sammlung von Vincenzo Camuccini aufbewahrt wurde. Nach seiner Rückkehr aus Rom begann Vibert das Gravieren, das seine Schüler Auguste Lehmann und Joseph Chevron in Kupfer vollenden.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Katalog von 1899, s. oben.

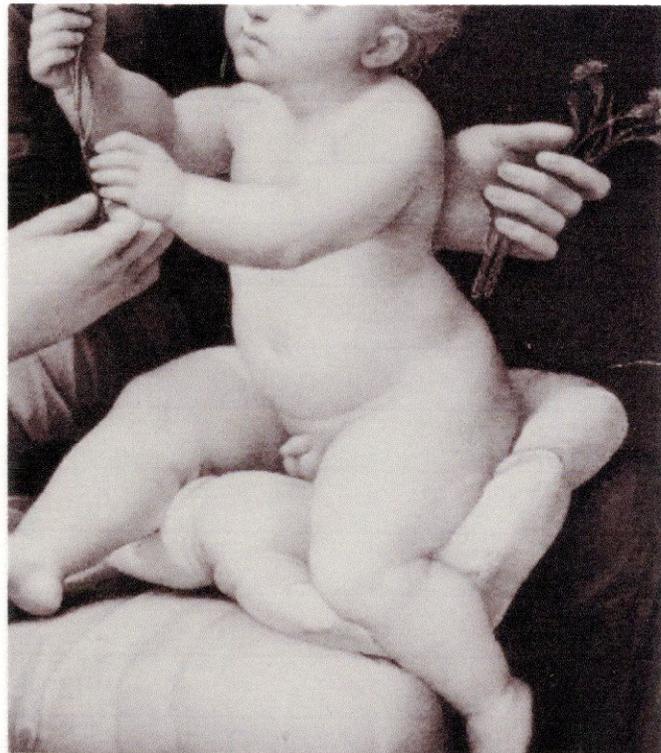
⁴⁹⁷ Dem Musée des Beaux-Arts de Lyon danke ich recht herzlich für die Informationen. S. auch Stich Kat. Nr. XIV.



XI Zeichnung von Vibert



XI/1 Madonnenkopf, Ausschnitt



XI/2 Knabe, Ausschnitt



XI/3 Landschaft, Ausschnitt

Die Umrisse der Figurengruppe gleichen dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1).

Auf dieser Zeichnung deutet Maria mit ihrem leicht geöffneten Mund ein Lächeln an (Abb. Kat. Nr. XI/1). Die unbedeckte Scham und die Anzahl der Nelken (Abb. Kat. Nr. XI/2) finden sich ebenfalls auf dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1)). Die Gestaltung der Landschaft (Abb. Kat. Nr. XI/3) ähnelt der Londoner Version (Kat. Nr. 1).

Eine weitere Zeichnung (Kat. Nr. XX) der *Madonna mit der Nelke* von Vibert wurde am 23 – 24. Oktober 1912 in Berlin von dem Auktionshaus Lempke angeboten.

XIII Stich von Domenico Marchetti

Stecher: Domenico Marchetti (1780 – nach 1844)

Zeichner: Luigi Calamatta (1802 – 1869)

Kupferstich

Größe: unbekannt

Leg.: li. u.: Raffaello Sanzio dep., Mitte: Luigi Calamatta dif., re. Dome. Marchetti inc.; Mitte: LA BEATA VERGINE, Al nobil uomo il Signore avvocato Andrea Barberi, Cav. dell Ordine Civile di S. Gregorio Magno, collaterale di Campidoglio Accademico di Religione Cattolica e Socio di altre Accademie, Dom. Marchetti D.D.D.

Zagreb, Museum der kroatischen Akademie der Wissenschaften, KG HAZU

Inv.: Nr. 548



Der Kupferstecher Domenico Marchetti wurde ca. 1780 in Rom geboren und verstarb dort nach 1844. Er stach Reproduktionen nach Camuccini, Canova u.a.⁴⁹⁸ Diesen Stich gravierte Marchetti nach einer Zeichnung von Luigi Calamatta, der in Civitavecchia 1802 geboren wurde und 1869 in Mailand verstarb. Calamatta war früh Waise geworden und lebte ab 1820 bei Domenico Marchetti. 1823 reiste er nach Paris.⁴⁹⁹ Er blieb größtenteils im Ausland mit zwischenzeitlichen Aufenthalten in Florenz. 1858 wurde er Mitglied der Accademia di S. Luca in Rom. Da Calamatta 1823 nach Paris ging, könnte er seine Zeichnung der *Madonna mit der Nelke* vor 1823 angefertigt haben. Dieses würde bedeuten, dass sich das Gemälde der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) schon in dem Besitz der Camuccinis befand. Weil Marchetti Reproduktionen nach Camuccini stach, wird Calamatta Zugang zu der Sammlung gehabt

⁴⁹⁸ Thieme u. Becker, Vollmer (1930), Bd. XXIV, S. 65.

⁴⁹⁹ Saur (1993), Bd. 15, S. 544 - 545.



XIII Stich von Domenico Marchetti

haben und das damalige Gemälde der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 1) diene höchstwahrscheinlich als Vorlage.

Marchetti widmete diesen Stich dem Rechtsanwalt Andrea Barberi.

Der Stich auf dem vorliegenden Blatt (Abb. Kat. Nr. XIII), dessen Maße mir nicht bekannt sind, scheint breiter zu sein, wobei die Verbreiterung die rechte Seite betrifft, sodass die Nelken in der linken Hand der Mutter vollständig wiedergegeben sind und die Landschaft ein zusätzliches kleines, schmales Gebäude zeigt.

Auf dem Stich blickt die Jungfrau durch einen schmalen Augenschlitz und mit locker aufeinander liegenden Lippen ohne Lächeln auf das Kind, dessen Scham minimal bedeckt ist.

Die Umrisszeichnung gleicht der Gemäldegruppe A.

XIV Stich von A. Lehman & J. Chevron, 1852

Stecher: Auguste Lehman (1822 – 1872) und Joseph Chevron (1824 – 1875)

Zeichner: Joseph-Victor Vibert (1799 – 1860)

Kupferstich

Größe: 51,2 x 37,5 cm

Dat.: 1852

Bez.: li. Raphael pinxit, V. Vibert del., A. Lehman & J. Chevron sculp. Lyon 1852

Aufenthaltort: Lyon, Musée des Beaux-Arts

Paris, Bibl. Nat. de France, Cabinet d'Estampes

Lit.: Passavant, J. D. (1858) III, S. 99, (zu Nr. 55, S. 79, I); Meyer zur Capellen, J. (2001), S 212

Prov.: Vermächtnis Anterieu, 1897 Musée des Beaux-Arts, Lyon



Nach einer Zeichnung von Victor Vibert, die er während seines Romaufenthaltes in der Villa Medici ausführte, stachen Auguste Lehman und Joseph Chevron diese Gravur, die 1852 in Lyon gedruckt wurde (Abb. Kat. Nr. XIV).⁵⁰⁰

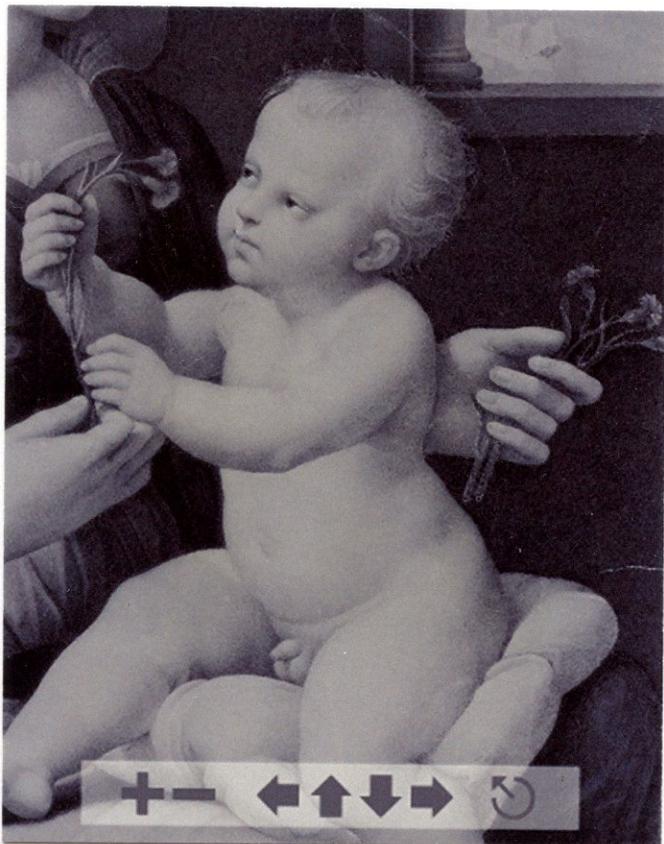
Der Stich zeigt im Gegensatz zu der Zeichnung (Abb. Kat. Nr. XI/2) eine bedeckte Scham. (Abb. Kat. Nr. XIV/1) Ansonsten kommt er dem Londoner Gemälde (Kat. Nr. 1) sehr nahe.

Auguste Lehman wurde 1822 in Lyon geboren und starb 1872 in Hyères. Joseph Chevron lebte von 1824 bis 1875.

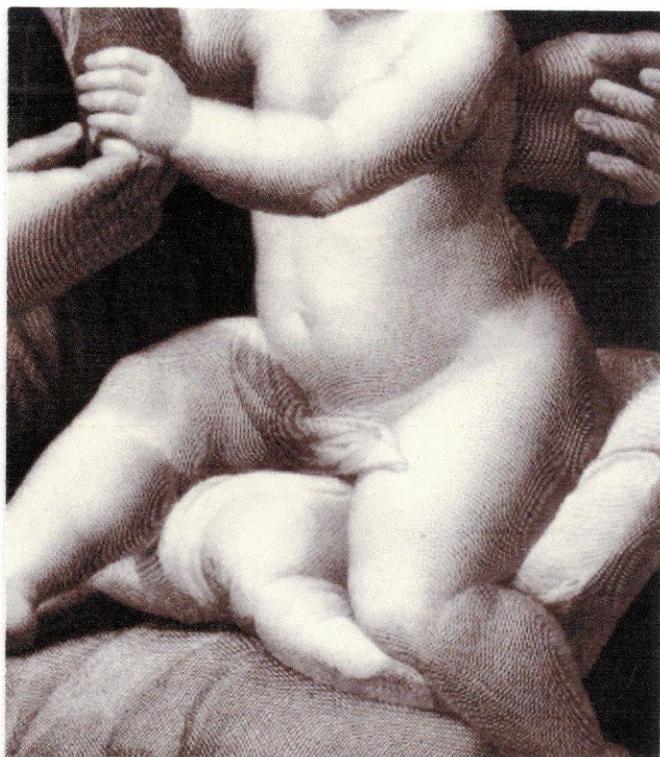
⁵⁰⁰ Mitteilung des Musée des Beaux-Arts, Lyon



XIV Stich von A. Lehman & J. Chevron, 1852



XI/2 Knabe, Ausschnitt



XIV/1 Scham des Knaben, Ausschnitt



XV Stich von J. Duthé

XV Stich von J. Duthé

Stecher: J. Duthé (1788 – 1841)⁵⁰¹

Kupferstich

Größe: unbekannt

Paris, Bibl. Nat., Cabinet d'Estampes, in fol.

Lit.: Passavant, J. D. (1860), S. 63



Seit dem 11. Mai 1822 beherbergt das Cabinet d'Estampes diesen Stich (Abb. Kat. Nr. XV). Er ist beschrieben: *Jésus sur les genoux de sa mère, gravé au pointillé, après Raphaël, Paris, rue des Bernardins 17.*

Der seitenverkehrte Stich ähnelt dem Stich von Boulanger (Kat. Nr. II), spiegelt aber den Zeitgeist wieder.

⁵⁰¹ Thieme u. Becker, Thieme (1914), Bd. X, S. 233. Duthé lebte um 1800 – 1840.

XVI Stich von Ridé

Stecher: Ridé (1758 - ?)

Kupferstich, farbig

Größe: 31,2 x 23,4 cm

Dat.: wahrscheinlich zw. 1782 – 1789

Bez.: Gravé en couleur par Ridé d'après le Tableau Original de même Grandeur du Cabinet de M. Duflos de Maisoncelle Dédié à Monseigneur le Clerc de Juigné, Archevêque de Paris Duc de St Cloud Pair de France, par son très humble et très obséissant serviteur Ridé

A Paris chez Ingouff le Jeune Graveur; Rue de la Harpe

Lit.: Passavant, J. D. (1839) II, S. 80, Thieme u. Becker (1947), S. 306; Meyer zur Capellen, J. (2001), S. 212



Ridé widmete diesen Stich (Abb. Kat. Nr. XVI) Monseigneur le Clerc de Juigné, der 1782 Erzbischof von Paris wurde. Da 1789 die Revolution ausbrach, wird Ridé in der Zeit von 1782 bis 1789 seinen Stich ausgeführt haben.

Passavant schreibt: „färbig von Ridé nach einem Bild bei Mr. Duflos de Maisoncelle“. Ebenso wird ein färbiger Stich von Ridé im Ausstellungskatalog des Grand Palais, Paris angeführt.⁵⁰²

Ridé schuf die Mehrzahl seiner Stiche zwischen 1780 und 1790 farbig.⁵⁰³ Laut Thieme + Becker lebte er als Kupferstecher in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Stich der *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. XVI) nach Raffael wird von ihnen extra er

⁵⁰² Raphael et l'art français, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 15 novembre 1983 – 13 février 1984. S. 42.

⁵⁰³ Passavant, J. D. (1839), S. 80.



XVI Stich von Ridé

wähnt. Nach Le Blanc soll die *Madonna mit der Nelke* nicht farbig sein.⁵⁰⁴ Entweder hat Le Blanc die Druckgraphik nicht gesehen oder es handelt sich um eine nicht kolorierte Reproduktion.

Die seitenverkehrte Gravur zeigt wie die anderen spiegelbildlichen Stiche (Kat. Nr. II, VII, IX, XV) eine bedeckte Scham, sieben Nelken und eine ähnlich gestaltete Landschaft. Sie ist als einzige farbig. Das Kolorit entspricht dem Londoner Bild (Kat. Nr. 1), so dass anzunehmen ist, dass das Gemälde (Kat. Nr. 110) im Cabinet von M. Duflos de Maisoncelle ein ähnliches trägt.

Der Figurenumriss von Ridé (Kat. Nr. XVI) ist kongruent mit der Gemäldegruppe A, so dass davon auszugehen ist, dass das Gemälde (Kat. Nr. 110) von M. Duflos de Maisoncelle ebenfalls in diese Gruppe gehört.

⁵⁰⁴Thieme und Becker, Vollmer (1934), Bd. 28, S. 306.

XVII Stich? nach der Kopie eines verschollenen Originals



In Belvedere XII, 1934/37 fand ich im Zusammenhang mit dem Artikel über die Nelkenmadonna (Kat. Nr. 55) die Abbildung (Kat. Nr. XVII) mit dem Untertitel: „Abb. 4 Stich nach der Kopie des verschollenen Originals der *Madonna mit der Nelke*, Lucca, Palazzo Spada, (Holz, 28,5 x 22,7 cm).⁵⁰⁵“ Da es sich um eine sehr mäßige Fotokopie (Abb. Kat. Nr. XVII) handelt, ist nicht genau zu verifizieren, ob es sich tatsächlich um eine Gravur handelt. Wahrscheinlicher erscheint mir, dass es eine der Gemäldekopien nach dem ehemaligen Spada-Gemälde (Kat. Nr. 26) betrifft.

⁵⁰⁵ Gronau, Suida u. Fiocco (1934/37), S. 3 – 6, 105.



XVII Stich nach verschollenem Original

XVIII Stich von François de Poilly

Stecher: François Poilly (1623 – 1693)

Kupferstich

Größe: unbekannt

Inschr.: li. auf d. Bank: F. Poilly Sp C P Regis; unterh. d. Stiches: Raphaël pinx.

Legende: Flores mei, Fructus. Eccl. 24

Lit.: Passavant, J. D. (1839) II, S. 80; Lothe, José (1994), S. 176, Pl. 307



François de Poilly wurde 1623 in Abbeville geboren und verstarb am 1. 4. 1693 in Paris. Er reiste 1638 nach Paris, arbeitete dort drei Jahre bei dem Stecher und Druckhändler Pierre Daret und ab 1641 mit Pierre Mariette (1603 – 1657) zusammen. Von 1649 – 1656 hielt er sich in Rom auf und befreundete sich mit Pierre Mignard (1612 – 1695)⁵⁰⁶. 1656 kehrte er nach Paris zurück und heiratete 1658 die Tochter des Kupferstecherhändlers Hermann Weyer. Das königliche Privileg erhielt er am 24. 2. 1665 von Ludwig XIV.

Auf der linken Bankfläche steht: *F. Poilly Sp C P Regis*. Ebenso befindet sich eine Inschrift auf der Sohlbank, die ähnlich lauten könnte, aber auf Grund der schlechten Wiedergabe der Fotografie nicht eindeutig zu verifizieren ist (Abb. Kat. Nr. XVIII).⁵⁰⁷

Da François de Poilly I den Stich von Boulanger (Kat. Nr. II) nach 1665 verlegt haben muss und er das Privileg schon bekommen hatte, erfolgte der Druck nach 1665.

⁵⁰⁶E. Bénézit (1956), Bd. 6, S. 739.

⁵⁰⁷Die Fotografie stammt aus J. Lothes obengen. Buch, der wiederum ebenfalls nur ein Foto als Vorlage hatte. Auch ihm waren die Maße des Stiches nicht bekannt.



XVIII Stich von Francois de Poilly

Nach Lothe könnte in der Zeit von 1638 – 1641, als Poilly bei dem Stecher und Druckhändler Pierre Daret tätig war, er diese Gravur angefertigt haben. Der Stich sei in der Art Daret gestochen.⁵⁰⁸ Dieser Zeitraum erscheint mir zu früh, wobei das Datum des Stechens nicht unmittelbar mit der Drucklegung identisch sein muss.

Als Vorlage diene Poilly höchstwahrscheinlich der Stich von Boulanger (Kat. Nr. II), den er nach 1665 verlegt hat.

Im Gegensatz zu dem Stich von Boulanger (Kat. Nr. II) ist er nicht seitenverkehrt und weist alle Merkmale von Boulangers Stich (Kat. Nr. II) auf.

Der Stil und das Stichbild entsprechen eher dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts.

⁵⁰⁸ Lothe, S. (1994), Anm. 436, S. 33, 176.

5.5. Druckgraphiken, von denen keine Abbildungen vorhanden sind

XIX Stich von Couvay

Passavant erwähnt einen Stich von Couvay: „J. Couvay für Mariette in einem Rund. Gr.4“.⁵⁰⁹ Ob es sich um einen weiteren Abdruck des Stiches (Kat. Nr. III/IV) handelt, ist nicht auszuschließen.

XX Zeichnung von Victor Vibert

Am 23. – 24. Oktober 1912 bot das Berliner Auktionshaus Lepke eine Zeichnung von Victor Vibert (1799 – 1860) an.

Über die Herkunft und den weiteren Verbleib ist nichts bekannt. Auch hier könnte es sich um einen weiteren Abdruck von der Zeichnung (Kat. Nr. XI) handeln.

⁵⁰⁹ Passavant J. D. (1839), II, S. 80.

Anlage 1 zu Seite 81, Anmerkung 238:

Appendice

Inventario Aldobrandini del 1606

Archivio Doria Pamphilj, Fondo Aldobrandini, busta 30, Inventario
f. 1: 1606 Inventario di tutte le mie robbe
f. 15: Quadri de pitture de varie sorte

- 1 Il miracolo che fece NS in Emaus alli Doi discepoli viene da *Michelangelo da Caravagio* alto p.mi largo con cornige nere et oro
- 2 Un'altro quadro di simile grandezza et listessa istoria
- 3 Una Madalena nel deserto involta in un celiccio con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 4 Un san Gerolamo che con una mano tiene un Crucifisso, et con l'altra si batte il petto con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 5 Un'altro San Gerolamo che con una mano stà appog.to sopra à un libro et con l'altra si batte il petto, con cornige nere, et oro alto p.mi largo
- 6 Un Sant'Honorio V° che tiene le mani giunte guardando al cielo con cornige nere, et oro, alto p.mi largo
- 7 Un San Carlo che nelle mani tiene il Crucifisso contemplandolo con cornige nere, et oro, alto p.mi largo
- 8 Un San fran.co di Pavola il quale s'appog.a ad un bastone, con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 9 Una Santa Catterina della rota, che con una mano posa sopra alla rota et l'altra la tiene posta al petto guardando al Cielo con cornige nera et oro alta p.mi larga
- 10 Una santa che tiene una mano sopra d' l'altra con una palma cornige nere, et oro alto p.mi largo
- Una Mad.a con bambino Giesù imbraccio quale è fasciato di mano di *Carlo Venetiano* con cornige nera, et oro alto pmi largo
- 11 Una san.a Cecilia che guarda il cielo, una mano tiene al petto et con l'altra tiene una palma con cornige nera et oro alto p.mi largo
- 12 Una testa d'una santa senza mano di mano d'*Alessandro Veronese* con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 13 Una Giuditta con la testa d'Oloferne, et una vecchia di *Carlo Venetiano* con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 14 Un Retratto d'una Donna che tiene con una mano un cagnolino peloso di mano di *Scipione Gaet.o* con cornice di noce alto p.mi largo
- 15 Un quadretto ovè dipinta la favola d'Andromeda de figura intiera con cornige tutte dorate di mano di mano (sic) del *Cavaliere Giuseppe d'Arpino* alto p.mi largo
- 16 Un quadretto ovè dipinta una Mad.a con il bambino Giesù che sta seden. sopra ad un coscino bianco e vol pigliare un ramo de garofoli che tiene la Mad.a nelle mani, viene da *Raffaello*, copiata d'*Archita Ricci da Urbino*, con cornige tutte dorate
- 17 Un quadretto ovè dipinto una Santa Maria Maddalena che sta sedend. in terra, con una testa di morto in grembo, et un Angelo in aria con una palma in mano, del *Scarsellino* con cornige tutte dorate
- 18 Un quadretto ovè dipinto un Salvatore che tiene una mano sopra ad un globo di cristallo con cornige dorate
- 19 Un quadretto compagno al sopradetto ov'è dipinto N.S. che tiene le mani giunte, con cornige dorate
- 20 Un Rametto ov'è dipinto un San Gerolamo che fa oratione fatto à paese, con cornige nere
- 21 Un altro rametto compagno al sopradetto con una Santa Maria Madalena cornige nere
- 22 Un rametto ov'è dipinto un vasetto di maiolica pieno di diversi fiori con brugne et altra frutta à piedi di esso, con cornige nere
- 23 Un quadro ov'è dipinto un Paese con alcuni Pelegrini con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 24 Un quadro ov'è dipinto un Catt.o et bocale di maiolica rotti di mano del *Cavaliere Thomasso* con cornige nere, et oro alto p.mi largo
- 25 Un quadro ov'è dipinto una canestrella piena d'uva bianca è rossa et diversi uccelli vivi è morti con cornige nere, et oro alto p.mi largo

- 26 Un quadro ov'è ritratto il sig.r Card.le Boeghesse senza mani
- 27 Un quadro ov'è ritratto il sig.r Card.le Pignattelli qual tiene in mano un memoriale
- 28 Un quadretto ov'è dipinto historia di lotto e le figliole con cornige nere et oro
- 29 Una testa d'un vecchio depinto in tavola senza mani
- 30 Un'altra d'un vecchio depinto in tavola senza mani
- 31 Una testa d'una Santa Cecilia senza mani
- 32 Un Rametto ov'è dipinto una testa d'un Salvatore senza mani di mano d'*Alessandro Vitalli d'Urbino* con cornige d'ebano et tacaglia d'argento
- 33 Un altro rametto compago al sopradetto ovè dipinto una testa di N.S.r di mano del *sopradetto* con cornige e tacaglia come di sopra
- 34 Un Rametto compgno alli sud.ti ovè dipinto un San fran.co che tiene le mani in croce, et con una tiene una croce con cornige d'ebano de mano del *sopradetto Vitalli*
- 35 Una Mad.a che tiene le mani incrociolate miniata sopra una cartapecora dentro ad un' adornamento di legno intagliato con doi santi di bassorilievo cioè San Gio. Batta, et San Gio Evangelista Alto pocho piu d'unpalmo
- 36 Un quadretto intagliato a paese sopra d'una lametta d'argento con cornige d'ebano fatta à onda
- 37 Un quadretto di simile grandezza, di lapis lazoli
- 38 Una testa d'una sibilla che tiene in mano un libro p. abrug. (?) di mano del *Cavaliere Guidotto*
- 39 Una testa d'una Sibilla che con un braccio sta appog.ta sopra d'un libro
- 40 Un testa d'una Vecchia senza mani
- 41 Un cagnolo di razza francese bian moscato dipinto in carta cornige d'oliva
- 42 Una testa d'uno che sona una cannuccia tenendola appoggiata alli denti con darli con una mano sopra
- 43 Un paese in carta fatto a penna di mano di *Gio. Gales* et una Caccia de aquarella di mano di *Antonio Tempesta* longo p.mi alto con cornige nere
- 44 Un San fran.codi figura intiera inginocchione qual s'appog.a à sasso con cornige dorate alto p. 2 largo - con cornige dorate
- 45 Un quadretto ov'è dipinto un San Sebastiano de figura intiera legato ad un albero di mano del *Caraccio* con cornige dorate alto p.mi 1 - largo 2 -
- 46 Un quadretto ove è dipinto una Santa Susanna che sta à Lavarsi à una fontana con li doi vecchi di mano del *Cavagl. Celio* cornige dorata alto p.mi 2 - largo 1 1/ incirca
- O' donata Un quadro ov'è dipinto una Cleopatra
- 47 Un quadro ov'è dipinto una Santa Maria Maddalena che tiene in una mano un vasetto con cornige nere, et oro alto p.mi largo
- 48 Un Paesetto in carta fatto a penna con cornigi nere
- 49 Un paesetto in carta fatto a penna colorato con acquerella con cornige nere
- 50 Un Paesetto in carta ov'è fatta una nave con cornige come di sopra
- 51 Una figurina d'un cacciatore che tiene un dardo in mano p. ventarlo et doi cani alli suoi piedi fatti di chiaro e scuro sopra la carta torchina con cornige nere
- 52 Un quadro ov'è dipinta historia de Tobbia di mano di *Manfredi* con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 53 Un quadro ov'è dipinto la favola del tagliamento del bosco di Cierusalemme di mano d'*Abramo*
- 54 Un quadro ov'è dipinto varij uccelami vivi è morti, con una ramina et una canestrella con dentro Uva è frutti di mano di (aggiunto successivamente con altra penna) *Chirardo* con cornige nere et oro alto p.mi largo
- 55 Un quadro ov'è dipinto un canestro dentro v'è un fag.o morto sopra d'uno scagno ve un bruchino dorato, meloni e carciuffi di mano *come sopra* con cornige nere, et oro alto p.mi largo

Ausgewählte Bibliographie

Adhémar, Jean: *Europäische Graphik im 18. Jahrhundert*. Paris - Hamburg 1963.

—: *The Collection of Paintings of Francis I*. In: *Gazette des beaux-arts* 30, 1946, S. 5 – 16.

Albani, Alessandro Cardinale: *Il Cardinale Alessandro Albani e la sua Villa. Documenti*. Roma 1980.

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura*: Edizione Critica, ed. by Luigi Malle. Florenz 1950.

—: *Della Pittura libri tre*: In: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Hrsg. Hubert Janitschek. Bd. II von Quellenschriften für Kunstgeschichte, 1877. Reprint Osnabrück 1970.

—: *On Painting and Sculpture*. Translation and hrsg. Cecil Grayson. London 1972.

Alexander, Jonathan J. G.: *Facsimiles, Copies, and Variations: The Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*. In: *Retaining The Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Studies in the History of Art, Vol. 20*, 1989 S. 61 – 74.

Allori, Alessandro: *I Ricordi (1579 – 1584)*. Hrsg. I. B. Supino. Florenz 1908.

Alte Kunst in neuer Kunst: Kopien, Paraphrasen, Zitate. Neuerwerbungen d. Graphischen Sammlung am Kunsthistorischen Institut: Bauer, Kristine. Kunsthistorisches Institut <Tübingen> / Graphische Sammlung. Tübingen 1986.

Anderson, Jaynie: *The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old Interpretation*. In: *Studies in the History of Art, Vol. 45*, National Gallery of Art, Washington, 1993. S. 264 – 287.

Andresen, Andreas: *Handbuch für Kupferstecher oder Lexikon der Kupferstecher, Maler - Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke*. (nach der 2. Aufl. von Heller's pract. Handbuch für Kupferstecher). Leipzig 1870.

Angelelli, D. W. und A. G. De Marchi: *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*. Mailand 1991.

Armenini, Giovanni Battista: *De' veri precetti della pittura: Libri tre* (1st ed. Ravenna, 1586), Ravenna 1587 (reprint of 1587 ed., Hildesheim - New York, 1971).

—: *On the True Precepts of the Art of Painting*. Translation and edition Edward J. Olszewski. O. O., 1977.

Ashok, Roy, Marika Spring and Carol Plazzotta: *Raphael's Early Work in the National Gallery: Paintings before Rome*. In: *National Gallery Technical Bulletin, Volume 25*, London

2004. S. 4 – 35.

Augsburger Stadtlexikon. Hrsg. von Grünsteudel, Günther, Günter Hägele und Rudolf Frankenberger. Perlach Verlag, 1998.

Augustyn, Wolfgang: *Die Nelke: Bemerkungen zu einem Bildmotiv und seiner Deutung*. In: *Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke*. Schirmer/Mosel 2006. S. 61 – 81.

Ausst. Kat. Paris 1913

Description, Raisonnée des *Peintures Du Louvre*, von Seymour de Ricci avec une Preface par Joseph Reinach, Paris 1913.

Ausst. Kat. Milano 1939

Mostra di *Leonardo da Vinci*, Catalogo, Milano, 9 Maggio – 20 Ottobre 1939 – XVII.

Ausst. Kat. Stockholm 1944

Utställingskatalog: *Äldre Italiensk Konst*. Stockholm 1944.

Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1967.

Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln 1967: *Johann Ramboux. Maler und Konservator 1790 – 1866*. 28. Dezember 1966 – 26. Februar 1967.

Ausst. Kat. Paris Louvre 1972

Copies, Répliques, Pastiches nach Solario, Raffaël, Tizian, Frans Hals u.a.

Ausst. Kat. Stuttgart 1972

Löcher, Kurt: *Bild und Vorbild. Kopie, Replik, Variante, Fassung, Variation, Pasticcio, Fälschung*. Ausstellung aus den Beständen der Staatsgalerie Stuttgart mit Fotodokumentation. Vom 10. November 1971 – 10. Januar 1972.

Ausst. Kat. Coburg 1975/76

Coburg 1975: *Meisterwerke europäischer Graphik 15. – 18. Jh.*. Ausstellung zur 200-Jahresfeier des Coburger Kupferstichkabinettes 1775 – 1975. 21. Dezember 1975 – 15. August 1976. Kunstsammlung der Veste Coburg. Coburg 1975.

Ausst. Kat. Münster 1976

Bilder nach Bildern: *Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*. Ausstellung 21. März - 2. Mai 1976. Langemeyer, Gerhard. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster - Westfalen. Münster 1976.

Ausst. Kat. Wien 1980

Hutter, Heribert: *Original – Kopie – Replik – Paraphrase*. Ausstellung 9. Sep. – 5. Okt. 1980. In: *Hefte der Akademie der bildenden Künste Wien*. Heft 12/13, 1980, S. 3 – 33.

Ausst. Kat. London 1983

Gere, John A., and Nicholas Turner: *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ash-*

molean, the British Museum, Chatsworth and other English Collections. Exh. Cat. British Museum, London 1983.

Ausst. Kat. Coburg 1983/84: Raffael

Raffael - Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten. Dez. 1983- Apr. 1984. Kunstsammlungen der Veste Coburg/ Coburger Landesstiftung, (Kat. der Kunstsammlungen der Veste Coburg, hrsg. von Joachim Kruse), bearb. von Susanne Netzer.

Ausst. Kat. Coburg 1984

Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten. (Susanne Netzer) Ausstellungskatalog. Coburg 1984.

Ausst. Kat. München 1985

Die Alte Pinakothek München. Erich Steingräber. München 1985.

Ausst. Kat. Coburg 1994

Italienische Druckgraphik des 15. – 18. Jahrhunderts. Kupferstiche und Radierungen aus eigenem Besitz. (C. Wiebel). Ausstellungskatalog. Coburg 1994.

Ausst. Kat. Edinburgh 1994

Weston-Lewis, Aidan: *Raphael: The pursuit of Perfection 1994.* Exh. Cat., National Galleries of Scotland, Edinburgh 5 May – 10 July 1994. Clifford, Timothy, et al.

Ausst. Kat. Mailand 1997

Dipinti antichi e tre tavole del 15. Secolo per incarico dell'Istituto bancario San Paolo di Torino. Milano, 19 novembre 1997.

Ausst. Kat. Leipzig 1998

Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler. Hrsg. Herwig Guratzsch. Leipzig 1998.

Ausst. Kat. Wien 1999

Raphael und der klassische Stil in Rom 1515 – 1527. Wien, Graphische Sammlung Albertina, 23. Juni – 5. September 1999. Katalog von Achim Gnann. Hrsg. Konrad Oberhuber. Mailand 1999.

Ausst. Kat. Aachen 2000: Raffael im Zeitwandel

Raffael im Zeitwandel : Zur druckgraphischen Präsenz eines Künstlers. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 24. Februar - 30. April 2000. Ausstellung und Katalog: Christine Vogt. Aachen: Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2000.

Ausstellung des Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz 2001

Ausstellung des Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, 21 April - 17. Juni 2001. *Kopierkunst: Kopien, Repliken nach alten Italienern, Holländern und nach Angelika Kauffmann.*

Ausst. Kat. Stuttgart 2001. Raffael

Raffael und die Folgen: das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit; [... anlässlich der Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart "Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit", 26. Mai bis 22. Juli 2001] /Corinna Höper.

Ausst. Kat. Stockholm 2004

Cavalli-Björkman, Görel et al.: *Falskt & Äkta*. Utställningen 26. februari 2004 – 23 maj 2004, Nationalmuseum Stockholm.

Bacci, M.: *La nuova iconographia religiosa*. In: *Storia delle arti in Toscana: Il Trecento*, hrsg. von M. Seidel. Florenz 2004.

Bambach Cappel, Carmen: *The Tradition of Pouncing Drawings in the Italian Renaissance Workshop – Innovation and Derivation*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1989 (PHD Dissertation Yale University 1988).

Bambach Cappel, Carmen: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*. Cambridge 1999.

Barocchi, Paola und Giovanna Gaeta Bertelà: *Collezionismo mediceo. Cosimo I., Francesco I e il Cardinale Fernando. Documenti 1540 – 1587*. Modena 1993.

Bartsch, Adam: *Le peintre graveur*. 21 Bde. Wien 1802 – 1821.

Battaglia, S.: *Grande dizionario della lingua italiana*. Bd. I – XXI. Turin 1961 – 2002. (Hrsg. S. Battaglia). Bd. III, 1964. S. 86.

Bauer, Linda Freeman: "A Letter by Barocci and the Tracing of Finished Paintings", *Bollettino d'Arte*, 128, 1986. S. 355 – 57. In: *The Burlington Magazine*, Vol. 135, 1986.

Baumgart, Fritz: *Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8 N. F., 1931. S. 49 – 68.

Bay. Staatsgemäldesammlung, München 1992: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Vier Vorträge.

Beal, Mary: A Study of Richard Symonds: *His Italian Notebooks and their Relevance to Seventeenth-Century Painting Technique*. New York - London 1984.

Beaucamp, Fernand: *Le Peintre Lillois Jean-Baptiste Wicar son Œuvre et son Temps*. Lille 1939.

Beck, James H.: *Raphael*. New York 1973.

—: ed. *Raphael before Rome. Studies in the History of Art*. Washington, D. C., Volume 17, 1986.

- : *From Duccio to Raphael. Connoisseurship in Crisis*. Florence 2006.
- Becker, Felix: *Die Galerie Speck von Sternburg*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* XVI, Wien 1905, S. 264 ff.
- Béguin, Sylvie, et al.: *Raphaël dans les collections françaises*. Paris 1983.
- Béguin, Sylvie, Roberto Cassanelli, Stephen Clancy, Molly Faries, Jennifer Fletcher, Tiziana Franco, Aldo Galli, Fabricio Lollini, Konrad Oberhuber, Nicholas Penny, Giovanna Ragioneri und Hartmut Scholz: *Künstlerwerkstätten der Renaissance*. Hrsg. Roberto Cassanelli. Zürich – Düsseldorf 1998.
- Belting, L.: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar 1957.
- Benezit, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, 1956.
- Bergström, Ingvar: *Den symboliska nejlikan*. Malmö 1958.
- Bernini Pezzini, Grazia, Stefania Massari und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò: *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle Collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*. Roma 1985.
- Borghini, Raffaele: *Il Riposo*. Florence 1584.
- Borsook, Eva: "Technical Innovation and the Development of Raphael's Style in Rome." *RACAR: Revue d'art canadienne/ Canadian Art Review*: „The Rome Tradition of Wall Decoration," 12, 1985. S. 127 -136.
- Brown, David A.: *Raphael and America*. Washington 1983.
- : *Origins of Genius*. Yale University Press, New Haven and London 1998.
- Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Neudruck der Urausgabe. Stuttgart 1986.
- Burke, Peter: *Culture and Society in Renaissance Italy 1420 – 1520*. London 1972.
- Bury, Michael: *The Print in Italy, 1550 – 1620*. London 2001.
- Campbell, Stephen John and Stephen J. Milner: *Art, Identity, and Cultural Translation in the Renaissance Italy*. In: *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*. Cambridge 2004. S. 1 – 17.
- Canuti, Fiorenzo: *Il Perugino*. Bd. II, 1931. S. 212 – 13; 217.

Cappelletti, Francesca: *Una nota di bene e quale aggiunta alla storia della collezione Aldo-brandini*. In: *Storia dell'Arte*, 93/94, May – Dec. 1998. S. 341 – 347.

Cennini, Cennino D'Andrea I: *Il Libro dell'Arte*, ed., comment., and intro. by Daniel V. Thompson, Jr. New Haven, Conn., 1932.

Cennini, Cennino: *Il Libro dell'arte*. Intro. by Licisco Magagnato, ed. by Franco Brunello; (1st. ed. Vicenza 1982) reprint, Vicenza, 1995.

Des Cennino Cennini *Handbüchlein der Kunst*. Neuübersetzt u. hrsg. von Willibrord Verkade O. S. B. Strassburg 1916.

Chambers, David Sanderson: *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. Columbia, S. C., 1971.

Chapman, Hugo, Tom Henry and Carol Plazzotta: *Raphael. From Urbino to Rome*. Deutsche Ausgabe Stuttgart 2004.

Clifford, Timothy, et al.: *Raphael. The Pursuit of Perfection*. Edinburgh 1994.

Cole, Bruce: *The Renaissance Artist at Work*. New York 1983.

Comanducci, Rita: *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento*. In: *The Art Market in Italy, 15 th – 17 th Centuries. Il Mercato dell'Arte in Italia. Secc. XV – XVII*. Hrsg. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew u. Sara F. Matthews-Grieco. Modena 2003. S. 105 – 114.

Concioni, Graziano, Claudio Ferri und Giuseppe Ghilarducci: *I pittori rinascimentali a Lucca*. Lucca 1988. S. 174.

—: *Arte e pittura nel medioevo lucchese*. Lucca 1994. S. 302, 358, 359.

Constantin, A.: *Idées Italiennes sur quelques tableaux célèbres*. Deuxieme Edition Revue et annotée par Stendal. Paris 1931.

Coonin, A. Victor: "New documents concerning Perugia's workshop in Florence". In: *The Burlington Magazine*, CXXI, 1999. S. 100 – 105.

Cooper, Donal: *Raphael's altar-pieces in S. Francesco al Prato, Perugia: patronage, setting and function*. In: *The Burlington Magazine*, CXLIII, 2001. S. 554 – 561.

—: *New documents for Raphael and his patrons in Perugia*. In: *The Burlington Magazine*, CXLVI, 2004. S. 742 – 744.

Copies, Répliques, Pastiches. 1. décembre 1973 – 22. avril 1974. Musée du Louvre, aile de

Flore, Département des Peintures. In: *Le petit Journal*. Édité par le Réunion des musées nationaux, Nouvelle série n° 3.

Corti, Gina: *Sul commercio dei quadri a Firenze verso la fine del secolo XIV*. In: *Commentari*, Bd. 22, 1971, Heft 22, S. 84 – 91.

—: *Una compagnia di pittori a Siena a metà del Cinquecento*. In: *Paragone*. Ricerche D'Archivio. 1986, 37, 439, S. 57 – 60.

Corti, Gina und Frederick Hartt: *New Documents concerning Donatello, Luca and Andrea della Robbia, Desiderio, Mino, Ucello, Pollaiuolo, Filippo Lippi, Baldovinetti and others*. In: *The Art Bulletin*. A quarterly published by the College Art Association of America. 1962, XLIV, S. 155 – 167.

Coste-Messelière, Marie-Geneviève de La: *Gian Battista della Palla. Conspirateur, marchand ou homme de cour?* In: *L'œil*, 1965, 129, S. 18 – 25.

Crowe, Joseph Archer und Giovanni Battista Cavalcaselle: *Raphael. Sein Leben und seine Werke*. Übersetzt von Carl Aldenhoven. 2 Bde. Leipzig 1883.

Cuzin, Jean-Pierre: *Raphaël: Vie et œuvre*. Fribourg 1983.

Dempsey, Charles: "Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna in the Later Sixteenth Century". In: *The Art Bulletin* 62 (1980), 552 - 69.

—: *Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna*. In: *Raphael before Rome*, Studies in the History of Art, 1986, Vol. 17, S. 57 - 70.

De Piles, Roger: *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, et de l'utilité des estampes*. 2. Aufl., (1699) Paris 1715.

De Vecchi, Pierluigi: *L'opera completa di Raffaello*. Milano 1966.

—: *Raffaello: La pittura*. Florence 1981.

—: *The 'Coronation of the Virgin' in the Vatican Pinacoteca and Raphael's Activity between 1502 and 1504*. In: *Raphael before Rome*, Studies in the History of Art. 1986. S. 73 – 82.

—: *Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione*. 1995. S. 226.

Doerner, Max: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*. Neu bearb. von Hans Gert Müller, 17. Aufl. Stuttgart 1989; (1. Aufl. 1921).

Doni, Anton Francesco: *Il disegno*. Venice 1549.

Dunkerton, Jill, Susan Foister, Dillian Gordon and Nicholas Penny: *Giotto to Dürer – Early Renaissance Painting in the National Gallery*. New Haven - London: Yale Univ. Press 1991.

Dunkerton, Jill and Nicolas Penny: *The Infra-red Examination of Raphael's "Gavargh Madonna"*. In: *National Gallery Technical Bulletin*, 14, 1993. S. 7-21.

Dunkerton, Jill and M. Spring: *The Development of Painting on Coloured Surface in Sixteenth Century Italy*. In: *Painting, Techniques, History, Material and Studio Practise*. Dublin 1998. S. 120 – 130.

Dussler, Luipold: *Raffael: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*. München 1966. S. 53 – 54.

—: *Raphael. A critical catalogue of his pictures, wall-paintings and tapestries*. Übers. Sebastian Cruft. London - New York 1971.

Erbacher, C.: *Beschreibung des Sehens- und Merkwürdigsten in und um Würzburg. Dem gebildeten Reisenden gewidmet*. Würzburg 1824.

Ettliger, Leopold D.: *Raphael's Early Patrons*. In: *Raphael before Rome, Studies in the History of Art*. 1986, S. 85 - 90.

Fahy, Everett: *The Earliest Works of Fra Bartolommeo*. In: *The Art Bulletin*, 1969, Vol. LI, S. 142 – 154.

Ferino Pagden, Sylvia: *A Master-painter and his Pupils – Pietro Perugino and his Umbrian Workshop*. In: *The Oxford Art Journal* Okt. 1979, 3, S. 9 –14.

—: *Post Festum. Die Raffaelforschung seit 1983*. In: *Kunstchronik* 41, 1988, S. 194 – 217.

—: *The Early Raphael and His Umbrian Contemporaries*. In: *Raphael before Rome. Studies in the History of Art*. 1986, S. 93 – 107.

—, and M. Antonietta Zancan: *Raffaello: Catalogo completo*. Florence 1989.

Fiorilli, Carlo: *I dipintore a Firenze nell'Arte dei Medici, Speciali e Merciai*. In: *Archivio storico italiano* 78, 2, 1920, S. 5 – 74.

Fischel, Oskar: *Raphael's Auxiliary Cartoons*. In: *The Burlington Magazine* 71, 1937, S. 167 – 168.

—: *Raphael's Pink Sketch-Book*. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1939, Vol. LXXIV, S. 181 – 187.

—: *Raphael*. Übers. Bernard Rackam. London 1948.

—: *Raphael*. Berlin 1962.

—: *Raphaels Zeichnungen*. Berlin 1922.

Fredericksen, Burton B.: *Raphael and Raphaelesque Paintings in California: Technical Considerations and the Use of Underdrawing in his Pre-Roman Phase*. In: *The Princeton Raphael Symposium*. New Jersey 1990. S. 99 – 109.

Freedberg, Sidney J.: *Painting in Italy 1500 – 1600*. Harmondsworth 1971. (The Pelican of History Art, Bd. 34).

—: *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. 2 Bde, Cambridge, Mass. 1972.

Friedländer, Max J.: *Original and Copy*. In: *The Burlington Magazine* 78, 1941. S. 143 – 148.

Frimmel, Theodor v.: *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*. Bd. 1, 1913. S. 227 -239, 408 – 431.

Fusco, L. und Gina Corti: *Giovanni Ciampolini († 1505), a Renaissance Dealer in Rome and his Collection of Antiquities*. In: *Xenia*, XXI, 1991, S. 30-46.

Gamulin, Gregor: *Una copia della Madonna del Garofano*. In: *Commentari Rivista di Critica e Storia dell'Arte*, IX, 1958, S. 160 – 161.

Garofalo, Cristiana: *Raffaello: Catalogo completo dei dipinti*. 2002, S. 206, Nr. 13.A.

Gaye, Giovanni: *Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Bd. I u. II. Firenze 1839.

Gere, John A.: *Drawings by Raphael and His Circle*. New York 1987.

Gérin-Jean, Pierre: *Prices of Works of Art and Hierarchy of Artistic Value on the Italian Market (1400 – 1700)*. In: *The Art Market in Italy, 15 th – 17 th Centuries. Il Mercato dell'Arte in Italia. Secc. XV – XVII*. Hrsg. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew u. Sara F. Matthews-Grieco. 2003. S. 181 – 194.

Gherzi, Lorenzo Finocchi: *Il moccolo che va avanti, fa lume per due' Pio IX, il marchese Campana e la vendita della collezione Camuccini*. In: *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 57, 2002.

Giglioli, Odoardo: *Su alcuni affreschi perduti dello Stranina*. In: *Rivista d'arte*, Bd. 3, Heft 3, 1905. S. 19 – 21.

Gilbert, Creighton E.: *Sources and Documents in the History of Art Series: Italian Art 1400 – 1500*. Englewood Cliffs, N. J., 1980.

- : Signorelli and Young Raphael. In: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art. 1986.
- Göthe, Georg: *Notice Descriptive des Tableaux du Musée National de Stockholm*. Stockholm 1893.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einem. Grundlage: Goethes Werke Bd. 11 (Hamburger Ausgabe). München 1981.
- Golzio, Vincenzo: *Raffaello. Nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*. Città del Vaticano 1936.
- Grimaldi, Floriano: *Loreto. Palazzo Apostolico*. Bologna 1977.
- Gronau, Georg: *Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*. Juli 1912, S. 255 – 259.
- Gronau, Georg, Wilhelm Suida u. G. Fiocco: *Interessante Probleme. I. Zur Madonna mit der Nelke*. In: *Belvedere XII Jahrg*. 1934/37. S. 3 – 6, 105.
- Grosser, Dietger: *Holztechnische Untersuchungsverfahren an kunstgeschichtlichen, kulturgeschichtlichen und archäologischen Objekten*. In: *Maltechnik/ Restauro* 80, 1974, S. 68 – 86.
- Hall, Marcia B: *After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*. Cambridge 1999.
- : *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*. Cambridge - New York 1992.
- Haskell, Francis: *The market for Italian art in the 17 th century*. In: *Past and Present*. Bd. 15, April 1959. S. 48 -49.
- : *Maler und Auftraggeber*. Dumont Köln 1996.
- Haverkamp-Begemann, Egbert with Carolyn Logan: *Creative Copies: Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*. Ausstellungskatalog (The Drawing Center. New York) New York 1988.
- Hebron, Eric: *Der Kunstfälscher*. Köln 1999.
- Henry, Tom: *Signorelli, Raphael and a "mysterious" pricked drawing in Oxford*. In: *The Burlington Magazine* CXXXV, 1993, S. 612 – 619.
- : *I Cartoni*. Orvieto 1996. S. 253 – 270.

—: *New perspectives on Raphael before Rom*. Atti del convegno internazionale su Raffaello – pluralità e unità, Biblioteca Hertziana, 2. – 4. 5. 2002, Rom 2004/ Sansepolcro 2002. S. 175 – 183.

Hermani, F.: *Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini*. Roma 1924.

Hiller von Gaertringen, Rudolf Freiherr: *Raffaels Lernerfahrung in der Werkstatt Peruginos: Kartonverwendung und Motivübernahme im Wandel*. Kunstwissenschaftliche Studien, Band 76. München – Berlin 1999.

—: *On Perugino's Re-Uses of Cartoons. Le Dessin sous-jacent dans la peinture: Colloque XI*, 14 - 16 Sept. 1995, ed. by Roger van Schoute and Hélène Verougstraete, Louvain-La-Neuve 1997. S. 223 – 230.

Hind, Arthur: *Early Italian Engraving: A Critical Catalogue with complete Reproduction of all the Prints*. London 1938 – 48; 7. vols. Kraus Reprint Nedeln, Liechtenstein 1978.

Höper, Corinna: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner Graphischen Reproduzierbarkeit*. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Stuttgart 2001.

Hollingsworth, Mary: *Patronage in the Renaissance*; ed. by Guy Fitch Lytle. Princeton 1981, XIV.

—: *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to Early Sixteenth Century*. Baltimore 1994.

—: *Patronage in Sixteenth-Century Italy*. London 1996.

Hollstein, F.W.H.: *German engravings, etchings and Woodcuts ca. 1400 – 1700*. 51 Vols. Amsterdam 1954.

Holmes, Megan: *Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop*. In: *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*. Hrsg.: Stephen J. Campell and Stephen J. Milner. Cambridge 2004. S. 38 – 74.

—: *Neri di Bicci and the Commodification of Artistic Values in Florentine Painting (1450 – 1500)*. In: *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries*. Hrsg. Fantoni, Marcello, Louisa C. Matthew u. Sara F. Matthew-Grieco. Modena 2003. S. 213 – 223.

Hope, Charles: *Artists, Patrons, and Advisers in Italian Renaissance*. In: *Patronage in the Renaissance*. 1981, S. 293 – 343.

Hubel, Achim: *Der Umgang mit der Lücke: Rekonstruktion – Neuschöpfung – Kopie – Abguss*. In: *Kunstgeschichte und Denkmalpflege*. Petersberg 2005. S. 347 – 358.

- Hutter, Heribert: *Original – Kopie – Replik – Paraphrase*. In: *Hefte der Akademie der bildenden Künste Wien*. Heft 12/13, 1980, S. 3 – 33.
- Jacobsen Emil: *Italienische Gemälde im Louvre*. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXV, 1902.
- Jacobsen, Werner: *Die Maler von Florenz*. München - Berlin 2001.
- Jansen, Dirk Jacob: *Jaçopo Strada et le commerce d'art*. In: *Revue de l'art* 1987, 77, S. 11-21.
- Janitschek H.: *Leon Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI; Vienna 1877, S. 237.
- Jennings, Jeffrey: *Infrared Visibility of Underdrawing Techniques and Media*. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture - Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*. Hrsg. von Roger van Schoute u. Hélène Verougstraete-Marcq, Kolloquium 9, (Löwen, Université catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 12. - 14. Sept. 1991), Louvain-la-Neuve: Publications d'histoire de l'art et d'archéologie et de l'Université catholique de Louvain et Laboratoire d'étude des œuvres d'art par des méthodes scientifiques, 1993 (= Université catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et de l'histoire d'art, Document de travail, Nr. 27), S. 241 – 252.
- Joannides, Paul: *The Drawings of Raphael with a Complete Catalogue*. Oxford 1983.
- : Raffaello e Giovanni Santi. In: *Studi su Raffaello*. Atti del congresso internazionale di studi, hrsg. von Micaela Sambucco Hamoud u. Maria Letizia Strocchi. (Urbino/Florenz, 6. – 14. April 1984), 2 Bde., Urbino 1987. S. 55 – 61.
- : *Raphael, his studio and his copyists*. In: *Paragone*, XLIV, N. F. 41 – 42 (523-525), Sep. – Nov. 1993, S. 3 – 29.
- : *Raphael: a sorority of Madonnas*. In: *The Burlington Magazine* CXLVI, 2004, S. 749 – 751.
- Jones, Roger, and Nicholas Penny: *Raphael*. London – New Haven 1983.
- Kanter, Laurence B.: *The Late Works of Luca Signorelli and his Follows*. 1498-1559. Diss., New York University 1989, Ann Arbor 1990. S. 347.
- Kecks, Ronald: *Naturstudium und ikonographische Bildtradition. Madonna und Kind in der Kunst des Quattrocento*. In: Prinz und Beyer, 1987. S. 289 – 300.
- Kecks, Ronald G.: *Madonna und Kind*. Berlin 1988.
- : *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*. Berlin 2000.

Kelber, Wilhelm: *Raphael von Urbino*. Stuttgart 1993.

Kemp, Martin: *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*. New Haven - London 1997. Dtsch.: *Der Blick hinter die Bilder*. 1997.

Kemp, Wolfgang: *Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffes zwischen 1547 und 1607*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 19. Band, 1974. S. 219- 240.

Kempers, Bram: *Painting, Power, and Patronage: The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*. London 1992.

Kieser, Emil: *Die Sammlung Fröhlich*. In: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst*, 6, 1954. S. 262 – 275.

Klein, Peter, and Josef Bauch: *Analysis of Wood from Italian Paintings with Special Reference to Raphael*. In: *The Princeton Raphael Symposium* 1990. S. 85 – 91.

Kluge, F.: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. Von E. Seebold, 23. Aufl.. Berlin – New York 1999.

Knab, Eckhart, Erwin Mitsch und Konrad Oberhuber: *Raphael: Die Zeichnungen*, unter Mitarbeit von Sylvia Ferino-Pagden. Stuttgart 1983.

Knapp, Fritz: *Fra Bartolommeo und die Schule von San Marco*. Halle 1903.

—: *Würzburg und seine Sammlung I – III*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*. München 1914. S. 1 – 40.

Koller, Manfred: *„Die technische Entwicklung und künstlerische Funktion der Unterzeichnung in der europäischen Malerei vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.“* Université Catholique de Louvain, *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque IV*. Louvain 1981 S. 173 – 90.

Koller, Manfred und Franz Mairinger: *Bemerkungen zur Infrarotuntersuchung von Malereien*. In: *Maltechnik 1, Restauero*, Jan. 1977. S. 25 – 32.

Kopierkunst: Kopien, Repliken nach alten Italienern, Holländern und nach Angelika Kauffmann. Vorarlberger Landesmuseum Bregenz, 21. April bis 17. Juni 2001 / [Verantw. für Ausstellung und Katalog: Helmut Swozilek] Bregenz : Vorarlberger Landesmuseum, 2001. S. 7 – 77.

Krauß, Ch.: *»Ego Flos Campi et Lilium Convallium. Zur christlichen Blumenallegorese nach dem Hohenlied Salomons«*. In: ders., [] und ohnehin die schönen Blumen. Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik. Tübingen 1994. S. 115 – 199.

Kronfeld, E. M.: *Geschichte der Gartennelke*. Wien 1913.

- Kubersky-Piredda, Susanne: *Kunstwerke – Kunstwerte: Die Florentiner Maler der Renaissance und der Kunstmarkt ihrer Zeit*. Norderstedt 2005.
- Kühn, Hermann: *Möglichkeiten und Grenzen der Untersuchung von Gemälden mit Hilfe von naturwissenschaftlichen Methoden*. In: *Maltechnik/ Restauro* 80, 1974. S. 149 – 162.
- Kühen, Renate und Rudi Wagenführ: *Werkstoffkunde Holz für Restauratoren*. Leipzig 2002.
- Kummer, Stefan: *Raffael in Umbrien: Die Tafelbilder*. In: *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*. Weimar 2001. S. 56 – 76.
- La France, Robert G.: *Bacchiacca's Formula for Success*. In: *The Art Market in Italy, 15th – 17th Centuries. Il Mercato dell' Arte in Italia. Secc. XV – XVII*. Hrsg. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew u. Sara F. Matthews-Grieco. 2003. S. 237 – 252.
- Lajoix, Anne: *Peinture et Porcelaine. Substituer a la Toile une Plaque en Porcelaine*. In: *La Revue de la Céramique et du Verre*, n° 21, mars – avril 1985. S. 9 – 13.
- Landau, David, and Peter Parshall: *The Renaissance Print, 1470 - 1550*. New Haven - London 1994.
- Le Clerc de Juigné, Antoine Eléonore Léon: *Lettre de Monseigneur l'Archevêque de Paris à M. Oudet, Président du district de Notre-Dame*. In: *The French Revolution research collection: Section 6, Political themes; 2*, 903. Witney 1993. (Mikrofiche Ausg.). Nachdr. 1789.
- Lee of Fareham, Arthur Lee: *A New Version of Raphael's Holy Family with the Lamb*. In: *The Burlington Magazine* LXIV, 1934, S. 3 – 19.
- Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus 1270*. Hrsg. übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig. 3 Bde. Wien 1882.
- Levenson, Jay A., Konrad Oberhuber und Jacqueline L. Sheehan: *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*. Washington 1973.
- Levi d'Ancona, M.: *The Garden of the Renaissance*. Florenz 1977.
- Liphart, E. v.: *Kritische Gänge und Reiseindrücke*. In: *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*. Bd. 33, Berlin 1912. S. 193 – 214.
- Löcher, Kurt: *Bild und Vorbild. Kopie, Replik, Variante, Fassung, Variation, Pasticcio, Fälschung*. Ausstellung aus den Beständen der Staatsgalerie Stuttgart mit Fotodokumentation. Vom 10. November 1971 – 10. Januar 1972.
- Longhena, Francesco: *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del Quincy voltata in Italiano, coretta, illustrata e ampliata*. Milan 1829. S. 12 Anm..

Lothe, José: *L'œuvre gravé de François et Nicolas de Poilly d'Abbeville graveurs parisiens du XVII. siècle*. Paris 1994.

Lucchesi Ragni, Elena, Renata Stradiotti: *Da Romanino e Moretto a Ceruti. Tesori ritrovati della Pinacoteca Tosio Martinengo*. Conegliano (Treviso) 2006.

Luchs, Alison: *A note on Raphael's Perugian patrons*. In: *The Burlington Magazine* CXXV, 1983. S. 29 – 31.

Lugt, Frits: *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*. 2. Période 1600 – 1825, Bd. 1.

—: *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*. 2. Période vers 1826 – 1860. Paris 1953, Bd.: 2.

Lurker, Manfred: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. München 1973.

—: *Die Botschaft der Symbole*. In *Mythen, Kulturen und Religionen*. München 1990.

Mairinger, Franz: *Gemälde – Naturwissenschaftlich untersucht. Zur Beurteilung von Authentizität*. In: *Parnass – Sonderheft 7*, Wien 1991. S. 20 – 27, 89.

Malvasia, Carlo Cesare, Felsina Pittrice: *Vite de Pittori bolognesi (1678)*, hrsg. von Giampietro Canotti. Bologna 1841. Bd. I. S. 195 – 204.

Mancini, Francesco Federico: *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*. Perugia 1987.

Mancini Giulio: *Considerazioni sulla pittura* (c. 1620), ed. Adriana Marucchi, mit Vorwort v. Lionello Venturi und Kommentar v. Luigi Salerno, 2 Bde., Accademia Nazionale dei Lincei, *Fonti e Documenti inediti per la storia dell'arte* (Rome, 1956-1957).

José Maria Ruiz Manero: *Pintura Italiana del siglo XVI en Espana II: Rafael y su Escuela*. In: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. V-10, 1992, sec. IV.

Marabottini, Alessandro: *Raphael and His Workshop. The Complete Work of Raphael*. New York 1969.

Marconi, Bodhan: *The Transfer of Panel Paintings on Linen by Sidorov (Hermitage Museum, St. Petersburg) in Nineteenth Century*. In: *Application of Science in Examination of Works of Art*. Boston 1965. S. 246 – 254.

Marette, Jaqueline: *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du 12. au 16. siècle*. Paris 1961.

- Marienlexikon*. Hrgs. Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk. Bd. 4, S. 590 – 591.
- Maruffi, Franco Ceccopieri: *La Galleria nel raccolto di un prezioso manoscritto*. In: *Strenna dei Romanisti*. 1974, S. 132 – 135.
- Marzell, H.: Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. Bd. 2. Leipzig 1972. S. 101 – 103.
- McKillop, Susan Regan: *Franciabigio*. Berkeley - Los Angeles - London 1974.
- Meder, Joseph: *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*. 2.Auflg. Wien 1923.
- Merrifield, Mary. *Original Treatises, Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries on the Arts of Painting in Oil. Miniature, Mosaic. And on Glass; of Gilding; Dyeing, and the Preparation of Colours and Artificial. Gems*. 2 Bde., London 1849.
- Merrill, Ross M.: *Examination and Treatment of the Small Cowper Madonna by Raphael at the National Gallery of Art*. In: *Raphael before Rome, Studies in the History of Art*. 1986. S. 139 – 147.
- Meyer zur Capellen, Jürg: *Raffaels »Heilige Familie mit dem Lamm«*. In: *Pantheon*, Jahrgang XLVII, 1989. S. 98 – 111.
- : *Raffael in Florenz*. München - London 1996.
- : *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*. Vol. 1. Landshut 2001.
- Middeldorf, Ulrich: *Raphael's Drawings*. New York 1945.
- Mills, John and Raymond White: *The Gaschromatographic Examination of Paint Media. Part. 2. Some Examples of Medium Identification in Paintings by Fatty Acid Analysis*. In: *Conservation and Restauration of Pictorial Art*, hrsg. v. Bromelle, Smith (11). London 1976. S. 72 – 77.
- : *Analysis of paint media*. In: *National Gallery Technical Bulletin* Vol.1 (1977), S. 57 – 59.
- : *Organic analysis in the arts: Some further paint medium analysis*. In: *National Gallery Technical Bulletin* Vol. 2 (1978), S. 71 – 75.
- : *Analysis of paint media*. In: *National Gallery Technical Bulletin* Vol. 3 (1979), S. 66 – 67.
- : *Analysis of paint media*. In: *National Gallery Technical Bulletin* Vol. 4 (1980), S. 65 – 67.
- : *Analysis of paint media*. In: *National Gallery Technical Bulletin* Vol. 5 (1981), S.66f.
- Mitsch, Erwin: *Raphael in der Albertina aus Anlass des 500. Geburtstags des Künstlers*. Wien 1983.

Morcelli, Stefano Antonio, Carlo Fea, Ennio Quirino Visconti: *La villa Alba*, descritta. Roma 1869.

Morselli, Raffaella e Rossella Vodret: *Ritratto di una Collezione. Pannini e Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*. Milano 2005.

Muller, Jeffrey M.: *Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship*. In: *Retaining The Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*. *Studies in the History of Art*, Vol. 20, 1989. S. 141 – 150.

Nagler, G. K.: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.* Bearb. von Dr. G. K. Nagler. Unveränderter Abdruck der ersten Auflage 1835 – 1852. 3. Auflage.

Neri di Bicci: *Le Ricordanze*. (10 marzo 1453 – 24 aprile 1475). Hrsg.: Bruno Santi. Pisa 1976.

Nicolaus, Knut: *Infrarotuntersuchungen von Gemälden*. In: *Maltechnik 2, Restauro April* 1976. S. 73 – 101.

—: *Gemälde: Untersucht – Entdeckt – Erforscht*. Braunschweig 1979.

—: *Gemälde im Licht der Naturwissenschaft*. Ausstellungskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums. Braunschweig 1978.

—: *DuMont's Bildlexikon zur Gemäldebestimmung*. Köln 1982.

—: *DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Material – Technik – Pflege*. Köln 1986.

—: *DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Gemälde Erkennen und Bestimmen*. Köln 2003.

Nogossek, Hanna: *Das Kunstleben in Unterfranken im 19. Jahrhundert*. Würzburg 1991.

Nolfo di Carpegna: *Catalogo della Galleria Nazionale, Palazzo Barberini*. Roma 1953. S. 20, Nr. 58.

Nova, Alessandro: *Salvati, Vasari and the Reuse of Drawings in their Working Practise*. In: *Master Drawings* 30 (Frühj. 1992), S. 83 – 108.

Oberhuber, Konrad: *Raphael's Zeichnungen*. Berlin 1972. (Volume 9 of Oskar Fischel, Raffaels Zeichnungen).

—: *The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and the Problems of the Early Style of Raphael*. *Metropolitan Museum Journal*, 12, 1977. S. 55 – 92.

—: *Raffaello*. Milan. 1982.

—: *Raphael and Pintoricchio*. In: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art. 1986. S. 155 – 172.

—: *Raffaello*. Milan 1999.

Olsen, Harald: *Federico Barocci*. Copenhagen 1962.

O'Malley, Michelle: "Review of *The Painter's Practise*" by Anabel Thomas. In: *The Burlington Magazine* 138, 1996. S. 691-692.

Passamani, Bruno, et al.: *Raffaello e Brescia: Echi e presenze*. Brescia 1986.

Passavant, Johann David: *Tour of a German Artist in England*. 1836. Reprint 1978.

—: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. Volume 1, 2. Leipzig 1839. Volume 3, Leipzig 1858.

—: *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*. 2. fr. Auflg., übers. v. Jules Luntenschütz, 1860. 2 Bde.

Pedretti, Carlo: *Raphael. His Life & Work in the Splendors of the Italian Renaissance*. Florence 1989.

Penny, Nicholas: *Raphael's "Madonna dei Garofani" Rediscovered*. In: *The Burlington Magazine*, 134, 1992. S. 67 – 81.

Plesters, Joyce: *Technical Aspects of Some Paintings by Raphael in the National Gallery. The Princeton Raphael Symposium* 1990. S. 15 – 37.

Pope-Hennessy, John: *Raphael*. New York 1970.

Popham, A. E., and Philip Pouncey: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: The Fourteenth and Fifteenth Centuries*. London 1950.

Pouncey, Philip, and John A. Gere: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and His Circle*. Two volumes. London 1962.

Prinz, W. und A. Beyer (Hrsg.): *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Weinheim 1987.

Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge. Redaktion: Christian Lenz. Bayerische Staatsgemälde Sammlung. München 1992.

- Pungileoni, Luigi: *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*. Urbino 1829.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme: *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. 1824.
- : *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. 2. Auflage, Paris 1833.
- : *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. 3. Auflage. Paris 1835.
- : *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*. Übersetzt von Francesco Longhena. Milano 1829.
- Quedneau, Rolf: *Raphael und »alcune stampe di maniera tedesca«*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983. S. 129 – 175.
- : *Imitatione d'altrui. Anmerkungen zu Raphaels Verarbeitung entlehnter Motive*. In: *De Arte et Libris*. Festschrift Erasmus 1935 – 1984, S. 349 – 367. Amsterdam 1984.
- Raphaël et la seconde main : Raphaël dans la gravure du XVIe siècle*. Simulacres et prolifération, Genève et Raphaël / Cabinet des Estampes ... [Exposition et publ. ont été conçues et préparées par Rainer Michael Mason et Mauro Natale]. Genève 1984.
- Raffaello, Catalogo completo dei dipinti*. Saggio introduttivo: Silvie Beguin, Catalogo: Cristiana Garofano. 2002.
- Rafael-Werk, sämtliche Tafelbilder und Fresken des Meisters*. Hrsg. V. Adolf Gutbier, mit erläuterndem Text von Wilhelm Lübke, Dresden 1875.
- Raphael et l'art français*: Galeries nationales du Grand Palais, Paris 15 novembre 1983 – 13 février 1984.
- Raphael und der klassische Stil in Rom 1515 – 1527*. Wien, Graphische Sammlung Albertina, 23. Juni – 5. September 1999. Katalog von Achim Gnann. Hrsg. Konrad Oberhuber. Mailand 1999.
- Raphael. Grace and Beauty*. October 10, 2001 – January 27, 2002. Paris, Musée du Luxembourg. Milano 2001.
- Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Bd. 1. Stuttgart 1984.
- : Bd. 2, Stuttgart 1990.
- Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*. Studies in the History of Art, Volume 20, 1989.
- Riese, Brigitte: *Seemanns Lexikon der Ikonografie. Religiöse und profane Bildmotive*.

Leipzig 2007.

Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga. 2005.

Römer, Stefan: *Fake als Original*. Nördlingen 1999.

Romano, Serena: *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*. Milano 1991.

Ronzoni, Luigi A.: *Kopien antiker Originale im Wandel der Zeit. Zum Inhalt des „Kopie“ Begriffs*. In: *Parnass – Sonderheft 7*, Wien 1991. S. 28 – 30.

Rosenberg, Adolf und Georg Gronau: *Raffael*. 5. Auflage. Stuttgart - Berlin 1922.

Rosenauer, Artur: *Bemerkungen zur Kopie im Mittelalter*. In: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Vier Vorträge. München: Bayerische Staatsgemälde-Sammlung 1992. S. 25 – 35.

Ruland, Carl: *The Works of Raphael Santi da Urbino as Represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H. R. H. The Prince Consort, 1853 – 1861, and Completed by Her Majesty Queen Victoria*. 1876. Warburg Institute Microfiche. London 1985.

Rumohr, Carl F. von: *Italienische Forschungen*. 3 Bde. Berlin - Stettin 1831.

Russell, Francis: *Sassoferrato and his Sources: a Study of Seicento Allegiance*. In: *The Burlington Magazine* CXIX, 1977. S. 694 – 700.

—: *Perugino and the Early Experience of Raphael*. In: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art. 1986. S. 189 – 201.

Salerno, Luigi: *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. – I: Introduction*. In: *The Burlington Magazine*, Volume CII, 1960. S. 21 – 27.

—: *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. II: The Inventory, Part I*. In: *The Burlington Magazine*, Volume CII, 1960. S. 93 – 103.

—: *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani. III: The Inventory, Part II*. In: *The Burlington Magazine*, Volume CII, 1960. S. 135 – 148.

Saur Allgemeines Künstler Lexikon. *Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München Leipzig 1993 – 1999.

Scarpellini, Pietro: *Perugino*. Milano 1984.

Schade, Karl: *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunstgeschichtlichen Begriffs*. Weimar

1996.

Schepers, Wolfgang: *geaECHTeT. Fälschungen und Originale* aus dem Kestner Museum Hannover. Hannover 2001.

Schiller, Gertrud: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. 4 Bde. Gütersloh 1980.

Schmidt, Peter: *Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?* In: *Übertragungen*, hrsg. von Britta Bußmann, Albrecht Hausmann, Annelie Kreft, Cornelia Logemann. Berlin – New York 2005. S. 129 – 156.

Schröter, Elisabeth: *Raffaekult und Raffael-Forschung – Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext seiner Zeit*. In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 26, 1990, S. 303 – 397.

Schütt, Peter, Weisgerber, Schuck, Ulla M. Lang, Stimm, Roloff: *Bäume der Tropen*. Landsberg/Lech 1994.

Schug, Albert: *Zur Chronologie von Raffaels Werken der vorrömischen Zeit. Überlegungen im Anschluss an das kritische Verzeichnis der Gemälde, Wandbildern und Bildteppichen Raffaels von L. Dussler*. In: *Pantheon* 25, 1967. S. 470 – 482.

Schwarz, Hillel: *The Culture of the Copy Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Zone Books NY. 1996.

Schwarz, Werner: *Jeremias Wolff und seine Nachfolger*. In: *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen*. Wiesbaden 1997. S. 587 – 619.

Sella, Domenico: *Italy in the Seventeenth Century*. London - New York 1997.

Seymour de Ricci: *Description Raisonné des Peintures du Louvre*. Paris 1913. S. 138.

Shapley, Fern Rusk: *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art. Volume I*. Washington 1979.

Shearman, John: *Raphael at the Court of Urbino*. In: *The Burlington Magazine*, 112, 1970. S. 72 – 78.

—: *The Organization of Raphael's Workshop*. In: *Museum Studies, Chicago Art Institute* 10, 1983. S. 40 – 57.

—: *A Note of the Early History of Cartoons*. In: *Master Drawings* 30/1, Frühjahr 1992. S. 5 – 8.

—: *Raphael in Early Modern Sources 1483 - 1602*. New Haven - London 2003.

- : *Andrea del Sarto*. Volume Two. Oxford 1965.
- : *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. London 1972.
- : *Raphael's Clouds and Correggio's*. In: *Studi su Raffaello*. Atti del congresso internazionale di studi, hrsg. von Micaela Sambucco Hamoud und Maria Letizia Strocchi. (Urbino/Florenz, 6. – 14. April 1984), 2 Bde., Urbino 1987. S. 657 – 668.
- and Marcia B. Hall: *The Princeton Raphael Symposium 1983*. Science in the Service of Art History. Princeton - New York 1990.
- Shoemaker, Innis H., and Elizabeth Brown: *The engravings of Marcantonio Raimondo*. Exh. cat., Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence; and Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill. Lawrence 1981. Second Print 1984 Lawrence.
- Sidney, Herbert C., 16th Earl of Pembroke: *A Catalogue of the Paintings & Drawings in the Collection at Wilton House, Salisbury, Wiltshire*. London - New York 1968.
- Sonnenburg, Hubertus von: *Raphael in der Alten Pinakothek. Geschichte und Wiederherstellung des ersten Raphael-Gemäldes in Deutschland und der von König Ludwig I. erworbenen Madonnenbildern*. München 1983.
- Speck von Sternburg, Maximilian. *Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler*. Hrsg. Herwig Guratsch. Leipzig – Berlin 1998.
- Springer, Anton: *Raphaels Stilentwicklung und die neue Raphaelliteratur*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 4, 1981. S. 370 – 400.
- Spyra, U.: *Das »Buch der Natur« Konrads von Megenberg. Die illustrierten Handschriften und Frühdrucke*. (Pictura et poesis 19). Köln et al. 2005.
- Steinle, Christa: *Die Nazarener in Österreich 1809 - 1939. Zeichnungen und Druckgrafik*. Graz 1979.
- Strittmann, Anette: *Gemäldekopien in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860*. Münster 1996.
- Suida, Wilhelm: *Leonardo und sein Kreis*. München 1929. S. 180.
- : *Raphael*. New York 1941.
- : *Raffaels Paintings and Drawings*. Second edition. London 1948.
- Talvacchia, Bette: *Raffael*. Berlin 2007.

Testa, Laura: *Novità su Carlo Saraceni: la committenza Aldobrandini e la prima attività romana*. In: *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 7, 1998. S. 130 – 137.

Thieme, Ulrich u. Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. I – IV, Leipzig 1907 - 1910.

—: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Thieme. Bd. V – XIII, Leipzig 1911 - 1921.

—: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Thieme und Fred. C. Willis. Bd XIV – XV, Leipzig 1921 - 1922.

—: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Hrsg. Von Hans Vollmer. Bd. XVI - XXXVII, Leipzig 1923 – 1950.

Thomas, Anabel: *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*. Cambridge - New York 1995.

Thompson, Daniel V.: *The Materials and Techniques of Medieval Painting*. New York 1956. S. 29.

Tolnay: *History and Technique of Old Master Drawings*. New York 1972.

Valenti Sammlung.

Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga. 2005

Van Asperen De Boer, J. R. J.: *An Introduction to the Scientific Examination of Paintings*. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 26, 1957, S. 1 – 40.

—: *Reflectography of Paintings using an Infra-red Vidicon System*. In: *Studies in Conservation* 14, 1969, S. 96 – 118.

—: *The Study of Underdrawing – An Assessment*. In: *Le dessin sous-jacent dans la peinture - Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*. Hrsg. von Roger van Schoute u. Dominique Hollandes-Favart, Kolloquium 5, (Löwen, Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 29. Sept. – 1. Okt 1983), Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain et Institut supérieur d'archéologie et d'histoire d'art, 1985 (= Document de travail, Nr. 20), S. 12 – 22.

—: *Current Techniques in the Scientific Examination of Paintings*. In: *The Princeton Raphael Symposium 1983*. Princeton 1990. S. 3 – 6.

Varese, Ranieri: *Giovanni Santi*. Fiesole 1994.

Vasari, Giorgio: *Le vite de' piu eccellenti, pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del

1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi. 9 Bde. Firenze 1976.

—: *Le vite de' piu eccellenti, pittori, scultori e architettori*. Volume primo. Questa pubblicazione è stata curata da Paola della Pergola, Luigi Grassi e Giovanni Previtali, revisione del testo a cura di Aldo Rossi. Testo dell'edizione giuntina (1568), Milano 1962.

Vasari On Technique. Übersetzt ins Englische von Louisa S. Maclehorse, hrsg. von G. Baldwin Brown. London 1907. Nachdr. London - New York - Dover 1960.

Venturi, Adolfo: *Raffaello*. Urbino - Roma 1920.

—: *Raffaello*. Milano - Roma 1936.

Vico, Enea: *Discorsi di M. Enea Vico Parmigiano, sopra le medaglie de gli antichi*. Venice, 1555.

Victoria & Albert Museum: *The Raphael Cartoons*. Introduction by John White. London 1972.

Roani Villani, Roberta: *Il Contratto di Allogagione a Francesco Botticini della Pala con la 'Vergine e Santi' del Metropolitan Museum di New York*. In: *Studi di Storia dell'Arte* 3, 1992, Heft 3. S. 251 - 255.

Voigt, Christine und Dagmar Preisinger: *Raffael im Zeitwandel. Zur Druckgraphischen Präsenz eines Künstlers*. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 24. Februar - 30. April 2000. Aachen 2000.

Volava, Vojtěch: *Die Handschrift des Malers*. Prag 1953.

Vollmer, Hans: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Leipzig 1947.

Waagen, Dr.: *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated MSS*. Three Volumes. London 1854.

—: *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain: Being an Account of more than Forty Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, MSS*. Visited in 1854 and 1856, and now for the first time described. London 1857.

Wackernagel, Martin: *Giovanni della Palla, der erste Kunsthändler*. In „Die Kunst“, 1936, Juni.

—: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*. Leipzig 1938.

—: Engl. Ausg.: *The World of the Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market*. Translated A. Luchs, Princeton 1981.

Waetzoldt, Stefan und Alfred A. Schmid: *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originals*. München 1979. S. 32 ff..

Wagner, Christoph.: *Farbe und Metapher: Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*. Berlin 1999.

Walters, Gary: *Federico Barocci: Anima Naturaliter*. New York - London 1978.

Weissert, Caecilie: *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin 1999.

Weston-Lewis, Aidan: *Raphael: The pursuit of Perfection 1994*. Exh. Cat., National Galleries of Scotland, 5 May – 10 July 1994. Clifford, Timothy, et al..

White, John: *Raphael: The Relationship between Failure and Success*. In: *Studies in Renaissance and Baroque Art*, presented by Anthony Blunt. London 1967. S. 18 – 23.

Wolffhardt, Elisabeth: *Beiträge zur Pflanzensymbolik*. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 8, 1954. S. 177 – 196.

Woisetschläger, Kurt / Peter Krenn: *Original und Kopie*. Sonderausstellung des Joanneum Graz vom 7. Dezember 1967 bis 14 Jänner 1968.

Wolk-Simon, Linda: *Fame, Paragone, and the Cartoon – The Case of Perino del Vaga*. In: *Master Drawings* 30/1, Frühjahr 1992. S. 61 – 82.

Abbildungsverzeichnis

- 1 Leonardo da Vinci: Madonna Benois, Holz auf Leinwand übertragen, 48 x 31 cm, St. Petersburg, Eremitage.
- 2 Fra Bartolomeo: Mutter und Kind. Schwarze Kreide mit Weißhöhungen auf getöntem Papier, 33,9 x 23,1 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi.
- 3 Raffael: Madonna mit der Nelke (Kat. Nr.1). Öl auf Obstbaum, 28,8 x 22,9 cm. London, Nat. Gallery. NG 9596.
- 4 – Rückseite des Bildträgers von Abb. 3
- 5 – Rö-Bild von Abb.3.
- 6 – Infrarotreflektographie.
- 7 Infrarotreflektogramm der Landschaft. Ausschnitt aus Abb. 6.
- 8 Infrarot-Reflektographie der Landschaft mit Hervorhebung der Unterzeichnung. Ausschnitt aus Abb. 6.
- 9 – Kopf der Madonna. Ausschnitt aus Abb. 3.
- 10 – Gesicht der Madonna. Ausschnitt aus Abb. 3.
- 11 – Haare der Madonna. Ausschnitt aus Abb. 3.
- 12 – Infrarotreflektogramm der Haare der Madonna. Ausschnitt aus Abb. 6.
- 13 – Hände des Knaben mit Nelken. Ausschnitt aus Abb. 3.
- 14 Nelkenstängel in der Knabenhand. Ausschnitt aus Abb. 3.
- 15 Fenster mit Landschaft. Ausschnitt aus 3.
- 16 Geometrischer Aufbau des Londoner Bildes (Kat. Nr. 1).
- 17 Raffael: Madonna Terranuova. Ca. 1505. Holztafel, Durchmesser 86 cm. Berlin, Staatliche Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz.
- 18 – Ausschnitt: Stadtlandschaft von Abb. 17.
- 19 – Ausschnitt: Stadtlandschaft Infrarotreflektogramm von Abb. 17.

- 20 Raffael: Eine Allegorie (Traum des Ritters). Um 1504. Öl auf Pappelholz, 17,5 x 17,5 cm. In der Ecke unten links in dunkler Farbe: 69 (Inventarnummer der Borghese-Sammlung). London, National Gallery. NG 213.
- 21 – Karton zu ‘Eine Allegorie (Traum des Ritters)’. Um 1504. Feder und in brauner Tinte über Spuren einer Griffelunterzeichnung mit Griffel, 18,3 x 21,5 cm. Zur Übertragung perforiert, die Rückseite durch Pauspulver geschwärzt. Mit brauner Tinte in der unteren rechten Ecke beschriftet: S3. London, The British Museum, 1994-5-14-57 (früher Nat. Gal. NG 213a).
- 22 – Kartonausschnitt: Landschaft von Abb. 21.
- 23 – Ausschnitt: Infrarotreflektogramm der Landschaft von Abb. 20.
- 24 Raffael: La Belle Jardinière (Die schöne Gärtnerin). 1507. Öl auf Holz, 122 x 80 cm. Paris, Musée du Louvre. Inv. Nr. 602.
- 25 – Karton zu La Belle Jardinière. Um 1506/07. Karton: 94 x 66,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Armand Hammer Collection. 97.
- 26 Raffael: Madonna del Granduca. Florenz, Palazzo Pitti.
- 27 – : Röntgenaufnahme der Madonna del Granduca.
- 28 Raffael: Madonna und Kind (Bridgewater – Madonna). Um 1507. Öl auf Holz, Mitte des 18. Jh. auf Leinwand übertragen und heute auf einem synthetischen Träger aufgezogen, 81 x 56 cm. 1972 restauriert. Edinburgh, National Gallery of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland. NGL.065.45.
- 29 – Röntgenaufnahme von Abb. 28.
- 30 Jean Boulanger (1607/13 - 1680): The Madonna Bridgewater (nach Raffael). Kupferstich in reverse: 43,2 x 31,1 cm. Inschrift: rechts unten: De Poilly ex.C.R.P. Unten Mitte: Raph. Urbin.o in. De Poilly. ex. CRP. Rue St.Jacques al Image St. Benoist./JBoulanger Sculps./ Dilectus meus mihi, ego illi. Cant 2.0. London, The Trustees of the British Museum. (Acc. no. v4 – 88).
- 31 Constant Lorichon (geb. 1800): The Madonna Bridgewater (nach Raffael). Kupferstich: 46 x 33,5 cm. Inschrift: RAPHAEL PINXIT/ LORICHON SCULPSIT/ Vierge DU Palais De Bridge-Water/ D’Après Le Tableau Original Exposé, Jadis Dans La Galerie Du Palais Royal, Maintenant À Londres Dans Celle Du Marquis De Stafford/ Déposé à la Direction et Publié à Paris, en 1832, chez l’Auteur, Quai de l’Horloge,55. . London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum. (Acc. no. 21489)
- 32 Nicolas IV de Larmessin (1684 – 1756): The Madonna Bridgewater (nach Raffael). Kupferstich in reverse: 31,5 x 22,2 cm. Inschrift: La Sainte Vierge/ D’après le Ta-

- bleau de Raphael qui est dans le Cabinet de Mgn.r le Duc d'Orléans/ haut de 28. pouces. peint sur bois, gravé par Nicolas de Larmessin./ 21. Edinburgh, National Gallery of Scotland. (Acc. No. P2880).
- 33 Raffael: Die Heilige Familie mit dem Lamm. 1507. Öl auf Holz, 32 x 22 cm (möglicherweise links, unten und rechts beschnitten). Aufschrift auf dem Saum am Ausschnitt des Kleides der Jungfrau Maria: RAPHA[EL] URBINAS MDVII IV. Links unten eine Inventarnummer aus dem 19. Jh.: 798. Madrid, Museo Nacional del Prado. Inv.-Nr. 296.
- 34 Raphael II. Sadeler (1584 Antwerpen – 1632 München): Die Heilige Familie mit der Lamm. 1613. Kupferstich, 202 x 163 mm. Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg. Inv.Nr. VII, 281, 106.
- 35 Carlo Gregori (1719 Florenz – 1759 Florenz): Die Heilige Familie mit der Lamm. Radierung und Kupferstich, 387 x 277 mm. Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg. Inv. Nr. XII, 280, 38.
- 36 Raffael: Die Heilige Familie mit der Palme. Öl auf Holz, übertragen auf Leinwand, Durchmesser 101,5 cm. Leihgabe des Duke of Sutherland, 1945. Edinburgh, National Gallery of Scotland.
- 37 Gilles Rousselet (Gillis, Aegidius) (1610/17 – 1686): Die Heilige Familie mit der Palme (nach Raffael). Kupferstich in reverse: 45,5 x 42 cm. Inschrift: Raphael d'Urbain pinxit/ Aegid. Rousselet sculp. et ex. c. priv Reg. 1656/ Flores Apparverunt in Terra Nostra. Cant. 2. London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum (Acc. no. Dyce 2449).
- 38 Jean Raymond (c.1695 –c. 1766): Die Heilige Familie mit der Palme (nach Raffael). Kupferstich in reverse: 38,3 x 33 cm. Inschrift: La Sainte Vierge/ d'Apres le Tableau de Raphaël, qui est dans le Cabinet de Monseigneur le Duc d'Orleans./ le Diametre du Rond 3. pieds 2 pouces, peint sur bois, gravé par Jean Raymond/23. Edinburgh, National Gallery of Scotland. (Acc. no. P2882).
- 39 Achille Louis Martinet (1806 – 1877): Die Madonna mit der Palme (nach Raffael). Kupferstich: 54 x 43 cm. Inschrift: La Vierge/ Aux Palmiers/ Raphael Sanzio pinxit/ Tiré de la Galerie de Lord Francis Egerton / Achille Martinet Delineavit & Sculpsit/ Paris, publié par Goupil & Vibert/ 15 Boulevard Montmatre & 7 Rue de Lancry/ Berlin Verlag von L. Sachse & Cie/ Imprimerie de Bougeard/ London, Published the 1st May 1844./ By the Anaglyphic Company. 25 Berners St. Oxford St. London, The Trustees of the Victoria and Albert Museum. (Acc. no. 21469).

Abbildungsnachweis

Folgende Museen, Kunst- und Auktionshäuser stellten Aufnahmen zur Verfügung:
 Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo. Foto: Fotostudio Rapuzzi, Kat. Nr. 5
 Buenos Aires, Museo Nacional de Bella Artes ,Kat. Nr. 6
 Châlon-sur-Marne, Musée Garinet, Foto Kat. Nr. 7: Studio Michel Roche
 Corsham, Mr. J. Methuen-Campbell, Kat. Nr. 8
 Essen, Hr. Marks, Kat. Nr. 12
 Köln, Kunsthandlung Lempertz, Kat. Nr. 20
 Leipzig, Museum der bildenden Künste, Kat. Nr. 19
 London, British Library, Kat. Nr. II, III, V, VI, VII, VIII, X
 London, National Gallery, Kat. Nr. 1
 München, Staatliche Graphische Sammlung, Kat. Nr. 30, 55
 New York, Christie's Images, Kat. Nr. 31
 London, Phillip's London, Kat. Nr. 21
 London, Sotheby's London, Kat. Nr. 34
 London, Witt Library, Courtauld Institute, Kat. Nr. 3, 4, 13, 14, 15, 22, 27, 28, 32, 33, 46
 Oneonto, Episcopal Church, Kat. Nr. 37
 Paris, Galerie Chayette & Cheval, Kat. Nr. 39
 Paris, Galerie Coatalem, Kat. Nr.40
 Paris, Musée du Louvre, Dokumentation photographique de la Réunion des musées nationaux, Kat. Nr. 42
 Paris, Foto: S. Pinson, Kat. Nr. 9
 Pommard, Maison Diosésaine Kat., Nr. 45
 Stockholm, Nationalmuseum Fototeke, Kat. Nr. 50, 51
 Zagreb, Galeria Strossmayer, Kat. Nr. 54

Folgenden Werken sind Abbildungen entnommen:
 Abb. Nr. 2, 8, Kat. Nr. 49: Penny, N.: Raphael' Madonna dei garofano' rediscovered, (1992);
 Abb. Nr. 4 - 6: National Gallery Technical Bulletin, Vol. 25;
 Abb. Nr. 20, 21: Chapman, H., Henry, T., Plazzotta, C.: Raffael von Urbino nach Rom, (2004);
 Abb. Nr. 24, 26, 27: Meyer zur Capellen, J.: Raffael in Florenz, (1996);
 Abb. Nr. 18, 19, 22, 23: Hiller von Gaertingen: Raffaels Lernerfahrung in der Werkstatt Peruginos, (1999);
 Abb. Nr. 25: Bambach, C. C.: Drawings and Paintings in the Italian Renaissance Workshop, (1999);
 Abb. Nr. 33 - 35: Ausst. Katalog, Kassel: Raffael. Die Hl. Familie mit dem Lamm, (1996);
 Abb. Nr. 28 - 32: Ausst. Katalog, Edinburgh: Raphael. The Pursuit of Perfection, (1994).

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Stefan Kummer unter dessen Obhut diese Arbeit entstand.

Ferner bin ich Herrn Prof. Jürg Meyer zu Capellen für seine Anregungen und Kontakte sehr verbunden.

Die Recherchen zu dieser Arbeit gestalteten sich schwieriger und langwieriger als ich angenommen hatte. Dank der vorzüglichen Zusammenarbeit und Unterstützung von Museen und vielen Privatleuten in Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich, Schweden, Spanien, Ungarn und der USA war diese Arbeit erst möglich. Hervorheben möchte ich das Musée des Beaux Arts de Dijon, das Museum der bildenden Künste Leipzig, Musée du Louvre, Paris, Musée des Beaux Arts de Lyon, die Staatlichen Graphischen Sammlung München und in London das British Museum, die National Gallery und die Witt Library.

Erste Kontakte knüpfte ich auf der Münchner Kunstmesse 1996, denen weitere Hinweise und Hilfen aus dem Kunsthandel folgten. Die „Weltkunst“ druckte dankenswerter Weise ein Inserat mit Bild, dem ich Kopien von Privatleuten und einer französischen Galerie sowie Verbindung zum Bundeskriminalamt verdanke. Die beiden großen Auktionshäuser besonders Christie's München, Amsterdam und New York sowie Sotheby's Frankfurt und London halfen mir über viele Jahre immer wieder bei anstehenden Recherchen. Bereitwillig und unkonventionell vermittelte das Kunsthaus Lempertz aus Köln den Kontakt zu Privatleuten. Auch andere Privatleute stellten mir uneigennützig ihre Werke zur Verfügung und gewährten mir Gastfreundschaft. Auf Grund der Kriegswirren, die im ehemaligen Jugoslawien herrschten, war das Bild, das sich in Zagreb in der Galerie Strossmayer befindet, ausgelagert und nicht zu untersuchen. Trotzdem bekam ich Kopien von alten Dokumenten und wertvolle Hinweise auf weitere Kopien. Der Kunsthandlung Hans in Hamburg gebührt mein besonderer Dank für die jahrelange Unterstützung, Vermittlung von Kontakten und Hinweisen. Das Kulturdezernat der Stadt Martonvásár in Ungarn half mir mit umfangreichen Nachforschungen. Teilweise fand ich in alten Katalogen und Büchern Verweise auf Kopien. So ergab sich langsam die umfangreichste Kopiensammlung der *Madonna mit der Nelke*.

Ferner möchte ich mich bei Freunden und Bekannten für ihre jahrelange Hilfe bedanken besonders bei Herrn Peter Schäfer und seiner Frau. Unserem langjährigen Freund Herrn Dr. Hermann Walz danke ich für das Korrekturlesen. Meinem Mann gebührt der größte Dank für all seine Unterstützungen, Ermutigungen, Ratschläge und besonders der immerwährenden Geduld, ohne die ich nicht durchgehalten hätte.

Lebenslauf

Geboren: 4. Jan. 1941 in Hannover.

1962 Abitur an der Oberrealschule St. Anna in München.

Wintersemester 1962/63 Beginn des Medizinstudiums an der Bayerischen Julius-Maximilian-Universität Würzburg.

1968 Staatsexamen.

1969 Promotion in Medizin.

Bis 1984 in eigener Praxis niedergelassen.

Aufgabe des Berufs als Ärztin aus gesundheitlichen Gründen.

Wintersemester 1986/87 – 1996 mit Unterbrechungen Studium der Kunstgeschichte an der Bayerischen Julius-Maximilian- Universität Würzburg.

1996 Magistra Artium der Philosophischen Fakultät II der Bayerischen Julius-Maximilian-Universität Würzburg.

Ab 1997 Beginn mit den Vorbereitungen der Dissertation.