



**Maria mit Kind**  
um 1460/65

1808 durch Kronprinz Ludwig in Florenz erworben.

**Inv. Nr. 647**

Pappelholz, 76,9 × 54,1 cm, 3,2 cm (Stärke der originalen Bildtafel)

**Inventare** Zweibrücker Nachtragsinventar 1800–1822, Nr. 2342 (InventarMarke);<sup>1</sup> Inv. Schleißheim 1812, Nr. 1417; Inv. 1822, Nr. 1040 (InventarMarke); Inv. Schleißheim 1830, Nr. 15; Inv. Schleißheim 1836, Nr. 15; Inv. 1856, Nr. 647 (alte und neue InventarMarke); Inv. 1905, Nr. 2678

**Standorte** April 1810 Schleißheim;<sup>2</sup> 1838 Alte Pinakothek;<sup>3</sup> September 1939 – November 1946 Dietramszell (Auslagerung);<sup>4</sup> 1953 Haus der Kunst;<sup>5</sup> seit Juni 1957 Alte Pinakothek<sup>6</sup>

**Provenienz**

Der bereits 1808 erfolgte Ankauf des Madonnenbildes von Fra Filippo Lippi wird von Johann Metzger erst in einem Brief vom 28. Dezember 1814 erwähnt.<sup>7</sup> In diesem Schreiben bot Metzger dem Kronprinzen ein vermeintlich weiteres Gemälde des Meisters an und verwies deshalb auf die frühere Lippi-Erwerbung, die er bei Abbate Rivanni in Florenz getätigt habe.<sup>8</sup> Dass dieser aus der »Hofkassa« finanzierte, also nicht für die Privatgemäldesammlung des Kronprinzen bestimmte Ankauf 1808 stattgefunden haben muss, geht aus dem Eintrag im Zweibrücker Nachtragsinventar hervor:<sup>9</sup> Hier ist Lippis *Maria mit Kind* noch vor dem Gemäldekön-

volut genannt, das Metzger im Februar 1809 von Rivanni erworben hatte.<sup>10</sup> Der Preis des Ankaufs ist nicht bekannt.

**Madonnendarstellung – Landschaftsausblick**

Mit der Darstellung der Maria mit Kind vor einem Landschaftsausblick entwarf Fra Filippo Lippi einen neuen Typus des Madonnenandachtsbildes.<sup>11</sup> Als einer der ersten Florentiner Maler ersetzte er den traditionellen Goldgrund sowie den seit den 1440er Jahren gebräuchlichen Architekturblick durch die fast bildfüllende Wiedergabe einer atmosphärisch aufgefassten Gebirgslandschaft.<sup>12</sup> Zugleich positionierte er die Madonna auf einem volutengeschmückten Thron innerhalb

<sup>1</sup> »Fra Filippo Lippi / Die Madonna hält das Kind Jesu in dem Arm auf dem Schooß. Kniestück. leb.gr.«

<sup>2</sup> Zweibrücker Nachtragsinventar 1800–1822, Nr. 2342; Mus. Kat. Schleißheim 1805–1810, Bd. 3, 1810, S. 8, Nr. 1417; Schottky 1833, S. 158.

<sup>3</sup> Mus. Kat. München 1838, S. 298, Nr. 568.

<sup>4</sup> Bildakte, BStGS, Inventarabteilung; im Anschluss gelistet vom CCP, Nr. 39814 (Bildakte, BStGS, Inventarabteilung).

<sup>5</sup> Mus. Kat. München 1953, S. 29.

<sup>6</sup> Mus. Kat. München 1957, S. 55; Objektdatenbank, BStGS.

<sup>7</sup> »Ich erinnere mich wohl an den F. Lippi den wir von Abbate Rivanni gekauft haben. Es ist aber einen weit schönern zu haben fast so groß wie Botticelli ebenso gut erhalten. Er stellt vor, wie Christus seine Mutter Maria nach seiner Auferstehung er-

schiene ist. Christus zeigt seiner Mutter die Seitenwunde und die Mutter Christus die rechte Brust durch einen Flor durchscheinend. Der äußerste Preis davon, abermal 300 Monete.« Metzger an Dillis, 28.12.1814, BStGS, Inventarabteilung, Metzger-Korrespondenz, Kassetten I, Brief Nr. 61, zit. nach Heusinger 1956, S. 28, Nr. 61.

<sup>8</sup> Bei dem vermeintlichen Gemälde Fra Filippo Lippis, das Metzger dem Kronprinzen anbot, handelte es sich um die *Fürbitte Christi und Mariae* des Sohnes Filippino Lippi; zu dessen Erwerbungs-geschichte siehe Kat. Nr. 28.

<sup>9</sup> Zweibrücker Nachtragsinventar 1800–1822, Nr. 2342; zum Erwerbungs-jahr vgl. Danz 2003, S. 78 f.; Mus. Kat. München 2007, S. 154.

<sup>10</sup> Zu diesen acht Gemälden siehe Danz 2003, S. 77–82, und

den Beitrag »Sammlungsgeschichte« von Andreas Schumacher in diesem Band.

<sup>11</sup> Die seit Erwerbungs des Gemäldes gültige Zuschreibung an Lippi lässt sich zwar nicht durch Dokumente belegen, ist aber stilistisch eindeutig und seit Crowe/Cavalcaselle 1864–1866, Bd. 2, 1864, S. 349, in der Forschung übernommen worden.

<sup>12</sup> Zur Entwicklungsgeschichte siehe Kecks 1988, S. 74–79. Als Beispiel einer *Madonna vor goldenem Grund* vgl. Masaccios 1426 entstandene *Madonna del Sollecito* (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 9929). Auch in der *Maria mit Kind vor einer Rosenhecke* von Domenico Veneziano von 1445/50 (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. Nr. 1939.1.221) wird das florale Motiv wie ein abstrakter ornamentaler Grund behandelt. Die frühen Beispiele der Madonnendarstellung in einer



Abb. 18.1 Donatello, *Pazzi-Madonna*, um 1420/25, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

eines fingierten Pietra-Serena-Rahmens und schuf damit die Illusion des Fensterausblicks aus einem Innenraum.<sup>13</sup> Im ursprünglichen

Architekturnische, ein Motiv, das aus der Reliefskulptur übernommen wurde, stammen ebenfalls von Fra Filippo Lippi, z. B. seine *Maria mit Kind* aus der Zeit um 1440 (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. Nr. 1939.1.290).

<sup>13</sup> Der Fensterausschnitt ist bei Lippi so großzügig angelegt, dass es sich auch um eine Tür handeln könnte. Die Motivtradition, etwa Donatellos *Pazzi-Madonna* (Abb. 18.1), sieht aber eindeutig ein Fenster vor, wie durch die häufig eingefügte Brüstung verdeutlicht wird.

<sup>14</sup> Ein Eindruck des ursprünglichen Erscheinungsbildes lässt sich durch den Vergleich mit der *Maria mit Kind und Engeln* in den Uffizien gewinnen, die der Komposition in München verwandt ist (siehe dazu unten). Aus den Proportionen des Werkes der Alten Pinakothek ergibt sich aber, dass allseits nur etwa 5 cm der ursprünglichen Malfläche fehlen können und die Fensterrahmung nie so großzügig angelegt war wie in der Florentiner Fassung.

Zustand vermittelte das heute allseitig beschnittene Gemälde den Eindruck einer Fensternische noch deutlicher, da der ge-

Durch die Beschneidung des Gemäldes, die vermutlich im 19. Jahrhundert erfolgte, wurden an der Unterkante großflächige Retuschen nötig, um die beeinträchtigte Komposition verständlich zu machen, etwa durch die Vergrößerung der Thronvolute und die Übermalung des komplexen Faltenwurfs am linken Knie der Madonna; siehe den technologischen Befund.

<sup>15</sup> Siehe den technologischen Befund.

<sup>16</sup> Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 51.

<sup>17</sup> Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. Dep. p. 92, Nr. 4.

<sup>18</sup> Zu Donatello siehe Ausst. Kat. Florenz/Paris 2013, S. 432 f., Nr. VIII.5 (Volker Krahn); zu Desiderio siehe Ausst. Kat. Paris/Florenz/Washington 2006, S. 214–216, Nr. 20 (Tommaso Mozziati); zum Thronmotiv vgl. auch Donatellos um 1445 entstandenes Madonnenrelief in Paris (Musée du Louvre, Inv. Nr. R.F. 353; Ausst. Kat. Florenz/Paris 2013, S. 444 f., Nr. VIII.11 [Marc Bormand]).

malte graue Rahmen an der Oberkante und den Seiten vermutlich über weitere Profilstufen verfügte und deshalb eine stärkere räumliche Wirkung entfaltete.<sup>14</sup> Durch diese perspektivische Anlage war auch das Motiv des in die Nische gestellten Madonnen throns besser verständlich, zumal sich dieser wohl über die heute isoliert wirkende Volute hinaus an der Unterkante des Bildes fortsetzte und zumindest der Ansatz der Sitzfläche erkennbar war.<sup>15</sup>

Frühe Beispiele für die Darstellung der Maria mit Kind in einer Fensternische finden sich in der Florentiner Reliefskulptur, etwa Donatellos um 1420/25 entstandene *Pazzi-Madonna* (Abb. 18.1)<sup>16</sup> oder die *Madonna Panciatichi* von Desiderio da Settignano aus der Zeit um 1460 (Abb. 18.2)<sup>17</sup>, wobei das letztgenannte Werk der Komposition Lippis durch die Andeutung eines volutengeschmückten Throns eng verwandt ist.<sup>18</sup> So entstand der Eindruck eines direkten Übergangs von der gemalten zur realen Rahmung des Bildes.<sup>19</sup> Der Originalrahmen ist zwar verloren, aber analog zur üblichen Ausstattung der Andachtsbilder im Quattrocento dürfte es sich dabei um einen architektonisch gestalteten Tabernakelrahmen gehandelt haben.<sup>20</sup> Aus kunsttheoretischer Perspektive lässt sich der fingierte Fensterrahmen zudem als Anspielung auf die von Leon Battista Alberti formulierte Vorstellung verstehen, Gemälde müssten wie ein Fenster zur Welt, eine *finestra aperta*, konzipiert sein.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Lippis Interesse an gemalten Architekturnahmen lässt sich unabhängig von der Madonnenikonographie bereits in seinen Porträtdarstellungen der 1440er Jahre nachweisen: Sowohl das Doppelbildnis in New York (um 1440/44, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 89.15.19) als auch das Damenbildnis in Berlin (um 1445, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1700) zeigen die Dargestellten in einem Innenraum mit Fensterblick, ohne jedoch die architektonische Einfassung so deziert in die vordere Bildebene zu rücken, wie es in der *Maria mit Kind* der Fall ist. Zum Rahmenmotiv in Lippis Porträts siehe Ausst. Kat. Berlin/New York 2011, S. 96–98, Nr. 6 (Keith Christiansen), S. 99–101, Nr. 7 (Stefan Weppelmann).

<sup>20</sup> Vgl. Kecks 1988, S. 38.

<sup>21</sup> So Alberti in seinem 1435/36 erschienen Malereitratat *De pictura/Della pittura*, I, 19, zit. in Alberti-Bätschmann/Schäublin 2000, S. 224; vgl. Nuttall 2004, S. 193. – Das Fenstermotiv kann



Abb. 18.2 Desiderio da Settignano, *Madonna Panciatichi*, um 1460, Florenz, Galleria degli Uffizi

Die bedeutendste Neuerung in Lippis *Maria mit Kind* ist der Landschaftshintergrund, der nicht nur zu einem dominanten Kompositionselement wird, sondern auch auf eine naturalistische Wirklichkeitsnach-

ahmung abzielt. So legte der Maler Wert auf die Wiedergabe der Luftperspektive, die das in Grün- und Brauntönen gestaltete Felsmassiv des Mittelgrundes deutlich von den bläulichen Gebirgszügen und der Stadtansicht

außerdem als Mariensymbol (*finestra coeli, porta paradisi*) gedeutet werden; siehe Gottlieb 1981.

<sup>22</sup> Siehe den technologischen Befund.

<sup>23</sup> Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R.F. 2063.

<sup>24</sup> Vgl. Nuttall 2004, S. 193–195. Zum Braque-Triptychon, das seinerseits als seltenes Beispiel für die Wiedergabe von halbfigurigen Heiligen vor einer Landschaft gilt, siehe Vos 1999, S. 268–273, Nr. 19.

<sup>25</sup> Zu den berühmtesten italienischen Beispielen zählen die

1465/66 von Piero della Francesca geschaffenen Bildnisse des Federico da Montefeltro und seiner Gemahlin Battista Sforza (Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 1615 und 3342); zum Ursprung in der niederländischen Malerei siehe Nuttall 2004, S. 220 f.

<sup>26</sup> Z.B. *Maria betet das schlafende Christuskind an*, frühe 1460er Jahre (New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 30.95.256), oder *Maria mit Kind*, um 1465/70 (New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.81). Christiansen

des Hintergrundes absetzt. Über diesen Einsatz der graduellen Farbperspektive hinaus erreichte er die besondere Wirkung des atmosphärischen Fernblicks durch den Einsatz von fließend gestalteten Farbübergängen und von Lasuren.<sup>22</sup>

Vorbildlich für Lippis Idee, die als Dreiviertelfigur gezeigte Madonna vor einem Landschaftsfond darzustellen, war die altniederländische Malerei, vor allem Werke von Rogier van der Weyden, dessen Braque-Triptychon von 1452/53 ebenfalls die Halbfiguren von Bibel- und Heiligengestalten vor einem realistisch anmutenden Berg- und Flusspanorama zeigt (Abb. 18.3).<sup>23</sup> Allerdings wurde der Typus der halbfigurigen Madonna vor einer Weltlandschaft auch nördlich der Alpen vor Beginn der 1460er Jahre selten eingesetzt.<sup>24</sup> Verbreiteter ist die Kombination von Figur und Landschaft im Porträt, sowohl in der flämischen wie in der italienischen Kunst.<sup>25</sup> Lippi adaptierte also eine besonders innovative Bildidee für seine Madonnendarstellung. Eine ähnliche Rezeption niederländischer Landschaftsprospekte im Madonnenbild ist ebenfalls seit den 1460er Jahren bei Giovanni Bellini zu beobachten.<sup>26</sup> Allerdings übernimmt der Venezianer von Künstlern wie Dierick Bouts zusätzlich das Motiv der Fensterbank, das Lippi – wohl inspiriert durch die Florentiner Reliefskulptur – durch eine Nische mit Thron ersetzt hat.<sup>27</sup>

### Ikongraphie

Im Gegensatz zur innovativen Inszenierung des Landschaftshintergrundes wählte Lippi für die Gruppe der Maria mit Kind einen traditionsreichen Darstellungstypus: die auf byzantinische Ikonen zurückgehende Glykophilusa (»süß Küssende«), die in Mittel-

2004a, S. 38 f., bringt Bellinis Bilderfindung mit den in Venedig präsenten niederländischen Gemälden, etwa der *Grablegung Christi* von Dierick Bouts (1450er Jahre, London, The National Gallery, Inv. Nr. 664), in Verbindung.

<sup>27</sup> Vgl. z.B. Dierick Bouts, *Maria mit Kind*, um 1465, London, The National Gallery, Inv. Nr. 2595; siehe dazu Nuttall 2004, S. 193–195. Bouts' Gemälde, das die Madonna in einem Innenraum mit Fensterausblick zeigt, geht möglicherweise auf eine verlorene Komposition van der Weydens zurück; siehe Vos 1999, S. 394 f.

italien seit dem 13. Jahrhundert verbreitet war und den Aspekt der zärtlichen Beziehung zwischen Mutter und Kind in den Mittelpunkt stellt.<sup>28</sup> Formal ist dieser Madonnen-typus durch die Gestik des Kindes gekennzeichnet, das seine rechte Hand an das Kinn der Mutter führt, statt ihr – wie bei der im Quattrocento gängigeren Form der Eleusa (»Mitleidende«) – den Arm um den Hals zu legen und sich an ihre Wange zu schmiegen. Beide Ikonentypen spielen mit den jeweiligen Gebärden auf die zukünftige Passion Christi an: Während bei der Eleusa Maria ihren Schutz suchenden Sohn liebkost, ist es bei der Glykophilusa das Kind, das seiner Mutter Trost spendet.<sup>29</sup> Lippis Umgang mit diesem symbolischen Darstellungsschema ist bemerkenswert, weil er das hieratische Kultbild in eine lebendige und wirklichkeitsnahe Bilderzählung verwandelt. Im Gegensatz zu älteren Florentiner Beispielen, etwa von Bernardo Daddi,<sup>30</sup> hat der Christusknabe hier ein kindliches Aussehen und der ikonographisch verbindliche Griff nach dem Kinn der Mutter erscheint als eine natürliche, leicht unbeholfene Geste. Mit dieser Vermenschlichung der Darstellung folgte der Künstler einer allgemeinen Tendenz, die sich auch in den Madonnenreliefs von Donatello – etwa der bereits genannten *Pazzi-Madonna* oder auch der *Verona-Madonna* (Abb. 38.1) – sowie bei Luca della Robbia, z. B. in der *Madonna mit dem Apfel* (Abb. 38.2), beobachten lässt.<sup>31</sup> Das Augenmerk auf der innigen Beziehung zwischen Mutter und Kind kann als charakteristisch für die Entwicklung des Madonnen-



Abb. 18.3 Rogier van der Weyden, *Hl. Maria Magdalena* (rechte Seitentafel des Braque-Triptychons), um 1452/53, Paris, Musée du Louvre

andachtsbildes in der ersten Hälfte des Quattrocento gelten.<sup>32</sup> Ziel der neuen Realitätsnähe war neben der ästhetischen Wertschätzung der *imitatio naturae* eine Emotionalisierung des Betrachters, die das seelische Nachempfinden der Szene und damit die Devotion der Gläubigen fördern sollte.<sup>33</sup> Lippis Bemühen um eine verstärkte Betrachteransprache wird durch eine aufschlussreiche Kompositionsänderung bestätigt: Wie aus der Infrarotaufnahme ersichtlich wird (Abb. 18.9, 18.10), legte der Maler den Kopf der Madonna in einer ersten Phase der Unterzeichnung als reine Profilansicht an, drehte ihn aber dann ins Halbprofil und steigerte

durch den direkten Blickkontakt die angestrebte Nähe zwischen Maria und den vor ihrem Bild Betenden. Diese Hinwendung zum Betrachter ist in den Madonnenreliefs von Luca della Robbia vorweggenommen, an denen sich Lippi bereits mit der um 1460 entstandenen *Maria mit Kind* im Palazzo Medici orientierte.<sup>34</sup>

Die Verweltlichung der Mariendarstellung ist im vorliegenden Werk nicht nur in der intensiven Emotionalisierung nachzuweisen, sondern auch in der Charakterisierung der Gottesmutter als elegante junge Frau. Samtgewand, Mantel und Schleier der Madonna sind nicht nur mit gemalten Perlen, vergoldeten Säumen und zahlreichen, im Licht schimmernden Punktvergoldungen geschmückt, sondern entsprechen auch der aktuellen Mode, wie vor allem das raffiniert ins Haar geflochtene Kopftuch zeigt.<sup>35</sup>

Auch der Landschaftshintergrund zeichnet sich durch die Verbindung von wirklichkeitsnaher Darstellung und traditioneller Symbolik aus.<sup>36</sup> Der Ausblick auf Berge, Täler und Flüsse ist Teil der Madonnenikonographie, wobei sich Lippi nicht auf gängige Symbole der Reinheit Mariae – etwa die klare Wasserfläche oder das felsige Gebirge – beschränkte.<sup>37</sup> Mit dem prominent ins Bild gesetzten Pfad, der zu zwei Tempel- oder Kirchenbauten führt, und mit der Stadtsilhouette im Hintergrund griff der Maler auch ungewöhnlichere Beinamen der Gottesmutter wie »Weg des Lebens«, »Tempel« und »Tabernakel« oder »Stadt auf dem heiligen Berg« auf.<sup>38</sup> Diese allegorischen Bezeichnungen

28 Dazu und zum Folgenden siehe Kecks 1988, S. 52–57; Marienlexikon, Bd. 2, S. 318–321, 657 (Norbert Schmuck); Parshall 2007/08.

29 Kecks 1988, S. 59–61; Körner 2006, S. 26 f. Eine weitere Reminiscenz an den ursprünglichen Ikonentypus ist in der Bekleidung des Kindes gegeben, das statt des sonst häufig dargestellten Tuchs ein langes Gewand trägt und damit an das Königsgewand der byzantinischen Tradition erinnert; siehe dazu Kecks 1988, S. 92.

30 Vgl. Bernardo Daddi, *Maria mit Kind*, um 1335, Vatikanstadt, Musei Vaticani, Pinacoteca, Inv. Nr. 180.

31 Kopie der verlorenen *Verona-Madonna* von 1450/75 in London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. A.1-1932; Luca della

Robbia, *Madonna mit dem Apfel* (um 1450, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. M 6); zu diesen Reliefs siehe auch Kat. Nr. 38.

32 Siehe Kecks 1988, S. 84–92.

33 Vgl. Kecks 1988, S. 53 f., 79–83.

34 Vgl. z. B. die 1445/50 von Luca della Robbia geschaffene *Maria mit Kind* (*Madonna Genovese*) in Detroit, Institute of Arts, Inv. Nr. 29.355; siehe Ausst. Kat. Florenz/Paris 2013, S. 446 f., Nr. VIII.12 (Alan P. Darr). Zur Madonnentafel des Filippo Lippi (Florenz, Palazzo Medici, Inv. Provincia di Firenze, Nr. 108/Beni Storico Artistici) siehe Ausst. Kat. Florenz/Paris 2013, S. 448 f., Nr. VIII.13 (Andrea De Marchi).

35 Vgl. Ausst. Kat. München 2006, S. 248 f., Nr. 1 (Cornelia Syre).

36 Vgl. Mus. Kat. München 2007, S. 154.

37 Allgemein zur Mariensymbolik in Landschaftshintergründen siehe Kecks 1988, S. 74–79; Battisti 1991; Zöllner 2007.

38 Zu einem Hymnus, der Maria als »vitae via« und »caeli scala« feiert, siehe Dreves/Blume/Bannister 1886–1926, Bd. 35, 1900, S. 137–145, Nr. 10001 (»Prima Quinquagena«); zu Maria als »templum sanctae trinitatis, Christi tabernaculum« siehe Dreves/Blume/Bannister 1886–1926, Bd. 3, 1888, S. 22, Nr. 2 (»Crinale B. M. V.« des Konrad von Haimburg); zu Maria als »urbs in monte sancto sita« siehe Dreves/Blume/Bannister 1886–1926, Bd. 36, 1901, S. 20, Nr. 102 (»Secunda Quinquagena«).

gen entstammen mittelalterlichen Marienhymnen, die im 15. Jahrhundert wieder stärker gebräuchlich wurden.<sup>39</sup> Möglicherweise illustrierte der wiedergegebene Prospekt sogar einen bestimmten Hymnus, der die im Gemälde gezeigten Landschaftselemente – darunter die bisher nicht geklärte Konstellation der zwei Sakralbauten in Verbindung mit dem ansteigenden Pfad – in identischer Sequenz anführte.<sup>40</sup>

Lippis Sakralbauten – ein polygonaler Kuppelbau und eine Basilika – erinnern mit ihren roten Ziegeldächern, den Rundbogenarkaden und der streifenförmigen Marmorinkrustation an die Architekturformen von Dom und Baptisterium in Florenz, ohne dass sie im Aufriss direkt vergleichbar wären. Auch mögliche Verweise auf die Geburtskirche in Bethlehem oder die Grabeskirche in Jerusalem, die ebenfalls durch Kuppeln und Rundbogenarkaden charakterisiert sind, bleiben zu allgemein, um die Bildarchitektur über ihre mariologische Bedeutung hinaus als Symbole der Inkarnation bzw. Passion Christi lesen zu können.<sup>41</sup> Auf das zukünftige Leiden des Gottessohnes wird vielmehr aus der Perspektive Mariae angespielt: Thema der Darstellung ist neben dem Lobpreis der Gottesmutter ihre Vorahnung der Passion, die sich in ihrem melancholischen, aber direkten Blick spiegelt und dadurch die *compassio* des Betrachters wecken soll.

Unter der großen Zahl der Florentiner Madonnendarstellungen – des beliebtesten Themas häuslicher Andachtsbilder –, aber auch im Vergleich zu Lippis eigenen früheren Bilderfindungen zeichnet sich das Gemälde

in München durch seine ikonographische Zuspitzung auf das hymnische Marienlob und die Lebensnähe der Mutter-Kind-Gruppe aus.<sup>42</sup> Vermutlich sind diese Darstellungselemente auf präzise Wünsche des Auftraggebers zurückzuführen, der aber nicht zu identifizieren ist. Die auf Kostbarkeit bedachte Ausführung der Malerei und betont modische Erscheinung der Madonna weisen lediglich darauf hin, dass der Künstler für einen vermögenden Patrizier arbeitete.

#### Entstehungsprozess – Datierung

Schon früh hat die Forschung Lippis Madonnenbild in der Alten Pinakothek mit einer ähnlichen Komposition in den Uffizien in Verbindung gebracht, die ebenfalls die thronende Maria mit Kind sowie zwei Engeln in einer Pietra-Serena-Rahmung vor einer Landschaft zeigt (Abb. 18.4).<sup>43</sup> Allerdings wird der Christusknabe in Florenz von zwei Engeln gehalten, die ihn der im Anbetungsgestus verharrenden Mutter präsentieren. Ikonographisch wird damit erstens auf die *elevatio* der Hostie, also den eucharistischen Christus, und zweitens auf die Sponsus-Sponsa-Metapher, also die Vermählung Christi mit seiner Kirche, angespielt.<sup>44</sup>

Heute lässt sich anhand der Röntgen- und Infrarotaufnahme der Münchner Fassung nachweisen, dass Lippi diese zunächst tatsächlich wie das Florentiner Bild begonnen hatte (Abb. 18.7, 18.10).<sup>45</sup> Abgesehen von der zunächst geplanten Profilsicht der Madonna legte er den Kopf des Christusknaben etwa auf Stirnhöhe Mariae an und sah außerdem rechts unterhalb des Kindes den Kopf



Abb. 18.4 Fra Filippo Lippi, *Maria mit Kind und zwei Engeln*, um 1460/65, Florenz, Galleria degli Uffizi

einer weiteren Figur, also des im Vordergrund stehenden Engels, vor.<sup>46</sup> Diesen ersten Entwurf des Werkes in München überarbeitete der Künstler jedoch bereits in der frühen Phase der Bleiweißunterlegung und Unterzeichnung grundlegend, indem er auf die Engelsgruppe verzichtete, das Christuskind auf den Schoß der Mutter versetzte und zeichnerisch mit der Kopfwendung Mariens experimentierte. Mit der Entscheidung für den Glykophilusa-Typus ging die Erweiterung des Landschaftsausblicks um die symbolhaltigen Partien von Gebirgspfad und Tempelbauten einher, sodass die ursprünglich christologisch

<sup>39</sup> Zur Rezeption der Marienhymnen im Quattrocento siehe Battisti 1991.

<sup>40</sup> Für einen Hymnus, der zahlreiche Übereinstimmungen mit Lippis Landschaft aufweist, jedoch auch andere, nicht dargestellte Attribute besingt, siehe Dreves/Blume/Bannister 1886–1926, Bd. 35, 1900, S. 137–145, Nr. 10001 (»Prima Quinquagena«).

<sup>41</sup> Als Ansichten der Geburts- und Grabeskirche im 15. Jahrhundert vgl. die Handzeichnung des Konrad von Grünenberg in der 1487 entstandenen *Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem* bzw. die 1486 gedruckten *Sanctae Peregrinationes* des Bernhard von Breitenbach. Zu einem möglichen Verweis auf

Jes 2,2–9 vgl. Ruda 1993, S. 251 f., 469, Nr. 62. Dagegen deutet Holmes 1999, S. 150, den Bildhintergrund als Reminiszenz an das Heilige Land und damit als karmelitische Ikonographie, die sich aber nur mit der Biographie Lippis begründen ließe, jedoch keine Rückschlüsse auf Kenntnisse des Auftraggebers erlaubt.

<sup>42</sup> Vgl. u. a. die Gemälde in Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv. Nr. 1939.1.290 (um 1440), und Florenz, Palazzo Medici, Inv. Provincia di Firenze, Nr. 108/ Beni Storico Artistici (um 1460); Ruda 1993, S. 408 f., Nr. 26, S. 470 f., Nr. 63.; Ausst. Kat. Florenz/Paris 2013, S. 448 f., Nr. VIII.13 (Andrea De Marchi).

<sup>43</sup> *Maria mit Kind und zwei Engeln*, 92 × 63,5 cm, Florenz,

Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 1598; siehe Ruda 1993, S. 251, 468 f., Nr. 61; Mannini/Fagioli 1997, S. 129 f., Nr. 55; zum Zusammenhang zwischen den Gemälden in Florenz und München siehe erstmals Förster 1869–1878, Bd. 3, 1872, S. 245.

<sup>44</sup> Ruda 1993, S. 245–251, 468 f., Nr. 61; Körner 2006, S. 26–28.

<sup>45</sup> Diese bereits bei Ruda 1993, S. 469, und in Mus. Kat. München 2007, S. 154, erwähnte These lässt sich nun durch eine digitale Montage der Röntgenaufnahme des Münchner Bildes über der Florentiner Fassung erstmals belegen, da die Konturen einander nach maßstabsgerechter Vergrößerung exakt entsprechen.

<sup>46</sup> Dazu und zum Folgenden siehe den technologischen Befund.



Abb. 18.5 Fra Filippo Lippi, Bartolini-Tondo, um 1453, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

konzipierte Darstellung in ein reines Marienbild verwandelt wurde. Außerdem gewinnt die Komposition durch die neue Dominanz der atmosphärisch gestalteten Landschaft gegenüber der auf die Figuren konzentrierten Florentiner Fassung eine zusätzliche malerische Qualität, zu der auch die das Licht reflektierenden Punktvergoldungen beitragen.

Die frühe, ikonologisch wie rezeptionsästhetisch folgenreiche Überarbeitung be-

legt, dass das Münchner Gemälde nicht – wie in der Forschung häufig vermutet – als eine verkleinerte und vereinfachte Kopie der Florentiner Komposition anzusehen ist.<sup>47</sup> Nahe liegend ist lediglich, dass das Werk der Alten Pinakothek kurz nach der Uffizien-Version entstand, wobei keine Dokumente zur Datierung der Gemälde erhalten sind. Stilistisch wie motivisch besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Münchner Bild und der

Madonnendarstellung des um 1453 entstandenen Bartolini-Tondos,<sup>48</sup> die nicht nur Gesichtstypen, Körperhaltung und Gewandgestaltung von Maria und Kind vorwegnimmt, sondern auch in der perspektivischen Bildanlage und Positionierung des Madonnen-throns vergleichbar ist (Abb. 18.5).<sup>49</sup> Während die frühe Forschung deshalb von einer Datierung am Ende der 1450er Jahre ausging, haben neuere Studien die Ähnlichkeit mit den voluminöser modellierten Figuren aus den Freskenzyklen der Dome von Prato<sup>50</sup> und von Spoleto<sup>51</sup> betont und den Entstehungszeitraum auf Mitte bis Ende der 1460er Jahre korrigiert.<sup>52</sup> Die Begründung dieser späten Datierung allein aus dem Figurenstil heraus kann allerdings gerade angesichts der Übereinstimmungen mit dem Bartolini-Tondo nicht überzeugen.<sup>53</sup> Zusätzlich hat Jeffrey Ruda auf Lippis Interesse an der Gestaltung einer komplexen tiefenräumlichen Landschaft hingewiesen, das in seinen späten Anbetungsdarstellungen zum Ausdruck kommt und sich neben einem insgesamt dunkleren Kolorit auch in einer neuen Art des lasierenden Farbauftrags manifestiert (Abb. 17.2).<sup>54</sup> Der Zusammenhang mit dieser Werkgruppe lässt die Entstehung der Madonnendarstellungen in Florenz und München in der ersten Hälfte des Jahrzehnts, um 1460/65, plausibel erscheinen.<sup>55</sup>

### Rezeption

Lippis neuartiger Bildtypus der Madonna vor einem Landschaftsausblick wurde – sowohl in der Münchner wie in der Florentiner Fassung – von den Künstlern der folgenden Generation umgehend aufgegriffen.<sup>56</sup> Für die Rezeption des Münchner Werkes sind vor allem

47 Siehe Mannini/Fagioli 1997, S. 131, Nr. 57; Mus. Kat. München 2007, S. 154.

48 Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. Nr. 343.

49 Ruda 1993, S. 453–455, Nr. 55.

50 V. a. *Bankett des Herodes*, 1464.

51 V. a. *Marienkrönung*, 1467/69.

52 Vgl. Ausst. Kat. München 2006, S. 28 f., Nr. 1 (Cornelia Syre); Mus. Kat. München 2007, S. 154; zu den verschiedenen Datierungsvorschlägen siehe Ruda 1993, S. 469, auch zur Datierung in

die zweite Hälfte der 1460er Jahre, die von Mannini/Fagioli 1997, S. 131, Nr. 57, übernommen wurde.

53 Die Einordnung des Figurenstils wird dadurch erschwert, dass sich die Florentiner *Madonna* mit ihrem scharf gezeichneten Profil und der schlanken Körperauffassung, etwa in der Bildung der Hände, deutlich von der Marienfigur in München unterscheidet, obwohl die beiden Werke einander zeitlich nahestehen müssen.

54 *Anbetung des Kindes*, um 1459, Berlin, Staatliche Museen,

Gemäldegalerie, Kat. Nr. 69; *Camaldoli-Anbetung*, um 1463, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 8353. Zu den Anbetungsdarstellungen siehe Ruda 1993, S. 447 f., Nr. 51, S. 465 f., Nr. 58.

55 Vgl. auch die um 1456/65 zu datierende *Gürtelspende Mariae* (Prato, Museo Civico, Inv. Nr. 1312); Ausst. Kat. Paris 2009, S. 128–131, Nr. 17 (Cristina Gnoni Mavarelli).

56 Als Beispiele für die Rezeption der Florentiner Fassung vgl. die *Maria mit Kind und Engeln* des Botticelli-Umkreises in Neapel (Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Nr. 46) bzw. die beiden

die von Lippis zeitweiligem Werkstattmitarbeiter Botticelli um 1465/70 geschaffene *Madonna Guidi* (Abb. 18.6)<sup>57</sup> und eine um 1470 entstandene *Maria mit Kind* von Andrea del Verrocchio (Abb. 22.3)<sup>58</sup> von Interesse.<sup>59</sup> Diese Werke zeichnen sich ebenfalls durch eine lebendige Charakterisierung des Christuskindes aus, ohne aber Lippis intensive Betrachteransprache durch die Kopfwendung der Maria zu übernehmen. Außerdem empfanden die späteren Meister offenbar die mangelnde Verortung des Madonnenthrons durch den schmalen Architekturrahmen und die ambivalente Position vor oder in der Landschaft als klärungsbedürftig: In keiner der späteren Kompositionen wurde die Pietra-Serena-Einfassung übernommen; Botticelli fügte stattdessen das Motiv der Brüstung ein, das die Mutter-Kind-Gruppe klar vom Hintergrund abhebt. Auch die Landschaft ist auf ein zentrales Motiv konzentriert, nämlich den bei Botticelli deutlich auf das Florentiner Baptisterium anspielenden Tempelbau, der isoliert und damit eindeutiger als Hinweis auf die Grabeskirche erscheint. So wird Lippis Marienikonographie von Botticelli in einen Verweis auf die Passion umgedeutet.

Trotz des formalen Interesses des späteren Quattrocento an Lippis panoramaartigen Ausblicken, von dem die Werke Verrocchios und Botticellis zeugen, erfuhr seine innovative atmosphärische Gestaltung erst mit Leonardo da Vinci eine Weiterentwicklung. Werke wie dessen ebenfalls in München befindliche, um 1475 entstandene *Madonna mit der Nelke* (Kat. Nr. 22) perfektionieren die bei Lippi bereits angelegte Luft- und Farbperspektive durch den verstärkten Einsatz von *sfumato*-Effekten im neuen Medium der Ölmalerei.<sup>60</sup>

Annette Hojer



Abb. 18.6 Sandro Botticelli, *Madonna Guidi*, um 1465/70, Paris, Musée du Louvre

### Bildträger

Pappelholztafel: 2 Bretter (stumpf verleimt), vertikaler Faserverlauf, tangentialer Brettschnitt, Kernseite zur Malschicht.

Die Stärke des Bildträgers von 2,9–3,2 cm zeugt von der Verwendung dicker Bretter bei der Tafelherstellung. Auffallend ist der leicht schräge Verlauf der Fuge parallel zum Faserverlauf, die folglich bewusst nach der Holzmaserung ausgerichtet wurde (Abb. 18.7). Die Rückseite wurde nach dem Zusammenfügen abschließend mit einem Hobel oder Zieh-eisen geglättet.

### Maltechnik

Chronologie: Grundierung, Unterzeichnung, Ritzung, Unterlegung, Malerei (Unterlegung der Inkarnate – Hintergrund mit Rahmung – Inkarnate – Haare – Gewänder – Zierrat), Ritzung, Anlegemittel (bräunlich) mit Blattgold.

Die Grundierung, die zahlreiche in die gesamte Schicht eingebettete Blasen prägen, wurde ohne weitere Kaschierungen direkt auf dem Holzbildträger aufgebracht. Wenige in die Grundierung geritzte Linien grenzen die figürliche Darstellung vom gemalten grauen Rahmen ab.<sup>61</sup>

Während des Unterzeichnungs- und Malprozesses veränderte Lippi wie bei der *Verkündigung Mariae* (Kat. Nr. 14) sein Konzept weitreichend. Die Arbeitsabläufe lassen sich zwar nur bedingt rekonstruieren, zeigen jedoch, dass Unter-malungen und zwei verschiedene Unterzeichnungsprozesse parallel ausgeführt wurden. Offenbar nutzte Lippi ein trockenes Unterzeichnungsmaterial, wohl Kohle, zur ersten Kompositionsanlage (Abb. 18.8). Auf dem Infrarotreflektogramm markieren sich in vielen Bereichen Linien, die ein Suchen nach der Form deutlich machen. Insbesondere ist dies am Gesicht der Maria nachvollziehbar, das der Maler während der Unterzeichnung am stärksten abwandelte (Abb. 18.9); so wurde die Kopfhaltung geringfügig verändert und ihr rechtes Auge nach unten verschoben. In einer zweiten Kompositionphase wurde eine Pinselunterzeichnung eingesetzt. Abweichend von dem üblicherweise verwendeten schwarzen Malmaterial gebrauchte Lippi für diese Anlage nun eine rot-bräunliche Malfarbe.<sup>62</sup> Der Ausführungszeitpunkt dieser Unterzeichnung – also die Frage, ob er vor oder nach der Unterlegung der Inkarnate lag – lässt sich nicht abschließend klären. Als Grund für diese zweite Unterzeichnung könnte eine Fixierung der ersten Komposition angenommen werden; da die erste Anlage offenbar nicht entfernt oder verdeckt wurde, hoben die breiteren, dunkleren Pinselstriche die Darstellung sicherlich deutlicher hervor.

Wie schon während der Unterzeichnung veränderte Lippi auch im Rahmen der malerischen Ausführung seine Komposition. Zu Beginn wurden die Inkarnatbereiche mit einer weißen Unterlegung versehen, die sich aufgrund der Verwendung bleihaltiger Pigmente deutlich auf der Röntgenaufnahme markiert (Abb. 18.7). Im Unterschied zu der *Verkündigung Mariae* (Kat. Nr. 14) enthält diese Unterlegung vereinzelt grüne Partikel, die auf eine grünliche Färbung hindeuten.<sup>63</sup> Während Lippi bei dieser Unterlegung noch seiner ersten Komposition mit stehendem Christuskna-

Werke Verrocchios und seiner Werkstatt in London (The National Gallery, Inv. Nr. 296 und 2508); Körner 2006, S. 24–33; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2009, S. 258–261, Nr. 41 (Bastian Eclercy).

<sup>57</sup> Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R. F. 2099.

<sup>58</sup> Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 104A.

<sup>59</sup> Vgl. Ausst. Kat. München 2006, S. 248 f., Nr. 1 (Cornelia Syre); Mus. Kat. München 2007, S. 154; zu Verrocchio siehe Kecks 1988,

S. 105 f.; zu Botticelli siehe Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2009, S. 254–257, Nr. 40 (Bastian Eclercy).

<sup>60</sup> Siehe den Beitrag »Werkstattpraxis« von Annette Hojer in diesem Band.

<sup>61</sup> Ergänzend kamen Ritzungen in der Malschicht in die graue Unterlegung des Rahmens hinzu zur Positionierung der Licht- und Schattenlinien.

<sup>62</sup> Auf dem Infrarotreflektogramm lassen die Unterschiede in der Beschaffenheit der Linien erkennen, dass neben einem trockenen Zeichenmaterial auch ein mit dem Pinsel aufgetragenes flüssiges Malmittel zum Einsatz kam; die Pinselstriche erscheinen dunkler, haben variierende Strichbreiten und laufen z. T. spitz aus.

<sup>63</sup> Zur grünen Unterlegung der Inkarnate vgl. Cennini-Ilg 1871, S. 96 f. (Kap. 147).





**Abb. 18.7** Röntgenaufnahme. Holzfaserverlauf, Holzfuge (weiße Pfeile), Ritzung in Grundierung und Malschicht, Pentimenti der Malschicht



**Abb. 18.8** Infrarotreflektogramm (Vasari-Scanner). Umfangreiche Unterzeichnung der Darstellung mit zahlreichen Veränderungen während des Unterzeichnungsprozesses, Markierung der Pentimenti und späterer Übermalungen

ben verhaftet blieb,<sup>64</sup> warf er dieses Motiv anschließend weitgehend (**Abb. 18.10**) und zeigte ihn als Sitzfigur, was Veränderungen an Armen und Köpfen von Kind und Maria zur Folge hatte. Anhand der Pentimenti ist Lippis Vorgehensweise deutlich zu erkennen; so führte er noch vor der male- rischen Gestaltung des Hintergrundes die Unterlegung der Inkarnate aus.

In ähnlichem Farbauftrag wie bei der *Verkündigung Mariae* (**Kat. Nr. 14**) schuf er mit feiner Strichelung und mehrschichtigem Farbaufbau weich modellierte Farbflächen, indem er zahlreiche dünne Pinselstriche übereinanderlegte und Strichdichte wie auch Schichtstärke variierte.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> In dieser Anlage zeichnen sich deutliche Parallelen zu Lippis Gemälde *Maria mit Kind* (Abb 18.4) ab; siehe die kunsthistorischen Ausführungen.

<sup>65</sup> Neben dem gestrichelten Farbauftrag zeugen die zahlreichen Bläschen in den Farbschichten von der Verwendung eines wässri-

Zur Gestaltung des Hintergrundes – Himmel und große Teile der Landschaft – wurde unter Aussparung der Figuren ein hellblauer Grundton aufgebracht, eine Ausmischung aus Azurit und Bleiweiß.<sup>66</sup> Die Modellierung der Wolken und die feine Farbabstufung des Himmels entstanden durch reine blaue Malfarben. Die Landschaft malte Lippi mit grünen Lasuren, Ausmischungen eines kupferhaltigen Grünpigments, vermutlich Grünspan mit Grüner Erde, Bleizinn- gelb und wenig rotem Ocker (**Abb. 18.11**).<sup>67</sup> Bereits in der Phase der Unterlegung wurden Flüsse, Wiese, Büsche und Bäume mit unterschiedlichen Farben – Hellblau, Hellgrün, Braun und Weiß – angelegt, dann mit der grünen Lasur modelliert

gen Bindemittelsystems. Die unterschiedlich großen Blasen sind in allen Farbschichten vorhanden; ein einheitliches Schema ist nicht erkennbar.

<sup>66</sup> Analysenbericht 1964 (Spektralanalyse), Doerner Institut.

und schließlich mit schwarzen Schatten oder gelben Höhen zur Darstellung des Laubwerks versehen. Die braunen Mal- farben enthalten neben Bleizinn- gelb (Typ I) braunen, gel- ben und roten Ocker sowie Pflanzenschwarz. Vergleichbar wurden die hellgrünen Unterlegungen ebenfalls aus Blei- zinn- gelb (Typ I), Grüner Erde und Pflanzenschwarz ausge- mischt.<sup>68</sup>

Nachdem bereits große Bereiche der Inkarnate im Zuge der ersten Kompositionsanlage mit der soeben beschriebe- nen Unterlegung vorbereitet worden waren, wurde auch im zweiten Schritt eine grünliche Schicht verwendet, die für die hellen Bereiche frei stehen blieb. Mit rosa Farbtönen wurde

<sup>67</sup> Siehe Analysenbericht 29.01.2014, Doerner Institut, und Querschliß Abb. A18.1 im Anhang.

<sup>68</sup> Siehe Analysenbericht 29.01.2014, Doerner Institut, und Querschliß Abb. A18.1 im Anhang.



**Abb. 18.9** Gesicht der Maria, makroskopische Aufnahme und Ausschnitt Infrarotreflektogramm (Vasari-Scanner). Zahlreiche Unterzeichnungslinien als Indiz für das Suchen der Form während der Kompositionsanlage, stärkste Abweichung am rechten Auge



**Abb. 18.10** Kartierung. Erste Anlage der Darstellung (gelb), Veränderungen während des Unterzeichnungsprozesses (rot), ursprüngliche Anlage des blauen Marienmantels (blau)



**Abb. 18.11** Architektur und Landschaft, makroskopische Aufnahmen. Blaue, gelbe und grüne Unterlegungen mit Modellierungen durch opake Malfarben sowie farbige Lasuren



**Abb. 18.12** Christuskind, makroskopische Aufnahme. Inkarnatgestaltung mittels rosa und roter Malfarben sowie brauner Schatten auf grüner Unterlegung

anschließend das Inkarnat durch variierende Schichtstärken und partiellen Auftrag gestaltet (**Abb. 18.9, 18.12**). Rote Malfarben dienen für Wangen und Münder, ergänzt durch verschiedene Brauntöne, die sowohl zur Konturierung der Gesichtszüge und Finger als auch zur Gestaltung von Ohren und Nasen eingesetzt wurden. Auffallend ist die farbige Anlage der Augen mit dunkler Konturierung der Iris, detaillierter Gestaltung von Augenwinkeln und Lidern sowie mit ver-

schiedenfarbigen Lichtreflexen. Der Nimbus der Maria wurde durch die Kombination weißer und schwarzer Malfarben zur Konturierung und brauner Schichten zur Modellierung geschaffen, vervollständigt durch goldene und gelbe Punkte, während den Nimbus des Christuskindes ausschließlich goldene Punkte zieren.

Die Hell-Dunkel-Modellierung der Gewänder erfolgte, wie in jener Zeit üblich, über einem flächig aufgetragenen Grundton (**Abb. 18.13**). In diese Unterlegungen zog der Künstler an den Gewändern der Maria umfangreich Ritzlinien zur Anlage des Faltenverlaufs ein. Für das Mariengewand diente eine Bleiweißunterlegung als Reflektor, mit einer roten Lasur zur Farbgebung (**Abb. 18.13**).<sup>69</sup> Bemerkenswert ist dabei die Verwendung einer leicht schwarz pigmentierten dunkelroten Lasur, die in Schattenbereichen konzentriert eingesetzt wurde. Ein opaker blauer Grundton wurde sowohl für den blauen Marienmantel als auch für dessen grünes Futter aufgetragen (**Abb. 18.13**). Zur Modellierung des Mantels kamen allein blaue Malfarben zum Einsatz. Für das Futter wurde neben gelben Höhen und braunen Schatten eine grüne Lasur verwendet, die schwach mit gelben und grünen Partikeln pigmentiert ist (**Abb. 18.13**).

Die roten und grünen Gewänder sind mit einer punktförmigen Verzierung aufwendig gestaltet; gelbe Punkte finden sich vermehrt in den Schattenbereichen, wohingegen goldene Punkte an den Höhen liegen.

Abschließend hob der Künstler Nimbren, Gewandborten und Lichtpunkte am Mariengewand sowie Schmuckstücke durch die Verwendung von Blattgold hervor. Hierfür wurde ein bräunlich transparentes Anlegemittel mit dem Pinsel aufgetragen (**Abb. 18.14**).<sup>70</sup> Herauszustellen sind die kleinen goldenen Punkte und Ringe, die eines Stempels zum Auftragen des Anlegemittels bedurften (vgl. **Kat. Nr. 21**). Insbesondere die Gleichmäßigkeit der Ringe verdeutlicht, dass das Anlegemittel nicht freihändig mit einem Pinsel, sondern nur durch Aufstupfen mit einem Röhrchen, z. B. mit einem Pflanzenhalm oder Federkiel, aufgebracht worden sein kann (**Abb. 18.14**).<sup>71</sup> Die Arbeitsschritte dieser Verzierung waren offenbar nicht klar voneinander abgegrenzt, da die punktförmigen Verzierungen und Schriftzeichen an den Gewandborten ergänzend nochmals mit weißen Malfarben weiter ausgestaltet wurden (**Abb. 18.14**).

<sup>69</sup> Vgl. Mus. Kat. London 1989, S. 33.

<sup>70</sup> Mittels Stereomikroskopie waren keine Partikel nachweisbar;

entweder ist das Bindemittel stärker verbräunt oder ein sehr feinteiliges Pigment fand Verwendung.

<sup>71</sup> Vgl. Untersuchungsbericht 2004, Doerner Institut.

### Spätere Veränderungen – Erhaltungszustand

Der Bildträger wurde kaum überarbeitet, es erfolgte lediglich eine geringe Beschneidung.<sup>72</sup> Auf der Rückseite befinden sich an den seitlichen Rändern jeweils zwei rechteckige Aussparungen, die aufgrund der Ausführung mit einer Kreissäge als spätere Überarbeitungen einzustufen sind und möglicherweise zur Befestigung in einem Rahmen dienten. Die Rückseite bedecken zudem zwei später aufgebrachte Anstriche in Braun und Schwarz.

Die Malschicht wurde hingegen stärker überarbeitet; großflächige Übermalungen veränderten insbesondere den Marienmantel und die Volute des Stuhls, dessen Außenkonturen in verfälschender Weise bis an die Innenkante der Rahmeneinfassung vergrößert wurden (Abb. 18.10).<sup>73</sup> Des Weiteren veranlassten zahlreiche kleinteilige Fehlstellen vor allem im Randbereich Retuschen und Übermalungen mit einer braunen Lasur, die die Kontraste verstärken. Die verhältnismäßig gut erhaltene Vergoldung ist indessen kaum überarbeitet. Abgesehen von gegilbten Firnissschichten fallen altersbedingte Farbveränderungen gering aus; so könnte der schwach durchscheinende Charakter der Farben von leicht verputzten Schichten oder einer erhöhten Transparenz durch die Verseifung bleihaltiger Pigmente stammen. Geringfügig sind rote Lasuren ausgebleicht, die das Mariengewand heller erscheinen lassen; grüne Lasuren des Hintergrundes und des Mantelfutters wirken aufgrund von Farbveränderungen dunkler und bräunlicher als ursprünglich.

Daniela Karl

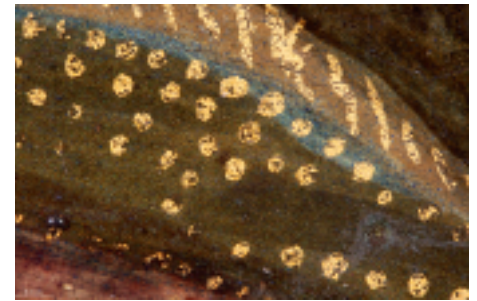
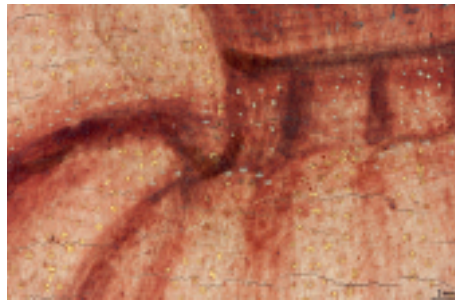


Abb. 18.13 Rotes Gewand, blauer Mantel und grünes Mantelfutter der Maria, makroskopische Aufnahmen. Grundton mit Modellierung der Schatten und Höhen durch opake Malfarben und farbige Lasuren, Ritzungen in die Unterlegung des roten und blauen Gewandes



Abb. 18.14 Nimbus der Maria, Gewandsaum des blauen Marienmantels und Saum des weißen Tuchs des Christuskindes, makroskopische Aufnahmen. Verzierung mit weißen und gelben Malfarben sowie Vergoldung auf bräunlichem Anlegemittel, Markierung der Stempelverwendung an den Punkten des Gewandsaums

72 Die Kantenflächen des Trägers sind überarbeitet und weder Grundier- noch Malrand erhalten; vgl. Untersuchungsbericht 1995, Doerner Institut. Zum ursprünglichen Format siehe die kunsthistorischen Ausführungen.

73 Vgl. Untersuchungsbericht 2004, Doerner Institut.