



## Beweinung Christi

um 1490/95

1814 durch Kronprinz Ludwig in Florenz erworben.

**Inv. Nr. 1075**

Pappelholz, 140 × 209,2 cm (gesamt), 139,6 × 207 cm (Malfläche), 3,5 cm (Stärke der originalen Bildtafel)

**Inventare** Inv. 1822, Nr. 9142 (Inventarmarke);<sup>1</sup>

Inv. Ludwig I. 1826, Nr. 30;<sup>2</sup> Inv. Ludwig I. 1829, I, Nr. 30 (Inventarmarke); Inv. Schleißheim 1829, Nr. 17, Inv. Nr. 30; Inv. 1856, Nr. 1075 (Inventarmarke); Inv. 1905, Nr. 503 (Inventarmarke)

**Standorte** 1825 Schleißheim;<sup>3</sup> 1836 Alte Pinakothek;<sup>4</sup> September 1939 Höglwörth (Auslagerung);<sup>5</sup> April 1941 – Mai 1946 Ettal (Auslagerung);<sup>6</sup> April 1950 Haus der Kunst;<sup>7</sup> seit 1957 Alte Pinakothek<sup>8</sup>

**Erwerbung – Provenienz**

Johann Metzger erwarb die aus dem bereits 1808 aufgelösten Florentiner Kanonikerstift S. Paolino stammende Altartafel am 21. September 1814 für 152,5 *zecchini* (ca. 280 *scudi*) von Michele Mazzoni für Ludwigs Privatgemäldesammlung.<sup>9</sup> Johann Georg von Dillis teilte er mit, er hätte sich auch auf einen Preis von 1.000 *scudi* eingelassen, weil das Gemälde mehr als 2.000 *scudi* wert sei.<sup>10</sup> Die Gelegenheit zum relativ günstigen Erwerb ergab sich, weil der Anbieter nicht der rechtmäßige Besitzer war und somit trotz Angeboten seitens der Florentiner Akademie und der Großherzogin einen stillen Verkauf ins Ausland bevorzugte. Mazzoni, laut Metzger als napoleoni-

scher »Comisario beauftragt das Inventario der Klöster seines Sestiero« aufzunehmen, hatte das »schwarze unbekannte Bild«,<sup>11</sup> das in der Klosterapotheke von S. Paolino über dem Kamin gehangen hatte, unterschlagen. Den Wert des stark verschmutzten Gemäldes ahnend, hatte er es nicht auf die Inventarliste gesetzt, sondern den Kanonikern mit dem Hinweis, dass es ihnen ohnehin genommen würde, für 6 *zecchini* abgekauft, ihr Stillschweigen gefordert und die Tafel für ein Jahr in seinem Pferdestall versteckt. Dann – so weiterhin Metzgers glaubwürdiger Bericht – hatte er den namhaften Restaurator Luigi Scotti mit Reinigung, Kittung und Retusche der Malerei beauftragt, dafür 30 *zecchini*

<sup>1</sup> Hier der Vermerk: »1850 in Staatsgut übergegangen«.

<sup>2</sup> »Botticelli Sandro / Der Leichnam Christi im Schooß Maria, beweint von den heil. Jungfrauen. Zur Seite, der h. Petrus Paulus u. Hieronymus. Nicht ganz lebensgroße fig.«

<sup>3</sup> Inv. Ludwig I. 1826, Nr. 30.

<sup>4</sup> Inv. Ludwig I. 1826, Nr. 30; Mus. Kat. München 1838, S. 143, Nr. 558.

<sup>5</sup> Bildakte, BStGS, Inventarabteilung.

<sup>6</sup> Bildakte, BStGS, Inventarabteilung; im Anschluss gelistet vom CCP, Nr. 28362 (Bildakte, BStGS, Inventarabteilung).

<sup>7</sup> Bildakte, BStGS, Inventarabteilung.

<sup>8</sup> Mus. Kat. München 1957, S. 15, Nr. 1075; Standortkartei, BStGS, Inventarabteilung; Objektdatenbank, BStGS.

<sup>9</sup> Zur Erwerbung vgl. hier und folgend Heusinger 1958/59, S. 397–399; Danz 2003, S. 89–92. Die den Erwerbungsprozess, die Provenienz und den Transport des Gemäldes betreffende Korrespondenz zwischen Metzger und Dillis in BStGS, Inventarabteilung, Metzger-Korrespondenz, Kasette I, Brief Nr. 55, 56, 58; zit. in Heusinger 1956, S. 24–26. Die diesbezügliche Korrespondenz zwischen Dillis und dem Kronprinzen in Messerer 1966, S. 386, Nr. 325/5, S. 388, Nr. 328/3, S. 391, Nr. 331/3, S. 394, Nr. 332/8, S. 396 f., Nr. 334/6, 336/III, S. 400, Nr. 339/5, S. 431, Nr. 365/1, S. 433, Nr. 368/1, S. 466, Nr. 397/II/2. Eine Kopie der auf den 30. Mai 1814 rückdatierten »Ricevuta« in München, GHA, Nachlass König Ludwig I., I A 33; siehe dazu Danz 2003, S. 91. In Metzgers Abrechnung von Ende 1816 ist ein Betrag von 155,8 *zecchini*

genannt, weil zusätzlich Gebühren für einen Vermittler und für Träger angefallen waren; siehe die »Abschrift der »Rechnung d. Giov. Metzger über für S. K. Hoheit den K. P. v. Bayern eingekauften Gemälde v. 1814–1816«, BStGS, Inventarabteilung, Berichte und Aufsätze des k. Directors v. Dillis an S. K. H. den Kronprinzen Ludwig von Bayern über erhaltene Aufträge, nach Nr. 160 auf 130; zit. in Heusinger 1956, S. 39 (Originaldokument München, GHA, Nachlass König Ludwig I., I B 24).

<sup>10</sup> Metzger an Dillis, 16.12.1814, München, GHA, Nachlass König Ludwig I., I A 33, zit. in Danz 2003, S. 91.

<sup>11</sup> Metzger an Dillis, 01.11.1814, BStGS, Inventarabteilung, Metzger-Korrespondenz, Kasette I, Brief Nr. 56, zit. nach Heusinger 1956, S. 25.



Abb. 27.1 Rekonstruktion (Alexander Röstel)

gezahlt und sich anschließend von Kennern die Autorschaft Sandro Botticellis (1445–1510) bestätigen lassen.<sup>12</sup>

#### Ursprüngliche Aufstellung – Auftraggeber

Wie Metzger vermutete, dürfte sich das Altarbild vor seiner Auffindung durch Mazzoni

schon längere Zeit in der Klosterapotheke von S. Paolino befunden haben, denn spätestens mit dem 1667 beschlossenen Abriss und Neubau der Kirche war die Tafel von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt worden.<sup>13</sup> Dass Botticellis *Beweinung Christi* im Jahr 1518 den Hochaltar des alten, relativ

kleinen Kirchenbaus geschmückt hatte und sehr wahrscheinlich auch für diesen Ort geschaffen worden war, ist – wie Alexander Röstel kürzlich zeigen konnte – einem im Oktober 1518 verfassten Inventar der Kirchengenausstattung zu entnehmen.<sup>14</sup> Dort wird das Werk auf dem Altar in der »Capella maggiore« zwar – wie in solchen Dokumenten üblich – ohne Nennung des Autors, aber detailliert beschrieben. Es handelte sich demnach um eine Tafel mit Flügeln, die eine von vielen Figuren begleitete Pietà darstellte (»una tavola chon dua sportelli dipintovj una Pieta con molte figure«); über der Tafel, deren Architekturrahmen verloren ist, waren zwei Leuchter tragende Engel aus Terrakotta mit hölzernen Flügeln aufgestellt, die vermutlich den ebenfalls über dem Bild befindlichen vergoldeten Sakramentstabernakel flankierten (Abb. 27.1).<sup>15</sup> Das Inventar benennt Frosino di Cristofano Masini als den Stifter des Hochaltars. Dieser war zwischen 1412 und 1451 Prior von S. Paolino und bedachte das Kanonikerstift in seinem Testament so großzügig, dass sich die Ausstattung von Kirche und Sakristei im Jahr 1518 mehrheitlich seinem Vermächtnis verdankte.<sup>16</sup> Der Autor des Inventars, Giovanni di Domenico, war ebenso wie ein weiterer Kanoniker, Francesco di Cesare Petrucci, als Masinis Testamentsvollstrecker eingesetzt. Zugleich amtierten sie jeweils als Kaplan für eine der beiden Kapellen, deren Einrichtung Masini in seinem zwischen 1451 und 1453 verfassten Testament angeordnet hatte. Bei der dem hl. Antonius geweihten Kapelle, deren Patro-

<sup>12</sup> Mesnil 1914, S. 207, entdeckte, dass Scotti selbst die Restaurierung mit einer knappen Randnotiz in seiner Vasari-Ausgabe dokumentierte und dabei auch die Herkunft aus S. Paolino vermerkte. Siehe dazu Heusinger 1958/59, S. 399; Lightbown 1978, Bd. 2, S. 74.

<sup>13</sup> Zum Beschluss des Neubaus der Kirche vgl. Florenz, ASF, Manoscritti, 625 (Sepoltuario Fiorentino, ovvero Descrizione delle Chiese, Cappelle, e Sepolture, Loro Armi, ed Inscrizioni della Città di Firenze e Suoi Contorni, fatta da Stefano Rosselli nell'Anno 1657), S. 867; zu S. Paolino im 17. Jahrhundert siehe außerdem Paatz 1940–1954, Bd. 4, 1952, S. 591–593; Puttini 2002, S. 5–20; Puttini 2011, S. 12–25. Alle Hinweise zur Baugeschichte und

der ursprünglichen Ausstattung der Kirche verdanke ich den Forschungen von Alexander Röstel; Röstel 2014.

<sup>14</sup> Röstel 2015; Florenz, Archivio Archivescove di Firenze, VP 5, Visita Pastorale di Giulio de' Medici, 1518, fol. 369r–v, 383r–385v. Erstmals hat Mesnil 1914, S. 207, auf der Grundlage der Notiz des Restaurators Scotti die Provenienz des Gemäldes aus S. Paolino vorgeschlagen. Dombrowski 2010, S. 326, geht besonders auch aus ikonographischen Gründen von einer Aufstellung auf dem Hochaltar der Kirche aus und widerspricht damit den folgenden Autoren, die die Position auf dem Hochaltar v. a. wegen Größe und Format der Tafel ablehnten: Lightbown 1978, Bd. 2, S. 75; Blume 1995b, S. 31; Burroughs 1997, S. 24; mit Einschränkungen auch Locher 1994, S. 67.

<sup>15</sup> Röstel 2015, S. 522 f., 525 f., 529; anders als in der dort publizierten Rekonstruktion schlägt Alexander Röstel gemäß mündlicher Mitteilung jetzt einen Tabernakel über dem Altarbild vor – dafür spricht auch die im Inventar genannte Leiter: »Una scalla di asse di albero dove se va al sagramento«.

<sup>16</sup> Zu Masini als Prior und Stifter in S. Paolino vgl. hier und folgend Röstel 2015, S. 522–525; siehe sein Testament, Florenz, ASF, Notarile Antecosimiano, 1022. Angesichts der großen Zuwendungen für S. Paolino ist es überraschend, dass Masini keiner der führenden Patrizierfamilien entstammte und nicht im Quartier von S. Paolino (Gonfalone del Leone Rosso) wohnhaft war; siehe dazu Röstel 2015, S. 523.

natsrecht zunächst der Prior und später die Familie Petrucci innehatten, handelte es sich um die Hauptchorkapelle; die dem Namenspatron Masinis, dem hl. Eufrosino, geweihte Kapelle befand sich rechts von ihr. Stefano Rossellis *Sepoltuario Fiorentino* ist zu entnehmen, dass der Prior vor dem Hochaltar bestattet wurde, dort lag eine marmorne Grabplatte mit einer Reliefdarstellung seiner Gestalt.<sup>17</sup> Die prominente Grablege dokumentiert nicht nur Masinis Bedeutung und Macht als Prior und Stifter, sondern auch sein Selbstverständnis und vor allem seinen Wunsch, mit der Stiftung des Hochaltars und den dort zu zelebrierenden Messen sein Seelenheil zu befördern. Noch Jahrzehnte später entsprachen seine Testamentsvollstrecker dieser Intention – wie folgend darzulegen – besonders treffend, indem sie seine Altarstiftung durch Botticellis *Beweinung* vollendeten.

Als Adressat eines für S. Paolino so wesentlichen Auftrags war Botticelli allein deshalb eine naheliegende Wahl, weil der Künstler mit seiner in der Via Nuova d'Ognissanti befindlichen Werkstatt Nachbar und Mieter des Kanonikerstifts war.<sup>18</sup> Außerdem könnte der aktuelle Prior, der die Entscheidungen für die Ausstattung des Hochaltars vermutlich nicht Masinis Testamentsvollstrecker allein überließ, wesentlich zu der Beauftragung Botticellis beigetragen haben. Im Oktober 1477 war Angelo Poliziano dank der Fürsprache von Lorenzo de' Medici zum Prior von S. Paolino ernannt worden und amtierte bis zu seinem Tod im Jahr 1494. Obgleich er

das Tagesgeschäft in die Hände eines Stellvertreters gab, war der Humanist nachweislich mit wesentlichen juristischen und finanziellen Vorgängen des Kanonikerstifts befasst.<sup>19</sup> Mit Lorenzo de' Medici verband ihn hinsichtlich S. Paolino auch die Mitgliedschaft in der Compagnia di S. Paolo, die Patronin eines mit einer Darstellung ebenjenes Heiligen geschmückten Altars in der Kirche war.<sup>20</sup> Neben diesen jüngst von Röstel erläuterten Zusammenhängen sprechen – wie hier zu zeigen ist – auch spezifische Charakteristika der Komposition und Ikonographie des Bildes für die bereits vielfach geäußerte These, dass Poliziano als Prior, als Vertrauter der Medici, als Vermieter Botticellis und Nachbar seiner Werkstatt wahrscheinlich in den Auftrag und vermutlich ebenso in die Konzeption der Pietà für den Hochaltar involviert war.<sup>21</sup> Das gilt insbesondere nicht zuletzt deshalb, weil er zuvor schon als Inspirator mythologischer Bildfindungen des Künstlers, wie der *Primavera* oder der *Verleumdung des Apelles*, gewirkt haben könnte.

#### Darstellung – Ikonographie – Anlage und Korrekturen der Komposition

Wie auch der Inventareintrag von 1518 dokumentiert, war es in Florenz üblich, großformatige, mehrfigurige Darstellungen der Beweinung als »Pietà« – mit weiteren Figuren – zu betiteln.<sup>22</sup> Darin spiegelt sich wider, dass die so identifizierten Gemälde, die Maria mit dem toten Christus im Zentrum der Komposition präsentieren, den Vesperbildern der

nordalpinen Skulptur und auch motivisch verwandten Beispielen der altniederländischen Malerei nahestehen.<sup>23</sup> Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstand in Florenz eine auffallend große Zahl an Altarbildern, die das apokryphe, zwischen Kreuzabnahme und Grablegung angesiedelte Geschehen wiedergeben. Sie ergänzen die Beweinungsszene um Heilige, die der Bilderzählung nicht zugehörig sind und der Pietà wie in einer Sacra Conversazione beiwohnen (**Abb. 27.2**).<sup>24</sup> Dennoch stehen diese Werke in einer eindeutigen ikonographischen Tradition von mehrfigurigen Beweinungsdarstellungen, die, ursprünglich aus dem Geschehen der Grabtragung abgeleitet, dem Betrachter im Sinne der Passionsmeditation einen der kontemplativen Versenkung dienlichen Bildgegenstand darbieten.<sup>25</sup> In besonderer Weise gilt das für Botticellis *Beweinung*, die den Bezug zwischen Beweinung und Grab vergegenwärtigt, während viele der zuvor genannten thematisch verwandten Florentiner Altarbilder an die Kreuzabnahme anknüpfen. Von diesen unterscheidet sich Botticellis Werk vor allem aber auch, weil es in der ersten Ebene des Bildes die Beweinung als *historia* vorführt, in der drei Klagefrauen und Johannes als stützender Beistand die Gottesmutter und den Leichnam ihres Sohnes umgeben. Drei »anachronistische« Heilige, Hieronymus, Paulus und Petrus, flankieren das Geschehen in ruhiger Pose in einer zweiten Ebene, sodass sie mehr Zeugen als Teilhaber sind. Erst auf diese Weise wird die

17 Florenz, ASF, Manoscritti, 625 (Sepoltuario Fiorentino, ovvero Descrizione delle Chiese, Cappelle, e Sepulture, Loro Armi, ed Inscrizioni della Città di Firenze e Suoi Contorni, fatta da Stefano Rosselli nell'Anno 1657), S. 861; vgl. Röstel 2015, S. 525.

18 Röstel 2015, S. 529. Zu Botticelli als Bewohner des Gonfalone dell'Unicorno und zur Bedeutung der lokalen Netzwerke siehe zuletzt Sman 2015. Zu Botticellis Werkstatt siehe Cecchi 2010, S. 13; Cecchi 2016.

19 Zu Poliziano als Prior von S. Paolino vgl. Röstel 2015, S. 527–529, mit ausführlicher Nennung der Quellen und der Literatur.

20 Röstel 2015, S. 528; zur Compagnia di S. Paolo siehe Weissman 1982, S. 107–161.

21 Polizianos mögliches Mitwirken erörterten v. a. Rousseau 1990, S. 250; Burroughs 1997, S. 12 f.; Dombrowski 2010, S. 325.

Zu Poliziano als Botticellis Vermieter siehe Lightbown 1978, Bd. 1, S. 112; Cecchi 2005, S. 20; Cecchi 2010, S. 13.

22 Vgl. Röstel 2015, S. 526, mit dem Hinweis, dass Vasari Botticellis *Beweinung* in S. Maria Maggiore (Mailand, Museo Poldi Pezzoli, Inv. Nr. 1558) als »una Pietà con figure piccole« beschreibt; siehe Vasari-Milanesi 1878–1885, Bd. 3, 1878, S. 312.

23 Schiller 1966–1991, Bd. 2, 1968, S. 190, spricht hinsichtlich der Beweinungsdarstellungen der italienischen Renaissance-malerei vom »zentral-komponierten pietà-ähnlichen Typus«. Zu den ikonographischen Traditionen und Überschneidungen von Beweinung und Pietà siehe Schiller 1966–1991, Bd. 2, 1968, S. 187–195. Siehe außerdem, v. a. zu Parallelen bei Rogier van der Weyden, Dombrowski 2010, S. 330–334.

24 Vgl. Dombrowski 2010, S. 332 f.; Röstel 2015, S. 526. Eine Auf-

listung zahlreicher Beispiele aus den 1460er bis 1490er Jahren – Werke von Perugino, Jacopo del Sellaio, Cosimo Rosselli, Francesco Botticini, Neri di Bicci und Bernardo di Stefano Rosselli – bei Dombrowski 2010, S. 332, Anm. 593. Hinsichtlich Botticellis Bildfindung ist besonders Sellaios *Beweinung Christi mit den hl. Jakobus d. Ä., Franziskus, Michael und Maria Magdalena* zu berücksichtigen (Florenz, Galleria dell'Accademia, Inv. 1890, Nr. 5069, ehemals Florenz, S. Jacopo de' Berbeti). Die Popularität von Beweinungsdarstellungen am Altar fällt in Florenz, wie zuletzt Röstel 2015, S. 526, betonte, mit einer grundsätzlichen Zuwendung zu christozentrischen Bildthemen und einer erstarrenden Verehrung des Allerheiligsten zusammen. Siehe dazu Borsook 1981; Nagel 2011, S. 13–29, 197–220.

25 Vgl. Schiller 1966–1991, Bd. 2, 1968, S. 187 f.



Abb. 27.2 Jacopo del Sellaio, *Beweinung Christi*, um 1491/94, Florenz, Galleria dell'Accademia

Bilderzählung angehalten und in einen »erzählerisch-anschaulichen Stillstand«<sup>26</sup> versetzt sowie zur *imago*, zum ikonischen Bild, überhöht.<sup>27</sup> Die Nähe zu Pietà-Darstellungen wird zudem durch die Ohnmacht Mariens relativiert, denn diese steht »im Gegensatz zu der inneren Haltung der Gottesmutter der >Pietà<, die nicht vom Schmerz überwältigt wird.«<sup>28</sup>

Die Ohnmacht signalisiert Marias *compassio* und damit ihre Rolle als Miterlöserin.<sup>29</sup>

26 Satzinger/Ziegeler 1993, S. 271.

27 Vgl. Körner 2006, S. 359; Dombrowski 2010, S. 333.

28 Schiller 1966–1991, Bd. 2, 1968, S. 190. Schiller führt S. 193 aus, dass die Pietà in der Regel auch nicht den Schmerz und die Klage der Mutter zeigt, während die Beweinung als Leidensstation Christi aufgefasst wird, »bei der die Klage und das Mitleiden der Trauernden innerhalb der menschlichen Gefühlssphäre zum Hauptthema wird«.

29 Körner 2006, S. 358.

Außerdem unterstreicht Botticelli durch sie das Erzählerisch-Momentane des zentralen Bildgeschehens, weil sie Ursache der dramatischen Dynamik im Bildzentrum ist. Ihres Bewusstseins und ihrer Kräfte beraubt, sinkt Maria zur Seite und bietet dem auf ihrem Schoß lagernden Leichnam Jesu keinen Halt mehr. Johannes, der durch seinen leuchtend rot-orangen Mantel hervorgehoben wird, tritt deshalb entschlossen an sie heran, um sie ehrfürchtig zu stützen und zugleich das Ab-

30 Vgl. Dombrowski 2010, S. 328.

31 Während die beiden anderen Klagefrauen nicht zweifelsfrei zu benennen sind, ist im Fall der Maria Magdalena der Bezug zu ihrer ersten Begegnung mit Jesus eindeutig; vgl. Dombrowski 2010, S. 328, mit dem Vorschlag, dass die andere Kniende eventuell als Maria Kleophas zu erkennen ist.

32 Körner 2006, S. 359, weist darauf hin, dass das Motiv des Verbergens hier – wie in Botticellis Mailänder *Beweinung* – der in der antiken Kunstliteratur empfohlenen Darstellungsform folgen

rutschen des Leichnams zu verhindern. Dabei berührt er die ihm von Jesus als Mutter Anvertraute ebenso wenig direkt wie den *Corpus Christi*, der in einem transparenten Leichentuch liegt. Mit weit nach vorne gedrehter rechter Schulter und lang gestrecktem Arm beugt er sich vor, um das Tuch an der Hüfte Jesu zu ergreifen. Wie seine komplexe Bewegung, die der Künstler möglichst elegant zu schildern suchte, reflektiert auch die Mimik des Johannes Zerrissenheit – zwischen der eigenen Trauer und der Pflicht, Trost und Halt zu spenden.<sup>30</sup>

Die beiden knienden Klagefrauen, von denen die linke als Maria Magdalena zu identifizieren ist, umfassen die Füße und das Haupt Christi ebenfalls mit dem Leichentuch.<sup>31</sup> Ihre unmittelbare Berührung des Toten mit den Haaren bzw. mit der Wange wird dadurch indirekt akzentuiert und die körperliche Nähe auch durch das Zusammenfließen ihrer Schleier mit dem Leichentuch betont. Die dritte Klagefrau steht rechts hinter Maria und blickt mit Entsetzen auf die blutigen Kreuzesnägel, die sie mit ihrer Linken emporhält, während sie mit der Rechten ihr Gewand vor das Gesicht zieht, um sich vor dem Anblick zu schützen oder ihren Schmerz zu verbergen.<sup>32</sup> Ihre Hand mit den Nägeln ist prominent an die Bildachse und damit an die Position herangesetzt, die vor Marias Ohnmacht deren Kopf einnahm. Beim Betrachter entsteht deshalb der Eindruck, der Anblick der gewaltigen Nägel könnte kurz zuvor den Zusammenbruch der Gottesmutter ausgelöst haben.

Vielfach ist die Schönheit und die Unversehrtheit des jugendlichen Christus als besonderes Merkmal der Münchner *Beweinung* analysiert worden.<sup>33</sup> Obgleich kein »athleti-

könnte, unermesslichen, mimisch nicht mehr darstellbaren Schmerz zu vermitteln. Körner identifiziert die Gestalt fälschlich mit Maria Magdalena, während Dombrowski 2010, S. 328, im Vergleich mit nordalpinen Beweinungsgruppen eine Identifizierung als Maria Salome vorschlägt.

33 Siehe bes. Rousseau 1990, S. 245 f.; Dombrowski 2010, S. 336–338.

scher Körper in beinahe ›heroischer‹ Nacktheit«,<sup>34</sup> sondern ein fahler und spannungsloser toter Leib, ist er im Unterschied zu den meisten zeitgenössischen Florentiner Darstellungen tatsächlich weder geschunden noch ausgemergelt. Ebenfalls abweichend ist der Leichnam mit dem Kopf nach rechts gelagert, weshalb die Seitenwunde weniger ins Auge fällt.<sup>35</sup> Es sind keine Spuren der Geißelung und an der Stirn nur wenige Wunden der Dornenkrönung zu sehen. Angesichts dessen ermutigte auch die vermeintliche Bartlosigkeit zu der These, Botticelli habe einen klassisch-antikischen, apollinischen Christus geschaffen.<sup>36</sup> Der kritische Blick und die bessere Lesbarkeit der Darstellung nach der Restaurierung belegen jedoch, dass er dem Gottessohn einen dünnen Bart malte (Abb. 27.15). Die Annahme, er habe der neuplatonischen Gleichung von Christus und Apoll Ausdruck geben wollen, lässt sich – wenn überhaupt – nur hinsichtlich der Lichtfülle des Leichnams aufrechterhalten, leuchtet dessen wächsern-bleiches Inkarnat doch hell auf. Dass ein antiker Meleagersarkophag Botticelli zur Ausformung und Lagerung des Leichnams inspirierte, ist nicht überzeugend nachweisbar,<sup>37</sup> und die reiche Zahl an diffizilen Aktfiguren, die seine Zeichnungen zur *Divina Commedia* umfassen, macht offensichtlich, wie routiniert er eine solche Gestalt auch ohne konkrete Anregung entwickelt haben dürfte – zu berücksichtigen ist dabei Mesnils Beobachtung, dass sich in der Zeichnung zum 33. Höllengesang ein Doppelgänger des toten Christus findet.<sup>38</sup>

Trotz des engen erzählerischen und räumlichen Zusammenhangs ist es Botticelli gelungen, dem Zentrum der Beweinungs-

szenen innerhalb der ersten Ebene seiner Komposition eine eigene Sphäre einzuräumen. Fast unmerklich löst sich der Gegenstand der Verehrung auf diese Weise aus dem Bildgefüge heraus. Maria ist durch ihre Ohnmacht dem Toten auch in der Blässe des Inkarnats viel enger verbunden als den Trauernden (Abb. 27.3). Sie hinterfährt ihn als monumentale Sitzfigur und übertrifft die Körpergröße der übrigen Akteure. Mit dem bogenförmig über ihren Schoß gestreckten Leichnam bildet sie das innere Dreieck der dreistufig gestaffelten Figurenanlage. Der tiefschwarze Mantel schottet sie und ihren Sohn zusätzlich gegen die farbintensive Dynamik ihrer Umgebung ab und erhöht außerdem die Leuchtkraft des toten Fleisches. Wie primär das Knie und der herabhängende Arm anzeigen, dringt die linke Körperhälfte Christi stark aus dem flachen Bildraum heraus – aus Sicht des Betrachters dem Altartisch entgegen.

Die zwei knienden Klagefrauen tragen wie die aus riesigen Felsquadern gemauerte Grabhöhle wesentlich zur dominanten Horizontalität des Querformats bei, das für ein Florentiner Altarbild dieser Zeit ohnehin eine Besonderheit darstellte.<sup>39</sup> Gemeinsam mit Johannes und der dritten Klagefrau umschließen sie das Zentrum der Komposition ebenfalls dreiecksförmig und bilden zugleich über die Gestalt der Maria hinweg zwei sich in der Bildmitte kreuzende Diagonalen aus, die den Blick des Betrachters auf das Antlitz der Gottesmutter lenken. Die von der gesamten inneren Gruppe der Beweinungsszene gebildete Figurenpyramide, die kompositorisch auch einen sprechenden Richtungsbezug zu dem einst über dem Bild befind-



Abb. 27.3 Kopf der Maria

lichen Tabernakel herstellte,<sup>40</sup> bleibt bewusst ohne Spitze, weil Marias Kopf zur Seite gefallen ist und somit den Blick auf eine markante Leerstelle in der Bildachse freigibt: Unter dem bedrohlich locker gefügten, keilförmigen Schlussstein der portalartigen Rahmung der Grabhöhle<sup>41</sup> findet das Auge des Betrachters nur das dunkle Nichts der Höhle – Sinnbild für den Moment der größten Finsternis in der unterbrochenen Heilsgeschichte. Möglicherweise ist der Verzicht auf einen Nimbus bei Christus ein weiterer Hinweis darauf, dass mit seinem Tod Gott die Welt verlassen hat.<sup>42</sup>

Mit großer emotionaler Intensität führen die der Beweinungsszene unmittelbar zugehörigen Figuren dem Betrachter ihre tiefe Trauer vor, die sich der Funktion des Bildes am Hochaltar entsprechend nicht als laute Klage, sondern als Moment der Hoffnungslosigkeit und Resignation manifestiert.<sup>43</sup> Nur

34 Dombrowski 2010, S. 337.

35 Dombrowski 2010, S. 337.

36 Als bartlos und apollinisch wird die Gestalt Christi von Olson 1975, S. 208, 398 f., Rousseau 1990, S. 245, und Dombrowski 2010, S. 337, beschrieben. An der Christusfigur hat Claudia Rousseau 1990 ihre These festgemacht, das Bild sei dem Gedenken der Ermordung des Lorenzo il Magnifico gewidmet gewesen.

37 Vgl. Dombrowski 2010, S. 336 f. Von konkreten skulpturalen Vorbildern der Antike oder Renaissance gingen u. a. folgende Autoren aus: Mesnil 1914, S. 209 f.; Rousseau 1990, S. 246 f.;

Blume 1995b, S. 31; Burroughs 1997, S. 21; Körner 2006, S. 359.

38 Mesnil 1914, S. 209; Mesnil 1938, S. 167.

39 Vgl. Dombrowski 2010, S. 330.

40 Damit rückt auch eine weitere Parallele zum dokumentierten Altarschmuck in den Blick: Denn die links und rechts neben dem Tabernakel knienden, Leuchter tragenden Engel stellten eine Entsprechung zu den am Leichnam Christi knienden Klagefrauen dar.

41 Auf Botticellis Vorliebe für eine »Architektonisierung der Naturform« verweist Dombrowski 2010, S. 329.

42 Siehe dazu mit einem Hinweis auf davon abweichende Interpretationsvorschläge Dombrowski 2010, S. 329 f., und S. 330, Anm. 579.

43 Vgl. hier und folgend zu Aufbau und Lesart der Komposition Dombrowski 2010, S. 326–342. Gert Jan van der Sman geht davon aus, dass die zeitgenössisch und lokal verbreitete Frömmigkeitsliteratur, konkret der im benachbarten Konvent von S. Jacopo di Ripoli gedruckte Titel *La Passione di Gesù Christo* von Niccolò Cicerchia, von prägender Bedeutung für die Ausdruckskraft von Botticellis Darstellung gewesen sein könnte; Sman 2015, S. 195–199.



Abb. 27.4 Infrarotreflektogramm (Osiris-Kamera)

auf den ersten Blick stimmen die drei begleitenden Heiligen in diesen Zustand ein: Der Maler lässt trotz der räumlichen Nähe keinen Zweifel daran, dass sie nicht an der Szene teilnehmen, sondern ihr wie einem geistlichen Schauspiel kontemplativ beiwohnen. Eng in den schmalen Raum zwischen der Beweinung und deren Kulisse, der Grabhöhle, eingepasst, umrahmen sie die figürliche Erzählung und lösen sie aus ihrem eigentlichen Zusammenhang heraus. Das Geschehen wandelt sich im Fall von Hieronymus und Paulus, die beide den Blick senken und ihre Linke zur Brust führen, in eine ihre Herzen bewegende Vision. Petrus dagegen überblickt die Szene mit ungerührtem Ernst, während er sie mit der Rechten wie beglaubigend segnet. So wie sein Segensgestus bringt bereits die würdevolle Distanz und Ruhe der Heiligen zum Ausdruck, dass die Beweinung hier

als ein Bild festgehalten wird, mit dem am Sakramentsaltar der schöne *Corpus Christi* ausgestellt und damit der liturgische Nachvollzug des Opfertodes verstetigt wurde.<sup>44</sup> Der im Leichentuch von den Klagenden gehaltene Erlöser ruft, wie Damian Dombrowski treffend beschrieben hat, die Assoziation mit der Hostie im eucharistischen *velum* wach, zumal deren *elevatio* am Altar zu einer Zusammenschau mit dem gemalten Leib Christi geführt haben dürfte.<sup>45</sup> Auf diese Weise regte Botticellis *Beweinung* trotz ihrer Dramatik nicht nur das Mitleiden, sondern in besonderer Weise auch die Erlösungshoffnung der Gläubigen an und bedeutete im Kirchenraum auch außerhalb der Eucharistiefeier einen steten Verweis auf das im Tabernakel des Hochaltars geborgene Allerheiligste.

Die im Infrarotreflektogramm sichtbare erste Anlage des Bildes (Abb. 27.4, 27.8) be-

legt, wie entscheidend der durch die drei Heiligen markierte ikonische Charakter der *Beweinung* und damit auch deren eucharistische Lesart für den Auftraggeber und seinen Maler war. Denn die sehr wahrscheinlich einer ausführlichen Vorzeichnung folgende ursprüngliche Unterzeichnung zeigt nicht nur Hieronymus und Paulus mit anderer Kopfhaltung sowie merkbar kleiner und damit dem Geschehen etwas näher, sondern auch Petrus einen Schritt mehr herantreten und gebeugt der Handlung zugewendet. Erst spät, nach der ersten malerischen Definition der originären Komposition, nahm Botticelli umfassende Veränderungen vor, wobei die

<sup>44</sup> Bereits Körner 2006, S. 359, betont, dass »das Anhalten der Erzählung die Verortung in der sakralen Topographie des Kirchenraumes« bedeutet.

<sup>45</sup> Dombrowski 2010, S. 334.

Vergrößerung und die neue Positionierung der drei Heiligen eine tiefgreifende Korrektur darstellten (Abb. 27.8). Grundlegend veränderte diese vorrangig den Auftritt des Petrus, weshalb auszuschließen ist, dass hier primär eine Anpassung zugunsten einheitlicher Figurenmaßstäbe erfolgte. In jetzt aufrechter Haltung rückte Petrus als Kommentarfürer ganz an den rechten Rand der Szene. Er gab so auch den Blick auf den Sarkophag frei und dessen prominenteres Erscheinen war angesichts des Bezugs zur Grabstätte des Stifters vor dem Hochaltar sicherlich ein vom Künstler gesuchter Nebeneffekt. Petrus' Sonderstellung wird durch seinen strahlend gelben Mantel über dem leuchtend blauen Gewand auch koloristisch unterstützt; er ist durch den starken Farbklang ebenso hervorgehoben wie Johannes.

Ein verstärktes Interesse an christozentrischen Bildthemen und eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Sakrament der Eucharistie spiegeln sich in den zahlreichen Florentiner Beweinungsdarstellungen des späten Quattrocento wider und dürften auch die Kanoniker von S. Paolino bei ihrer Themenwahl für die Hochaltartafel geleitet haben.<sup>46</sup> Doch neben den bereits erörterten Merkmalen, die Botticellis Bildfindung klar von den thematisch verwandten Werken absetzen, spricht ebenso die Auswahl der drei begleitenden Heiligen dafür, dass das Bild vor allem auf die konkreten ikonographischen Zusammenhänge des Kirchenraumes abgestimmt war.<sup>47</sup>

Die Dominanz der Figur des Petrus mit zwei monumentalen Schlüssel erklärt sich zunächst aus seiner Rolle als *vicarius Christi*.

Er verkörpert das Papstamt und scheint die Öffnung der Grabhöhle wie stabilisierend zu >tragen< – so wie er als Fels die Kirche tragen sollte (Mt 16,18) –, während die massigen Blöcke auf der linken Seite drückend über Hieronymus und Paulus lasten.<sup>48</sup> Für die Kanoniker von S. Paolino war sicherlich die *romanitas* ihrer Kirche von großer Wichtigkeit. Gemäß dem Chronisten Giovanni Villani lag S. Paolino nach dem Vorbild von S. Paolo fuori le mura außerhalb der mittelalterlichen Stadtmauer<sup>49</sup> und laut einer im 15. Jahrhundert nah dem Hochaltar angebrachten Inschrift war die Kirche im Jahr 325 in der Zeit von Kaiser Konstantin und Papst Sylvester errichtet worden.<sup>50</sup> In diesem Kontext reflektiert Botticellis souveräner Petrus gemeinsam mit Paulus die zeitgenössische Überzeugung, dass Florenz als neues Rom den Weg zur Erneuerung des Glaubens und der Kirche bereitet.<sup>51</sup> Zudem könnte die Darstellung der zwei so wichtigen Apostel auch auf die legendäre Konstantinische Schenkung hindeuten, hatte doch der Kaiser diese ausgesprochen, nachdem ihm im Traum die beiden Heiligen erschienen waren.<sup>52</sup>

Mittels ihrer gelben Mäntel verweist Botticelli auf die Zusammengehörigkeit von Petrus und Paulus. Als Patron der Kirche und als Theologe des Todes und der Auferstehung dürfte Paulus auch unabhängig von Petrus ein selbstverständlicher Kandidat für die Aufnahme in das Bild gewesen sein.<sup>53</sup> Nicht zuletzt sein gemeinschaftliches Auftreten mit Hieronymus legt aber einen konkreten Bezug zur Compagnia di S. Paolo nahe: Diese Flagellantenbruderschaft, zu deren Mitgliedern,

wie gesehen, Lorenzo il Magnifico und Angelo Poliziano zählten, stiftete einen mit einer Darstellung des Paulus geschmückten Altar an der Südwand der Kirche, und in ihrem Oratorium in der Via Baccia befand sich laut Inventar von 1472 ein von Paulus und Hieronymus gerahmtes Kruzifix.<sup>54</sup> Als Begründer der *imitatio Christi* erfuhr Hieronymus in Florenz – wie viele Andachtsbilder und auch zahlreiche Beweinungsdarstellungen bestätigen – besondere Verehrung. Als Identifikationsfigur wurde der gebildete Eremit und Kirchenlehrer in erster Linie von hieronymitischen Orden wie den Gesuati und bußfertigen Bruderschaften geschätzt.<sup>55</sup>

### Stil – Datierung – Zuschreibung

Die Münchner *Beweinung* ist eine exemplarische Schöpfung aus den Anfängen von Botticellis Spätwerk. Von der Forschung wurde sie deshalb lange als prominentes Zeugnis der vermeintlichen, von Giorgio Vasari kolportierten Affinität des Künstlers zu dem Bußprediger Girolamo Savonarola missverstanden – zumal einzelne Werke des Meisters zweifellos die in Florenz im ausgehenden Quattrocento verbreitete Endzeitstimmung thematisieren.<sup>56</sup> Bis in die letzten Jahrzehnte hielt sich die Auffassung, die Altartafel aus S. Paolino markiere unter den Werken der 1490er Jahre den Beginn eines vermutlich religiös motivierten stilistischen Umbruchs.<sup>57</sup> Die ältere Forschung sah in diesem Stilwandel, der mit dem angeblichen Niedergang von Botticellis Karriere zusammenfiel, zu meist einen Verlust der Renaissancequalitäten seines früheren Schaffens und fand ihre

<sup>46</sup> Vgl. Röstel 2015, S. 526. Zur Popularität christozentrischer Bildthemen siehe Nagel 2011, S. 13–29, 197–220. Zur Verehrung der Eucharistie bzw. zum Corpus-Domini-Fest siehe Borsook 1981; Newbiggin 2010.

<sup>47</sup> Es ist bemerkenswert, dass unter den Heiligen weder ein Namenspatron Masinis noch einer der Heiligen zu finden ist, deren Festtage seiner Stiftung gemäß am Altar gefeiert werden sollten; vgl. Röstel 2015, S. 526.

<sup>48</sup> Dombrowski 2010, S. 340 f.

<sup>49</sup> Villani-Moutier/Gherardi Dragomanni 1845, Bd. 1, S. 127 (Buch III, Kap. 2); vgl. Dombrowski 2010, S. 342; Röstel 2014, S. 8.

<sup>50</sup> Vgl. Röstel 2015, S. 526 f., sowie Dombrowski 2010, S. 342,

und Burroughs 1997, S. 25. Die Inschrift überliefert Richa 1754–1762, Bd. 4, 1756, S. 120–123; siehe Paatz 1940–1954, Bd. 4, 1952, S. 591 und S. 598, Anm. 2.

<sup>51</sup> Burroughs 1997, S. 24 f., mit der Beobachtung, dass die Madonna an der Florentiner Porta Romana von Petrus und Paulus flankiert wurde.

<sup>52</sup> Röstel 2015, S. 527.

<sup>53</sup> Dombrowski 2010, S. 333, weist darauf hin, dass alle drei Heiligen »in engster biographischer Beziehung zu Christus stehen«.

<sup>54</sup> Röstel 2014, S. 44 f.; Röstel 2015, S. 527 f. Zur Compagnia di S. Paolo siehe Weissman 1982, S. 107–161.

<sup>55</sup> Vgl. Röstel 2015, S. 527.

<sup>56</sup> So wie Bode 1921a, S. 170, der die *Beweinung* als das »Hauptwerk unter den nach Savonarolas Regeln gemalten Bildern« beschreibt, wertet es auch noch Cecchi 2005, S. 318, als ideale Verkörperung der Vorstellungen, die Savonarola von religiöser Kunst gehabt haben dürfte. Eine Prägung durch Savonarolas Wirken sprechen u. a. auch folgende Autoren an: Schmarsow 1923, S. 105 f.; Rolf Kultzen in Mus. Kat. München 1975, S. 29; Olson 1975, S. 399; Cornelia Syre in Mus. Kat. München 2007, S. 72. Zu Vasaris Zerrbild von Botticellis Vita siehe Rehm 2009b.

<sup>57</sup> Vgl. Körner 2006, S. 357 f. Zur Fehleinschätzung von Botticellis Spätwerk siehe Schumacher 2009, S. 49.



grundsätzliche Geringschätzung seiner religiösen Malerei – wie sie aus Ronald Lightbowns Urteil über das Münchner Bild spricht<sup>58</sup> – im Spätwerk bestätigt.<sup>59</sup> Die neue karge, expressive und schließlich manchmal schroffe Gestaltung sowie die Verstöße gegen die Regeln von Anatomie und Perspektive erschienen den Kennern vielfach so fremd, dass sie darin auch im Fall der *Beweinung* Indizien für die Beteiligung der Werkstatt erkannten oder aber schlussfolgerten, der Meister könne ausschließlich den Entwurf geliefert haben.<sup>60</sup> Als Datierung wurden für die Altartafel entweder die Zeit um 1490 oder die späten 1490er Jahre vorgeschlagen.<sup>61</sup>

Dank zahlreicher Studien zum Gesamtwerk und kritischer Analysen seiner religiösen Malerei erfuhr Botticellis später Stil in den letzten zwei Jahrzehnten eine grundlegende Neubewertung – unterstützt durch die kritische Lektüre von Vasaris Vita des Künstlers und die Auswertung der belastbaren biographischen Fakten.<sup>62</sup> Damit konnte die eigenwillige, irritierend retrospektive wie artifiziell-avantgardistische Manier, die nicht erst mit der Münchner *Beweinung* hervortritt, als Ergebnis einer kontinuierlichen künstlerischen Entwicklung nachgezeichnet werden, die keinesfalls mit einem ideologisch inspirierten Stilbruch zu verwechseln ist. Denn die archaisierenden Elemente der Spätwerke, wie sie folgend für die *Beweinung* zu erörtern sind, sind nicht nur Phänomene eines auf ernste und metaphysische Themen konzentrierten Altersstils, sondern wurzeln, wie zu-

letzt in erster Linie Körner und Dombrowski belegen konnten, in konstanten Stilmerkmalen von Botticellis Malerei. Sie stellen deren kompromisslose Steigerung dar und bestätigen, dass der Künstler in seinen späten Jahren mit ungebrochenem Selbstbewusstsein und mit großer Sensibilität für die gesellschaftlich-religiösen Umbrüche die zunehmende Intellektualisierung bzw. Spiritualisierung seiner Bildsprache betrieb. Vermeintliche Fehler, ein oftmals bewusstes Ignorieren des Regelwerks der neuzeitlichen Malerei und qualitative Mängel der betreffenden Werke dürften teils der neuen Prioritätensetzung des Meisters geschuldet sein, gehen aber während der letzten Schaffensjahre ohne Frage auch auf eine stärkere Beteiligung der Mitarbeiter seiner Werkstatt zurück. Am Beispiel der *Beweinung* wird deutlich, wie schwer eine präzise Differenzierung diesbezüglich vor allem bei den Werken der 1490er Jahre vorzunehmen ist.

Die Altartafel aus S. Paolino zeigt mit der harten Zeichnung und Modellierung der Figuren und ihrer Gewänder sowie mit dem kalt leuchtenden, kontrastreichen Kolorit nur eine Verstärkung entsprechender Merkmale, die bereits Botticellis in den Vorjahren vollendete Altarbilder charakterisieren. Auch der tiefe Ernst und die in ruhige Würde gebundene Expressivität verbinden die Münchner *Beweinung* mit dem Bardi-Altar (1484/85),<sup>63</sup> dem Altar von S. Barnaba (1487–1489),<sup>64</sup> der *Marienkrönung* aus S. Marco (um 1490/92; **Abb. 27.5**)<sup>65</sup> und der *Verkündigung* aus Ce-

stello (1489/90).<sup>66</sup> Die extreme Kargheit der Darstellung, die nur noch den Reichtum der Farben zulässt und der auch geringfügig schmückende Details – wie die Unterzeichnung dokumentiert – geopfert wurden,<sup>67</sup> findet sich vergleichbar jedoch nur in der *Cestello-Verkündigung*.<sup>68</sup> Aber die kühle Artifizialität des Bardi- und des Barnaba-Altars, die diese zwar primär ihrem Detail- und Schmuckreichtum verdanken, ist auch der *Verkündigung* und der *Beweinung* nicht fremd: Obgleich sie eine viel stärkere emotionale Spannung aufbauen und auch physische Bewegung veranschaulichen, verbergen diese Darstellungen nicht, mit wie viel Kalkül ihre Kompositionen erarbeitet wurden und wie starr sie zugunsten ikonischer Wirkung gefügt oder gar stillgestellt sind.

Der artifizielle Charakter der Beweinungsszene resultiert wesentlich aus der Dominanz der flächig-zeichnerisch entwickelten Figurenkomposition gegenüber dem gewohnten Bestreben nach überzeugender Tiefenräumlichkeit und Plastizität. Wie zuvor auch bei seinen großen mythologischen Werken stellt Botticelli hier die Protagonisten in reliefartigem Aufbau in einem wie eine Bühne anmutenden Raum von geringer Tiefe vor.<sup>69</sup> Bewusst arbeitet der Maler gegen die räumliche Illusion und hebt damit die objektivierende Distanz zwischen Betrachter und Dargestelltem auf. Eine inkonsistente, zugleich Aufsicht wie Untersicht suggerierende Perspektive unterstützt diesen Effekt.<sup>70</sup> Die *Verleumdung des Apelles* offen-

58 Lightbown 1978, Bd. 1, S. 112: »[...] but the polished accomplishment of the work [...] suggests that the subject was not yet one that touched him deeply. Even the careful finish of the metallic draperies, smoothly varied in colour, suggests satisfaction in a well-wrought artefact rather than any deep urge of feeling.«

59 Siehe dazu Joannides 1995; vgl. Burroughs 1997, S. 12. Zu den weiterhin erfolgreichen späten Schaffensjahren Botticellis siehe Rehm 2009a, S. 149–246, bes. S. 237; Rehm 2009b, S. 132–135. Zur Geringschätzung von Botticellis religiöser Malerei, v. a. seinen Altartafeln, in der Forschung siehe Dombrowski 2010, S. 9 f.

60 Eine Beteiligung von Mitarbeitern erkennen Streeter 1903, S. 131 f.; Mesnil 1914, S. 210; Gamba 1936, S. 188 f.; Salvini 1958, Bd. 2, S. 52. Eine Ausführung durch die Werkstatt nach

einer Zeichnung bzw. einem Karton vermuteten Berenson 1903, Bd. 1, S. 84; Horne 1908a, S. 287 f.; Mesnil 1938, S. 166 f. Marle 1923–1938, Bd. 12, 1931, S. 174, lehnte eine Zuschreibung an Botticelli gänzlich ab.

61 Für eine Zusammenfassung der Zuschreibungen und Datierungen der älteren Forschung siehe Mus. Kat. München 1975, S. 29 f., Nr. 1075; Lightbown 1978, Bd. 2, S. 75, Nr. B.61.

62 Siehe bes. Joannides 1995; Ausst. Kat. Boston 1997; Körner 2006; Dombrowski 2010; Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 2009; Rehm 2009a.

63 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 106.

64 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 8361.

65 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 8362.

66 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 1608.

67 Die Unterzeichnung zeigt, dass die rechts kniende Klagefrau ursprünglich mit einem gemusterten Schal geschmückt war.

68 Ein Grund für diese ästhetisch reizvolle, dem Inhalt angemessene Reduzierung auf das Wesentliche könnten selbstverständlich auch die limitierten Mittel der Auftraggeber gewesen sein. Für die *Cestello-Verkündigung* ist bekannt, dass sie inklusive Rahmen für die vergleichsweise geringe Summe von 30 *florini* ausgeführt wurde.

69 Vgl. zu den stilistischen Merkmalen hier und folgend Dombrowski 2010, S. 327.

70 Vgl. Dombrowski 2010, S. 329: »Die Füße von Johannes und Petrus sind steil von oben gesehen, die Felslaibung hingegen legt einen niedrigen Augenpunkt nahe; beidem widerspricht die frontalsichtige Darstellung des Sarkophags.«



Abb. 27.5 Sandro Botticelli, *Marienkrönung*, um 1490/92, Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 27.6 Sandro Botticelli, *Beweinung Christi*, um 1495/1500, Mailand, Museo Poldi Pezzoli

bart, dass sich der Künstler in den 1490er Jahren nicht nur bei religiösen Darstellungen die Freiheit nahm, seine Figuren in eine ausdrucksstarke Choreographie zu zwingen. Er zeichnete sie mit extrem gestreckten Gliedmaßen und verlangte ihnen eckige Bewegungen ab. Bei der *Beweinung* fällt überdies eine unstimmige Proportionierung der Figuren ins Auge. Auch der schöne Körper Christi, der, wie gesehen, Anlass zu neuplatonischen Interpretationen gab, zeigt etwa mit seinen biegsamen dünnen Beinen, dass er ebenso wenig einem Ideal antikisch-naturalistischer Schönheit verpflichtet ist wie die Venusdarstellungen des Meisters.

Obschon es in der Florentiner Malerei, wie beschrieben, an einer inspirierenden

Tradition von Darstellungen der Beweinung und Grablegung und damit an konkreten Vorbildern für spezifische Motive – wie z. B. für die Grabhöhle mit Fra Angelicos *Grablegung* aus der Predella des Altars für S. Marco (**Kat. Nr. 13**) – nicht mangelte, ist die formalstilistische Nähe von Botticellis *Beweinung* zu Bildfindungen Rogier van der Weydens besonders bemerkenswert. Während Botticellis Spätwerk ohnehin auf ein gesteigertes Interesse an der niederländischen Malerei und im Besonderen an der Kunst Rogiers

71 Vgl. Nuttall 1992, S. 76 f. Das Studium einzelner Werke Rogiers wäre Botticelli in Florenz möglich gewesen; zur Verbreitung und Wertschätzung von dessen Werken in Italien siehe Collobi Ragghianti 1990, S. 9–18; Nuttall 2004, S. 4 f., 32–34.

schließen lässt,<sup>71</sup> überrascht seine *Beweinung* in Gegenüberstellung mit dessen *Kreuzabnahme* im Prado<sup>72</sup> mit konkreten Parallelen der Bildsprache beider Künstler; hervorzuheben sind diesbezüglich der knappe, schreinartige Bildraum, die enge Reihung und Verschränkung der Figuren sowie ihre extremen Haltungen und der intensive emotionale Ausdruck.<sup>73</sup>

Auf der Basis der stilistischen wie auch der thematisch-motivischen Charakteristika sowie mit Blick auf die potenzielle Bedeu-

72 Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. PO 2825.

73 Diese Parallelen haben zuletzt v. a. Körner 2006, S. 358 f., und Dombrowski 2010, S. 330 f., aufgezeigt.

tung von Polizianos Priorat für die Auftragsvergabe ist sich die jüngere Forschung in der Frage der Datierung der *Beweinung* weitgehend einig.<sup>74</sup> Die Annahme, dass die Altartafel innerhalb der ersten fünf Jahre des letzten Jahrzehnts des Quattrocento entstanden sein dürfte, wird durch die hier dargelegten Zusammenhänge untermauert und legt folgende Überlegungen zur Einordnung in Botticellis Schaffen der 1490er Jahre sowie zur Zuschreibung nahe: Unter den Altarbildern des Meisters steht die *Beweinung* stilistisch – in erster Linie hinsichtlich Figurenzeichnung und Farbigkeit – der sehr wahrscheinlich zwischen 1490 und 1492 geschaffenen *Marienkronung* (Abb. 27.5) am nächsten. Nicht zuletzt aufgrund ihrer charakteristischen Strenge und Schlichtheit enthält auch die Bildsprache der spätestens 1490 vollendeten *Cestello-Verkündigung* enge Parallelen zu der Tafel aus S. Paolino. Schwächere Partien der figürlichen Darstellung der *Beweinung*, die abschließend noch aufzuschlüsseln sind, lassen schon Ähnlichkeiten mit den danach entstandenen Altären, der Londoner *Trinität* (*Pala delle Convertite*)<sup>75</sup> und dem *Pfingstwunder* in Birmingham,<sup>76</sup> erkennen, deren Ausführung zu großen Teilen die Werkstatt übernahm. Unter den profanen Werken ist, wie bereits Dombrowski betont hat, besonders die ebenfalls um 1490/95 zu datierende *Verleumdung des Apelles* durch vergleichbare kompositorische Entscheidungen – die ebenso energische wie zugleich angehaltene Bilderzählung und den flachen Bildraum betreffend – und ähnlich extrem bewegte Figuren geprägt.<sup>77</sup> Da sie fraglos nach dem Vorbild der Altartafel in S. Paolino entwickelt wurde, markiert die aus S. Maria Maggiore stammende, heute in Mailand befindliche *Beweinung Christi* (Abb. 27.6),<sup>78</sup> die vermutlich in der Mitte oder der zweiten Hälfte der 1490er



Abb. 27.7 Kopf des hl. Johannes, makroskopische Aufnahme und Ausschnitt Infrarotreflektogramm (Osiris-Kamera). Quadrierung (roter Pfeil), erste Unterzeichnung (blauer Pfeil), erste Farbanlage (gelber Pfeil), zweite Unterzeichnung (grüner Pfeil)

Jahre entstanden ist, den *terminus ante quem* für das Münchner Werk.<sup>79</sup>

Die erstmals weitgehend sichtbar gemachte detaillierte Unterzeichnung des Gemäldes (Abb. 27.4, 27.8) lässt keinen Zweifel daran, wie intensiv sich Botticelli um die Komposition bemühte und dass er ihre Planung und Festlegung nicht aus der Hand gab. Auch noch nach der ersten malerischen Anlage der Darstellung nahm er wesentliche Veränderungen vor. Vor allem die späte Korrektur der Haltung der drei begleitenden Heiligen trug dazu bei, dass diese Figuren bei genauerer Betrachtung bislang – ohne Kenntnis der jüngsten technischen Untersuchungen – den Eindruck erwecken konnten, eine nachträgliche Zutat zu sein. Denn sie sind insbesondere im Fall von Paulus und Hieronymus unglücklich eng in die mittlere Bildebene eingepasst und besitzen einen von der ersten dunklen Untermalung beeinträchtigten Inkarnatton sowie Schadensbilder, die ebenfalls auf die späten Veränderungen zurückgehen und eine schwächere Ausführung suggerieren. Zudem legen auffallend mangelhafte De-

tails wie an erster Stelle die rechte Hand des Paulus nahe, eine eigenhändige Ausführung dieser beiden Figuren infrage zu stellen. Maltechnisch, aber auch hinsichtlich der fein differenzierten Gestaltung der Köpfe sind hier jedoch keine nennenswerten Abweichungen gegenüber der restlichen Darstellung zu konstatieren, die übrigens auch in anderen Bereichen – etwa bei der linken Hand der Maria oder dem linken Fuß des Petrus – irritierende Darstellungsmängel aufweist. So gibt es keine konkreten Anhaltspunkte, der Werkstatt des Meisters spezifische Teile der ausgeführten Malerei zuzuschreiben.<sup>80</sup> Dennoch rechtfertigen die qualitativen Differenzen zu den vorangehenden Altarbildern die Hypothese, dass sich bei der *Beweinung* neben den stilistischen Phänomenen des Spätwerks partiell bereits auch die in den letzten Schaffensjahren augenfällig zutage tretenden Nachlässigkeiten und damit vermutlich die zunehmende Werkstattbeteiligung bei der Ausführung großer Projekte ankündigen.

Andreas Schumacher

74 Lightbown 1978, Bd. 1, S. 112 (um 1489/92); Pons 1989, S. 87 (um 1495); Caneva 1990, S. 106 (frühe 1490er Jahre); Rousseau 1990, S. 245, 260 (um 1492/93); Blume 1995b, S. 33 (um 1485/92); Burroughs 1997, S. 12 (um 1492/94); Zöllner 2005, S. 254 (um 1494/95); Körner 2006, S. 357 (um 1490); Dombrowski 2010, S. 327 (um 1494/95).

75 London, Courtauld Institute Art Gallery, Inv. Nr. P.1947.LF.38.

76 Birmingham, Art Gallery, Inv. Nr. 1959P31.

77 Vgl. Dombrowski 2010, S. 327.

78 Siehe zum Werk Anm. 22.

79 Zur Mailänder *Beweinung* siehe zuletzt Ausst. Kat. Mailand 2010, S. 84 f. (Alessandro Cecchi); Dombrowski 2010, S. 349–356.

80 Zuschreibungen von Teilen des Gemäldes oder der gesamten Ausführung an die Werkstatt wurden u.a. von folgenden Autoren vorgeschlagen: Streeter 1903, S. 131 f.; Horne 1908a, S. 287 f.; Mesnil 1914, S. 210; Gamba 1936, S. 188 f.; Mesnil 1938, S. 166 f.; Salvini 1958, Bd. 2, S. 52.

## Bildträger

Der Bildträger besteht aus sechs tangential geschnittenen Pappelholzbrettern. Sie sind Stoß auf Stoß verleimt worden, wobei die Kernseite jeweils zur Bildvorderseite ausgerichtet ist.<sup>81</sup> Der Faser- und Brettverlauf ist vertikal. Eine Fugensicherung ist weder mit bloßem Auge noch im Röntgenbild erkennbar. Um eine Verwölbung der Tafel zu vermeiden, wurden rückseitig zwei horizontal verlaufende Gratnuten eingearbeitet, in denen je eine Gratleiste verläuft.<sup>82</sup>

## Maltechnik

Der Grundierungsauftrag ist mehrschichtig, jedoch insgesamt so dünn, dass die Holzoberflächenstruktur im Streiflicht ablesbar ist.<sup>83</sup> Vor dem Auftrag der Farbschichten wurde die Grundierung mit einer Bindemittelschicht isoliert.<sup>84</sup>

Anhand des Infrarotreflektogramms lässt sich der vielschichtige Entstehungsprozess der Kompositionsanlage und der Malerei sehr detailliert nachvollziehen. Auf die grundierte Fläche wurde zunächst mit einer Schlagschnur und Kohlenstaub ein Linienraster aufgebracht.<sup>85</sup> Eine gleichermaßen gerasterte, nicht mehr erhaltene Vorzeichnung wurde mithilfe dieser Konstruktionslinien in vergrößerter Form auf die Tafel übertragen. Für die eigentliche Ausführung kamen feine Pinsel und ein flüssiges kohlenstoffhaltiges Medium zum Einsatz. Die Pinselführung ist in allen Bildpartien routiniert, und doch wurden viele Formverläufe erst durch mehrfaches Nachziehen konkretisiert.

Vor allem im oberen Bildbereich ist nachvollziehbar, dass diese Unterzeichnung bereits in erste Farbflächen umgesetzt wurde, bevor eine umfangreiche Kompositionsänderung erfolgte, bei der eine weitere Pinselunterzeichnung aufgebracht wurde (Abb. 27.7).<sup>86</sup> Die Korrekturen betrafen bildwichtige Bereiche, aber auch nebensächliche Details, wobei der Umfang von einer um wenige Millimeter verschobenen Konturlinie bis hin zu veränderten Körperhaltungen und Gesten reicht (Abb. 27.8). Die gravierendsten Änderungen betrafen die hll. Paulus, Hieronymus und Petrus, die zunächst dichter und stärker gebeugt am zentralen



Abb. 27.8 Kontrastreduzierte Farbabbildung mit nachgezeichneter Kompositionsanlage

Geschehen positioniert waren, zusätzlich brachte sie die anfänglich kleiner konzipierte Grabnische in engeren Kontakt zur Mittelgruppe. Es wurden außerdem die Kopf- und Handhaltungen aller anderen Figuren korrigiert. Auch die Kleidung war zumindest für die Klagefrau vorne rechts zunächst prachtvoller geplant. In der Pinselunterzeichnung ist ein aufwendig besticktes Schultertuch mit Fransen angelegt, das in der sichtbaren Malerei nicht ausgeführt wurde.

Für die geraden Linien des Sarkophags finden sich den Farbauftrag vorbereitende Ritzungen in der Grundierung. Die im Röntgenfilm sichtbaren, leicht verzogenen Linien legen nahe, dass kein Lineal als Hilfsmittel benutzt wurde. Weitere geritzte Unterzeichnungslinien für die geraden Kanten von Kompositionselementen wie den Schlüsseln des Petrus und dem Schwert des Paulus entstanden erst, nachdem schon Farbe aufgebracht war (Abb. 27.9).

Obwohl die Unterzeichnung sehr detailliert ist, bot sie letztlich nur eine Orientierung für die Formen der verschie-

denen Farbflächen. Im gesamten Werkprozess der farbigen Gestaltung fanden, ähnlich wie in der Kompositionsanlage, immer wieder Anpassungen von Form- und Konturverläufen statt. Entlang der Grenzen ist zu beobachten, wie die Farbflächen in die benachbarten Partien hineinreichen, sodass sich z.B. Inkmarnat- und Gewandfarbschichten immer wieder wechselseitig überlagern.<sup>87</sup> Dieses Vorgehen zeugt von einem stets formsuchenden Künstler, der sich aber auch selbstbewusst über die Unterzeichnung hinwegsetzt. Aufgrund dieser wiederholten Überlagerung benachbarter Farbflächen lässt sich nicht rekonstruieren, ob bestimmte Bildpartien vor anderen fertiggestellt wurden. Es ist eher anzunehmen, dass das Gemälde auf der gesamten Fläche kontinuierlich Schicht um Schicht entstand.

Der Aufbau der Inkarnate erfolgte mit unzähligen Pinselstrichen in feinem strichelnden Auftrag. In allen anderen Bildpartien ist dieser für Temperamalerei so charakteristische Farbauftrag abgelöst durch eine flächige Malweise mit

81 Laut Bisacca/Castelli 2012, S. 75, verwendeten professionelle Tafelmacher kernnah tangential geschnittene Bretter, um unter Aussparung des Kerns die größtmögliche Brettbreite zu erhalten. Dabei wurde stets die Kernseite als Bildseite benutzt, da sie aufgrund der kompakteren und gleichmäßigeren Struktur weniger zum Schrumpfen neigt als die tangential ausgerichtete Außen-seite.

82 Mit dem Aufkommen immer größerer rechteckiger Altar-formen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden auch die Anforderungen an die Tafeln hinsichtlich Konstruktion und Stabilität komplexer. Ein weiteres sehr frühes Beispiel für die

originale Verwendung dieser Gratleisten ist Botticellis *Marienkrönung* aus S. Marco (Abb. 27.5); siehe Bisacca/Castelli 2012, S. 85.

83 Als Füllstoff konnten für die Grundierung Gips und in geringer Menge Dolomit nachgewiesen werden. Diese und alle folgenden Pigment- und Bindemitteluntersuchungen wurden am Doerner Institut durchgeführt; Berichte zu Pigmentanalysen 04.08.2014 und 05.07.2016, Doerner Institut; Bindemittelanalysen 2016, Doerner Institut.

84 Bei dieser in den Querschlifften (z.B. Abb. A27.1b, A27.6, A27.7b, A27.8 im Anhang) und stereomikroskopisch klar differen-

zierbaren Bindemittelschicht handelt es sich um eine proteinhaltige Isolierung, wohl Leim. Diese Schicht wurde nach der Unterzeichnung aufgebracht, stereomikroskopisch nachvollziehbar im roten Gewand der Klagefrau vorne rechts. Sie diente zum einen der Fixierung der Unterzeichnung und zum anderen der Isolierung des Untergrundes.

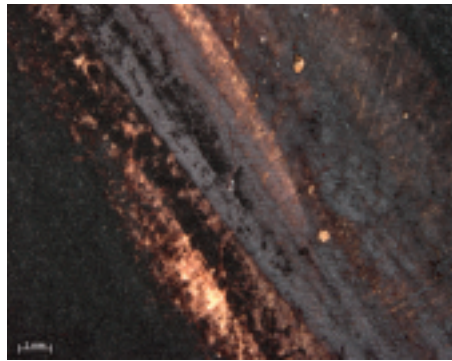
85 Die Kantenlänge der Quadrate variiert zwischen 21 und 22 cm.

86 Die korrigierende Unterzeichnung ist mit breiterem Pinsel ausgeführt als die erste Unterzeichnung.

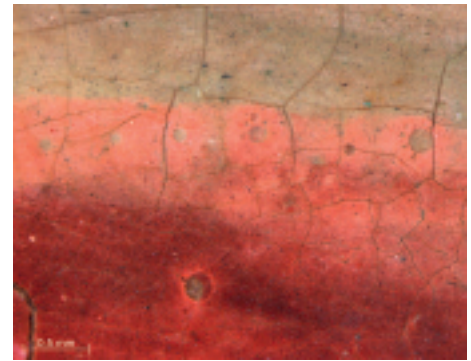
87 Wegen dieser malerischen Vorgehensweise ist die stereomikroskopische Untersuchung der Schichtenabfolge auf die oberen



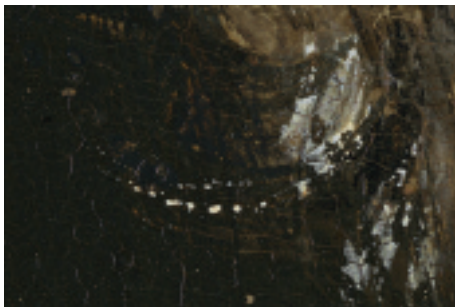
**Abb. 27.9** Schlüssel des hl. Petrus, mikroskopische Aufnahme. In die Farbschicht geritzte gerade Unterzeichnungslinien



**Abb. 27.10** Schwarzes Mariengewand, mikroskopische Aufnahme. Kein Blauanteil enthalten



**Abb. 27.11** Roter Umhang des hl. Hieronymus, mikroskopische Aufnahmen. Winzige Luftbläschen



**Abb. 27.12** Haare des hl. Petrus, makroskopische Aufnahme. Vom Untergrund abperlender Farbauftrag



**Abb. 27.13** Nimbus der hl. Maria Magdalena, makroskopische Aufnahme. Vergoldung

größeren Pinseln, oft auf durchgetrockneten Farbschichten übereinander und zum Teil auch nass in nass gestaltet.

Für die Modellierung verschiedener Helligkeitswerte und Farbschattierungen sind zwei Prinzipien nachvollziehbar. Die Inkarnate sowie die blauen und mit rotem Farblack gestalteten Gewänder basieren auf einer hellen Unterlegung. Die hellen Bereiche sind nur dünn mit Farbe bedeckt, sodass das unterliegende Weiß als Reflektor mitwirkt. Je dunkler der Farbton ist, desto mehr Farbschichtlagen wurden aufgetragen.<sup>88</sup> In den Inkarnaten sind zeichnerische Details durch nachfolgende Farbschichten in ihrer zunächst akzentuierten Linearität gebrochen und schimmern nur noch zart von unten durch. Augen, Münder, Nasen und Konturlinien wurden in verschiedenen Rosa- und Brauntönen

sichtbaren Farbschichten beschränkt. Tiefere Einblicke bis auf die Grundierung sind die Ausnahme.

**88** In den blauen Gewändern verschiebt sich außerdem die Zusammensetzung der Pigmentierung zu einem geringeren Weiß- und einem höheren Blauanteil. In den roten Gewändern ist in den aufliegenden Lasuren kein Weiß, sondern nur noch roter Farblack enthalten.

**89** Fast alle Inkarnate liegen auf einer kühl-weißen Unterlegung aus Bleiweiß und Grüner Erde, auf die eine flächig aufgetragene

strichelnd darauf aufgebracht.<sup>89</sup> Die weiteren Farbflächen wie die grünen, gelben und hellroten Gewänder und der Hintergrund wurden in einem mittleren Helligkeitswert angelegt und, davon ausgehend, in mehreren Schichten mit fließenden Übergängen sowohl ins Dunkle als auch ins Helle aufgehellt bzw. abgedunkelt. Hier sind die Schichten jeweils ähnlich dick mit einer zusätzlichen Farblage für die Detailgestaltung z. B. der Felsen. Ohne Modellierung innerhalb der Farbflächen blieben nur die Attribute der hll. Petrus und Paulus und die Grashalme im Vordergrund, bei denen jeweils unterschiedliche Grüntöne der einzelnen Halme der lebendigen Farblichkeit der Wiese dienen.

Die Malerei wurde auf der gesamten Bildfläche in bemerkenswert vielen dünnen Farbschichten aufgebaut.

ockerfarbige Schicht folgt. Die anschließende Modellierung besteht aus mehreren Schichten verschiedener Rosafarbtöne. Große grüne Pigmentpartikel sind in vielen Inkarnatschichten zu finden.

**90** Siehe den Beitrag von Heike Stege, Ulrike Fischer und Daniela Karl in diesem Band; siehe Analysenbericht 05.07.2016, Doerner Institut, und Querschliiff Abb. A27.9 im Anhang.

**91** Im Querschliiff (Abb. A27.7a im Anhang) konnten brauner und gelber Ocker, roter Farblack, Kohlenstoffschwarz (Beinschwarz oder Pflanzenschwarz) und Bleiweiß nachgewiesen werden.

Besonders variantenreich ist die Farbwirkung der roten, grünen und gelben Gewänder. Durch den differenzierten Einsatz der üblichen, zur damaligen Zeit zur Verfügung stehenden Farbmittel gelang es Botticelli, das nuancierte Colorit seiner Malerei zu erzielen. Der Farbton der Unterlegung, die Anzahl der Schichten, die unterschiedlichen Schichtstärken und die jeweilige Pigmentierung boten ihm dafür einen großen Gestaltungsspielraum. Beispielhaft für die aufwendige Ausführung sei hier der Aufbau des roten Umhangs des hl. Hieronymus aus 14 einzelnen Schichten genannt.<sup>90</sup> Eher ungewöhnlich in der Farbgebung ist das schwarze Gewand der Maria (**Abb. 27.10**).<sup>91</sup>

Stereomikroskopisch beobachtete Phänomene zeugen von einem differenzierten Gebrauch verschiedener Bindemittelsysteme. Die Komponenten scheinen sowohl innerhalb eines Schichtenaufbaus als auch für bestimmte Pigmente bzw. Farbausmischungen zu variieren.

Die flächig angelegten Untermaalungsschichten enthalten oft winzige Luftbläschen, die durch die nachfolgenden dünnen Modellierungsschichten bzw. -lasuren in der Regel abgedeckt sind (**Abb. 27.11**). Die Bläschen weisen auf ein wässriges Bindemittelsystem wie Tempera hin.<sup>92</sup> Nach dem Prinzip »fett auf mager« folgten darauf Öllasuren mit fließenden weichen Übergängen.<sup>93</sup> In wenigen Partien wie z. B. dem Gras im Vordergrund und Petrus' Haaren scheinen die Pinselstriche der oberen Farbschicht von der unteren abzu-

**92** Die gängige Interpretation von Luftbläschen als »Temperabläschen« kann bislang nicht wissenschaftlich untermauert werden. Luftblasen können auch in anderen Bindemittelsystemen vorkommen.

**93** Siehe Cennini-Verkade 1916, S. 120 (Kap. 144). Hier beschreibt Cennini eine mehrschichtige Malerei mit unterschiedlichen Bindemitteln, zunächst in Eigelb, darauf in Öl gebundene Farbe.

perlen (Abb. 27.12). Protrusionen in der braunen Farbe der Felsnische deuten auf einen hohen Ölanteil, was auch der Grund für das Abperlen sein könnte. Einen insgesamt erkennbar höheren Bindemittelgehalt weisen die grünen Gewänder auf, vermutlich wegen der vergleichsweise sehr großen Partikel des kupferhaltigen mineralischen Grünpigments. Die kleineren Ultramarinpartikel sind im Gegensatz so gering gebunden, dass eine Filmbildung des Bindemittels kaum erkennbar ist.

Die Heiligenscheine wurden mit Blattgold auf einem rot-bräunlichen Anlegemittel gestaltet. Für die Punkte wurde das Anlegemittel vermutlich mit einem leicht ausgefaserten Holzstäbchen aufgestempelt. Dabei tauchte man dieses in das Anlegemittel ein, stupfte eine Reihe Bindemittelpunktchen auf und wiederholte den Vorgang, wobei bis zum nächsten Eintauchen eine Sequenz ähnlicher, rapportartig kleiner werdender Punkte entstand (Abb. 27.13).

Ein originaler Überzug konnte nicht nachgewiesen werden. Auf der Bildoberfläche liegen mindestens vier später aufgebraute Naturharzfirnisse.<sup>94</sup>

### Spätere Veränderungen – Erhaltungszustand

Der Erhaltungszustand des Gemäldes ist durch das vielfältige Zusammenwirken von maltechnisch bedingt unterschiedlichen Alterungsphänomenen, äußeren Einflüssen und verschiedenen früheren Eingriffen geprägt. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurde der Bildträger zumindest links, rechts und oben verkleinert.<sup>95</sup> Für das Jahr 1812 ist belegt, dass die verschwärzte Gemäldeoberfläche gereinigt und zahlreiche Wurmlöcher gekittet und retuschiert wurden.<sup>96</sup> Wohl im Zuge dieser Maßnahme wurde die Malschicht stark verputzt. Nicht mehr vorhandene originale Farbmodellierung ist besonders problematisch im Inkarnat Christi, im schwarzen Mantel der Mutter Maria und in blauen Gewandpartien. Außerdem ist die Gestaltung der weißen Tücher und Schleier durch frühere Eingriffe stark reduziert. Um dem Gemälde wieder einen geschlossenen Gesamteindruck nach der Vorstellung des 19. Jahrhunderts von florentinischer Renaissancemalerei zu verleihen, wurden nicht nur die Fehlstellen retuschiert, sondern zur Kaschierung fehlender bzw.



Abb. 27.14 Zustand vor der 2017 abgeschlossenen Restaurierung

verputzter Farbschichten auf der gesamten Bildfläche dünne Lasuren und Übermalungen aufgetragen. Diese großflächige Überarbeitung, die alle Bildpartien betraf, bestimmte seitdem maßgeblich den Eindruck des Gemäldes (Abb. 27.14). 1913 wurden Risse in den Fugen verleimt, mit rückseitig aufgebraute Klötzchen gesichert und außerdem die Rückseite mit Benzin getränkt.<sup>97</sup> In Kernholznähe tendiert der Bildträger nach wie vor zur Rissbildung.

In einer umfassenden Restaurierung wurden von 2015 bis 2017 unter anderem alte Retuschen, Übermalungen und Firnissschichten abgenommen (Abb. 27.18).<sup>98</sup> Das Gemälde erscheint heute heller und kühler in seiner Farbigkeit und damit dem Erscheinungsbild seiner Entstehungszeit ähnlicher (Abb. 27.15, 27.16, 27.19). Partien, die im Verlauf der Bildentstehung verändert wurden, treten dabei markanter hervor. Hier sind der abweichende Schichtenaufbau wie auch die Fehlstellen und fehlenden Lasuren schon im 19. Jahrhundert alterungsbedingt stärker sichtbar geworden und wurden seinerzeit ebenfalls durch großflächige

Übermalungen verbrämt. Vor allem dunkle tiefer liegende Schichten irritieren die Homogenität eigentlich zusammenhängender Farbflächen (Abb. 27.17, 27.20). In der Stirn des hl. Johannes erscheint z.B. die nur teilweise darunterliegende braune Farbschicht der Grabnische heute kontrastreicher als zur Entstehungszeit der Malerei (Abb. 27.7). Dieses optische Phänomen gehört jedoch als Bestandteil der komplexen Genese des Gemäldes zum nunmehr wieder unverfälschter erlebbarer ästhetischen Gesamteindruck der Malerei.

Ulrike Fischer

<sup>94</sup> Am Querschiff (Abb. A27.4 im Anhang) konnten vier Firnissschichten identifiziert werden.

<sup>95</sup> Auf keiner der vier Seiten sind Grundierungsgrate erhalten, ein Malrand deutet sich nur am unteren Rand an. Ebenso fehlen jegliche Spuren einer ursprünglichen Einrahmung oder Montage in einem Altarzusammenhang. Würde man das Übertragungsraster der Komposition allseitig zu vollständigen Quadraten ergänzen, ergäbe sich ein Tafelformat von ungefähr 150,5 x 236,5 cm.

<sup>96</sup> Die Restaurierung wurde in Florenz von Luigi Scotti durchge-

führt; siehe die kunsthistorischen Ausführungen und Heusinger 1958/59, S. 397–400.

<sup>97</sup> Restaurierungsbericht 20.01.1913, Doerner Institut. Weiterhin gibt es Schwarz-Weiß-Photographien aus den Jahren 1932 und 1957, die auf mögliche Restaurierungen hinweisen, ohne dass diese dokumentiert sind.

<sup>98</sup> Die Restaurierung hat Wibke Neugebauer durchgeführt, eine Publikation ist in Vorbereitung; Restaurierungsbericht 2017, Doerner Institut.



Abb. 27.15 Christus und kniende Klagefrau, makroskopische Aufnahmen. Zustand vor und nach der 2017 abgeschlossenen Restaurierung



Abb. 27.16 Kopf der hl. Maria Magdalena, makroskopische Aufnahmen. Hellere und kühlere Farbwirkung des Violetts



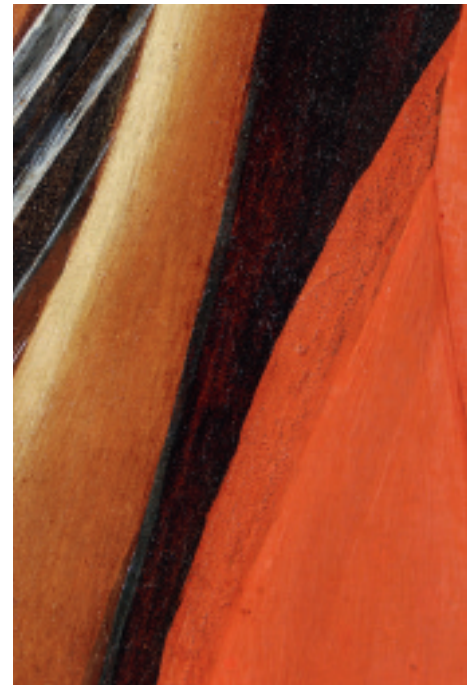
Abb. 27.17 Linke Hand Christi, makroskopische Aufnahmen. Während des Malprozesses veränderter Konturverlauf mit durchscheinenden dunklen Farbschichten



**Abb. 27.18** Hl. Petrus vor der Felsnische, makroskopische Aufnahmen. Glattere Wirkung des Steins nach Entfernung der verfärbten Retuschen



**Abb. 27.19** Stehende Klagefrau, makroskopische Aufnahmen. Hellere und kühlere Farbwirkung des Grüns



**Abb. 27.20** Roter Umhang des hl. Johannes und gelber Umhang und Schwert des hl. Paulus, makroskopische Aufnahmen. Während des Malprozesses veränderter Konturverlauf mit durchscheinenden dunklen Farbschichten