



Anbetung des Kindes

um 1495

Zwischen 1814 und 1816 durch Kronprinz Ludwig in Florenz erworben.

Inv. Nr. WAF 191

Pappelholz, Dm. 99,1–98,6 cm (gesamt),
Dm. 97,7–97,2 cm (Malfläche), 2,5 cm (Stärke der
gedünnten originalen Bildtafel)

Inventare Inv. Ludwig I. 1826, Nr. 77;¹ Inv. Ludwig I.
1829, I, Nr. 77; Inv. Schleißheim 1829, Nr. 58, Inv. Nr. 77;
I. A. M., Nr. 32;² Inv. HG 1917, Nr. 191; Inv. WAF 1929/30,
Nr. 191 (Inventarmerkmale)

Standorte 1826/27 Schleißheim;³ 1833 Hofgarten-
galerie;⁴ 1836 Alte Pinakothek;⁵ Oktober 1939 – November
1946 Dietramszell (Auslagerung);⁶ 1953 Haus der Kunst;⁷
seit 1957 Alte Pinakothek⁸

Provenienz

Der Tondo, der zum Zeitpunkt der Erwerb-
ung Lorenzo di Credi zugeschrieben wurde,
gehört zu den Gemälden, die Johann Metzger
zwischen 1814 und 1816 in Florenz ankaufte.⁹
Mit 105 *zecchini* zahlte Metzger einen hohen
Preis, der z. B. jenem der *Fürbitte Christi und
Mariae* von Filippino Lippi (100 *zecchini*; **Kat.
Nr. 28**) vergleichbar ist.¹⁰ Diese Wertschätzung
zeigt sich auch in einem Schreiben von Jo-
hann Georg von Dillis an Kronprinz Ludwig,
in dem er urteilt: »[...] das Gemälde von
Lorenzo da Credi (eine heilige Familie, in
runder Form) darf neben jedem Raphael hän-
gen – in ganz Italien ist kein gleiches zu sehen,
intato e Vergine.«¹¹ In einem weiteren Schrei-
ben vom 4. August 1818 begründete Dillis

den Ankauf eines Werkes von Credi entwick-
lungsgeschichtlich: »In seinem Styl kann er
zwischen Leonardo da Vinci und Pietro Pe-
rugino gesetzt werden.« Außerdem schließe
sich damit eine Lücke: »[...] in der kgl. Ge-
mäldeammlung befindet sich kein Gemälde
von diesem Meister.«¹²

Obwohl Metzger bereits im Februar 1817
ankündigte, das Rundbild mit zwei weiteren
Tondi von Domenico Beccafumi und Andrea
del Verrocchio gemeinsam in einer Kiste ver-
senden zu wollen, kam es offenbar erst neun
Jahre später zum tatsächlichen Versand der
Anbetung des Kindes: Der Ausfuhrantrag für
»Un Quadro tonto rappres. una Sacra fami-
glia dipinto da Lorenzo Credi« datiert vom
9. Februar 1826.¹³

¹ »Sciarpelloni Lorenzo gen Credi. Lorenzo / Die heilige Jungfrau
bettet kniend das vor ihr liegende Kind Jesu an. Zur Seite der kleine
Johan[n]es von einem Engel gehalten rückwärts der hl. Joseph«.

² Inv. HG 1917, Nr. 191; Inv. WAF 1929/30, Nr. 191.

³ Inv. Ludwig I. 1826, Nr. 77.

⁴ Schottky 1833, S. 85, Nr. 716.

⁵ Inv. Schleißheim 1829, Nr. 58, Inv. Nr. 77; Mus. Kat. München
1838, S. 142, Nr. 556.

⁶ Bildakte, BStGS, Inventarabteilung; im Anschluss gelistet vom
CCP, Nr. 39699 (Bildakte, BStGS, Inventarabteilung).

⁷ Mus. Kat. München 1953, S. 15.

⁸ Mus. Kat. München 1957, S. 27; Objektdatenbank, BStGS.

⁹ 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 Bay-
ern über erhaltene Aufträge, nach Nr. 160 auf 130, zit. in Heusinger
1956, S. 39 (Originaldokument München, GHA, Nachlass
König Ludwig I., I B 24). – Auf der Rechnung findet sich auch der
Zustandsvermerk »Hinterseite eingetränkt«.

¹⁰ Zum Preisvergleich siehe Kat. Nr. 48. – Nach Danz 2003,
S. 120, entsprach der Preis dem Durchschnitt der zwischen 1814
und 1816 erworbenen Gemälde, bei denen es sich allerdings
überwiegend um Werke herausragender Künstler handelte.

¹¹ Dillis an Ludwig, 04.11.1816, zit. nach Messerer 1966, S. 465,
Nr. 397/2. In diesem Schreiben schlägt Dillis den Erwerb des Ton-

dos mit der Heiligen Familie von Domenico Beccafumi (München,
Bayerische Staatsgemäldeammungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr.
1073) vor, der »das vollkommene Gegenstück« zum Gemälde
Credis bilde.

¹² Dillis an Ludwig, 04.07.1818 [sic! Richtig 04.08.1818], zit.
nach Messerer 1966, S. 500 f., Nr. 419. Vgl. auch die Antwort Lud-
wigs an Dillis, 29.07.1818, zit. in Messerer 1966, S. 498 f., Nr. 417.

¹³ Der Ausfuhrantrag zit. nach Danz 2003, S. 119. – Zum 1817
geplanten Versand siehe Metzger an Dillis, 15.02.1817, zit. in
Heusinger 1956, S. 41. Bei dem Werk Beccafumis handelt es sich
um die *Heilige Familie* (siehe Anm. 11), bei dem angeblichen
Gemälde Verrocchios um die *Anbetung des Kindes*, die heute dem
Meister von S. Lucia sul Prato zugeschrieben wird (Kat. Nr. 31).



Abb. 29.1 Lorenzo di Credi, *Anbetung des Kindes*, frühe 1490er Jahre, New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 29.2 Fra Bartolommeo, *Anbetung des Kindes* mit Eintragung der gespiegelten Unterzeichnung von Lorenzo di Credis *Anbetung des Kindes* in New York (rot)

Ikonomie

Die Anbetung des Kindes zählt zu den beliebtesten Sujets für häusliche Andachtsbilder in Florenz, insbesondere für die Gattung des Tondos.¹⁴ Die neben Maria und dem Christuskind dargestellten Figuren variieren; besonders populär ist aber der Johannesknabe, wohl aufgrund der Verehrung des Täufers als Florentiner Stadtpatron.¹⁵ Auch der Münchner Tondo zeigt die Anbetung des Kindes durch Maria und den kleinen Johannes, wobei dieser von einem Engel gehalten wird, ein seltenes, möglicherweise durch Leonardos *Felsgrottenmadonna* inspiriertes Motiv.¹⁶ Verbreiteter ist die Darstellung des Christuskindes, das von einem Engel gehalten

wird, wie sie etwa Fra Filippo Lippis um 1460/65 entstandene *Maria mit Kind und zwei Engeln* in Florenz wiedergibt (Abb. 18.4).¹⁷

Im Hintergrund ist der schlafende Joseph zu sehen, der seinen Wanderstock in der rechten Hand hält und sich mit dem linken Arm auf einen Sattel stützt. Ebenso wie das Reisebündel, an das der Christusknabe gelehnt ist, verweisen diese Motive auf die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten, die Joseph im Traum von einem Engel befohlen wurde (Mt 2,13). Über den Bibeltext hinaus berichtet die bekannte mittelalterliche *Johannesvita* aus dem *Volgarizzamento delle Vite dei SS. Padri*, dass die Heilige Familie

während ihrer Reise dem Johannesknaben begegnet sei und dieser in Christus das Opferlamm Gottes erkannt habe.¹⁸ Auf die Prophezeiung der Passion Christi spielen im Gemälde der Kreuzstab des Johannes sowie die Bänder unten rechts an, die hier keinen Text tragen, aber üblicherweise mit den Worten »Ecce Agnus Dei« versehen sind.¹⁹ Trotz der Assoziation der Anbetungsszene mit der Flucht nach Ägypten erinnert der Tondo zugleich an eine Geburtsszene, da im Hintergrund links die Verkündigung an die Hirten dargestellt ist, während sich der Himmel zu einer an den Stern von Bethlehem gemahnenden Lichterscheinung öffnet.²⁰

Zur tatsächlichen Sendung der *Anbetung* im Winter 1825/26 siehe Dillis an Ludwig, 24.12.1825, mit dem beigefügten Brief Metzgers vom 24.12.1825, zit. in Messerer 1966, S. 635 f., Nr. 559; Danz 2003, S. 117–119.

¹⁴ Zum Tondo als Andachtsbild siehe Kecks 1988, S. 43–50, 131; Olson 2000, S. 83 f.

¹⁵ Olson 2000, S. 89.

¹⁶ Die erste Version der *Felsgrottenmadonna* (Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 777) entstand 1483–1486 in Mailand. Um 1491/92 begann Leonardo die zweite Version (London,

The National Gallery, Inv. Nr. 1093), die um 1508 von seinen ehemaligen Werkstattmitarbeitern fertiggestellt wurde; siehe Ausst. Kat. London 2011b, S. 164–172, Nr. 31, 32 (Luke Syson). Die in Mailand Aufsehen erregende Komposition war auch in Florenz bekannt. So findet sich das Motiv des Engels mit dem Johannesknaben u. a. in einem Botticelli zugeschriebenen Tondo, der um 1490/95, also zur selben Zeit oder wenig früher als das Werk des Fra Bartolommeo, entstanden ist (Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Inv. Nr. 174; Kecks 1988, Abb. 143).

¹⁷ Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 1598; siehe auch Kat. Nr. 18.

¹⁸ Lavin 1955, bes. S. 87 f.; Lavin 1961; Kecks 1988, S. 68 f.

¹⁹ Es handelt sich dabei um ein Zitat aus Joh 1,29; zur Darstellung des Schriftbandes, das sich z. B. auch in Andrea del Sartos *Heiliger Familie* (Kat. Nr. 37) findet, siehe Syre 2009b, S. 36.

²⁰ Vgl. frühere Anbetungsszenen im Tondoformat, etwa das Terrakottarelief des Antonio Rossellino von 1477 (Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 109; Kecks 1988, S. 103 und Abb. 107) oder das des Cosimo Rosselli vom Ende der 1480er

Vorbild – Kartonverwendung – Varianten

Seit Roger Fry ist in der Forschung mehrmals festgestellt worden, dass die Hauptgruppe der Komposition, nämlich Maria mit dem Christus- und Johannesknaben sowie dem Engel, in seitenverkehrter Form einem Tondo des Lorenzo di Credi im Metropolitan Museum of Art entspricht (Abb. 29.1).²¹ Erstmals kann nun durch die maßstabgetreue digitale Montage der New Yorker Unterzeichnung mit den Konturen des Münchner Gemäldes nachgewiesen werden, dass den beiden Werken derselbe Karton zugrunde liegt (Abb. 29.2). Obwohl der Tondo des Metropolitan Museum of Art einen geringeren Durchmesser aufweist als das Werk der Alten Pinakothek, ergibt der 1:1-Vergleich der beiden Kompositionen, dass die Figuren der genannten Hauptgruppe gleich groß sind und sich in ihren Konturen fast exakt entsprechen. Allerdings wurde der heute verlorene Karton für die Komposition in München gespiegelt, mehrfach verschoben und gedreht. Dabei setzte der Maler die Vorlage nicht nur für jede einzelne Figur neu an, sondern veränderte auch die Position der Köpfe im Verhältnis zu Körpern und Gewändern.²² Die Figuren erscheinen höher aufgerichtet, rücken weiter auseinander und passen sich so der vergrößerten Bildfläche des Münchner Tondos an.

Dass das New Yorker Gemälde die Vorlage für das Werk in München lieferte und nicht umgekehrt, zeigen zwei charakteristische Pentimenti. Erstens war der linke Daumen des Christuskindes in der Unterzeichnung und der ersten malerischen Anlage des Münchner Tondos analog zum New Yorker Gemälde ausgestreckt, bevor er stärker angewinkelt wurde. Zweitens fallen die Locken des Engels in der Münchner Unterzeichnung an der rechten Wange entlang bis auf die



Abb. 29.3 Fra Bartolommeo, *Anbetung des Kindes mit dem hl. Joseph* (Tondo Visconti Venosta), um 1500/10, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Schultern herab, ein Motiv, das sich auch in New York nur in der Unterzeichnung, nicht aber in der vollendeten Fassung mit wesentlich reduziertem Haar findet. Diese Pentimenti belegen auch, dass die Münchner Komposition dem Karton des New Yorker Bildes folgt und nicht nach dem ausgeführten Gemälde kopiert wurde.²³

Denkbar wäre auch, dass die beschriebenen Verschiebungen der Verwendung von Teilkartons geschuldet sind. Dies ist allerdings unwahrscheinlich, weil angesichts der

zahlreichen Veränderungen in Kopf- und Gewandpartien mindestens sieben Einzelschablonen hätten vorliegen müssen. Außerdem ist die Verwendung von 1:1-Vorlagen, die sogar das runde Format vorgeben, durch den erhaltenen Karton bezeugt, den Baccio della Porta, genannt Fra Bartolommeo (1472–1517), für den *Tondo Visconti Venosta* anfertigte (Abb. 29.3).²⁴ In diesem Fall ist die Übertragung durch Pausen (*calco*) nachgewiesen; für das Münchner Bild ist aber die *spolvero*-Technik anzunehmen, da diese das

Jahre (Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. Nr. 354; Ausst. Kat. Florenz 1992b, S. 77, Nr. 2.10 [Anna Padoa Rizzo]).

²¹ *Anbetung des Kindes mit dem Johannesknaben und einem Engel*, frühe 1490er Jahre, Holz, Dm. 91,4 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 09.197. Zum Zusammenhang mit dem Münchner Tondo siehe Fry 1909; Degenhart 1932a,

S. 131, 160; Dall'i Regoli 1966, S. 62 f., Nr. 127, S. 159 f.; Fahy 1969, S. 143 f., Anm. 9; Fahy 1996, S. 6 f.; Ausst. Kat. München 2006, S. 268 f., Nr. 11 (Cornelia Syre); Mus. Kat. München 2007, S. 52 f.

²² Besonders aufschlussreich für das schrittweise Vorgehen bei den Verschiebungen des Kartons ist die Figur des Engels: Hier wurden nicht nur der Kopf unabhängig vom Gewand übertragen,

sondern dies gilt auch für die Hände, weil sie eine Einheit mit dem Körper des Johannesknaben bilden.

²³ Siehe den technologischen Befund.

²⁴ *Anbetung des Kindes mit dem hl. Joseph* (Tondo Visconti Venosta), um 1500/10, schwarze Kreide auf graubraun präpariertem Papier, Konturen durchgepaust, Dm. 882 mm, Florenz, Galleria



Abb. 29.4 Lorenzo di Credi, Umkreis, *Anbetung des Kindes mit dem Johannesknaben*, Anfang 16. Jahrhundert, Florenz, Museo Horne



Abb. 29.5 Fra Bartolommeo, *Anbetung des Kindes (Tondo Borghese)*, um 1498/99, Rom, Galleria Borghese

Vertauschen von Vorder- und Rückseite des Kartons ermöglichte und so für die Übertragung gespiegelter Kompositionen besser geeignet war.²⁵ Auch das New Yorker Werk Credis basiert nachweislich auf einem mit *spolvero*-Technik übertragenen Karton.²⁶

Obwohl die Hintergrundgestaltung des Münchner Bildes nicht durch den angenommenen Figurenkarton vorgegeben war, finden sich auch für die weiteren Motive Vorbilder im Œuvre Credis: Die Figur des schlafenden Joseph entspricht zwar keinem erhaltenen Gemälde des Meisters, ist aber im

Zusammenhang mit der betenden Maria in einem Zeichnungsfragment aus dem Werkstattumkreis überliefert.²⁷ Der Landschaftsausblick mit den charakteristischen Weg- und Flussschlaufen kombiniert gängige Motive aus Werken Credis; auch die kleinfigurige Hirtenszene wird in mehreren seiner Gemälde variiert.²⁸

Ein Tondo im Museo Horne gibt die Münchner Komposition in gespiegelter, aber sonst weitgehend identischer Form wieder (Abb. 29.4).²⁹ Er wurde deshalb von Bernhard Degenhart, Gigetta Dalli Regoli und Everett

Fahy als Kopie betrachtet.³⁰ Da das Florentiner Werk jedoch Details aufweist, die der Münchner Unterzeichnung, wenn auch nicht der gemalten Ausführung entsprechen – etwa der Daumen des Christuskindes oder der vom Gewand verdeckte Fuß Josephs –, muss eine gemeinsame Vorlage angenommen werden.³¹ Dabei handelte es sich nicht um den Karton, der den Kompositionen in München und New York zugrunde lag, da die Figurenmaße des Florentiner Gemäldes stark abweichen.³² Offenbar existierten im Atelier Credis nicht nur verschiedene zeichnerische

degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. Nr. 1779 E. Das zugehörige Gemälde wird ebenfalls um 1500/10 datiert und befindet sich in Mailand, Museo Poldi Pezzoli, Inv. Nr. 3491; Ausst. Kat. Florenz 1996a, S. 75 f., Nr. 13 (Chris Fischer); Bambach 1999, S. 44 f.
²⁵ Bei Anwendung der *calco*-Technik hätte aufgrund der Spiegelung die bisherige Vorderseite des Kartons geschwärzt werden müssen, sodass mögliche Binnenzeichnungen unlesbar geworden wären; siehe den technologischen Befund.

²⁶ Siehe <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436909?rpp=30&pg=1&ft=lorenzo+di+credi&pos=2> (Keith Christiansen 2014) [aufgerufen am 20.10.2016].

²⁷ *Anbetung des Kindes mit dem hl. Joseph*, Ende 15./Anfang 16. Jahrhundert, Silberstift, mit Bleiweiß gehöht, auf getöntem

Papier, 155 × 105 mm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. Nr. 191 F; Dalli Regoli 1966, S. 189, Nr. 217, Abb. 254. In veränderter Form findet sich das Motiv auch auf einem Tondo aus dem Umkreis des Meisters in Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat. Nr. KFMV 227 (Dm. 93,5 cm).

²⁸ Vgl. die Anbetungsszenen in London (um 1490/1500, The National Gallery, Inv. Nr. 648) und Florenz (1510, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 8399).

²⁹ *Anbetung des Kindes mit dem Johannesknaben*, Anfang des 16. Jahrhunderts, Holz, Dm. 115 cm, Florenz, Museo Horne, Inv. Nr. 1599; Mus. Kat. Florenz 2011, S. 73, Nr. 58.

³⁰ Degenhart 1932b, S. 131, Abb. 28 (als Ceraiuolo!); Dalli Regoli 1966, S. 62 f. (als nordischer Künstler); Fahy 1969, S. 144, Anm. 9

(als Meister von S. Lucia sul Prato); vgl. Kecks 1988, Abb. 160b; Venturini 1992d, S. 153 f.

³¹ Auf eine gemeinsame Vorlage deuten auch die Locken des Engels, die im Gemälde im Museo Horne so ausführlich wiedergegeben sind wie in der Unterzeichnung angegeben, nicht aber in der Ausführung in New York und München. Auffallend ist auch, dass die Farbigkeit des Tondos in Florenz von der Münchner Version abweicht, aber dem Bild des Metropolitan Museum of Art genau entspricht, v. a. im ungewöhnlichen blau-violetten Gewand der Madonna, aber auch in ihrem blauen Mantel mit gelbem Futter oder im roten Gewand des Engels.

³² Dieser Befund ergab sich aus einer maßstabsgetreuen Umrechnung des Tondos.

Vorlagen und Teilkartons für einzelne Figuren, sondern auch Kartons beliebter Kompositionen in mehreren Größen.³³ Dies wird durch die häufige Wiederholung der Marienfigur mit dem Christuskind bestätigt, die sich mit nur kleinen Abweichungen auch in dem Altarbild für S. Chiara (**Abb. 31.3**), einer verlorenen *Anbetung* aus Berlin, einem Tondo in Karlsruhe und dem *Tondo Casati* findet.³⁴ Gegenüber diesen einfachen Motivwiederverwendungen stellt der Münchner Tondo ein komplexeres Beispiel für die kompilierende Arbeitspraxis der großen Florentiner Werkstätten dar: Der Künstler arbeitete zwar mit dem Karton des New Yorker Bildes, fügte aber die Figur des hl. Joseph entweder nach dem Vorbild einer Zeichnung oder mithilfe eines weiteren Kartons hinzu. Wie der Tondo in Florenz bezeugt, muss unabhängig davon im Atelier Credi eine weitere Schablone existiert haben, die eine identische Komposition inklusive des hl. Joseph, jedoch in einer anderen Größe wiedergab.³⁵ Mehrere Varianten nach dem Schema des Münchner bzw. Florentiner Tondos sind bekannt (unter anderem in Indianapolis und Richmond), stammen aber von der Hand schwächerer Maler.³⁶

Zuschreibung – Datierung

Seit der Erwerbung durch Metzger wurde der Tondo sowohl in den Katalogen der Pinakothek als auch in der internationalen Forschung als Werk des Lorenzo di Credi oder



Abb. 29.6 Fra Bartolommeo, *Kopf einer jungen Frau*, um 1495, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

eines Schülers aus dem engeren Umkreis geführt, eine Zuschreibung, die sich durch die enge Verwandtschaft mit der Version in New York zu bestätigen schien und noch 1966 durch Dalli Regoli vertreten wurde.³⁷ Erst 1969 legte Fahy überzeugend dar, dass es sich bei dem Tondo in München um das erste bekannte Werk des Fra Bartolommeo handelt.³⁸ Von Credi unterscheidet sich dessen Malweise durch die stärker ausgeprägten Licht- und Schattenpartien, vor allem in Inkarnaten und Draperien, sowie das Interesse an der Schilderung von Naturphänomenen, etwa der verblauenden Gebirgslandschaft oder des durch die Wolken brechenden Lichts.³⁹ Den-

noch ist die Gestaltung der klar konturierten Figuren mit porzellanartig glatt erscheinenden Gesichtern und Händen noch deutlich an Credi orientiert.⁴⁰ Die große Nähe zu diesem Meister wird überdies dadurch bezeugt, dass Fra Bartolommeo, wie oben erläutert, Zugang zu Credis Karton für den New Yorker Tondo hatte. Für dessen *Anbetung* wird eine Entstehung in den frühen 1490er Jahren angenommen.⁴¹ Das Werk des Fra Bartolommeo ist wahrscheinlich einige Jahre später, um 1495, entstanden.⁴² Es stellt nämlich die kompositionelle Vorstufe für seinen *Tondo Borghese* dar, der um 1498/99 datiert wird (**Abb. 29.5**).⁴³ Während die Gruppe der anbetenden Maria mit dem liegenden Christuskind in seitenverkehrter Form der Fassung der Pinakothek entspricht, weist die malerische Auffassung des *Tondo Borghese* aufgrund ihrer kontrastreicheren Hell-Dunkel-Modellierung bereits auf das weitere Œuvre Fra Bartolommeos voraus.⁴⁴

Dass Fra Bartolommeo schon während der Entstehung des Münchner Tondos mit einer *chiaroscuro*-Modellierung experimentierte, belegt seine Studie für den Kopf der Madonna in Tempera auf Leinwand (**Abb. 29.6**).⁴⁵ Durch Lavierungen und Weißhöhungen erreichte er bereits Licht- und Schatteneffekte, die er zu diesem Zeitpunkt mit den Mitteln der Öltechnik noch nicht in vergleichbarer Weise umsetzen konnte.

Sein Interesse an *rilievo* und *sfumato* ist von Werken Leonardos angeregt, die er, wie

³³ Die Einzelfigur des Christuskindes war in so vielen Zeichnungen der Credi-Werkstatt bekannt, dass sie bis nach Venedig gelangte, wo Albrecht Dürer sie nachzeichnete; Ausst. Kat. Rom 2007, S. 22, Nr. IV.2 (Hélène Grollemund).

³⁴ Zur *Anbetung* aus S. Chiara (heute Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, Nr. 8399) siehe Dalli Regoli 1966, S. 147 f., Nr. 95; zur verlorenen *Anbetung* (ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 1945 zerstört) siehe Dalli Regoli 1966, S. 150, Nr. 98; zur *Anbetung* in Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle) siehe Dalli Regoli 1966, S. 124 f., Nr. 50; zum *Tondo Casati* (ehemals Sammlung Casati Stampa di Soncino) siehe Dalli Regoli 2004; vgl. Olson 2000, S. 254 f.

³⁵ Aufgrund der unterschiedlichen Figurengrößen entfällt die Möglichkeit, dass der Karton des New Yorker Bildes ebenfalls eine Josephsfigur enthielt, die in dem Gemälde des Metropolitan Museum of Art nicht ausgeführt wurde.

³⁶ Zu den Werken in Indianapolis (Privatbesitz) und Richmond (Virginia Museum of Fine Arts) siehe Fahy 1966/67, S. 13, Abb. 2, S. 17 f. Dalli Regoli 1966, S. 161, Nr. 131, erwähnt ein weiteres Werk, das sich ehemals in Königsberg befand. Christopher Daly verdankt sich der Hinweis auf eine Version im Kunsthandel; siehe Aukt. Kat. New York 1993, S. 107, Los 105.

³⁷ Mus. Kat. München 1838, S. 142, Nr. 556 (als Credi); Lermoloeff 1891, S. 130 f. (als Tommaso); Dalli Regoli 1966, S. 161, Nr. 131 (als Credi); Mus. Kat. München 1975, S. 37 f. (als Credi, mit Erwähnung der möglichen Zuschreibung an Fra Bartolommeo; hier auch die vollständige ältere Literatur).

³⁸ Fahy 1969, S. 143 f.; Fahy 1996, S. 6 f.; ihm folgend Borgo 1976, S. 33 f.

³⁹ Im Gegensatz zu Lorenzo di Credi, der den Stern von Bethlehem mithilfe von applizierten Goldstrahlen darstellte (vgl. *Anbetung des Kindes*, um 1490/1500, London, The National Gallery,

Inv. Nr. 648), übersetzte Fra Bartolommeo die himmlische Erscheinung in eine realistische Bildsprache.

⁴⁰ Vgl. Fahy 1996, S. 6 f.

⁴¹ Vgl. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436909?rpp=30&pg=1&ft=lorenzo+di+credi&pos=2> (Keith Christiansen 2014) [aufgerufen am 20.10.2016].

⁴² So zuletzt auch Mus. Kat. München 2007, S. 52 f.

⁴³ *Anbetung des Kindes (Tondo Borghese)*, Holz, Dm. 87 cm, Rom, Galleria Borghese, Inv. Nr. 439; Ausst. Kat. Florenz/Washington 2015, S. 274, Nr. 33 (Serena Padovani).

⁴⁴ Zum Gesamtwerk siehe Ausst. Kat. Florenz 1996a.

⁴⁵ 220 × 195 mm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. Nr. 431 E; Fahy 1996, S. 6 f. Dass es sich um eine Studie für die Münchner *Madonna* und nicht für die Marienfigur des *Tondo Borghese* handelt, zeigen der kräftigere Gesichtstypus

Giorgio Vasari berichtet, intensiv studierte.⁴⁶ Da Leonardo bereits 1482 nach Mailand berufen worden war, konnte der jüngere Meister zwar nicht auf eigene Werkstatterfahrungen bei ihm zurückgreifen, erhielt jedoch vermutlich durch Credi, der mit Leonardo in engem Austausch gestanden hatte, Einblicke in dessen Arbeitsweise. Ein Indiz für die Vermittlerrolle Credis ist Fra Bartolommeos Rückgriff auf die Technik der monochromen Leinwandstudie, die im Umkreis Verrocchios entwickelt worden war und bevorzugt von Leonardo, aber auch von Credi und Domenico Ghirlandaio zur Vorbereitung von Draperien eingesetzt wurde.⁴⁷

Dass Fra Bartolommeo nicht nur Zugriff auf Credis Kartons und Zeichenmaterial hatte, sondern auch intensive Einblicke in dessen Maltechnik erhielt, zeigt sein Umgang mit der Ölfarbe, die er wie Credi – und anders als etwa Leonardo (siehe **Kat. Nr. 22**) – im Bereich der Inkarnate in wenigen Schichten über einem flächigen hellen Grundton einsetzte.⁴⁸

Offenbar war Fra Bartolommeo kurzzeitig in der Werkstatt Credis tätig, wie nicht nur seine Anwendung von internem Werkstattwissen, sondern auch die andauernde kollegiale Verbindung der beiden Meister bezeugt.⁴⁹ Da Fra Bartolommeo seine Ausbildung bei Cosimo Rosselli bereits um 1490/91 abgeschlossen hatte, galt er bei Credi vermutlich als ein selbstständiger Mitarbeiter.⁵⁰ Vasari erwähnt diese Zusammenarbeit ebenso wenig wie die wohl um 1496 zu datierende Kooperation mit der Ghirlandaio-Werkstatt, berichtet aber von der *compagnia* mit Mariotto Albertinelli, in deren Rahmen unter anderem die 1497 datierte *Verkündigung Mariae* in Volterra entstand.⁵¹

Annette Hojer

und die gewählte Ansicht mit nach rechts gerichtetem Blick und weniger starker Kopfeignung.

⁴⁶ Vasari-Milanesi 1906, Bd. 4, S. 175 f.; Vasari-Lemelsen 2008, S. 39; vgl. Ausst. Kat. München 2006, S. 268 f., Nr. 11 (Cornelia Syre); Mus. Kat. München 2007, S. 52 f.

⁴⁷ Siehe dazu Ausst. Kat. Paris 1989; Ausst. Kat. München 2006, S. 250 f., Nr. 2 (Anna Rühl).

⁴⁸ Siehe den technologischen Befund. – In späteren Werken



Abb. 29.7 Röntgenaufnahme. Holzfügen (rot), Faserverlauf, Querleisten, Ritzung in der Malschicht und Pentimenti

Bildträger

Pappelholztafel: 3 Bretter (stumpf verleimt), vertikaler Faserverlauf, tangentialer Brettschnitt, Kernseite zur Malschicht.

Bei der Tafelherstellung des Tondos kombinierte man ein mittleres, 54,6 cm breites Brett mit ca. 20 cm breiten seitlichen Anfügungen, die auf Stoß ohne weitere Stabilisierungen verleimt wurden (Abb. 29.7). Die Vorteile einer derartigen Konstruktion lagen darin, dass breite Bretter die Gesamtzahl an Verbindungen reduzierten und sich durch die

Positionierung des breitesten Brettes in der Mitte ein eventuelles Lösen der Verbindung nicht auf wichtige Gestaltungselemente in der Malerei auswirkte. Gängig war diese Praxis vor allem für die vertikal ausgerichteten Trecento-Altarbilder, bei denen mittig ein Brett von 60–70 cm Breite häufig mit schmaleren seitlichen Brettern kombiniert wurde.⁵² In diesem Sinne wählte man aus Stabilitätsgründen auch bei Tondi für das mittlere Brett die größte Breite. Auffallend ist die Breite des Mittelbrettes von Fra Bartolommeos Tondo von über 50 cm. Bei der Tafelherstellung in

veränderte Fra Bartolommeo augenscheinlich seine Technik und arbeitete verstärkt mit Lasuren; vgl. DoA, Bd. 3, S. 302–307 (Ludovico Borgo/Margot Borgo).

⁴⁹ Credi war an einem Gutachten zum Wert von Fra Bartolommeos *Vision des hl. Bernhard* beteiligt und verfasste nach dessen Tod das Werkstattinventar; siehe dazu Fischer 1990, S. 33–37.

⁵⁰ Chris Fischer vermutet den Status eines »business associate«; Fischer 1990, S. 33–37.

⁵¹ Zur Beteiligung Fra Bartolommeos an den Stifterbildnissen in der 1496 vollendeten *Pala Malatestiana* (Abb. 30.3), die von Ghirlandaio und seiner Werkstatt geschaffen wurde, siehe Ausst. Kat. Paris 1994, S. 22 f., Nr. 1 (Chris Fischer); Cadogan 2000, S. 270–273, Nr. 41; zur *Verkündigung Mariae* siehe Ausst. Kat. Florenz 1996a, S. 57–61, Nr. 6, 6a (Serena Padovani); zur Zusammenarbeit mit Albertinelli siehe Kat. Nr. 33.

⁵² Wadum/Streton 2012, S. 75.



Abb. 29.8 Infrarotreflektogramm (Osiris-Kamera). Zahlreiche Pinselzüge der Unterzeichnung und Pentimenti



Abb. 29.9 Kartierung der Pentimenti. Umfangreiche Pentimenti vom Unterzeichnungs- bis zum Malprozess (rot)

Italien wurden meist 20–40 cm breite Bretter verwendet und nur gelegentlich solche, die breiter als 60 cm sind.⁵³ Bedingt durch die breiten Bretter ließ sich bei der Holzauswahl ein unregelmäßiger Faserverlauf mit Ästen nicht vermeiden; dieser stellt sich auch hier deutlich auf der Röntgenaufnahme dar. Die Konstruktion verstärken zwei später angefertigte Querleisten mit einer abwechselnd positionierten konischen Verjüngung, eingelassen mittels schwalbenschwanzförmiger Nuten in wohl ursprüngliche Ausarbeitungen.⁵⁴

Maltechnik

Chronologie: Grundierung, Unterzeichnung (Kartonverwendung), Malerei (Himmel – Landschaft – Architektur – Inkarnate – Haare – Gewänder), Ritzung, Muschelgold. Ohne weitere Vorbereitungsmaßnahmen erfolgte die weiße Grundierung direkt auf dem Holzträger. Auf der Grundierung legte der Künstler die Komposition in Form einer detaillierten Unterzeichnung an, bei der er sich eines Übertragungsverfahrens bediente. Gerade zum Ende des 15. Jahrhunderts

lässt sich diese Arbeitspraxis für Wiederholungen eines ganzen Gemäldes oder auch nur von Teilbereichen beobachten.⁵⁵ Für die Anlage der Darstellung dieses Tondos nutzte Fra Bartolomeo nachweislich einen Karton, da die Unterzeichnung im Maßstab exakt mit Lorenzo di Credis New Yorker Gemälde übereinstimmt (**Abb. 29.2**).⁵⁶ Für das Münchner Werk spiegelte er den verwendeten Karton und positionierte zudem jede Figur einzeln für sich. Ausgenommen sind die Figur des Joseph sowie der Hintergrund, beides wurde entweder von anderen Vorlagen übernommen oder frei hinzugefügt. Konkrete Hinweise der Übertragung in Form von *spolvero*-Punkten oder *calco*-Linien waren mittels Infrarotreflektographie zwar nicht feststellbar, allerdings konnten derartige Hilfspunkte leicht verwischt werden und es war sogar üblich, sie zu entfernen (**Abb. 29.8**).⁵⁷ Die Kartonverwendung an diesem Gemälde wird indes durch die während des Malens verworfenen Details bestätigt, darunter als auffälligste die Locken des Engels und die veränderte Handhaltung des Christuskindes (**Abb. 29.9, 29.10**).⁵⁸ Die Unterzeichnung selbst nahm der Meister mit einem Pinsel und

schwarzem Malmittel vor, wobei er vorrangig die Konturen umriss und nur partiell Gewandfalten durch eine geringe Schraffierung weiter ausarbeitete (**Abb. 29.8, 29.10**).

Die Farbwahl Fra Bartolomeos kennzeichnet die Verwendung opaker Malfarben, die nass in nass aufgebracht und zum Teil weiter vertrieben wurden; einzelne Striche setzte er bewusst zur Anlage von Höhen oder Schatten ein. Charakteristisch ist der ablesbare Pinselduktus, vor allem an den Ansatzstellen eines Pinselstrichs, der partiell in Form von Rillen nachvollziehbar ist, wie beispielsweise an den Wolken. Farbige Lasuren blieben den roten Gewändern und bedingt dem grünen Hintergrund vorbehalten.

In flächhaftem Farbauftrag arbeitete der Künstler die Grundfarbigkeit durch opake, nass in nass ineinandergesetzte Malfarben heraus. Die stufenlose Modellierung des Himmels wurde durch eine variierende Pigmentierung des hellblauen Grundtons sowie die fein vertriebene dunklere Ausmischung erreicht (**Abb. 29.11**). Für die Landschaft diente tendenziell ein hellgrüner Grundton, worauf in unterschiedlichen Schichtenabfolgen grüne, gelbe und bräunliche

⁵³ Uzielli 1998, S. 118.

⁵⁴ Bei den Querleisten aus Nadelholz könnte es sich um die überarbeiteten originalen oder um später angefertigte Leisten handeln. Die Form der Aussparungen legt jedoch eine originale

Stabilisierung der Tafel durch Einschubleisten nahe; vgl. Taube 2005, S. 235.

⁵⁵ Kirsch 2004, S. 158.

⁵⁶ Siehe die kunsthistorischen Ausführungen.

⁵⁷ Bambach 1999, S. 79 f.; siehe den Beitrag von Daniela Karl in diesem Band.

⁵⁸ Siehe die kunsthistorischen Ausführungen.



Abb. 29.10 Engel, makroskopische Aufnahme und Ausschnitt Infrarotreflektogramm (Osiris-Kamera). Anlage eines größeren Kopfes, Locken hinter dem Gesicht und veränderte Augenposition in der Unterzeichnung



Abb. 29.11 Hintergrund mit Baum und Engel, makroskopische Aufnahme. Pinselduktus der nass in nass ineinandergearbeiteten Malfarben und aufgetupfte Lichter an den Bäumen



Abb. 29.12 Mauer im Hintergrund, makroskopische Aufnahme. Heller Grundton mit Ritzlinien und dunkelbrauner Modellierung, braunem Blattwerk und goldenen Lichtern

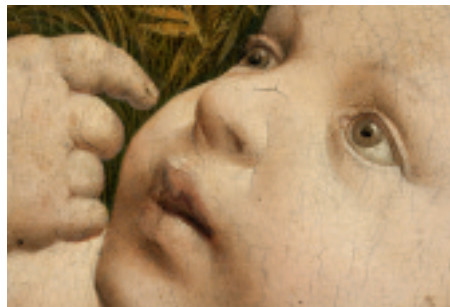


Abb. 29.14 Kopf des Christuskindes, makroskopische und mikroskopische Aufnahme. Detaillierte Ausarbeitung der Gesichtszüge mit feinen Pinselstrichen wie Wimpern und Lichtpunkten an den Augen



Abb. 29.13 Kopf der Maria, makroskopische Aufnahme. Feine, stufenlose Modellierung der rosa Inkarnattöne durch vertriebene Malfarben



Abb. 29.15 Kopf des hl. Joseph, makroskopische Aufnahme. Inkarnatmodellierung mit braunen Grundtönen für die Haare und weißen Strähnen

Malfarben zur Ausgestaltung folgten. Gerade diese Kombination von opaken und transparenten Schichten erbrachte mit Variationen des Farbauftrags – weich vertrieben oder klar begrenzt – die farbenprächtige, malerisch angelegte Landschaft mit Laubwerk und Gräsern, ergänzt durch einzelne Pinselzüge zur Differenzierung von Blattwerk oder Lichtern (**Abb. 29.11**). In vergleichbarer Malweise erzeugte Fra Bartolommeo die rückseitige Wandstruktur, deren hellbrauner Grundton durch nass in nass aufgebrachte, dunkelbraune Farbausmischungen modelliert und mit Licht- und Schattenlinien zur Konturierung der Architektur versehen wurde. Während des Malprozesses zog er zur Schaffung ge-

rader Kanten am Mauerwerk und am Stock des Joseph mit einem Lineal Ritzlinien in die Malschicht (**Abb. 29.12**).⁵⁹

Im Anschluss an den Hintergrund, bei dem die Figuren ausgespart blieben, widmete sich Fra Bartolommeo den Inkarnaten. Seine Malweise, bei der allein opake Malfarben zur Verwendung kamen, zeichnen nass in nass aufgetragene und weich vertriebene Schichten mit feinem Farbverlauf aus. Mit dieser Technik setzt der Künstler sich von der zeitgleich aufkommenden Malweise mit monochromen Untermalungen und farbigen Lasuren zur Ausformulierung der Inkarnate ab.⁶⁰ Auf einem rosa Grundton erfolgte die Modellierung mit dunkleren Rosa- und Brauntönen. Partiiell dienten weiße

Höhen zur Betonung der mit Licht beschienenen Bereiche, die entweder weich vertrieben wurden oder auch als klar begrenzte Farbtupfen stehen blieben (**Abb. 29.13, 29.14**). In gleicher Weise erfolgte die Anlage der Haare bei allen Figuren auf einem hellbraunen Grundton, und erst bei den Strähnen finden sich mehrere Töne für die Haarfarbe (**Abb. 29.10**). In der Abfolge von dunkel zu hell aufge-

⁵⁹ Die Ritzlinien werden durch die folgenden Farbschichten bedeckt und markieren sich nur schwach im Oberflächenbild sowie als dunklere Linien auf der Röntgenaufnahme.

⁶⁰ Mus. Kat. London 1999, S. 250 f.

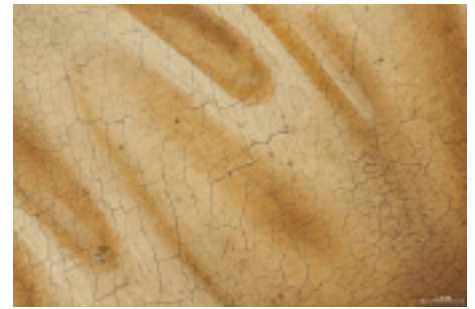


Abb. 29.16 Blauer Marienmantel, grünes Gewandfutter sowie gelbes Gewand des Engels, makroskopische Aufnahmen. Flächiger Grundton mit *nass in nass* eingearbeiteten Schatten und Höhen

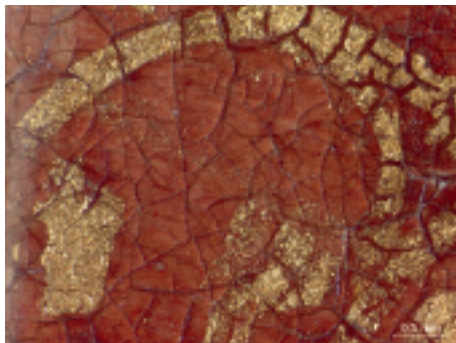


Abb. 29.17 Gewand der Maria, mikroskopische Aufnahme. Auf der roten Lasur mit dem Pinsel aufgebrachttes Muschelgold des goldenen Ornamentsaums

bracht, folgten einzelne gezielte Pinselzüge für die verschiedenfarbigen Strähnen (Abb. 29.15).⁶¹

Die Ausarbeitung der Gewänder wurde in der Regel mit opaken Malfarben auf einem flächig aufgetragenen Grundton mit unterschiedlichen Ausmischungen für Höhen und Schatten realisiert (Abb. 29.16). Einzig den roten und grünen Gewändern waren farbige Lasuren vorbehalten. Der mittels variierender Schichtstärke zur Hell-Dunkel-Gestaltung modellierte Grundton wurde mit Lasuren für die Schatten und opak gesetzten Malfarben für die Höhen kombiniert, bei denen abhängig von der Schichtstärke verschiedene Farbtöne erreicht wurden.

Details der Malerei hob man abschließend durch Vergoldungen hervor. Besonders auffällig sind die zahlreichen Lichtpunkte, die der Künstler in das Blattwerk des Hintergrundes setzte (Abb. 29.12). Ebenso zierte eine lineare Vergoldung aus Muschelgold Gewandsäume, Nimben und das Kreuz des Johannesknaben (Abb. 29.17). Neben den relativ kompakten Goldflächen, wie am Kreuz und an den Gewandsäumen, setzte der Künstler das Pudergold außerdem mit unterschiedlichen Schichtstärken in einer malerischen Manier ein, beispielsweise an den kleinteilig und detailliert ausgearbeiteten Goldsäumen der Gewänder.

Spätere Veränderungen – Erhaltungszustand

Die Darstellung scheint kaum überarbeitet, jedoch reichen Grundierung sowie Malschicht bis zum heutigen Rand des Bildträgers, weshalb eine geringe Formatveränderung nicht auszuschließen ist. Die Tafel ist gedünnt, an den Kanten geringfügig beschnitten und mit Stoßleisten aus Pappelholz versehen. Laut Restaurierungsbericht wurde die Tafel zuletzt 1913 gedünnt, um die Rückseite mit Benzin zu imprägnieren und mit Leinölfirnis einzulassen. Der hierbei entfernte grüne Anstrich findet sich noch heute auf den Querleisten.⁶²

In geringerem Umfang griff man in die Malerei ein. Großflächige Übermalungen im Bereich der blauen Gewänder erzeugten besonders am Madonnenmantel eine dunkle Farbigekeit; das fleckige Erscheinungsbild des blauen Engelsingewandes geht gleichermaßen auf spätere Veränderungen zurück. Wie die nahezu vollständige Übermalung des Randbereichs ist auch die schwarze Rahmung einem späteren Eingriff zuzuordnen. Überdies ist die Vergoldung schwach betrieben und wurde in der Folge stärker überarbeitet. Durch den – im Vergleich zu anderen Gemälden geringfügig – ausgebleichten roten Farblack entstanden geringe Veränderungen an den roten Gewändern. Der gegilbte Firnis führte zu der insgesamt dunkleren und gelblicheren Farbigekeit, die wenig mit der ursprünglichen Intention des Künstlers gemeinsam hat.

Daniela Karl

⁶¹ Teilweise scheinen Haftungsprobleme zu einem leichten Abperlen der oberen Farbschicht geführt zu haben, was insbesondere bei Josephs Haar zu beobachten ist. Vergleichbares wird bspw. für die *Sixtinische Madonna* von Raffael erwähnt, hier ebenso bei Strähnen, in diesem Falle eines Engels. Als Gründe werden neben dem dünnen Farbauftrag Zwischentrocknungszeiten oder Bindemittelunterschiede diskutiert; Schölzel/Krüger/Börner 2012, S. 155.

⁶² Restaurierungsbericht 1913, Doerner Institut.