Licht auf dem Holzweg

Ein neu entdecktes Gemälde von Andrea und Raffaello del Brescianino im Wallraf-Richartz-Museum

Davide Dossi, Iris Schaefer, Caroline von Saint-George

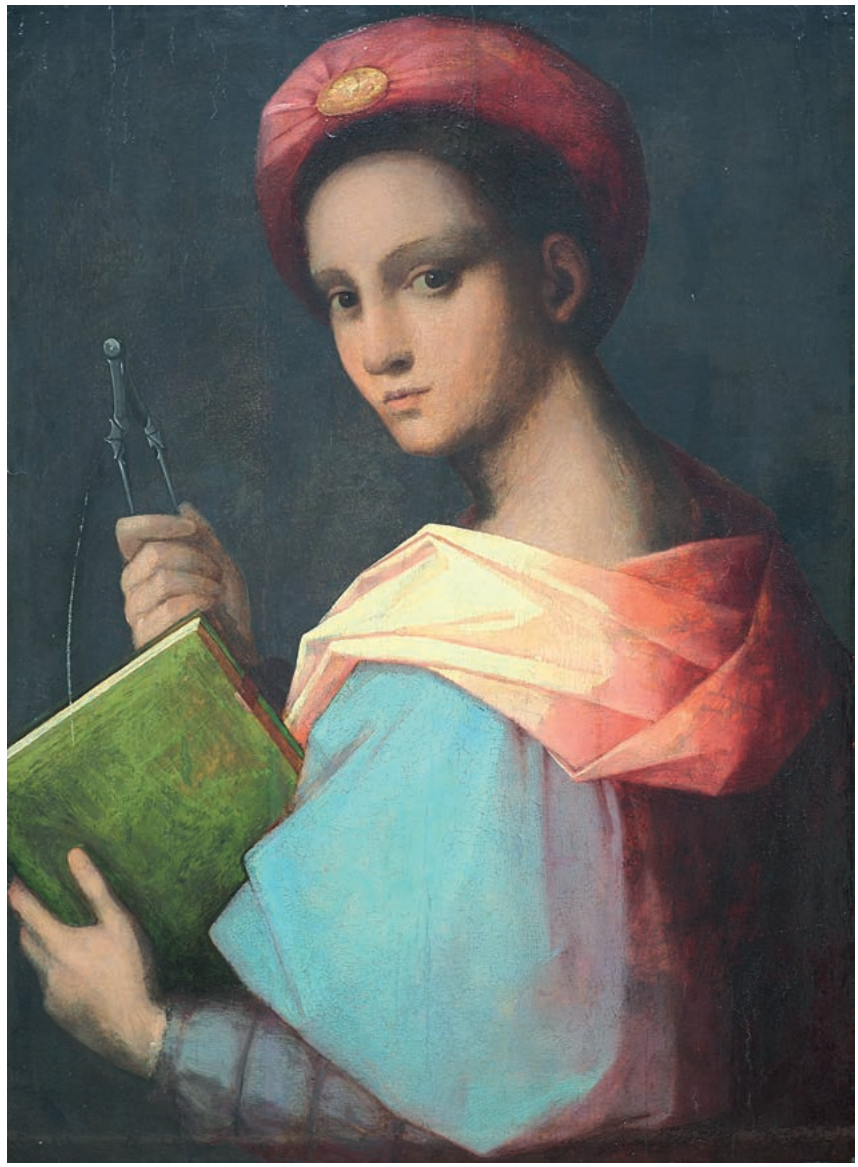
Zusammenfassung

Das Zusammenspiel von kunsttechnologischer Expertise und kunsthistorischer Kennerschaft ermöglicht die Zuschreibung eines Tafelbildes aus dem Besitz des Wallraf-Richartz-Museums an die Brüder Andrea († um 1525) und Raffaello († um 1545) del Brescianino. Dank Holzartenbestimmung und technologischer Untersuchung kann das zuletzt noch als Kopie des 19. Jahrhunderts geltende Gemälde wieder zweifelsfrei der italienischen Renaissance zugeordnet werden. Stilkritische Analyse erweist die Autorenschaft der toskanischen Brüder. Als Bildthema kommt eine Allegorie der Geometrie (oder eine Darstellung der Urania) in Frage.

Summary

Through a cooperation between expertise in art technology and art historical connoisseurship a panel painting owned by the Wallraf-Richartz-Museum can be attributed to the brothers Andrea († circa 1525) and Raffaello († circa 1545) del Brescianino. The painting, lastly assumed to be a 19th century copy, can firmly be recognised as a work of the Italian Renaissance thanks to identification of wood species and technological examination. Stylistic analysis shows that it was created by the Tuscan brothers. The subject of the painting is possibly an allegory of geometry (or a representation of Urania).

Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd./*vol.* 80, 2019, S./*pp.* 161–174.



1
Andrea und Raffaello del Brescianino, Allegorie der Geometrie (?), nach 1520, Öl auf Pappelholz, 67,7 × 48,4 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

Gemeinsam und nahezu zeitgleich führten jetzt kunsttechnologische Expertise und kunsthistorische Kennerschaft ein Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums aus jenem Schattendasein, in das es bald nach seiner Stiftung durch das Ehepaar Reintjes im Jahr 1960 eingetreten war (Abb. 1). Der bislang älteste und fotografisch dokumentierte Nachweis des Bildes findet sich in einem 1907 erschienenen Auktionskatalog der Münchner Galerie Helbing (Abb. 2). Darin figuriert es als Werk von »Andrea d'Agnolo del Sarto« mit folgendem Eintrag: »Allegorie, Brustbild einer jungen Frau mit rotem Kopftuch und blauem Gewande mit gelbrotem Ueberwurf [sic]. Der Körper ist nach links gewandt, der anmutige Kopf dem Beschauer beinahe voll zugewandt. In der Rechten hält sie einen Zirkel, in der Linken ein geschlossenes Buch. Holz. Höhe 68 cm, Breite 48 cm. Goldrahmen.«[1]

Als im Wintersemester 1980/1981 die Tafel im Rahmen einer universitären Lehrveranstaltung zur »Gemäldekunde« im Museum begutachtet wurde, kam nach optischen Vergleichen der Maserung des Bildträgers die Vermutung auf, dass die Tafel aus Nussbaumholz gefertigt sei. Mit Hilfe infraroter Strahlen konnte schon damals die Unterzeichnung einer Madonna mit Kind sichtbar gemacht werden, die sich um 180° gedreht zu der bei Normallicht sichtbaren Malerei präsentiert (Abb. 4). Ein schriftlich überlieferter Bericht zu dieser Gemäldeuntersuchung beschreibt die Unterzeichnung und die Malerei »im Stil der Hoch- und Spätrenaissance, der Florentiner Schule angelehnt«, endet jedoch mit folgender Feststellung: »Der Zustand des Bildträgers, Bildausführung und die Farben lassen auf eine Entstehung im 19. Jhd. schließen. Aufgrund der Unterzeichnung, der fehlenden Signatur und der Bildausführung kann das Gemälde als Arbeit eines Akademieschülers vermutet werden.«[2]

Allem Anschein nach trug der genannte Befund dazu bei, dass im wenig später erschienenen Bestandskatalog des Wallraf-Richartz-Museums das fraglich als »Allegorie der Architektur« titulierte Gemälde schließlich ohne weitere Datierung aufgeführt wurde.[3] So setzte sich das Nischendasein der Tafel fort, das vielleicht nicht zuletzt auch durch den prekären Erhaltungszustand der stark verputzten und großflächig retuschierten Malerei bedingt war.[4]

Aus Interesse an der 1980/1981 sichtbar gemachten und nur ausschnitthaft bildlich dokumentierten Unterzeichnung und wegen dringend notwendiger konservatorischer Maßnahmen am Zierrahmen rückte das Gemälde im Jahr 2018 wieder in den Fokus. Ziel der nochmaligen Untersuchung durch die beiden Co-Autorinnen dieses Beitrags sollte die vollständige Sichtbarmachung der Unterzeichnung mit Hilfe

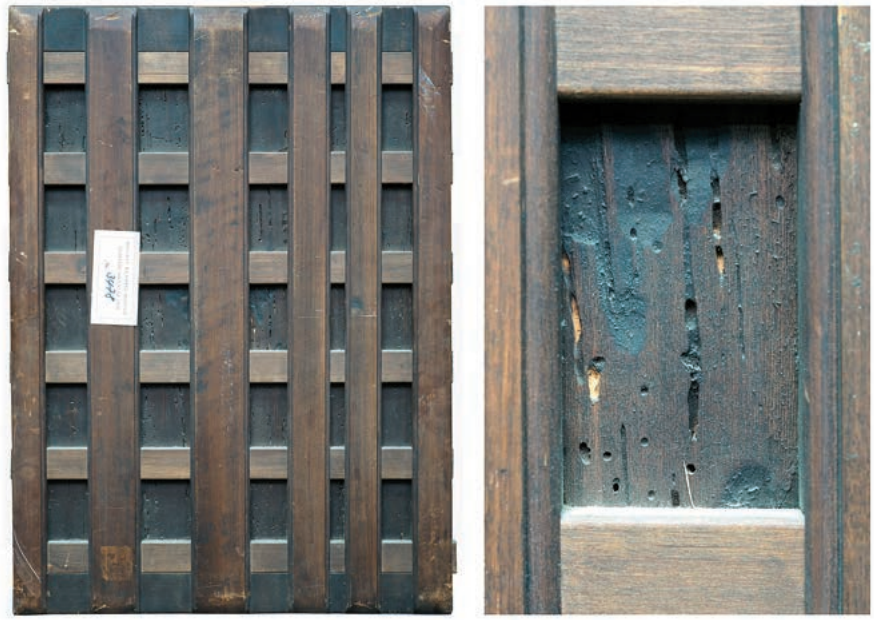
2
Der bislang älteste und fotografisch dokumentierte Nachweis des Bildes in dem 1907 erschienenen Auktionskatalog der Münchner Galerie Helbing

der Infrarotreflektografie sowie eine erneute, umfassende Inaugenscheinnahme des materiellen Bestands sein.

Die Ergebnisse dieser Revision seien hier eingangs dargestellt. Sie decken sich mit der kurz nach den technologischen Untersuchungen erfolgten zufälligen Neuzuschreibung des Gemäldes durch den Co-Autor dieses Aufsatzes, der das Werk im September 2018 bei einem Besuch in der Restaurierungswerkstatt des Wallraf-Richartz-Museums erblickte.

Materieller Bestand

Die Holztafel besteht aus zwei vertikal aneinander gefügten Brettern von ca. 15 cm (bildseitig links) beziehungsweise ca. 33 cm Breite und ist rückseitig parkettiert (Abb. 3). In den Zwischenräumen des Flachparketts lassen Ausfluglöcher und Fraßgänge einen früheren Schadinsektenbefall des hölzernen Bildträgers erkennen. Die angeschnittenen Löcher und Gänge bezeugen eine Dünnung der Tafel, die heute nur noch 6–7 mm dick ist. Die Rückseite der gedünnten Tafel mitsamt Fraßgängen und



3
Rückseite des Holztafelgemäldes von Abb. 1 mit später hinzugefügter dunkler Holzlasur und Parkettierung. In den angeschnittenen Fraßgängen eines ehemaligen Schadinsektenbefalls ist noch die ursprünglich helle Farbigkeit des Pappelholz-Bildträgers sichtbar.

Ausfluglöchern ist von einer braunen Lasur bedeckt, sodass die ursprünglich helle Farbigkeit des Holzes nur in wenigen neueren Ausbrüchen der durch die Schadinsekten geschwächten Tafel sichtbar ist. Aufgrund des eigentlich hellen Holzfarbtons muss die geltende Bestimmung des Bildträgers als Nussbaumholz jetzt in Zweifel gezogen werden. Eine daraufhin durch Andreas Krupa durchgeführte holzanatomische Untersuchung erbrachte nun mit hoher Wahrscheinlichkeit den Nachweis für Pappelholz.[5]

Bildseitig ist die Holztafel von einer dünnen, weiß bis cremefarbig erscheinenden Grundierung bedeckt, die eine glatte Oberfläche aufweist. Außerdem ist in beriebenen Bereichen der Malschicht stellenweise eine bräunliche Lasur erkennbar, bei der es sich gegebenenfalls um eine Imprimitur handeln könnte.

Das neu erstellte Infrarotreflektogramm[6] eröffnet hauptsächlich den Blick auf die kopfüber stehende Unterzeichnung einer Muttergottes mit Kind (Abb. 4). Das Motiv tritt durch dunkle Linien in Erscheinung, die im Wesentlichen Konturen und Binnenzeichnung festlegen. Nichts deutet auf ein Pausverfahren wie etwa die »calco«-Technik hin, die bei vielen Gemälden des Andrea del Sarto und seiner Zeitgenossen zum Einsatz kam.[7] Vielmehr scheint die Unterzeichnung des Motivs spontan und freihändig erfolgt zu sein. Zuweilen ist eine gewisse Formsuche erkennbar, wie etwa in der Position des ausgestreckten Arms des Christuskindes, der zunächst tiefer angelegt war. Interessanterweise treten in diesem Bereich vermehrt Linien in Erscheinung, deren schräger oder hakenförmiger Ansatz sowie deren partielle Zweiteilung des Striches auf die Verwendung einer Feder hindeuten (Abb. 5). Zahlreiche andere Zeichenlinien weisen durch ihren Abriebcharakter und ihre stumpfen An- und Absätze auf ein trocken zeichnendes Medium wie schwarze Kreide oder Kohle hin. Dies gilt so etwa auch für die im Vergleich zum Christuskind reduzierter und schematischer wirkende Unterzeichnung des Gesichts der Maria. Vor diesem Hintergrund erscheint denkbar, dass das flüssige Zeichenmedium zur Korrektur oder auch Fixierung der mit

4
Infrarotreflektogramm (180° gedreht) von Abb. 1 mit der Unterzeichnung der ersten Bildanlage einer Madonna mit Christuskind

5
Detail des Infrarotreflektogramms (Abb. 4). Neben Spuren eines trockenen Unterzeichnungsmittels wie schwarze Kreide oder Kohle finden sich auch Hinweise auf die Verwendung einer Feder mit ihren typischen hakenförmigen Ansätzen und der partiellen Zweiteilung des Strichs.

Kreide oder Kohle angelegten Form Einsatz fand, ein Verfahren, das in der italienischen Renaissancemalerei durchaus üblich war.[8]

Im Infrarotreflektogramm ist darüber hinaus ablesbar, dass die Darstellung der Muttergottes mit Kind über das Stadium der Unterzeichnung hinaus bereits die Anlage eines dunklen Hintergrundtons umfasst, der die Umrisse der Figuren ausspart (Abb. 4). Deutlich erkennbar sind dünne Farbaufträge mit sichtbarem Duktus, die an den Konturen von Köpfen und Schultern entlangführen und die Fläche vornehmlich durch horizontal geführte Pinselstriche füllen.

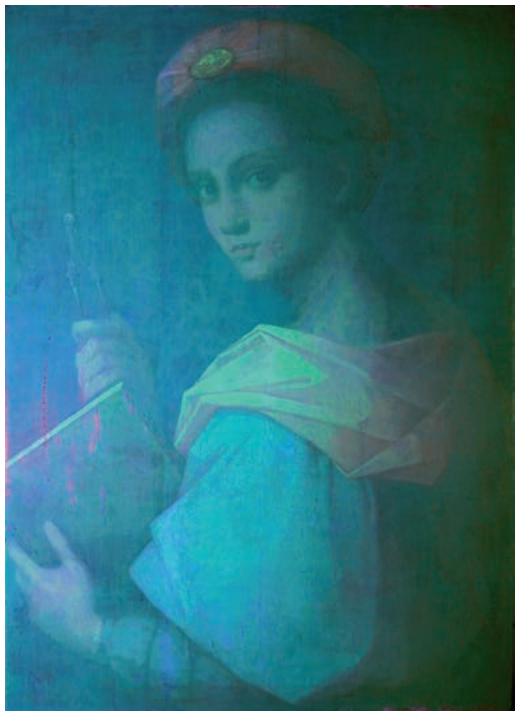
Eine Unterzeichnung der letztlich malerisch ausgeführten *Allegorie der Geometrie* lässt sich mit Hilfe der Infrarotreflektografie nicht eindeutig feststellen, was aber nicht ausschließt, dass eine zeichnerische Anlage mit einem von infraroten Strahlen nicht detektierbaren Material wie etwa Rötel vorhanden sein könnte. Einige Linien, die die Köpfe der Maria und des Christuskindes »durchkreuzen«, könnten zur zeichnerischen Vorgabe des Gewandes der weiblichen Allegorie zählen und weisen in ihrem Duktus durchaus Ähnlichkeiten mit der beschriebenen Stiftzeichnung der Madonna und des Christuskindes auf. Indessen handelt es sich bei den dunklen breiten Linien, die das Infrarotreflektogramm im Bereich des Turbans sichtbar macht, nicht um einen Teil der Unterzeichnung, sondern um blaugrau pigmentierte Pinselstriche, die möglicherweise eine anfänglich geplante Fältelung oder Zierde der Kopfbedeckung anzeigen sollten.

Es gibt keinen Hinweis darauf, dass die Erstanlage des Madonnenbildes und die gegenwärtig sichtbare Malerei von zwei unterschiedlichen Händen stammen, doch kann – zumindest aus technologischer Sicht – auch nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass unsere Tafel (aus welchen Gründen auch immer) in unvollendetem Zustand von einer in die andere Malerwerkstatt gelangte.[9]

Erhaltungszustand

Bei unserer Tafel ist die maltechnische Verwandlung der Erstanlage in die gegenwärtige Darstellung kaum noch nachzuvollziehen. Grund dafür ist zunächst die kompakte und stark glänzende Firnisschicht, die die Farboberfläche bedeckt. Der zwar nur mäßig vergilbte Firnis zeigt unter ultravioletten Strahlen eine erhebliche Fluoreszenz, eine Eigenschaft, die nur mit einer fortgeschrittenen Alterung des Überzugs zu erklären ist (Abb. 6). Die tiefe Kratzspur im Firnis, die sich mit vertikalem Verlauf am linken Bildrand befindet, bestand offensichtlich bereits zum Zeitpunkt der eingangs genannten Gemäldeuntersuchung von 1980/1981, wie eine schwarzweiße Fotografie von 1982 nahelegt (Abb. 7).[10] Ohnehin sind restauratorische Maßnahmen an dem Gemälde weder vor noch nach der Schenkung durch das Ehepaar Reintjes überliefert.

Nicht unerwähnt bleiben sollen gewisse Unterschiede zwischen dem heutigen Erscheinungsbild des Werks und seiner Reproduktion im Auktionskatalog der Galerie Helbing (Abb. 2). Bei der Abbildung handelt es sich aufgrund des erkennbaren Runzelkorns aller Wahrscheinlichkeit nach um einen Lichtdruck[11], ein drucktechnisches Verfahren, das um 1900 sehr verbreitet war. Da wir jedoch die fotografische Vorlage für diesen Lichtdruck nicht kennen, dürfen die ablesbaren Abweichungen, vor allem im Hinblick auf die Hell-Dunkel-Werte und Schattenmodellierungen nicht als absolut betrachtet werden. Fraglich bleibt auch, inwieweit der im Lichtdruck erkennbare Zierrand an der Brosche des Turbans, der Scheitel des Haupthaares



6
UV-Fluoreszenz-Aufnahme von Abb. 1. Der nur mäßig vergilbte Firnis zeigt unter ultravioletten Strahlen eine erhebliche Fluoreszenz, eine Eigenschaft, die auf eine fortgeschrittene Alterung des Überzugs zurückzuführen ist.

7
Eine schwarzweiße Fotografie des Rheinischen Bildarchivs, Köln, von 1982 zeigt bereits den heutigen Erhaltungszustand des Gemäldes.

und der helle Saum am Unterarm der rechten Hand mit Zirkel zum ursprünglichen Bestand zählten.

Eine Überprüfung dieser Abweichungen im Vergleich zum gegenwärtigen Zustand des Bildes wird durch umfangreiche Übermalungen erschwert. Die vielfach lasierenden, teilweise auch deckenden Farbaufträge befinden sich zwar unterhalb der beschriebenen Firnisschicht, überlagern ihrerseits jedoch unterliegende Malschichten, die neben einem prägnanten Craquelé häufig stark berieben beziehungsweise reduziert erscheinen und partiell auch größere Farbverluste aufweisen. Schon dies lässt vermuten, dass besagte Übermalungen lange nach Entstehung des Werks (und vielleicht zwecks Abmilderung zwischenzeitlich entstandener Putzschäden) vorgenommen wurden. Tatsächlich wird vor allem bei stereomikroskopischer Betrachtung ersichtlich, dass die lasierenden bis deckenden Übermalungen Farbpigmente enthalten, die ungleich feiner sind als die der unterliegenden Malschichten. Letztgenannte zeichnen sich vielfach durch farbintensive Pigmente aus, die zwar unterschiedliche, jedoch oft größere Partikel aufweisen. Dies gilt zum Beispiel für die roten Pigmente (vermutlich Farblacke), die im Turban oder in Ausmischung mit blauen Pigmenten (vermutlich Azurit) zur Darstellung violett changierender Farbbereiche im Gewand erkennbar sind. Ihr gröberes Korn weist auf eine manuelle Herstellung hin, wohingegen die feine und homogene Beschaffenheit der Pigmentierung in den Retuschen als Indiz für maschinelle Aufbereitung gelten darf, wie sie erst im 19. Jahrhundert üblich wurde.[12]

Aus kunsttechnologischer Perspektive lässt sich zusammenfassend festhalten: Das hier besprochene Gemälde entstand auf einem Bildträger aus Pappelholz, einer Holzart, die im Mittelalter und in der frühen Neuzeit hauptsächlich in Italien zur Herstellung von Maltafeln verwendet wurde.[13] Die Unterzeichnung der ersten Bildan-

lage mit der Darstellung der Muttergottes mit Kind erfolgte spontan und freihändig unter Verzicht auf Modellierung durch Schraffuren. Nicht nur Stil und Mittel, auch die Einfachheit dieser Unterzeichnung passen zur italienischen Tafelmalerei des frühen 16. Jahrhunderts. Was die heute sichtbare Malerei *(Allegorie der Geometrie)* betrifft, so sind unter den größtenteils lasierenden Übermalungen Malschichten erkennbar, die ein ausgeprägtes Altersspringnetz besitzen und Charakteristika der Pigmentierung aufweisen, die mit Malereien der italienischen Renaissance ebenfalls gut vereinbar sind. So spricht aus rein technologischer Sicht nichts dagegen, den Maler unserer Tafel hier nun erneut – und endlich genauer – im Umfeld des Andrea del Sarto zu suchen.

Zuschreibung

Durch stilkritische Analyse lassen sich die oben dargelegten kunsttechnologischen Erkenntnisse in eine neue Zuschreibung des Gemäldes überführen. Alles spricht dafür, im hier besprochenen Gemälde eine neue Ergänzung zum Œuvre der Gebrüder Andrea und Raffaello del Brescianino zu erblicken.

Innerhalb der toskanischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts bleibt Andrea del Brescianino, auch bekannt als Andrea Piccinelli, ein bis heute wenig greifbarer Künstler. Oftmals werden seine Werke mit jenen des Bruders Raffaello verwechselt, der gleichfalls als Maler tätig war. Wie von der einschlägigen Forschung bereits konstatiert, ist die historiographische und kunstkritische Quellenlage zu Identität und Werk der Brüder diffus: In der Giunti-Ausgabe seiner »Vite de' piú eccellenti pittori scultori ed architettori…« von 1568 erwähnt Giorgio Vasari namentlich nur den Raffaello, dessen Schüler er von 1527 bis 1529 in Florenz gewesen war. Spätere Quellen hingegen führen ausschließlich Andrea an. Aufgrund dieser Überlieferungstradition entstand mit der Zeit die Idee von einer künstlerischen Überlegenheit des Andrea gegenüber seinem Bruder. In der Folge wurden die wichtigen und besseren Gemälde überwiegend Andrea del Brescianino zugeschrieben, auch wenn tatsächlich entweder nur eine (unbestimmte) Hand oder die Hände beider Brüder am Werk waren.

Da bisher keine monographische Untersuchung zum Werk der Gebrüder Brescianino vorgelegt wurde, weist das Œuvre beträchtliche stilistische Schwankungen auf, die auf Beteiligung diverser Hände hindeuten. Besagter Korpus besteht unter anderem aus Andachtsbildern sowie Werken mit profanen Sujets beider Künstler. Für die ebenfalls dazu zu rechnenden Altargemälde sind Bezahlungen an jeweils nur einen der Brüder oder auch an beide zusammen dokumentiert, was aber noch nichts über die tatsächliche Arbeitsteilung aussagt. Gleichwohl gibt es nur sehr wenige Gemälde, die mit Sicherheit datierbar sind, was die Erstellung einer Werkchronologie erschwert. Vor dem Hintergrund dieser Forschungssituation kann auch das hier besprochene Gemälde vorerst nicht zweifelsfrei einem der beiden Brüder zugeschrieben beziehungsweise genauer datiert werden.[14]

Andrea und Raffaello waren die Söhne des Giovanni Antonio Piccinelli, eines aus Brescia stammenden Tänzers. Weder Geburtsort noch -daten sind bekannt (wobei letztere aber in den 1480er Jahen angesetzt werden sollten). Der früheste bekannte Nachweis für beide Brüder findet sich in einem Dokument vom 26. Februar 1505, als der Vater eine Tanzschule in Siena eröffnete. Er tat dies ausdrücklich auch im Namen von Andrea und dessen Bruder Raffaello, die folglich zu jener Zeit jünger als 20 Jahre

8
Andrea und Raffaello del Brescianino, Porträt einer jungen Frau, Öl auf Holz (?), 47 × 33 cm, Verbleib unbekannt

gewesen sein müssen, womit die gesetzlichen Regelungen zum Mindestalter für selbstständige Geschäftsfähigkeit zur Anwendung kamen.

Nach einigen Aufträgen in Siena sind beide Maler in Florenz dokumentiert, wo sie vermutlich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts eintrafen und rasch die Stil-Lage und Formensprache führender Künstler wie Leonardo da Vinci, Raffael und Fra Bartolomeo aufnahmen. Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fertigten die Brescianino-Brüder verschiedene Altarbilder für Kirchen in der Region um Siena an, jedoch ohne mit den florentinischen Traditionen und Vorbildern zu brechen. Im Werk des Andrea und des Raffaello del Brescianino verbinden sich fortan kompositorische Prinzipien, die man von Fra Bartolomeo und den Künstlern der sogenannten Scuola Grande di San Marco kennt, mit den koloristischen Effekten und der Lichtregie eines Andrea del Sarto zu einer charakteristischen Synthese.

Andrea starb – vermutlich in Florenz – um 1525 oder kurz danach; die letzten Aufzeichnungen über ihn betreffen seine Aufnahme in die Compagnia di San Luca im Jahr 1525. Raffaello überlebte seinen Bruder um 20 Jahre und verstarb in Florenz am 15. Februar 1545.[15]

Kompositorisch und stilistisch gleicht unser Gemälde mehreren Werken, die derzeit Andrea und Raffaello del Brescianino zugeschrieben sind. Wie in ihren Andachtsbildern, meist Madonnen mit Kind oder Heilige Familien in leicht variierten Wiederholungen, finden sich auch in ihren allegorischen Figuren, ja sogar in ihren

Porträtgemälden idealisierte Physiognomien mit charakteristischen Zügen. Die meist mehr oder weniger ›quadratischen‹ Gesichter haben große, mandelförmige Augen unter tiefen Schatten; oft ist die Hauptfigur in der gleichen Weise ausgerichtet. Beispiele, die einen überzeugenden Stilvergleich mit dem Kölner Gemälde erlauben, sind das *Porträt einer jungen Frau*[16] (Abb. 8), die *Heilige Familie mit einem männlichen Heiligen*[17] (Abb. 9), eine *Weibliche Allegorie*[18] (Abb. 10), eine zuletzt 1998 im Kunsthandel nachgewiesene *Madonna mit Kind*[19] und weitere ähnliche Werke wie etwa der *Heilige Sebastian* der Sammlung Chigi Saracini (Siena) oder auch zwei weibliche Porträts, eines davon im Kunsthaus Zürich und ein weiteres in der Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom (die römische Version zeigt die dargestellte Dame spiegelverkehrt).

Besonders die *Weibliche Allegorie* (Abb. 10) ist ein sehr interessantes und wichtiges Beispiel für die beinah exakte Wiederholung eines bestimmten Musters, das mit Hilfe unterschiedlicher Attribute und anderer Elemente variiert wurde, entsprechend dem Erscheinungsbild der jeweils dargestellten Allegorie. Dieser Methode entspringt auch das Kölner Bild.

Ein Großteil dieser Gemälde wurde in der Vergangenheit entweder Andrea oder Raffaello allein gegeben, zuletzt jedoch beiden Brüdern als Gemeinschaftsarbeit

9
Andrea und Raffaello del Brescianino, Heilige Familie mit einem männlichen Heiligen, Öl auf Holz, 80 × 50 cm, Verbleib unbekannt

10
Andrea und Raffaello del Brescianino, Weibliche Allegorie, Öl auf Holz, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt

zugeschrieben. Ein solches Umdenken lässt sich beispielsweise bei der *Madonna und Kind mit Heiligen*[20] der Londoner National Gallery beobachten. Offenbar wird sich die jüngere Kunstgeschichtsschreibung bewusst, wie problematisch eine Trennung der Künstlerpersönlichkeiten von Raffaello und Andrea del Brescianino vor dem Hintergrund des aktuellen Wissensstands ist.

Hinsichtlich des Figurenaufbaus ist das Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum zweifellos beeinflusst durch Porträts von Raffael, besonders das Washingtoner *Bildnis des Bindo Altoviti,*[21] wo der Dargestellte den Blick über die Schulter auf den Betrachter richtet. In Florenz wurde dieser beliebte Porträt-Typus während der Folgejahre von Andrea del Sarto weiterentwickelt, der dann seinerseits zwischen 1515 und 1520 zu einem der wichtigsten Vorbilder für die Malerei des Andrea und Raffaello del Brescianino wurde.

Besonders das *Porträt eines jungen Mannes* in der Londoner National Gallery, gemalt zwischen 1517 und 1518,[22] scheint mit unserer weiblichen Figur gut vergleichbar. Wie sich in diesem Gemälde zeigt, gibt Andrea del Sarto die Naturnähe der Darstellung schrittweise auf und damit auch jene Gegenständlichkeit, die Raffaels Porträts aus den Florentiner und frühen römischen Jahren ausmacht. Feinste Nuancierungen lassen seine Figuren leichter, weniger körperhaft, ja nahezu überirdisch erscheinen. Diese Charakteristika, die von seinen Schülern Pontormo und Rosso Fiorentino noch verstärkt werden sollten, haben auch die Gebrüder Brescianino aufgenommen und weiterverarbeitet. Andrea und Raffaello schaffen Figuren mit sehr leichtem Chiaroscuro, verklärenden Lichteffekten und hellen, teils ›neonartigen‹ Farben.

Eine plausible Datierung unseres Gemäldes wird zum einen also dadurch erschwert, dass bislang keine verlässliche Werkchronologie für die Gebrüder Brescianino erarbeitet werden konnte. Zum anderen war es für die Brüder keineswegs ungewöhnlich, einmal etablierte Kompositionen auch in späterer Zeit noch zu variieren. Ein Entstehungsdatum vor 1520 scheint jedoch undenkbar, vor allem aufgrund der Vorbildlichkeit bestimmter Porträts von Andrea del Sarto.

Bislang wurde das hier besprochene Gemälde versuchsweise als eine Allegorie der Architektur identifiziert. Doch bei genauerer Betrachtung zeigt die weibliche Figur eher die kennzeichnenden Attribute einer anderen, dem Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik) angehörigen Freien Kunst, und zwar jene der Geometrie: in der rechten Hand hält sie einen Zirkel, in ihrer Linken ein Buch. Seit der Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts wird die Allegorie der Geometrie mit einem Zirkel abgebildet, dem Instrument zur Messung von Formen auf einer Ebene und im Raum sowie von deren wechselseitigen Beziehungen. Alternativ könnte man die im Kölner Bild dargestellte Figur eventuell auch als Urania identifizieren, Tochter des Zeus und der Mnemosyne: Als Muse der Astronomie und Geometrie wird sie des öfteren in einem blauen Gewand wiedergegeben, ausgestattet mit Globus und Zirkel.

Anmerkungen

1 *Gemälde alter Meister aus rheinischem Privatbesitze [sic]: Auktion in München in der Galerie Helbing, Montag, den 14. Oktober 1907,* hrsg. von Hugo HELBING, München 1907, S. 24.

2 Von Studenten im Rahmen der Lehrveranstaltung »Praktische Gemäldekunde« unter Leitung von Frank Günter Zehnder verfasster Bericht in der Bildakte (Archiv des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud).

3 *Wallraf-Richartz Museum Köln, Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung,* Köln/Mailand 1986, S. 76, dort unter dem Bildtitel »Allegorie der Architektur (?)«.

4 Bezeichnenderweise taucht das Bild in den früheren, aber nach der Schenkung erschienenen Katalogen des Hauses nicht auf; vgl. *Katalog der italienischen, französischen und spanischen Gemälde bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum* (= Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd. 6), bearb. von Brigitte KLESSE, Köln 1973, sowie *Wallraf-Richartz-Museum · Verzeichnis der Gemälde,* Köln 1965. Zum Zustand des Bildes siehe weiter unten.

5 Unser Dank gilt Dipl.-Rest. Andreas Krupa M.A., Institut für Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft der TH Köln, der am 21.8. 2018 die Holzart vor Ort makroskopisch und mikroskopisch folgendermaßen beurteilte: Makroskopisch gleichmäßiges Material ohne signifikante Merkmale, also keine sichtbaren Poren, Holzstrahlen, Jahrringe, Spiegel oder Markflecken; Farbe: hellbeige. Makroskopisch könnte es sich unter den europäischen Hölzern daher um Pappel, Linde oder Weide handeln. Die Hirnkanten der Tafel geben keinen Hinweis auf den Brettschnitt, sodass hier kein aussagekräftiges Probenmaterial für die holzanatomische Analyse entnommen werden kann. Daraufhin erfolgte dann die mikroskopische Untersuchung im Auf- und Durchlicht zur näheren Bestimmung der Holzart anhand einer Holzfaser von der Rückseite der Tafel, die zufälligerweise annähernd einen Radialschnitt wiedergibt und folgende Merkmale aufweist: glattwandige Zellen, ein angeschnittenes Gefäß zeigt die Zwischenwand zu einem weiteren Gefäß (daher keine reinen Einzelporen, sondern mindestens Porenpaare), intervaskulare Tüpfelung alternierend, Gefäße zeigen keine spiralförmigen Verdickungen (Ausschluss von Linde), rudimentärer Rest eines Holzstrahls zeigt keine Merkmale der Heterogenität (Ausschluss von Weide), die genannten Beobachtungen weisen in letzter Konsequenz auf Pappelholz hin.

6 Die Aufnahme wurde mit der digitalen A1 Osiris Infrarot-Kamera (Wellenlänge 0.9–1.7µm), Opus Instruments, erstellt.

7 *Andrea del Sarto · The renaissance workshop in action,* Ausstellungskatalog, Los Angeles, Paul Getty Museum, 23.6.–13.9.2015 / New York, Frick Collection, 7.10.2015–10.1.2016, bearb. von Julian BROOKS, Denise ALLEN und Xavier F. SALOMON, mit Beiträgen von Alessandro CECCHI, Dominique CORDELLIER, Marzia FAIETTI, Yvonne SZAFRAN, Sue Ann CHUI, Sanne WELLEN und Marcia STEELE, Los Angeles, S. 13f.; Wibke NEUGEBAUER / Patrick DIETEMANN / Heike STEGE / Jan SCHMIDT (unter Beteiligung von Ursula BAUMER, Irene FIEDLER und Cornelia TILENSCHI), »Die Gewänder sind zum Staunen schön, […] seine Farben […] außerordentlich und wirklich göttlich« · Zur Maltechnik und den Materialien der »Heiligen Familie« in der Alten Pinakothek, in: *Göttlich gemalt · Andrea del Sarto · Die Heilige Familie in Paris und München,* Ausstellungskatalog, München, Alte Pinakothek, 1.10.–1.11.2009, bearb. von Cornelia SYRE, Jan SCHMIDT und Heike STEGE, München 2009, S. 144; Larry KEITH, Andrea del Sarto's "The Virgin and Child with Saint Elizabeth and Saint John the Baptist": Technique and Critical Reception, *National Gallery Technical Bulletin,* Bd. 22, S. 44–46.

8 Dieses Verfahren beschreibt schon Cennino Cennini; vgl. Cennino CENNINI, *Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdesa,* übers. von Albert ILG, Wien 1888, S. 101f. Siehe auch: *Art in the Making · Underdrawings in Renaissance Paintings,* Ausstellungskatalog, London, The National Gallery, 30.10.2002–16.2.2003, hrsg. von David BOMFORD, mit Beiträgen von Rachel BILLINGE, Lorne CAMPBELL, Jill DUNKERTON, Susan FOISTER, Jo KIRBY, Carol PLAZZOTTA, Ashok ROY, Marika SPRING, London 2002, S. 73f.

9 Bei »Abrahams Opfer« von Andrea del Sarto (um 1527/1529, Öl auf Pappelholz, 213 × 159 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) wurden unlängst, ebenfalls kopfüber, Unterzeichnungslinien einer Architektur sichtbar gemacht, die auffallende Übereinstimmungen mit der gemalten Darstellung eines tempelähnlichen Gebäudes auf dem nahezu 30 Jahre früher entstandenen Gemälde »Die Vermählung der Jungfrau« von Pietro Perugino (1500–1504, Öl auf Holz, 234 × 186 cm, Caën, Musée des Beaux-Arts) aufweisen; vgl. *Andrea del Sarto* [Anm. 7], S. 194f.; siehe auch online: http://blogs.getty.edu/iris/a-renaissance-mystery-from-a-marriage-to-a-sacrifice/ [zuletzt aufgerufen am 7.2.2019].

10 Für die Recherche des Aufnahmedatums und die schriftliche Mitteilung vom 5.2.2019 danken wir Cathleen Walther vom Rheinischen Bildarchiv der Stadt Köln.

11 Diesen Hinweis verdanken wir Thomas Klinke. Vgl. auch Heijo KLEIN, *DuMont's kleines Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafi-*

schen Kunst, Köln [3]1977, S. 113f.; Willy KLEMS, *Die Typographie und die Druckverfahren,* 3. Aufl. neu bearbeitet, Düsseldorf/Hannover 1969, S. 368: »Im Lichtdruck werden hauptsächlich hochwertige ein- oder mehrfarbige Kunstdrucke nach Halbtonbildern (Gemälde, Fotos) hergestellt.«

12 Manfred KOLLER, Das Staffeleibild der Neuzeit, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken,* Stuttgart 1984, Bd. 1, S. 396; *Art in the making · Impressionism,* Ausstellungskatalog, London, The National Gallery, 28.11.1990–21.4.1991, bearb. von David BOMFORD, John LEIGHTON, Jo KIRBY und Ashok ROY, London 1990, S. 37–39.

13 Rolf E. STRAUB, Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken,* Stuttgart 1984, Bd. 1, S. 134; KOLLER [Anm. 12], S. 283.

14 Siehe zuletzt ausführlich »*Piccinelli, Andrea e Raffaello, detti Andrea e Raffaello del Brescianino«*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani,* Bd. 83, Rom 2015, S. 154 (A. NESI).

15 Ebd., S. 153–156.

16 Zuletzt in einer Auktion bei Frederik Muller & Cie, Amsterdam, 13.–14.11.1928, Lot 25.

17 Zuletzt Brescia, Kunsthandel.

18 Zuletzt bei Bellini, New York.

19 Öl auf Holz, 82 × 61 cm, zuletzt in einer Auktion bei Farsetti, Prato, 10.5.1998, Lot 219.

20 London, The National Gallery, Öl auf Holz, 71,8 × 53,6 cm, Inv.Nr. NG4028.

21 Washington, National Gallery of Art, Öl auf Holz, 59,7 × 43,8 cm, Inv.Nr. 1943.4.33.

22 Öl auf Leinwand, 72,4 × 57,2 cm, Inv. NG690; A. NATALI, *Andrea del Sarto · Maestro della »maniera moderna«*, Mailand 1998, S. 119.