

# ZU MANTEGNA UND BELLINI

Provenienz, Kunsttechnologie und Restaurierung  
von Werken der Berliner Gemäldegalerie

für die Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin,  
herausgegeben von  
Babette Hartwig und Neville Rowley

MICHAEL IMHOF VERLAG



**Gemäldegalerie**  
Staatliche Museen zu Berlin



# INHALT

MICHAEL EISSENHAUER

<b>VORWORT</b> .....	7
----------------------	---

BABETTE HARTWIEG

<b>EINFÜHRUNG</b> .....	8
-------------------------	---

MARIA REIMELT

<b>FRANCESCO SQUARCIONE, <i>MARIA MIT KIND</i></b> .....	14
--	----

Von Befunden zu Objekt und Provenienz zur jüngsten Restaurierung

BABETTE HARTWIEG

<b>ANDREA MANTEGNA, <i>DIE DARBRINGUNG CHRISTI IM TEMPEL</i></b> .....	28
--	----

Ergebnisse technischer Untersuchungen zum Werk und zur Verbreitung einer Kompositionsidee

MARIA ZIELKE

<b>BERNARDINO PARENTINO, <i>MUSIKANTEN</i></b> .....	48
--	----

Fragmente einer profanen Raumausstattung

MARIA ZIELKE

<b>JACOPO BELLINI, DREI TAFELN EINES POLYPTYCHONS</b> .....	56
---	----

Studien zur ursprünglichen Gestalt, Technik und Restaurierungsgeschichte

BABETTE HARTWIEG, FELICITAS KLEIN

<b>GIOVANNI BELLINI, <i>DER DOGE LOREDAN MIT VIER BEGLEITERN</i></b> .....	68
--	----

Spurensuche zur Entstehungs- und Restaurierungsgeschichte des großformatigen Wandbildes

HANNA STRZODA

<b>GIOVANNI BELLINI, <i>DER DOGE LOREDAN MIT VIER BEGLEITERN</i></b> <b>AUS DER SAMMLUNG MARCZELL VON NEMES</b> .....	86
--	----

Sicherungsübereignet an die Dresdner Bank

MICHELA ZURLA

<b>GIOVANNI BELLINI, <i>DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI</i></b> .....	102
--	-----

Neue Funde zur Erwerbungs- und Restaurierungsgeschichte für die Berliner Gemäldegalerie

NICOLA MÜLLER

<b>FRANCESCO BISSOLO, <i>DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI</i></b> .....	112
---	-----

Wiederentdeckung und Restaurierung eines Gemäldes aus der frühen

Sammlungsgeschichte der Gemäldegalerie

NEVILLE ROWLEY

<b><i>MANTEGNA &amp; BELLINI IN BERLIN</i></b> .....	128
--	-----

Ein Rückblick

Literaturverzeichnis .....	140
----------------------------	-----

Abbildungsverzeichnis .....	142
-----------------------------	-----

Impressum .....	144
-----------------	-----

# EINFÜHRUNG

Die Malerei aus Padua und Venedig aus dem 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts von und um ihre beiden Protagonisten Andrea Mantegna (um 1431–1506) und Giovanni Bellini (um 1435–1516) ist in der Berliner Gemäldegalerie mit etwa 30 Werken prominent vertreten. Die große Kooperations-Ausstellung der Berliner Gemäldegalerie mit der National Gallery London *Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance* 2018/19 bot den Anlass, diesen Werkkomplex im Vorfeld nicht nur von Seiten der Kunstgeschichte, sondern auch der Restaurierung und schließlich der Provenienzforschung intensiver zu untersuchen. Einige Werke trugen noch Papierbeklebungen zur Sicherung der Malschicht aus Zeiten der Einlagerung im Zweiten Weltkrieg und bedurften dringend einer Konservierung (wie z. B. Giovanni Bellini, Werkstatt, *Die Darbringung Christi im Tempel*, Kat.Nr. 36; Abb. 3), andere verlangten vor allem nach einer ästhetischen Korrektur nachgedunkelter, älterer Retuschen (wie z. B. Giovanni Bellini, *Der tote Christus, von zwei Engeln gestützt*, um 1470–75, Kat.Nr. 28; Abb. 6, S. 135). Für das

Gemälde des Lehrers und Adoptivvaters von Andrea Mantegna, Francesco Squarcione, *Maria mit Kind* (um 1455, Kat.Nr. 27A), entschlossen wir uns zu einer umfassenden Restaurierung und Anfertigung eines neuen Rahmens nach historischem Vorbild (siehe S. 14–27). Selbstverständlich sollte dieses Werk Teil der großen Ausstellung werden, wenn es aus konservatorischen Gründen auch nicht nach London reisen konnte. Auch für Francesco Bissolos *Die Auferstehung* (um 1525–30, Kat.Nr. 43) eröffnete das Ausstellungsprojekt die Chance zur Durchführung einer umfangreichen Restaurierung, mit der das Gemälde nach jahrzehntelanger Deponierung wieder ausstellungsfähig wurde (siehe S. 112–127). Ein entscheidendes Element der großen, vergleichend angelegten Schau stellte nach dem Wunsch der AusstellungenskuratorInnen die Gegenüberstellung der beiden unübersehbar verwandten Kompositionen der *Darbringung Christi im Tempel* von Andrea Mantegna in der Gemäldegalerie (um 1454, Kat.Nr. 29) und Giovanni Bellini im Museum der Fondazione Querini Stampalia in Venedig dar,



1 Blick in die Studioausstellung *Bellini plus – Forschung und Restaurierung*, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, 14. Oktober 2018 bis 21. Juli 2019

deren viel diskutierte Abhängigkeit voneinander durch technologische Untersuchungen beider Gemälde zu klären war (siehe S. 28–47).

Als die getroffene Werkauswahl im Kontext der großen Ausstellung von 1. Oktober 2018 bis 27. Januar 2019 in London und von 1. März bis 30. Juni 2019 in Berlin gezeigt wurde, stand ein Kabinett in der Dauerausstellung für eine Begleitpräsentation zur Verfügung, in der wir dem Publikum anhand von sechs Werken Ergebnisse der kunsttechnologischen Forschungen und Aspekte der durchgeführten Restaurierungen wie auch der Restaurierungsgeschichte mit knappen Texten nahebringen wollten (Abb. 1). Diese unter den Titel *Bellini<sup>plus</sup> – Forschung und Restaurierung* gestellte Studioausstellung stieß auf so viel positive Resonanz, dass wir die Präsentation, bereichert um Mantegnas *Darbringung im Tempel*, über die Laufzeit der Sonderausstellung hinaus noch bis zum Mai 2021 verlängert haben, dann unter dem Titel *Zu Mantegna und Bellini. Kunsttechnologie und Restaurierung*. Gezeigt wurden Werke in sehr unterschiedlichen Zuständen: frisch restaurierte wie auch nicht restaurierbare Gemälde, Werke, die durch Umwelteinflüsse irreversibel in ihrem Erscheinungsbild verändert, teilweise beschädigt oder überarbeitet waren, Fragmente eines größeren Altarwerks oder einer Raumausstattung – alles Gemälde, in die ihre Objektgeschichte wie auch die ihrer Musealisierung eingeschrieben ist. Die technologische Forschung zu Materialien, Technik und Aufbau, zu Objektgeschichte, Schäden und Veränderungen bildete jeweils die Basis, um ein Konservierungs- und Restaurierungskonzept entwickeln zu können. Welche Behandlungsansätze die RestauratorInnen aus den Voruntersuchungen entwickelt haben und welche früher verfolgt wurden, interessierte das Publikum und führte zu lebhaften Gesprächen bei Führungen in der Studioausstellung. Ein paar Werke aus dem Konvolut wurden zwar im Vorfeld der beiden Ausstellungen konserviert und restauriert, wie beispielsweise Pietro da Saliba, *Heiliger Hieronymus* (um 1500, Kat.Nr. 1258; Abb. 2, S. 131) und Bernardino Parentino, *Musikanten* (Kat.Nr. 1628 und 1628A, S. 48–55); sie gelangten aber nicht zur Ausstellung. Der vorliegende Band gibt uns nun die Möglichkeit, die Ergebnisse der technischen Untersuchungen, die Überlegungen zu den Konservierungen und Restaurierungen sowie die durchgeführten Maßnahmen an sechs ausgewählten Beispielen umfassender darzustellen. Neueste Funde aus der Provenienzforschung bereichern diesen Band.



2 Lazzaro Bastiani, *Maria mit Kind*, um 1465, Holztafel in gemaltem Rahmen mit Cherubimen, 79 × 67 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat.Nr. 27)

Fünf der sechs Exponate der Studioausstellung stammten aus der Sammlung des Kaufmanns Edward Solly (1776–1844): Jacopo Bellini, Fragmente eines Altarwerks, *Die Heiligen Hieronymus, Johannes Evangelist und Petrus* (um 1430–35, Kat.Nr. 1150, 1161, S. 56–67), Lazzaro Bastiani, *Maria mit Kind*, in gemaltem Rahmen (um 1465, Kat.Nr. 27; Abb. 2), Giovanni Bellini, *Der tote Christus, von Maria und Johannes gehalten* (um 1490–95, Kat.Nr. 4; Abb. 7, S. 136), die heute seiner Werkstatt zugeschriebene *Darbringung Christi im Tempel* (Abb. 3 und Abb. 18, S. 43), Francesco Bissolo, *Die Auferstehung Christi* (Abb. 1 und Abb. 3, S. 115), mit Mantegnas *Darbringung Christi im Tempel* sogar ein weiteres. Sie gehören also zum ersten Bestand des am 3. August 1830 eröffneten Museums am Lustgarten, heute *Altes Museum*, im spektakulären Museumsbau von Karl Friedrich Schinkel. Viele Gemälde aus dem mehr als 3.000 Werke umfassenden, 1821 erworbenen Konvolut der Sammlung Solly waren in schlechtem Zustand und ohne Rahmen. Ohne die große Restaurierungskampagne 1824 bis 1830, in der ein Stab von Restauratoren, meist ausgebildete Künstler sowie hinzugezogene Tischler, 845 Gemälde



## FRANCESCO SQUARCIONE, *MARIA MIT KIND* VON BEFUNDEN ZU OBJEKT UND PROVENIENZ ZUR JÜNGSTEN RESTAURIERUNG

Das Madonnenbild von Francesco Squarcione gehört zum Kernbestand der in der ständigen Präsentation der Gemäldegalerie ausgestellten Werke (Kat.Nr. 27A; Abb. 1).<sup>1</sup> In Vorbereitung auf die Ausstellung *Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance* wurde das Gemälde einer kritischen Prüfung unterzogen und aufgrund seines ästhetisch unbefriedigenden Zustands mit stark veränderten Retuschen und einem zu großen Rahmen für eine umfassende restauratorische Bearbeitung aus der Sammlungspräsentation genommen. Von Anfang 2017 bis Mitte 2018 führte die Autorin entsprechende technologische Untersuchungen und Restaurierungsmaßnahmen durch.

Der Renaissancemaler Francesco Squarcione, 1397 in Padua geboren und 1468 (?) ebendort gestorben, gilt als Begründer der Malerschule von Padua im 15. Jahrhundert. Der Chronist Bernardino Scardeone (1478–1574) aus Padua bezeichnet ihn zwei Generationen später als ausgezeichneten Lehrer, berichtet von 137 Schülern und seinem Beinamen „Vater der Maler“.<sup>2</sup> Unter seinen zahlreichen Schülern sind nachweislich Andrea Mantegna, Marco Zoppo und Giorgio Schiavone zu erwähnen. Heute sind lediglich zwei Gemälde Squarcione selbst zuzuordnen, ein *Hieronymus-Altar* von 1452, gemalt für Leone de Lazzara aus Padua,<sup>3</sup> und das hier besprochene Berliner Madonnenbild. Squarcione signierte

es auf der Brüstung mit: OPVS SQUARCIONI/PICT/ORIS (Abb. 2). Die Wertschätzung, die das Gemälde im 18. und 19. Jahrhundert erfuhr, zeigt sich in überlieferten Stichen und Radierungen, deren Augenmerk im Wesentlichen auf der Figurengruppe lag (Abb. 11).<sup>4</sup>

### Bildbeschreibung

Squarcione stellt Maria im blauen Umhang mit dem Kind als Halbfigur in Profilansicht vor einem roten Vorhang dar. Den oberen Bildabschluss verzieren Blätter- und Blumen- girlanden. Seitlich wird der Blick in eine hügelige Landschaft gelenkt, überspannt von einem wolkigen Himmel. Die Figurengruppe ist von zwei Kandelabern flankiert und von einer marmorierten Brüstung begrenzt, auf der sich das Kind mit einem Bein abstützt und auf der ein Apfel liegt.<sup>5</sup> Die Darstellung, wie sie sich uns heute präsentiert, weicht von der ursprünglichen Bildgestaltung ab. Im Laufe der Jahre führten umfangreiche Maßnahmen zu einem – in Farbgebung und Komposition – veränderten Zustand. Die wechselvolle Geschichte des Gemäldes lässt sich anhand der aktuellen Untersuchungen und der überlieferten alten Stiche und Radierungen teilweise rekonstruieren.



3 Francesco Squarcione, *Maria mit Kind*, Detail, IR-Reflektogramm, Unterzeichnungslinien im Inkarnat



4 Detail wie Abb. 3 im Auflicht nach der Restaurierung

Untermalung aus Zinnober und gestaltete den Faltenwurf mit dunkelroten Lasuren.<sup>14</sup> Die Brüstung baute er auf einer hellen Untermalung auf, lasierte sie dünn in mittelbraunem Farbton und schmückte die beiden Frontfelder mit einer braunen Marmorierung. Die Signatur in brauner Schrift positionierte er mittig auf die Brüstungsrahmung. Kontrastreich zum roten Vorhang untermalte Squarcione die Außenseite des kräftig farbigen Marienmantels mit einem intensiven Blauton aus Azurit, ritzte den Faltenwurf in seine Untermalung und modellierte anschließend den Umhang mit dunkleren Lasuren. Die Innenseiten des Mantels differenzierte er mit einem hellgrünen Farbauftrag und abschließender brauner Lasur.<sup>15</sup> Die Inkarnate heben sich in ihrem Malschichtaufbau von der übrigen Malerei ab. Sie sind auf einer hellen, deckenden Schicht ausgeführt, die Formgebung ist mit feinen roten und braunen Strichen ausgearbeitet. In diesen Malprozess bezog Squarcione teilweise die Unterzeichnungen an Kinn, Lippe und Nasenloch in Marias Gesicht, beim Kind im Auge und der Lippenspalte

mit in die Malerei ein (Abb. 3 und 4). Auf der fertiggestellten Hintergrundmalerei führte er die Girlande mit einer bleiweißhaltigen deckenden Schicht aus, ritzte in diese die Blattkonturen und formulierte die Blätter mit einer dünnen, gelbgrünen Farbschicht, die abschließend mit einer braunen Lasur versehen wurde. Die Früchte der Girlande gestaltete er auf einer deckenden Malschicht aus Bleiweiß und Zinn-Gelb und modellierte sie mit Zinnober und braunen Lasuren.<sup>16</sup> Die flankierenden Kandelaber auf dem hellen Himmelhintergrund zeigen schwarze Konturen auf einer Ölvergoldung, braune Lasuren formen die Plastizität der Leuchter.<sup>17</sup> Feine Ritzlinien in der Malschicht der Brüstung markieren die Position der Kandelaberfüße. Die Kerzenschäfte weisen eine deckende ockerfarbene Untermalung mit graubraunen Schattenlasuren auf. Die Halsbordüre von Marias rotem Kleid akzentuierte der Künstler mit einem ölvergoldeten dezenten Dekor. Die Ausführung der Malerei folgt der skizzierten Bildanlage, Veränderungen während des Malprozesses sind nicht festzustellen.

5 Francesco Squarcione,  
*Maria mit Kind*,  
Kartierung zweier  
Übermalungsphasen



Übermalungen von Sasso (1742–1803), vermutlich aus dem Ende des 18. Jh.  
Übermalungen nach dem Ankauf 1882 in Berlin, vermutlich aus dem Ende des 19. Jh.

## Objektgeschichte

Für das Verständnis des überlieferten Zustands des Gemäldes ist die Kenntnis seiner Provenienz von aufschlussreicher Bedeutung, auch wenn sie nicht vollständig zu rekonstruieren ist. Vor 1785 gehörte das Werk zur Sammlung Maffeo Pinelli (1736–1785) in Venedig.<sup>18</sup> Bis 1803 war es im Besitz von Giovanni Maria Sasso (1742–1803), einem Kunsthändler und Restaurator aus Padua.<sup>19</sup> Von 1858 bis 1882 befand es sich in der privaten Sammlung de Lazzara (?) in Padua, aus der es Wilhelm von Bode für die Königlichen Museen in Berlin 1882 erwarb. Das Gemälde war zu diesem Zeit-

punkt bereits in einem stark überarbeiteten Zustand. In seinem Gutachten von 1882 beschrieb Bode es wie folgt: „Gelitten hat das Bild besonders im Fleisch des Kindes, das einige grobe Retouchen zeigt, u. a. im Mantel der Maria, der mit einer modernen Lasur bedeckt ist.“<sup>20</sup> Zuvor schilderte der Kunsthändler Otto Mündler (1811–1870), der das Gemälde 1858 in Padua betrachtet hatte, in seinen Reisetagebüchern den Zustand als „bedeckt mit einem braunen Belag/Überzug und Dreck“.<sup>21</sup>

Die technologischen Untersuchungen zeigen eingreifende Veränderungen am Gemälde, die in mindestens zwei großen Maßnahmen stattgefunden haben. Diese lassen sich unter



11 Giovanni Bellini, *Die Darbringung Christi im Tempel*, um 1470–75, Pappelholz, 81,5 × 105,5 cm, Museo della Fondazione Querini Stampalia Venedig (Inv. 2/29)

### Giovanni Bellinis Wiederaufnahme von Mantegnas Kompositions-idee

Eine vom Gemälde Mantegnas auf Folie übertragene und auf Giovanni Bellinis Tafel in Venedig aufgelegte Umrisszeichnung legte sehr schnell nahe, dass eine Pause von Mantegnas Gemälde im Maßstab 1:1 Bellini oder seiner Werkstatt für eine detaillierte Reproduktion der Komposition diene (Abb. 12). Nachdem die enge Zusammenarbeit der beiden Schwäger in der Frühzeit, beispielsweise bei den Arbeiten an der Ovetari-Kapelle in Padua, belegt ist, wurde spekuliert, dass beide einen von Mantegna für das Gemälde vorbereiteten Karton verwendet haben könnten.<sup>48</sup> Dies ist nicht der Fall. Denn Mantegnas Entwicklung der Komposition auf dem Bildträger, die die technische Untersuchung

aufdeckte, kannte Bellini offensichtlich nicht. Vielmehr griff er die fertige Komposition wieder auf – auf welche Weise erschließt sich aus einigen am Gemälde Bellinis gesammelten technischen Beobachtungen.

Bellini wählte von Beginn an ein größeres Format als Mantegna und einen glatteren Bildträger aus Pappelholz (Abb. 11).<sup>49</sup> Mit 81,5 × 105,5 cm bot die Tafel Platz, um die Komposition um zwei weitere Begleitfiguren rechts und links erweitern zu können.<sup>50</sup> Eine gebrochen weiße, etwa 1 mm dicke, mit dem Flacheisen geglättete Grundierung bot den idealen Untergrund für die weitere Bildvorbereitung.<sup>51</sup> Punktreihen von der Verwendung einer Lochpau- und Übertragung mit dem *spolvero*-Verfahren sind nicht erkennbar. Vielmehr wurde die Komposition offensichtlich mit erstaunlich kräftigem Druck eines Werkzeugs



**12** Giovanni Bellini, *Darbringung im Tempel*, Ausschnitt mit auf Folie übertragener Umrisszeichnung nach dem Gemälde von Mantegna (Abb. 3)



**13a–c** Begleitpersonen am rechten Rand: **a** Giovanni Bellini, *Darbringung im Tempel*, durchgedrückte Linien von der Bildanlage im leichten Streiflicht, **b** Tafel von Bellini mit aufgelegter Umrisspause nach Mantegna, für die Anlage von Augen und Nase nach rechts gedreht, **c** Andrea Mantegna, *Darbringung im Tempel*, Selbstbildnis



## GIOVANNI BELLINI, *DER DOGE LOREDAN MIT VIER BEGLEITERN*

### SPURENSUCHE ZUR ENTSTEHUNGS- UND RESTAURIERUNGSGESCHICHTE DES GROSSFORMATIGEN WANDBILDES

Das große Tafelbild mit dem Dogen Loredan im Kreise von vier Begleitern in der Berliner Gemäldegalerie (Kat.Nr. B.79) ist prominent links unten auf einem fein gefalteten *cartellino* vor dem grünen Serpentin der Architekturschranke bezeichnet: „IOANNES/BELLINUS/MCCCCC/VII“ (Abb. 1). Damit sind Autorschaft und das Jahr 1507 als Entstehungs-



1 Giovanni Bellini, *Der Doge Loredan mit vier Begleitern*, Detail links unten: *cartellino* mit Signatur Giovanni Bellinis und Datierung 1507

bzw. Fertigstellungszeit dokumentiert. Trotz seines schlechten Erhaltungszustands wurde die Zuschreibung an Giovanni Bellini nie angezweifelt, entspricht die Malerei aus stilkritischer Sicht doch der Malweise Bellinis im frühen 16. Jahrhundert. Leonardo Loredan (1436–1521), der von 1501 bis zu seinem Tod das Amt des Dogen von Venedig bekleidete, hatte das Gemälde demnach wenige Jahre nach seiner Amtsübernahme bei Giovanni Bellini, dem damals „meistbewunderten Maler Venedigs“<sup>1</sup> in Auftrag gegeben, wahrscheinlich zur Ausstattung seines Hauses, der Casa Loredana am Campo Santo Spirito in Venedig (Abb. 3). Die Komposition, die den Dogen thronend in Form einer Art *Sacra Conversazione* mit vier Begleitfiguren zeigt, die als seine Berater oder seine Söhne identifiziert werden, steht als wandgebundene Darstellung nicht allein: Eine ähnliche Darstellung des Dogen schmückte einst – wie Wolfgang Wolters aufspürte – als Teil eines Frieses die Fassade eines Palazzo in Verona, 1518 *al fresco* gemalt von Girolamo Mocetto (um 1470–1531?).<sup>2</sup> Zur Entstehungszeit der Berliner Tafel waren in Bellinis Werkstatt weitere große Werke in Arbeit, wie der ca. 5 m hohe *San Zaccaria-Altar*, datiert 1505, die *Madonna mit Heiligen* in San Francesco della Vigna in Venedig, beide vom Typ her eine *Sacra Conversazione*, oder auch *Die Ermordung des Heiligen Petrus Martyr*.<sup>3</sup> Sicher



12 UV-Aufnahme mit bläulich erscheinenden Wachssicherungen, Zustand vor der Konservierung 2010



13 Kartierung der nicht mehr erhaltenen Partien (weiß) bzw. der originalen Malerei (farbig)

14 Giovanni Bellini,  
*Der Doge Loredan  
mit vier Begleitern*,  
im Rahmen, vermutlich  
einer französischen  
Anfertigung um 1900



Querleisten unterschiedlicher Länge wurden vermutlich Anfang des 20. Jahrhunderts oder sogar erst im Museum aufgeschraubt (Abb. 3).

### *Schäden der Malerei*

Die Bewegungen des Bildträgers bei Klimaschwankungen wie auch die Stauchungen quer zur Faser hatten Malschichtabhebungen und -abplatzungen vor allem jeweils am Zenit der Bretter zur Folge – ein Problem, das die Tafel schon am ersten Bestimmungsort begleitet haben wird.<sup>24</sup> Auch noch während des Zweiten Weltkrieges und danach erforderten die am klimatisch nicht idealen Aufbewahrungsort im Depot auf der Museumsinsel festgestellten Malschichtlockerungen wiederholt Festigungsmaßnahmen.<sup>25</sup> Vor der konservatorischen Bearbeitung im Jahr 2010 war die Oberfläche über und über von Wachs bedeckt (Abb. 12).

Ein zweites, offensichtlich maltechnisch bedingtes Problem betrifft fast alle dunkelroten Partien, vor allem die Gewänder der vier dem Dogen zur Seite stehenden Männer, die unzählige Fehlstellen aufweisen. In der Regel kam es zur Schichtentrennung zwischen Grundierung und Malschicht, Grundierung und Isolierung blieben erhalten. Wie die Kartierung der nicht mehr originalen Partien zeigt, sind mehr

als 50 Prozent dieser Partien verloren, aber teilweise ausgekittet und retuschiert, ein kleiner Teil der originalen Malerei wird noch von Übermalungen überdeckt (Abb. 13). Es ist zu vermuten, dass der Zinkgehalt hier auch eine schädigende Rolle gespielt hat und chemische Reaktionsprodukte entstanden sind. Im Vergleich dazu zeigen sich der grüne Hintergrund und die beiden Architekturschranken im Vordergrund in erstaunlich gutem Zustand.

### *Restaurierungsgeschichte*

Die Forschungen zur Provenienz und zur Restaurierungsgeschichte mithilfe von Quellen und Beobachtungen direkt am Objekt greifen eng ineinander, versucht man zu rekonstruieren, was der Tafel im Laufe der Zeit widerfuhr. Die Casa Loredana war nach dem Kauf benachbarter Häuser 1536 grundlegend umgebaut worden, doch darf man nach einer Beschreibung von 1648 annehmen, dass das repräsentative Bild des Dogen im Kreis seiner Begleiter Mitte des 17. Jahrhunderts noch im Palazzo Loredan in Venedig zu sehen war.<sup>26</sup> Überliefert ist, dass sich die Tafel in Privatbesitz eines Grafen von Montenegro in Palma de Mallorca befand,



4 Giovanni Bellini, *Die Auferstehung Christi*, 1475–79, von Holz auf Leinwand übertragen, 148 × 128 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat.Nr. 1177A), heutige Präsentation des Gemäldes mit dem 1952 erworbenen Rahmen

5 Giovanni Bellini,  
*Die Auferstehung Christi*,  
im Bruno-Paul-Bau in  
Berlin-Dahlem, SMB  
Zentralarchiv



*Auferstehung Christi* mit einem „hässlichen Gemälde, auf dem Christus und Maria Magdalena dargestellt sind“, verdeckt, wobei er es am Rahmen befestigt habe, um jeglichen Schaden an Bellinis Original zu vermeiden, was ihm dank seiner Erfahrung als Restaurator bestens gelungen war.<sup>17</sup> Nach Aussage des Antiquitätenhändlers konnte Bode durch diese List eine beträchtliche Geldsumme sparen: Der Wert des neuen Gemäldes wurde nämlich nur auf 400 Lire geschätzt, was einem Steuerbetrag von zwanzig Lire entsprach; das Originalgemälde von Bellini hingegen war 100.000 Lire wert, was einer Steuer von 20.000 Lire gleichgekommen wäre.<sup>18</sup> Tatsächlich wollte Grassi jedoch vermeiden, die *Auferstehung Christi* beim Zollamt zu melden und dafür eine Ausfuhrgenehmigung zu beantragen, die man ihm angesichts der großen Bedeutung des Gemäldes sehr wahrscheinlich verweigert hätte.<sup>19</sup> Was den Rahmen betrifft, so beschloss Roncalli, das Original doch zu verkaufen, nachdem er eine kleinere Kopie, die Grassi in Siena hatte anfertigen lassen, gesehen hatte. Der Originalrahmen kam dann im September 1902 in Florenz an.<sup>20</sup>

Trotz seiner Vorsichtsmaßnahmen befürchtete Grassi, dass sein betrügerisches Handeln auffliegen werde, und bat Bode deshalb in seinem Brief vom 8. Oktober 1902 darum, für sich zu behalten, wie das Gemälde nach Berlin gekommen war: „Sprechen Sie in keinem Brief mehr über den letzten Kauf und den Verkäufer [...] Sagen Sie nur, dass Sie das

Bild in Deutschland erworben haben.“<sup>21</sup> Schließlich hatte der Florentiner Antiquar Penni nur wenige Monate vorher das Ministerium für Bildung auf Luigi Grassi – den „ge-



6 Giovanni Bellini, *Die Auferstehung Christi*, Präsentation des Gemäldes mit dem 1973 erworbenen Rahmen

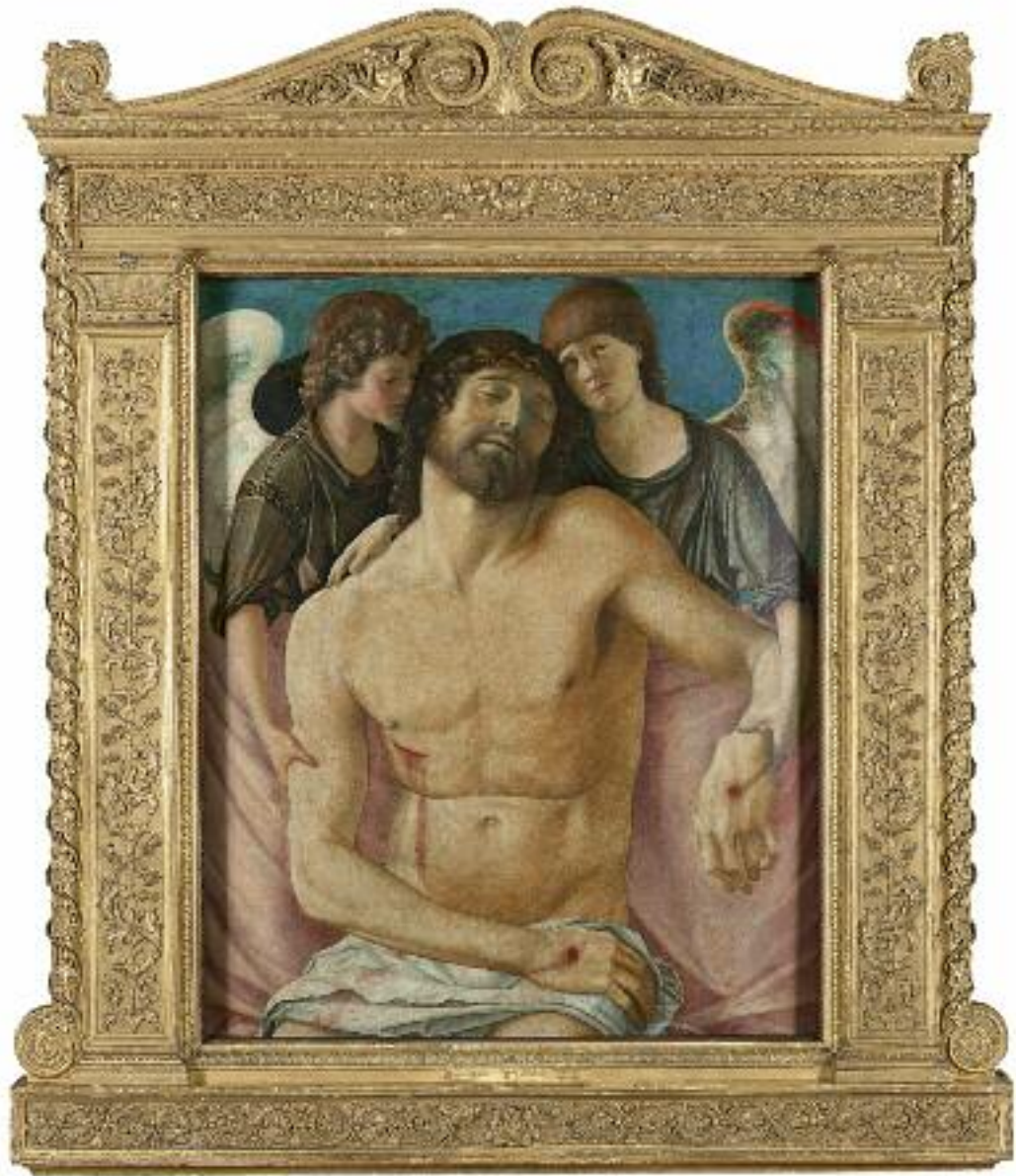
Leihgabe wie Giovanni Bellinis *Toter Christus, von vier Engeln gestützt* vom Museo della Città in Rimini (Abb. 5) angefragt worden war. Ende der 1970er-Jahre wurde das Gemälde tatsächlich nach sozusagen „archäologischen“ Kriterien und aus heutiger Sicht radikalen Methoden restauriert: Das Gemälde wurde von Holz auf Leinwand übertragen, rückseitig mit Spachtelmasse und Alurahmen stabilisiert, auf ein größeres Format gebracht und ohne Retuschen der Fehlstellen und ohne Zierrahmen präsentiert. In gewisser Weise verstehe ich solche Bemerkungen voll und ganz: Wenn dieses Werk zur ständigen Sammlung der Gemäldegalerie gehören würde, hätte sich schon aus der seit Gründung des Museums 1830 ganz anderen Restaurierungstradition die Anforderung ergeben, Fehlstellen durch Kittung und Retusche für die BetrachterInnen stärker zu schließen. Ich gestehe aber, dass mich der Zustand des *Christus* von Rimini nicht sonderlich gestört hat, wahrscheinlich, weil ich Ende des 20. Jahrhunderts in Paris aufgewachsen bin,

wo der Zustand solcher italienischen Werke des 14. und 15. Jahrhunderts am Musée du Louvre die Norm war. In diesem Gemälde sehe ich vor allem ein großes Meisterwerk von Giovanni Bellini, das ich neben einem Relief desselben Themas von Donatello vom Victoria & Albert Museum in London zeigen wollte – eine Gegenüberstellung, die noch nie vorher ermöglicht wurde. In der Berliner Ausstellung hing der *Christus* von Rimini auch neben einem anderen Christus des Künstlers, diesmal aus Berlin (Kat.Nr. 28; Abb. 6). Obwohl die beiden Werke die gleiche Ikonografie haben, aus der gleichen Zeit stammen und ursprünglich visuell sehr nah waren, trennt sie alles andere: Der Berliner *Christus* hat in der Vergangenheit ebenfalls einige Schäden erlitten, die aber durch alte Retuschen und einen inzwischen vergilbten Firnis überdeckt sind, was dem Bild eine scheinbare Kohärenz verleiht, aber die Transparenz der Ölmalerei, einen der grundlegenden Aspekte der malerischen Poesie Bellinis, verdeckt. Was den Rahmen betrifft, handelt es sich nicht um



5 Giovanni Bellini, *Der tote Christus, von vier Engeln gestützt*, um 1470, Pappelholz, 80,5 × 120 cm, Rimini, Museo della Città (Inv. 18 PQ)

6 Giovanni Bellini,  
*Der tote Christus, von  
 zwei Engeln gestützt*,  
 um 1470–75, Pappel-  
 holz, 83 × 66,9 cm,  
 Staatliche Museen zu  
 Berlin, Gemäldegalerie  
 (Kat.Nr. 28),  
 mit Rahmen von  
 Karl Friedrich Schinkel  
 um 1830  
 (2021 neu installiert)



das Original. Welcher Zustand war vorzuziehen: die von Fehlstellen beeinträchtigte, aber „authentische“ Ruine oder der scheinbar „heile“, doch durch verschiedene Zeitschichten veränderte Zustand? Ich habe keine endgültige Antwort auf diese Frage. Bei all meinen Ausstellungsbesuchen habe ich es nie versäumt, auf diese Spannung hinzuweisen und meine BesucherInnen nach ihren Präferenzen zu fragen, ohne dass sich jemals ein klarer Konsens abzeichnete. Mit diesem Beispiel soll nicht suggeriert werden, dass man in Italien systematisch alle Retuschen entfernt, während man in Deutschland die Gemälde mit Übermalungen belässt. Die radikale Restaurierung, die der *Tote Christus* von

Rimini erlebt hat, ist in Italien schon längst nicht mehr die Norm; seit einiger Zeit wird in Rimini selbst davon gesprochen, das Bild wieder restaurieren zu lassen. In Berlin ist ein weiteres Werk Giovanni Bellinis mit dem *Toten Christus*, diesmal zwischen der Jungfrau und dem Heiligen Johannes (Kat.Nr. 4; Abb. 7), restauriert worden, bei dem empfindliche Verluste der Originalmalerei, vor allem im Gesicht der Jungfrau (Abb. 8), seit Langem bekannt waren. 1992 war man der Meinung, dass eine Restaurierung nur denkbar sei, wenn sie vom berühmtesten Restaurator der Zeit, Mario Modestini (1907–2006), durchgeführt wird. Modestini lebte zu dieser Zeit in New York und war über achtzig Jahre