

INHALT

MICHAEL EISSENHAUER UND CHRISTOPH MARKSCHIES Vorwort	6
BABETTE HARTWIEG UND ROBERTO CONTINI Einleitung und Dank	8
REINHARD FLOGAUS VON FERRARA NACH BERLIN ZUR PROVENIENZ UND GESCHICHTE DES <i>LEBENDEN KREUZES</i> AUS DEM BESITZ DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT	10
MARIA ZIELKE SEBASTIANO FILIPPIS <i>LEBENDES KREUZ VON FERRARA</i> – KUNSTTECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNG	46
MARIA ZIELKE SEBASTIANO FILIPPIS <i>LEBENDES KREUZ VON FERRARA</i> – ERHALTUNGSZUSTAND UND RESTAURIERUNG	58
TAFELN	66
ROBERTO CONTINI DIE STELLUNG VON BASTIANINO IN FERRARA AB 1550 UNTER DEN HERZÖGEN ERCOLE II. UND ALFONSO II.	72
KATALOG DER AUSGESTELLTEN WERKE	87
ROBERTO CONTINI POSIZIONE DEL BASTIANINO NELLA FERRARA DEL SECONDO CINQUECENTO	132
LITERATURVERZEICHNIS	139

VON FERRARA NACH BERLIN

ZUR PROVENIENZ UND GESCHICHTE DES LEBENDEN KREUZES AUS DEM BESITZ DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT

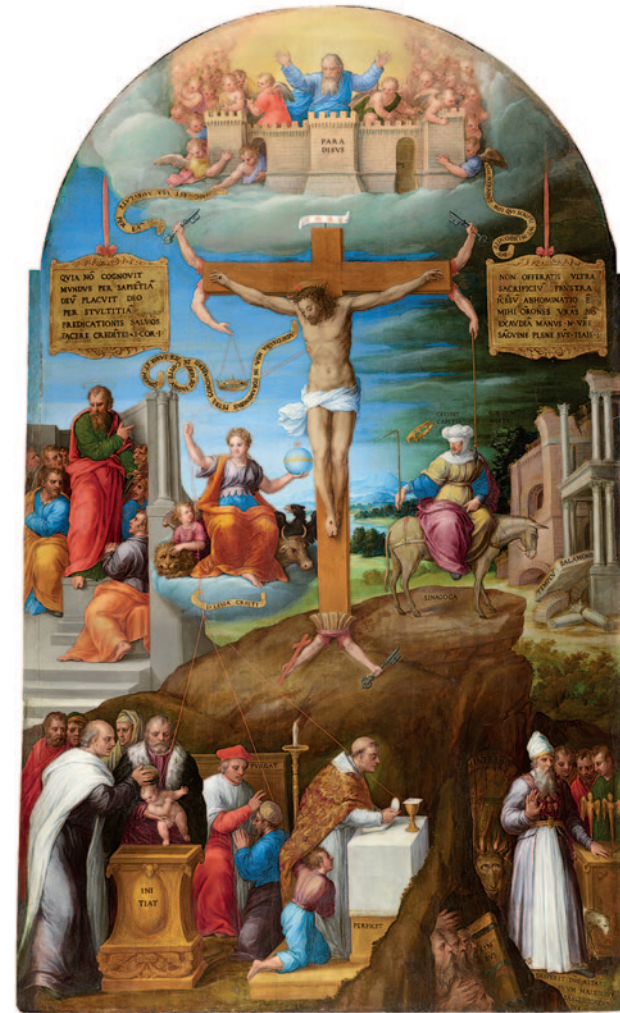
BILDER UND IHRE SCHICKSALE

Nicht nur Bücher, sondern auch Bilder haben ihre Schicksale! Die Theologische Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin könnte hiervon sehr viele Geschichten erzählen. 1849 entstand dort die weltweit erste Christlich-Archäologische Sammlung, gegründet von dem Kirchenhistoriker Ferdinand Piper (1811–1889). Dieses sogenannte „*Christliche Museum*“ wuchs in knapp einhundert Jahren zu einer riesigen Lehr- und Schausammlung von mehreren Tausend Artefakten und ungefähr genauso vielen archäologischen und kunsthistorischen Fachbüchern. Von den frühchristlichen und byzantinischen Kunstwerken, den Münzen, mittelalterlichen Gemälden und Skulpturen, liturgischen Geräten, illuminierten Handschriften und Stundenbüchern dieses Museums hat indes, nach allem was wir wissen, fast nichts den Zweiten Weltkrieg, die anschließenden Plünderungen durch die lokale Bevölkerung und die Requirierungen durch die sowjetische Besatzung überdauert. Die wenigen frühchristlichen oder byzantinischen Artefakte, Gemälde oder Skulpturen, die nach 1945 an die Universität zurückkehrten, befinden sich inzwischen fast ausnahmslos als Leihgaben der Universität in verschiedenen Museen. Allein der einst mit einem Zuschuss des Preußischen Kultusministeriums angekaufte spätgotische Einhornaltar aus dem Kloster Dambeck steht heute nicht

in einem Museum, sondern in der Katharinenkirche in Salzwedel.¹

Das Tafelgemälde des *Lebenden Kreuzes von Ferrara*, welches der Werkstatt des Benvenuto Tisi da Garofalo (1481–1559) zugeschrieben wurde und sich nach 1945 in der Teilruine des Berliner Doms wiedergefunden hatte, galt bis vor wenigen Jahren als eines der wenigen erhaltenen Zeugnisse dieser einstmals großen Sammlung (Abb. 1). Auch dieses Altargemälde befand sich mangels geeigneter Räume der Universität schon seit den achtziger Jahren in musealer Obhut im Märkischen Museum. Im Februar 2013 erfuhr der Verfasser dieser Zeilen anlässlich eines Besuchs im Spandauer Depot der Stiftung Stadtmuseum, dass bereits zehn Jahre zuvor im Zuge einer Recherche zur Provenienz des Bildes Zweifel aufgetaucht waren, ob tatsächlich die Humboldt-Universität die rechtmäßige Eigentümerin dieses Kunstwerks sei. Daher sei die Restaurierung des Gemäldes nicht fortgeführt worden, zumal sich inzwischen gezeigt habe, dass der geplante Ausstellungsort in der Nikolaikirche nicht die klimatischen Bedingungen für eine künftige Ausstellung des Bildes erfülle. Die Stiftung Stadtmuseum wolle deshalb die Leihgabe an die Universität zurückgeben.

Nach dieser ernüchternden Mitteilung des Stadtmuseums gelang es jedoch relativ schnell, einen Zeitungsartikel der Hamburger Nachrichten vom 25. Juli 1912 ausfindig zu machen, in welchem über die Schenkung dieses Bildes an



1 Sebastiano Filippi, *Lebendes Kreuz von Ferrara* (ca. 1570), Berlin, Gemäldegalerie (Leihgabe der HUB; ehemals Ferrara, Santa Caterina Martire)

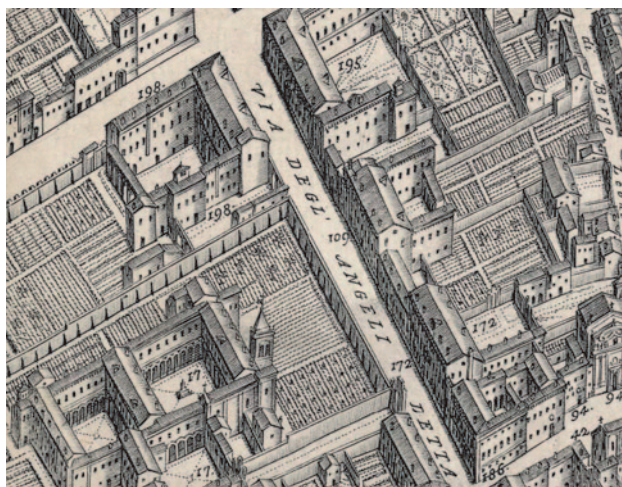
die Friedrich-Wilhelms-Universität berichtet worden war.² Dies war einerseits erfreulich, als damit die vom Stadtmuseum gehegten Zweifel am Eigentum der Universität ausgeräumt werden konnten, andererseits aber insofern überraschend, als das Tafelgemälde offenbar nicht zur Sammlung des Christlichen Museums gehört hatte, sondern dem Neutestamentlichen Seminar gestiftet worden war. Diese Entdeckung war der Anfang einer längeren Recherche zu diesem Kunstwerk, in deren Verlauf es noch einige weitere Überraschungen gab. Es zeigte sich, dass dieses hochkomplexe, allegorische Lehrbild des 16. Jahrhunderts nicht nur ein außergewöhnliches Kunstwerk ist, sondern auch eine außergewöhnliche Geschichte hat.

Vor allem konnte mit Hilfe des Spezialisten der Gemäldegalerie für italienische Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts, Dr. Roberto Contini, erstmals seit rund 150 Jahren wieder der Künstler identifiziert werden, der jenes Werk einst geschaffen hatte – Sebastiano Filippi (gen. Bastianino, ca. 1530–1602) aus Ferrara, ein in seiner Zeit höchst erfolgreicher und zugleich höchst eigenwilliger Fresko- und Gemäldemaler, der jedoch nach seinem Tod außerhalb von Ferrara rasch in Vergessenheit geraten war. In enger Anlehnung an eine Komposition des zwei Generationen älteren Garofalo³ hatte Bastianino jenes Tafelgemälde für das Dominikanerinnenkloster Santa Caterina Martire in Ferrara geschaffen.

DAS KLOSTER SANTA CATERINA MARTIRE IN FERRARA

Das Kloster Santa Caterina Martire wurde wohl gegen Ende des 12. Jahrhunderts gegründet. Das älteste bekannte Dokument, welches die Schwestern von Santa Caterina Martire erwähnt, stammt vom 30. Juni 1208. Hierbei ging es um die Gewährung eines Ablasses von 40 Tagen, welcher an bestimmten kirchlichen Feiertagen von den absolvierten Büßern durch den Besuch der Kirche Santa Caterina Martire erworben werden konnte.⁴ Schon sechs Jahre später wurde den Schwestern ein Stück Land vermacht.⁵ Im Jahr 1270 zog der Schwesternkonvent unter seiner Priorin Todesca in ein neues Kloster in Borgo San Leonardo, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts noch ein Vorort von Ferrara, später dann Teil der Stadterweiterung. Dort befand sich das Kloster dann bis zu seiner Auflösung im Jahr 1798 (Abb. 2). Ab 1270 unterstellten sich die Schwestern dem Provinzial des Predigerordens.⁶ Die Historiografie des 17. und 18. Jahrhunderts hingegen führte die Gründung des Klosters auf drei Schwestern aus der ferraresischen Patriazierfamilie Marano zurück, welche ein beachtliches Vermögen geerbt und sich für das monastische Leben entschieden haben sollen, und rechnete mit einer Entstehung des Klosters erst um das Jahr 1290.⁷ Dieses Datum wiederum geht wohl auf ein weiteres Ablassprivileg zurück, welches der päpstliche Legat und Kardinalbischof von Porto, Bernardo de Languissel (ca. 1240–1294), am 22. April 1292 dem Kloster für fünf Jahre gewährt hatte, damit die Schwestern von Santa Caterina Martire mit Hilfe der Almosen der

Gläubigen eine neue Kirche erbauen konnten.⁸ Der Realisierung dieses Vorhabens kam dann kurze Zeit später auch ein testamentarisches Vermächtnis zugute, welches im Juni 1292 in Ferrara beurkundet wurde. Damals vermachte die Witwe Beatrice Medici den Schwestern von Santa Caterina Martire sowie auch einigen anderen Konventen der Stadt eine nicht unerhebliche Summe Geldes.⁹ Die ältesten Teile des heutigen Klosterkomplexes gehen auf diese Zeit zurück. Nachdem Papst Bonifatius VIII. (1294–1303) im Januar 1298 mit einer Bulle die Unterstellung des Konvents von Santa Caterina Martire unter den lombardischen Dominikanerprovinzial verfügt hatte, gelobten die Schwestern, die zuletzt bereits nach der Augustinusregel gelebt hatten, am 12. Februar 1298 in Anwesenheit des Inquisitors der Lombardei, Frate Florio da Vicenza O. P. († 1300), Gehorsam gegenüber dem Dominikanerorden. Damals umfasste der Konvent 25 Chorfrauen und 2 Konversinnen. Knapp ein Fünftel der Schwestern war jüdischer Herkunft.¹⁰ Im Juli 1354 zerstörte ein Brand Teile des Klosters, darunter auch das Archiv.¹¹ Nachdem im Gefolge der Stadterweiterung unter Herzog Ercole I. d’Este (1431–1505) das Kloster 1492 Teil der Stadt geworden war, wurde in den Jahren 1493 bis 1503 an der nordöstlichen Ecke des Klostergartens von Santa Caterina Martire ein Palast für Sigismondo d’Este (1433–1507), den jüngsten Bruder des regierenden Herzogs, errichtet, der sogenannte *Palazzo dei Diamanti*, welcher heute die Pinacoteca Nazionale von Ferrara beherbergt.¹²



2 Andrea Bolzoni, Pianta ed alzato della città di Ferrara (1747); Ausschnitt mit Ansicht des Klosters Santa Caterina Martire und des Palazzo dei Diamanti

Mit dem Kloster Santa Caterina Martire in Ferrara sind einige Namen bekannter Dominikanerinnen verbunden, welche überwiegend um die Wende zum 16. Jahrhundert lebten. Zu nennen ist hier die Selige Antonia von Brescia (Gedenktag 27.10.), welche im Jahr 1457 zur Durchführung einer Reform des Konvents von Santa Caterina Martire nach Ferrara kam, diesem auch einige Zeit als Priorin vorstand, jedoch ob ihrer großen Strenge zeitweilig abgesetzt wurde und schließlich 1507 in Santa Caterina verstarb. Eine weitere Schwester dieses Konvents war Veronica von Ferrara († 1511), welche unter Antonia die Profess abgelegt hatte und später den Dominikanerinnenkonvent Santa Caterina di Siena in Ferrara reformierte. Mit dem Kloster verbunden ist auch Cecilia († 1511), welche zunächst acht Jahre verheiratet war, 1486 jedoch ebenso wie ihr Mann in den Dominikanerorden eintrat, und später Christusvisionen hatte. Weitere bekannte Dominikanerinnen dieses Konvents waren Paola Spezzani († 1509), Angela Serafina Corregiari († 1512) sowie Perpetua Sardi und die Konversin Costanza da Ferrara.¹³

In der Konventskapelle der Dominikanerinnen von Santa Caterina Martire wurde am 22. Mai 1533 die ehemalige Königin von Neapel Isabella del Balzo (1468–1533) beigesetzt, welche sich nach Absetzung und Tod ihres Gatten Friedrichs I. von Neapel (1451–1504) zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach Ferrara zurückgezogen hatte und dort am 20. Mai 1533 verstorben war.¹⁴ 1646 wurden die Reliquien der hl. Julia aus Rom in die Klosterkirche überführt¹⁵, und 1677 kam es anscheinend abermals zu einem Brand im Kloster.¹⁶ Im Gefolge der französischen Besetzung Ferraras wurde am 8. Juni 1798 die Schließung des Klosters angeordnet, das nun französischen Truppen als Quartier dienen sollte. Bei seiner Aufhebung im Jahre 1798 umfasste der Konvent von Santa Caterina Martire noch 23 Chorfrauen und 13 Konversinnen.¹⁷

Im Jahr 1810 wurde das Kloster von der Domänenverwaltung des Departments Basso Po für 24.630 Lire an die Stadt Ferrara verkauft. Seit Oktober 1815 benutzte die österreichische Infanterie den Klosterkomplex als Kaserne. 1848 wurde die Klosterkirche in ein österreichisches Militärhospital umgewandelt, aber bereits im folgenden Jahr wieder an die Stadt Ferrara zurückgegeben. Diese nutzte die Gebäude dann zunächst bis 1867 weiterhin als Krankenhaus sowie für Verwaltungszwecke. Danach zogen verschiedene Kultureinrichtungen in die Gebäude ein, seit dem Jahr 1900



3 Ansicht des Klosters mit Fassade der ehemaligen Klosterkirche (2015)

auch das städtische Museum für Naturgeschichte. In den Jahren 1935/36 wurden die Klostergebäude für die Nutzung durch eine Berufsschule umgebaut und die ehemalige Kirche zu einer Turnhalle umfunktioniert.¹⁸ Nach Bombenschäden im Zweiten Weltkrieg wurde der Gebäudekomplex wieder aufgebaut und seit 1954 durch das „Istituto Professionale per l’Industria e l’Artigianato“ (IPSIA) genutzt. Durch die Erdbeben vom Mai 2012 wurde die Statik der Gebäude von Santa Caterina Martire in Mitleidenschaft gezogen, so dass die Schule ausziehen musste. Seit einigen Jahren stehen die noch erhaltenen Teile der Klosteranlage (Abb. 3) zum Verkauf, jedoch hat sich bislang kein Investor gefunden.¹⁹ 2019/20 wurden auf Kosten der Stadt Sicherungsmaßnahmen an den beschädigten Gebäuden durchgeführt.

KÜNSTLERISCHE AUSSTATTUNG DES KLOSTERS

Die ältesten Teile der heute noch erhaltenen Gebäude der ehemals weitläufigen Klosteranlage stammen aus dem 13./14. Jahrhundert. Schon damals war die Klosterkirche mit großflächigen Fresken ausgestattet worden. Überliefert ist an der Ostwand ein Fresko aus dem 14. Jahrhundert mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes, welches rund 11 Meter hoch und 14 Meter breit und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinen oberen Teilen erhalten war.²⁰ Daneben haben sich auch Reste von Fresken mit Darstellungen der Kirchenlehrer erhalten.²¹ Im 17. Jahrhundert wurden dann bis auf eine Kreuzigungsszene fast alle Wände der vollständig freskierten Kirche weiß gefasst.²² Aus dem Kreuzigungsfresko hatte man bereits 1847 die Darstellung

der drei Marien herausgeschnitten (Abb. 4), welche dann in die Kunstsammlung des ferraresischen Adligen und Politikers Galeazzo Massari (1841–1902) einging und sich bis zum heutigen Tag in einer Privatsammlung erhalten hat.²³ Die vor Ort verbliebenen Reste dieser Kreuzigungsszene, des Jüngsten Gerichts und anderer Wandmalereien wurden dann 1935/36 im Zuge der Vorbereitung der Klostergebäude für den Einzug einer Berufsschule abgenommen und befinden sich heute im Museum Casa Romei, im Depot der Pinacoteca Nazionale sowie in einer Restaurierungswerkstatt.²⁴

Auch im Refektorium des Klosters Santa Caterina Martire befand sich offenbar ein großflächiges Kreuzigungsfresko, welches von Cesare Cittadella (1732–1809) Garofalo zugeschrieben wurde. Es erstreckte sich über drei Wandsegmente, die jeweils durch Stuckpilaster voneinander getrennt waren. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war der untere Teil dieses Freskos bereits durch Salzsäuren stark zerstört und teilweise übermalt, doch der obere Teil mit Maria und Johannes sowie dem hl. Dominikus und dem hl. Petrus Martyr war offenbar noch sichtbar.²⁵



4 Die drei Marien (Fragment eines Kreuzigungsfreskos, 14. Jahrhundert), Privatsammlung (ehemals Ferrara, Santa Caterina Martire)

SEBASTIANO FILIPPIS
LEBENDES KREUZ VON FERRARA –
KUNSTTECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNG

EINLEITUNG

Mit Anfang 30 schuf Sebastiano Filippi, genannt Bastianino (1528/32–1602) das knapp drei Meter hohe Altarbild mit der Darstellung eines *Lebenden Kreuzes* für die Klosterkirche Santa Caterina Martire in Ferrara. Das Bildmotiv hatte er von einem Fresko¹ Benvenuto Tisis, genannt Garofalo (1481–1559) übernommen und in seine eigene Formensprache übersetzt (Abb. 10, S. 20). Die Maltechnik Bastianinos ist im Gegensatz zu seinen berühmten, ferraresischen Vorgängern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – wie Garofalo, Battista Dossi oder Dosso Dossi – bisher kaum erforscht. Bekannt ist jedoch, dass seine künstlerische Ausbildung durch den Vater Camillo Filippi (1505/1508–1574) geprägt war. Dieser gehörte in Ferrara nicht zu den führenden Malern, arbeitete aber mit namenhaften Künstlern wie seinem Lehrer Dosso Dossi (um 1486–1542) zusammen.² Sebastiano selbst übernahm später den Familienbetrieb des Vaters, unterhielt vermutlich mehrere Mitarbeiter³ und schuf im Laufe seiner künstlerischen Karriere hauptsächlich großformatige Wandgemälde sowie Tafel- und Leinwandbilder. Interessanterweise war er auch als Restaurator tätig und bearbeitete als solcher hochkarätige Gemälde, u. a. von Mantegna oder Tizian, für den herzoglichen Hof der d’Este.⁴ Die im Folgenden dargestellten Ergebnisse sind das Resultat der einjährigen Forschungs- und Restaurierungsarbeiten am Gemälde *Das lebende Kreuz von Ferrara* von Se-

bastiano Filippi. Sie lieferten zahlreiche neue Aufschlüsse über die Arbeitsweise des Künstlers in seiner frühen Schaffensphase. Die Arbeiten erfolgten im Atelier der Gemäldegalerie Berlin, wo auch Röntgen-, Infrarot- und UV-Aufnahmen des Gemäldes entstanden.⁵ Ergänzend zu makro- und mikroskopischen Beobachtungen konnten außerdem Malschichtproben entnommen und in enger Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor ausgewertet werden.⁶ Des Weiteren konnte auf Holzanalysen der Tafel, die auf Dünnschliffuntersuchungen basieren, zurückgegriffen werden.⁷

BILDTRÄGER

Die Pappelholztafel mit halbrundem Abschluss ist heute 2,84 m hoch, 1,71 m breit und bis zu 3,4 cm dick. Sie war ursprünglich am unteren Rand ca. 4 cm länger und an ihren Seiten je 1–2 cm breiter.⁸ Die Tafel zeigt auf ihrer Rückseite außergewöhnlich gut erhaltene Spuren ihrer Herstellung (Taf. 2). Diese lassen ihre Anfertigung – vom Zusägen der Bretter bis zum Zusammensetzen und Stabilisieren der einzelnen Teile – auf hervorragende Weise nachvollziehen.

Bearbeitung der Bretter

Für die Tafel fanden vier Pappelholzbretter mit vertikalem Faserverlauf Verwendung (Abb. 1). Das größte Brett ist

knapp 60 cm breit und bis zu 3,4 cm stark. Bewusst wurde es in die Mitte des Gemäldes gesetzt, um die zentrale Darstellung des Gekreuzigten nicht durch Fugen zu beeinträchtigen.⁹ Die drei umliegenden Bretter sind knapp 20 cm schmäler und etwas dünner. Ihre übereinstimmenden Breitenmaße legen nahe, dass sie aus demselben Baum gearbeitet sein könnten.¹⁰ Darauf lassen auch die einheitlich feinen, leicht schrägen Sägespuren der drei Bretter schließen. Sie sind typisch für eine Gestellsäge, welche von zwei Personen diagonal durch den Stamm geführt wurde.¹¹ Die weitaus gröberen Spuren auf dem breiten Mittelbrett deuten auf den Einsatz eines robusteren Sägeblattes und die Verarbeitung eines zweiten, größeren Baumstammes hin. Mit einem groben Beil und verschiedenen Hobeln glättete man die Bretter zunächst partiell (Abb. 2). An den Kanten wurden außerdem bereits die Umrisse der aus Nussholz gefertigten Schwalbenschwänze angerissen und 2 cm tief ausgestemmt. Um die Holzverbindungen später den richtigen Vertiefungen zuzuordnen, wurden sowohl die Bretter als auch die Schwalbenschwänze mit verschiedenen Zeichen sowie arabischen und römischen Zahlen durchnummeriert. Die Beschriftungen sind mit einem schwarzen, trockenen Stift ausgeführt und teilweise zusätzlich nachgeritzt¹² (Abb. 3).

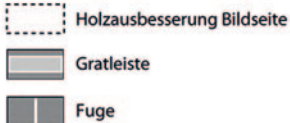
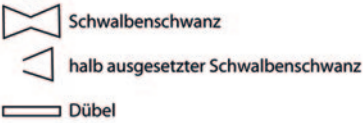
Fügen, Stabilisieren und Ausbessern der Bretter

Die Längsseiten der vier Bretter wurden verleimt und die Fugen stabilisiert. Als maßgebliche Hilfestellung zur planen Zusammensetzung der langen Bretter dienten insgesamt 6 Dübel an den oberen und unteren Enden der Tafelfugen (Abb. 4). Heruntergelaufene Leimtropfen entlang der Fugen bezeugen noch heute, dass die Tafel während der Verleimung auf ihrer linken Seitenkante lag. Als zusätzliche Fugensicherung konnten nun auch die Schwalbenschwänze – an ihrer langen Ober- und Unterkante mit Leim bestrichen – in die vorbereiteten Vertiefungen eingesetzt werden. Des Weiteren wurden drei lange Gratleisten aus Fichtenholz quer zum Faserverlauf der Tafel eingeschoben.¹³

Es folgte eine aufwendige Glättung der Tafelvorderseite, mit der diverse Ausbesserungen von Ästen, Wuchsfehlern oder Beschädigungen einhergingen. Die Röntgenaufnahme zeigt an verschiedenen Stellen mehrere von der Malschichtseite eingeschlagene Metallnägeln, welche vermutlich zur Sicherung einer Art Kittmasse dienten¹⁴ (Abb. 4). Eine



originale Tafelkonstruktion



spätere Ergänzungen



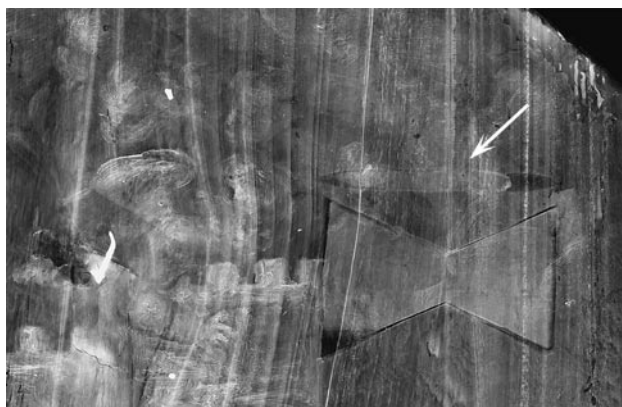
1 Sebastiano Filippi, genannt Bastianino, *Das lebende Kreuz von Ferrara*, Tafelkonstruktion



2 Detail Rückseite, Werkspuren aufTafel und Gratleiste:
1 – Sägespuren, 2 – grobe Zuarbeit mit einem Beil, 3 – Glättung
mit einem flachen Eisen



3 Detail Rückseite, originale Beschriftung „5“ auf Schwalbenschwanz und Tafelbrett



4 Detail Burg Gottes, Röntgenaufnahme, links Nagel zur Befestigung einer Ausbesserung auf der Bildseite, rechts Dübel über Schwalbenschwanz (Pfeil)

weitere originale Holzergänzung wird im unteren Drittel des Bildträgers sichtbar. Das passgenau gearbeitete Holzstück ist halb eingelassen und scheinbar lediglich verleimt (Abb. 1).

Formatanpassung und Befestigung im Rahmen

In diesem Zustand wurde die Tafel dem Künstler übergeben, der sie grundierte und mit der Malerei begann. Er stellte diese – wie der obere Malschichtrand zeigt – erst im gerahmten Zustand in der Kirche fertig (Abb. 17). Erst hier fiel vermutlich auch auf, dass Rahmen- und Tafelmaß nicht vollständig miteinander übereinstimmten. Die etwa 10 cm zu schmale Gemäldetafel musste an ihren beiden Seiten erweitert werden. Hierzu dienten Leisten aus Lärchenholz, die anschließend grundiert und in die Malerei des Bildes integriert wurden.¹⁵

Zur Befestigung des Gemäldes im Kirchenraum finden sich zwei lange, handgeschmiedete Nägel, die halb in der oberen Einschubleiste eingeschlagen sind.

VORBEREITUNG DES MALGRUNDS

Grundierung

Auf der Vorderseite der Holztafel liegt eine helle, mehrschichtige Grundierung. Sie ist relativ dünn aufgetragen, so dass die Maserung der Holzbretter sich vor allem im Streiflicht deutlich abzeichnet. Für die Region typisch, handelt es sich um einen gipshaltigen Grund.¹⁶ In den Querschliffen sind wenige blaue, rote und schwarze Pigmente als Zuschlag zu erkennen und zudem eine durchgehende Leimschicht, mit welcher der Grund isoliert wurde (Abb. 13).¹⁷

Imprimitur

Auf dem weißen Grund findet sich eine braune Imprimitur mit gleichmäßig streifigem Pinselduktus (Abb. 5). Die wahrscheinlich ölig gebundene Schicht besteht aus Ocker, Bleiweiß sowie schwarzen Pigmenten.¹⁸ Durch Bastianinos lockeren Farbauftrag mit Aussparungen in der Malerei ist sie partiell sichtbar geblieben und bestimmt so die Farbigkeit des Bildes mit.

Diese Art der Malgrundpräparierung, die an die Arbeitsweise von Niederländern wie Heemskerck oder an den Flamen Rubens erinnert, hatte sich ebenso in Norditalien ver-



5 Ausschnitt Engelsgruppe, die streifige Imprimitur ist in Aussparungen der Malerei sichtbar

breitet. In der ferraresischen Malerei fanden bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verschiedenfarbige, dünne bis deckend dunkle Imprimituren ausgiebig Verwendung.¹⁹ Auch weitere, frühe Tafelgemälde Bastianinos aus dem Besitz der Pinacoteca Nazionale di Ferrara weisen streifig braune Imprimituren über weißem Grund auf.²⁰ Mit bloßem Auge sind sie in drei kleinen Tafelgemälden mit Szenen aus dem Leben Mariae von 1565 (inv. 163 [Abb. 4, S. 110], 164 [Abb. 1, S. 88], 165)²¹ oder auch in Bastianinos 3,25m hohen Altarbild der *Beschneidung Christi* (inv. 166), das er kurz vor dem *Lebenden Kreuz* um 1562 schuf, zu erkennen.²²

VON DER VORZEICHNUNG ZUR BILDANLAGE

Für die Ausführung eines solch detailreichen Großformates erscheint eine zeichnerische Anlage unerlässlich. Mehrere Zeichnungen Bastianinos – darunter die Vorlage eines Altarbildes aus dem Besitz des Szépművészeti Múzeum in Budapest – sind mit Quadrierungen versehen.²³ Bastianino nutzte diese offensichtlich häufiger, um seine Entwürfe auf größere Formate wie Wand-, Tafel- oder Leinwandgemälde zu übertragen. Spuren solcher Hilfsnetze konnten am *Lebenden Kreuz von Ferrara* nicht gefunden werden, sind aber auf Grund seiner Größe als Arbeitsmittel gut vorstellbar.

DIE STELLUNG VON BASTIANINO IN FERRARA AB 1550 UNTER DEN HERZÖGEN ERCOLE II. UND ALFONSO II.

Als die Malergeneration der sogenannten Exzentriker (Mazzolino) und jener, die im Stile Raffaels malten (Garofalo: Kat. 2; Ortolano), noch auf ihrem Höhepunkt waren, ebenso wie Dosso Dossi (Kat. 3), das phantasievollste Temperament, die geniale Verschmelzung von Traum und bildlicher Konkretion, welcher auch, aber nicht nur im Dienste der Herzöge von Este stand, erblickte Bastianino zwischen 1528 und 1532 in Ferrara das Licht der Welt.

Camillo Filippi, der Vater von Bastianino, ein eher mittelmäßiger Renaissance-Künstler, beteiligte sich in diesen Jahren an einigen Aufträgen der Este. Es scheint, als könne er jener Gruppe illustrierender Maler zugeordnet werden (Battista Dossi, Biagio Pupini, Girolamo da Carpi u. a.), die mit der dekorativen Ausstattung der *Delizia di Belriguardo* (1537), einer außerhalb der Stadtmauern Ferraras liegenden Sommerresidenz, beauftragt wurde.

In den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts, als das Schulhaupt Garofalo noch äußerst aktiv war, und noch mindestens bis zur Jahrhundertmitte und damit genau bis zur Zeit der künstlerischen Anfänge Bastianinos, konnte Ferrara, das einst (1471) Herzog Borso seiner Herrschaft hinzugefügt hatte, seinen Ruf als Epizentrum der Künste in der Poebene behaupten, und zwar durch jene Schar außergewöhnlicher Geister, für die Roberto Longhi den Begriff der ‚Officina ferrarese‘ geprägt hat. 1534 fegte zwar eine Melonenunverträglichkeit Herzog Alfonso von der Spielfläche, doch war sein Nachfolger Ercole II. dem Mäzenatentum der Este-Dynastie nicht weniger zugetan.

Bastianino war als Sohn und Enkel von Malern (sein gleichnamiger Großvater war einst der Ruhm des kleinen, jenseits der Grenzgewässer der Emilia gelegenen Ortes Lendinara gewesen, aus dem die Familie ursprünglich stammte) ein genauer Beobachter, der sich seit seiner Kindheit für bildliche Darstellungen interessierte. Camillo Filippi und Lucrezia Mozanega hatten 1530 geheiratet. Eine eventuelle Geburt Bastianinos vor diesem Jahr wäre demnach unehelich gewesen, wodurch das von Luigi Napoleone Cittadella im 19. Jahrhundert angegebene Geburtsjahr 1532 an Wahrscheinlichkeit gewinnen würde.¹

Von den Wandmalereien der Residenz in Belriguardo blieb nur wenig erhalten, eigentlich nur der Saal des Weinberges, der reichlich mit pflanzlichen Darstellungen ausgeschmückt ist, die durch kräftige, im klassischen Geschmack gehaltene Karyatiden untergliedert werden. Sie spiegeln den edlen und soliden Parmigianinismus seiner Kollegen Girolamo da Carpi² und Biagio Pupini wider, offenbar der andere stilistische Pol, der in dieser Residenz neben der weniger dreidimensionalen Malweise von Jacopo Bertucci aus Faenza und Camillo Filippi zu finden war.

Für das folgende Jahrzehnt lässt sich die künstlerische Tätigkeit von Bastianinos Vater leider nicht mehr durch erhaltene Werke, sondern nur noch aus Dokumenten belegen. Camillo hatte um 1541 mit Girolamo da Carpi in der Residenz der Este in Montagnola zusammengearbeitet. Von 1544 bis 1547 weisen Zahlungen auf eine mehrjährige Zusammenarbeit mit Battista Dossi und mit dem anderweitig

nicht bekannten Terzo de' Terzi in einigen Räumen der Residenz (*Delizia*) von Copparo hin, wobei frühere Fresken ebenfalls von Carpi stammten³. All diese Werke sind für die Nachwelt verloren gegangen, ebenso wie die ephemeren Dekorationen der Triumphbögen, welche 1543 für den Besuch von Papst Paul III. in Ferrara errichtet wurden und bei denen Battista Dossi (Kat. 5) ein weiteres Mal Filippis Mitarbeiter war. Sowohl biografisch wie auch stilistisch war Battista Dossi eine zentrale Gestalt in den beruflichen Beziehungen von Bastianinos Vater.

Doch in den 1540er Jahren endete die Ära der Gebrüder Dossi: Dosso stirbt 1542, und der weniger brillante sowie weniger venezianische Battista folgt ihm 1548. Der Tod der Brüder war eine fundamentale Zäsur für den Fortbestand der Malerschule von Ferrara und gleichzeitig ein Karriere-schub für den kaum zwanzigjährigen Bastianino.

Nach dem bereits früher erfolgten Tod von Ortolano und Mazzolino blieb von den bedeutendsten Malern Ferraras nun nur noch Garofalo übrig, der jedoch 1550 erblindete. Kurz zuvor, aber bereits im selben Jahr lieferte dieser Doyen der Schule von Ferrara zusammen mit Camillo Filippi die Kartons für acht Wandteppiche für die Kathedrale (Wandteppiche heute im Dommuseum) mit Geschichten des heiligen Georg (Zuweisung an Camillo) und des heiligen Maurilius. Auch wenn Camillo Filippi dem strengen Blick und dem stilistischen Urteilsvermögen unserer Zeit als ein Künstler erscheint, dessen malerischer Reiz vielleicht manchmal recht gewöhnlich war, so gab es doch zu seiner Zeit keinen ehrenvollen Auftrag, zu dessen Mitarbeit er nicht berufen worden wäre.

Nach der Wende um die Mitte des Jahrhunderts, um das Jahr 1555 und jedenfalls nach dem verheerenden Brand, welcher im Vorjahr den östlichen Flügel der Hauptresidenz der Este zusammen mit dem Marchesana-Turm heimgesucht hatte, beteiligte sich Camillo mit bemerkenswerten Ergebnissen an der Ausstattung des Bacchanalien-Raums im Schloss und begab sich damit in eine verhängnisvolle Konkurrenz zu Tizian.⁴

Aus seiner Hand stammen der *Triumph des Bacchus*, die *Weinlese* (die Arcangeli einem „Freund Filippis“ zuschrieb), während der *Triumph der Ariadne* schon den Einfluss Bastianinos verrät. Was die sakrale Malerei anbelangt, so war Camillo zum ersten Mal gemeinsam mit Bastiano und seinem jüngeren Sohn Cesare (als Maler blieb dieser jedoch weitgehend ein Phantom) in den Jahren 1548–50 im Ora-

torium der Verkündigung Mariens (einst Sitz der Bruderschaft des Guten Todes) als Maler eines Freskenzyklus zur *Legende des wahren Kreuzes* tätig gewesen.

Die wiederholte Zusammenarbeit von Camillo Filippi, dessen schlanker Stil von Battista Dossi geprägt war, mit dem monumentalen Klassizisten Girolamo da Carpi wurde stilistisch etwa in der Serie der *Neun Musen* im Palazzo Fabiani Freguglia⁵ nachgewiesen, die um 1552–55 datiert werden.⁶ Auch fehlte Camillo Filippi nicht die Gunst des Kardinals Ippolito d'Este, weder in seiner Heimat (Belfiore, 1553) noch in der römischen Residenz des Prälaten (Villa d'Este in Tivoli). Camillos⁷ ununterbrochener Arbeitseifer für das Umfeld des Hofes ist unglaublich, zumal man nicht, wie bereits geschehen, an einen Kontext mit beschränkter Konkurrenz denken darf. Allerdings lassen sich bedeutende Künstler, die eher aus der Gegend von Bologna kamen, aber auch in oder für Ferrara arbeiteten, nicht mehr ausfindig machen. Ab 1551 gibt es keine Angaben mehr zu Biagio Pupini delle Lame⁸, ab 1556 keine mehr zu Girolamo da Carpi⁹. Beide waren einst bei mehr als nur einem Auftrag Mitarbeiter von Filippi gewesen, und beide sollten eine solide Grundlage für das Bildgedächtnis von Filippis Sohn bilden.

Man hat vermutet, dass die berühmte *Pazienza* der Galleria Estense in Modena durch einen herzoglichen Auftrag entstand und zu einem allegorischen Zyklus der Taten von Ercole II. gehört haben könnte.¹⁰ Die ursprüngliche Platzierung dieses Gemäldes war vielleicht für die gleichnamigen Räumlichkeiten im Schloss bestimmt. Das Werk ist von venezianischen Farbimpulsen durchdrungen und die Hand des jungen Bastianino ist fast deutlicher zu erkennen als die seines Vaters. Gerade diese venezianische, tizianeske Komponente ist ein Element, welches von Camillos Sprössling in die Familienwerkstatt eingeführt wurde. Unklar ist, ob auch Camillos anderer Sohn, Cesare, diese Orientierung geteilt hat oder nicht: ein Aufblühen in der Tonart Dossis, das sicherlich durch die Präsenz der riesigen Mythologien Tizians in einem anderen Bereich des Schlosses verstärkt wurde. Venezianische Referenzen gibt es im Spätwerk Filippis reichlich: so in der *Heiligen Katherina von Alexandrien* im Palazzo Bianco in Genua, wahrscheinlich aus den 1560ern; ebenso in der *Anbetung der Hirten* in der Galleria Estense in Modena, in der die Unterscheidung von Vater und Sohn Filippi immer schwieriger wird und die Anpassung Camillos an die moderne Malweise Bastianinos immer

deutlicher. Auch wenn die Reise von Ferrara nach Venedig sicherlich nicht die aufwendigste war, so konnte das Bedürfnis, über die Werke Tizians auf dem Laufenden zu bleiben, auch durch Reisen von geringerer Entfernung stillt werden, wie etwa durch die Wallfahrt zur Kirche Santa Maria Assunta in Medole, zwischen Mantua und dem Gardasee gelegen, der Tizian ein Meisterwerk hinterlassen hatte, welches bereits Anzeichen der frühen Gegenreformation aufweist: das Gemälde *Der auferstandene Christus erscheint seiner Mutter*, welches sowohl Federico Zuccari als auch Bastianino beeinflusst hat. Auch lässt sich nicht ausschließen, dass der ferraresische Künstler Kenntnis von jenem Tafelgemälde der *Himmelfahrt Christi* hatte, welches von Paolo Veronese in die Wallfahrtskirche Santa Maria del Pilastrello nach Len-

dinara geschickt worden war, dem unweit von Ferrara gelegenen Heimatdorf der Filippis. Im Jahre 1559 waren Ercole II. und der letzte Überlebende der alten Malergeneration, Garofalo, verstorben. Diese Zäsur sollte durch die im Anschluss daran erfolgte Wahl des neuen Herzogs Alfonso II. noch betont werden, zu deren Feier sich Camillo zusammen mit dem weiter nicht bekannten Girolamo Bonaccioli¹¹ an der Herstellung von Dekorationen und beweglichen Bildern beteiligte. Dass eine neue Zeit angebrochen war, zeigte sich wenig später, als 1565 Camillo den Auftrag für zwei Altarbilder für das Querschiff der Kartäuserkirche San Cristoforo erhielt. Diese Altarbilder bei denen Camillo mit seinen beiden Söhnen zusammenarbeitete, sind wunderbare Beispiele einerseits für die künst-



1a Sebastiano Filippi, genannt Bastianino, *Jonas*, Ferrara, San Cristoforo alla Certosa



1b Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, *Der hl. Matthäus*, ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust)



2a Benvenuto Tisi, genannt Garofalo, *Auferstehung* (Detail), Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

lerische Kreativität der Filippis, andererseits für die Entwicklung der Malerei Ferraras in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Unter Napoleon wurden sie beschlagnahmt und der Pinacoteca di Brera übergeben, die die Bilder dann lange in der Kirche St. Peter und Paul in Rovello Porro (Provinz Como) deponierte,¹² bis sie schließlich wieder an ihren Ursprungsort zurückgeschickt wurden, wo sie das schwere Erdbeben vom Mai 2012 unbeschadet überstanden. Die vergleichende Betrachtung beider Tafeln zeigt einerseits in der farbenfrohen *Himmelfahrt Christi* die altmodische Haltung von Camillo und andererseits, im *Jüngsten Gericht* seines Sohnes (vgl. S. 116, Abb. 1), düstere, nebelhafte und in die Breite gehende Figuren.¹³ Das *Jüngste Gericht* ist ein grundlegendes Werk für den Stil Bastianinos und zugleich ein Beleg für sein zeichnerisches Talent. Zwei seiner sehr seltenen Zeichnungen, eine in Berlin (Kat. 8) und die andere in Oxford, Christ Church (vgl. S. 119, Abb. 4), sind nämlich Vorstudien für zwei Teufelsfiguren, die sich in der Komposition des *Jüngsten Gerichts* symmetrisch gegenüberstehen.

Die großen Altarbilder der San-Cristoforo-Kirche wurden von alternierenden polygonalen und rechteckigen Darstellungen von Propheten und Sibyllen eingerahmt, die heute in der Pinacoteca Nazionale untergebracht sind und von



2b Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio, *Martyrium des hl. Matthäus* (Detail), Rom, San Luigi dei Francesi

BATTISTA LUTERI, GENANNT BATTISTA DOSSI (ZUGESCHRIEBEN)
(Quistello bei Mantua, um 1495–1548 Ferrara)

5 Venus und Amoretten in einer Landschaft

Pappelholz, 65 x 47 cm
ca. 1546–48

Provenienz: Rom, Kardinal Benedetto Giustiniani (vor 1621, Inv. Nr. 143);
Marchese Vincenzo Giustiniani (Nachlass-Inventar 1638, II, Nr. 177);
1815 mit der Sammlung Giustiniani erworben
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 350



Abb. 1

Dank Berenson (1932; 1936) wurde das Gemälde als Tafelchen *Venus und Amoretten in einer Landschaft* dem jüngeren der Dossi-Brüder zugeschrieben. Im Inventar von Vincenzo Giustiniani aus dem Jahr 1638 lief es unter „scuola di Venetia“, venezianische Schule; im Giustiniani-Inventar von 1792 wurde es als Werk Parmigianinos erwähnt. Danach folgten Zuschreibungen an Giulio Romano und sogar an Lavinia Fontana.

Mauro Lucco (in: Ballarin 1994–95; 1998) schlug einen anderen Autor vor: Battista Dossi. Dieser hatte, kurz vor

seinem Tod, für die Este-Familie eine Serie von vier Bildern gemalt, darunter eine *Kleopatra*, die 1546 für Alfonso d'Este, Sohn Laura Diantis, entstand, des Weiteren einen *Heiligen Hieronymus* und eine *Fortuna*. Das vierte könnte vielleicht das hier besprochene Bild sein.

Die Übereinstimmungen des Giustiniani-Gemäldes mit einer Beschreibung in einem Zahlungsbeleg der Este sind verführerisch, wenn auch nicht ganz stimmig: „una Vener con sei putini cioè amor fato da giuro oltra mar“. Allerdings befinden sich auf dem Gemälde sieben und nicht sechs Putti. Doch sowohl die Landschaft im Hintergrund als auch die Stofflagen, auf denen eine der Amoretten ruht, enthalten tatsächlich Ultramarinblau („giuro [= azzurro] oltra mar“) und entsprechen somit der Farbgebung des Gemäldes aus der Beschreibung.

Die unsichere Bildzuschreibung und der Qualitätsmangel in der Ausführung lassen eher an eine Werkstattarbeit denken (Lucco, in: Rom/Berlin 2001). Das Berliner Gemälde ist typisch für die sogenannte ferraresische ‚Märchenrenaissance‘, eine Vorliebe für traumhafte, mythologische Erzählungen, die bis ins folgende Jahrhundert überlebte. Eine bessere Einführung in den lokalen Stilgeschmack der Este-Familie zur Zeit von Camillo Filippi, Vater des Bastianino, und auch von Sebastiano selbst, hätte man sich nicht wünschen können. Camillo war wenige Jahre jünger als Battista Dossi und beteiligte sich an vielen seiner Aufträge. Zwar fehlt der *Venus mit Amoretten* die unscharfe Ausführung der



SEBASTIANO FILIPPI, GENANNT BASTIANINO
(Ferrara, um 1528/32–1602 Ferrara)

8 Studie einer knienden männlichen Figur mit einer Kanne nach rechts

Schwarzer Stift, teilweise gewischt, an einer Stelle mit der Feder
in Braun überarbeitet, auf blauem Naturpapier, 288 x 249 mm
ca. 1565

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 20817)



Die Staatlichen Museen zu Berlin haben das Glück, eine der seltenen Zeichnungen von einem der originellsten italienischen Künstler des späten 16. Jahrhunderts zu besitzen. Diese *Studie einer knienden männlichen Figur* ist zudem eine von nur zwei bisher bekannten Vorstudien Bastianinos, die in direktem Zusammenhang mit einer bildlichen Umsetzung stehen. In der Tat bereitet dieser gedrungene nackte Mann, der kniend einen großen Krug in Händen hält, eine der Teufelsfiguren auf Bastianinos Altarbild des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 1) vor. Dieses von den Kartäusermönchen für die San-Cristoforo-Kirche in Auftrag gegebene Werk durchlief bis zu seiner endgültigen Fassung einige Veränderungen, so dass Bastianino die Männerfigur nicht eins zu eins in dem endgültigen Werk umsetzte. Die Berliner Studie bezieht sich auf jene gebückte, mit einem Bein kniende Figur, welche im unteren linken Viertel des *Jüngsten Gerichts* zu sehen ist (Abb. 2), unmittelbar links neben einer durch die Lichtführung hervorgehobenen Figur in Rückenansicht. Die gebückte Körperhaltung und die Position der Beine des Mannes entsprechen der Berliner Studie, doch ist der Krug verschwunden. Dies könnte auf eine ursprünglich andere Bestimmung der Berliner Vorstudie hindeuten, zum Beispiel auf einen Bediensteten bei der Hochzeit zu Kana. Im Altargemälde der Kartause drücken die ausgestreckten, parallelen Arme dieser Männerfigur die Köpfe der Verdammten nach unten.

Durch die napoleonischen Enteignungen in der Lombardei wurde die Tafel des *Jüngsten Gerichts* der San-Cristoforo-



Abb. 1

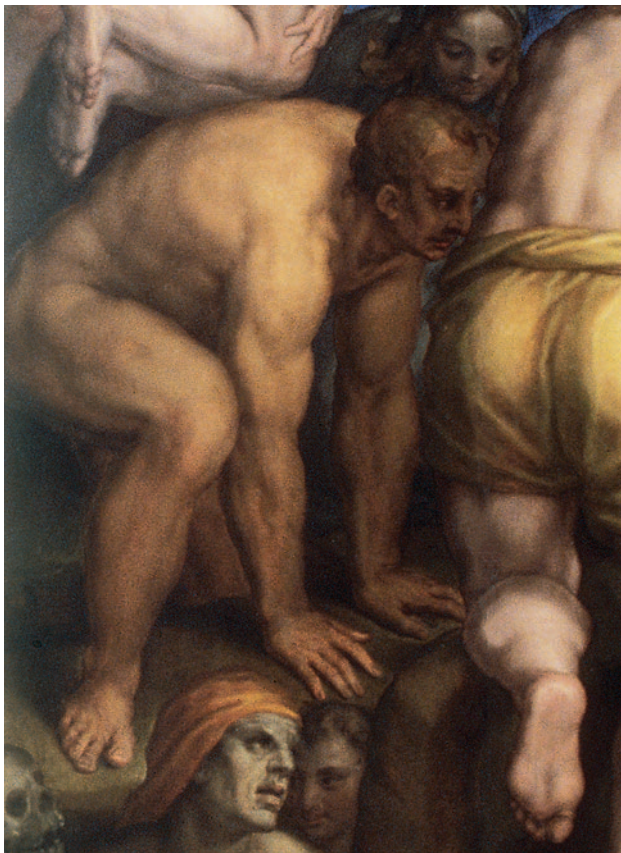


Abb. 2



Abb. 3

Kirche entzogen und Eigentum der Pinacoteca di Brera in Mailand. Diese hatte das Gemälde lange Zeit an die Pfarrkirche von Rovello Porro (Provinz Como) ausgeliehen, doch ist es inzwischen als Leihgabe an seinen Ursprungsort zurückgekehrt. Mit diesem Altarbild in Verbindung steht eine weitere Aktstudie eines Mannes, der, in einer Bewegung begriffen, auf der gegenüberliegenden Seite des Gemäldes dargestellt ist. Das trapezförmig zugeschnittene Blatt, das heute in den Sammlungen des Christ Church College in Oxford aufbewahrt wird (Abb. 4), war eine wichtige Entdeckung von Philip Pouncey (1972; Ausg. hrsg. von Di Giampaolo, 1994, S. 139–146; Ginzburg 2020, S. 18, 19 Abb. 1, 20 mit Abb. 2, 21 mit Abb. 3, 32, 33 Anm. 6–13). Die Oxforder Zeichnung gleicht in stilistischer Hinsicht derjenigen in Berlin, weist aber zusätzlich eine Quadrierung mit schwarzem Stift auf, womit sie auf das großformatige Gemälde übertragen werden. Die Vorzeichnung entspricht in hohem Maße der malerischen Umsetzung bis auf die Handhaltung: Während der Oxforder Teufel eine steinerne Kante

zu ergreifen scheint, sind seine Hände im Gemälde unterhalb des Knies ineinander verschränkt.

Obwohl nur wenige sicher Bastianino zuzuweisende grafische Werke bekannt sind und man zudem die Urheberschaft Bastianinos an einem weiteren Berliner Blatt in Frage stellen muss (KdZ 15651, *Verkündungengel*, wohl eher das Werk des Sieneser Malers Francesco Vanni), muss hier doch auf die Existenz eines Albums mit fünfzig Federzeichnungen hingewiesen werden, das sich im Besitz der Civiche Raccolte des Castello Sforzesco in Mailand befindet (Gabinetto dei disegni, inv. N. D 4). Eine dieser Federzeichnungen, eine *Kniende männliche Figur mit gefalteten Händen* (Abb. 3), geht offenbar sowohl der Berliner Zeichnung als auch ihrer Umsetzung auf dem ferraresischen Altarbild voraus. Man vermutet, dass dieses doppelseitige Skizzenbuch von einem Schüler aus dem Atelier Filippis erstellt wurde und als eine Art Katalog elementarer Bildmotive für die Arbeitspraxis der Werkstatt diente. Die wenigen uns bekannten grafischen Werke Bastianinos, die mit schwarzer Kreide mit zurückhaltenden weißen Hö-