Die Beziehung von Peruginos Galitzin-Triptychon zu den Eyckischen Kreuzigungen, besonders dem Werk im Ca' d'Oro zu Venedig

ETO Takumi
Tōyō-Universität, Tokyo

„Nur in der Auseinandersetzung mit den nordischen Elementen
konnte sich die antike Ausdrucksform durchsetzen." (E. H. Gombrich)[1]

Einleitung

Aby Warburg, der die Nord- und Südkunst der Rennaissance als Komplemente ansah, äußerte: „Die florentinische Kultur befindet sich in einer eigenthümlichen Verlegenheit: sie hat ihre Unabhängigkeit gleichsam nach zwei Fronten zu verteidigen. Gegen den von Flandern her aus dem Norden eindringenden Realismus der Gegenwart und gegen den von Süden kommenden in Rom wiedererstandenen Idealismus der Vergangenheit." (Festwesen, S. 122)[2]

Von diesem Standpunkt aus gesehen fordert das meditative Bildthema der Kreuzigung vom Maler die Fähigkeit, die Gegensätze der höchsten Erregung (*pathos*) und der tiefsten Versenkung (*ethos*) im Gleichgewicht zu halten. Pietro Perugino gelang dies in seinem Galitzin-Triptychon (Abb. 1) aus den 1480er-Jahren. Das Triptychon wurde nach seinem Besitzer, dem Fürsten Galizin benannt und in den 1480er-Jahren vom Geistlichen Baltori als Altarwerk in Rom in Auftrag gegeben. Es ist eine Verbindung von meditativen Bildthemen mit naturalistischer Ästhetik. Schon Frederick Hartt wies auf den großen Einfluss der niederländischen Malerei auf das Altarbild Peruginos hin.[3] Er betont, dass das Triptychon sich von der florentinischen Art dadurch unterscheidet, dass keine Gefühlsregungen dargestellt werden. Aber Hartt nahm keine Notiz von den gefühlvollen Figurendarstellungen der Hl. Maria und des Hl. Johannes. Der Verfasser

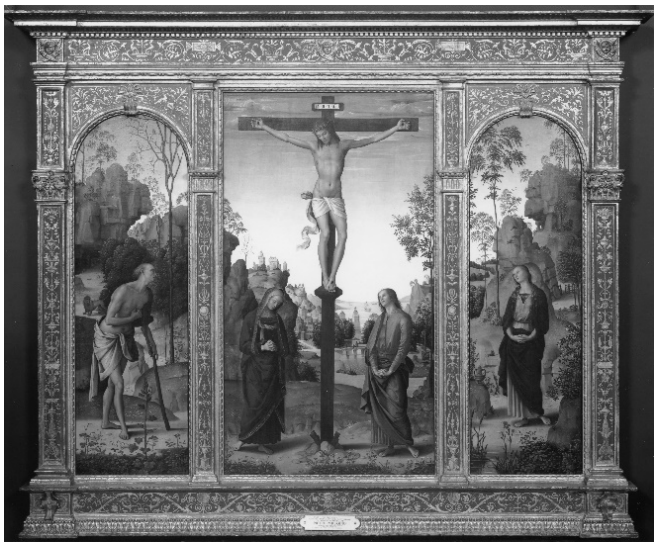

Abb. 1. Perugino, *Galitzin-Triptychon*, 1482-85, 132,8×105,4 cm, Washington, Nationalgalerie

[1] Gombrich, Ernst: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übers. von M. Fienbork, Hamburg, 1981, S. 202.

[2] *Ibid*., S. 228. Aby Warburg gewann den Hinweis dafür aus Osthoffs Sprachwissenschaft. Osthoff, Hermann, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg, 1899 (Reprint, New Delhi, 2013), S. 20.

[3] Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, New York, 1975 (1. Aufl. 1969), S. 326.

bemerkte die Ähnlichkeit zwischen dieser Figurendarstellung des Hl. Johannes und derjenigen in dem Triptychon von Niccolò da Foligno in der Pinacoteca Vaticana. Niccolòs Gemälde der Kreuzigung hat einen Zusammenhang mit derjenigen der Eyckischen Schule (Abb. 2) in der Ca' d'Oro zu Venedig.[4] Es ist bekannt, dass die Figurenkomposition dieser Kreuzigung ein Abbild der Kreuzigungsminiatur im Turin-Mailänder Stundenbuch ist.

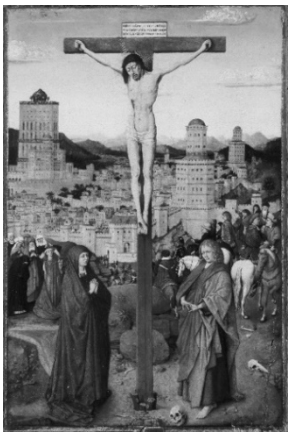

Abb. 2. Eyckischen Schule, *Kreuzigung*, um 1430, 46×36 cm, Venedig, Ca' d'Oro

1. Zur Herkunft und zum flämischen Charakter von Peruginos Galitzin-Triptychon

Auf Verlangen Sixtus IV. blieb Pietro Perugino von 1481 bis 1482 in Rom, um an der Wandmalerei der Sixtinischen Kapelle zu arbeiten.[5] Während dieses Aufenthalts in Rom bekam Perugino von einem Geistlichen der Santa Maria Maggiore, Bartolomeo Bartoli, den Auftrag für ein Altarbild.[6] Das die Kreuzigung darstellende Triptychon (Abb. 3) befindet sich heute in der Nationalgalerie in Washington. Das Altarbild wurde durch den Fürsten Alexander Galitzin Anfang des 19. Jahrhunderts erworben. Es verblieb lange Zeit im Palast Galitzin in Rom und wurde von dort 1862 nach Moskau überführt.[7]

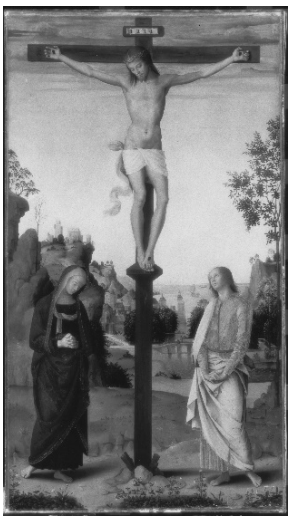

Abb. 3. Perugino, *Kreuzigung*, Mitteltafel des *Galitzin-Triptychons*, 1482-85, 101,3×56,5 cm

Laut Giovanni Coppis Schrift von 1695, schmückte das Triptychon den Altar der Kapelle „Nome di Dio" der San Domenico-Klosterkirche in Bartolis Heimatstadt San Gimignano.[8] Eine frühere Erwähnung findet sich nicht. Aber Jeryldene Wood vermutet, dass es für Bartolis Amtszimmer in Santa Maria Maggiore bestellt worden ist, denn es zeigt den Hl. Hieronymus, dessen Reliquie in der Santa Maria Maggiore aufbewahrt wird.[9] 1797 sind französische Truppen in die Stadt San Gimignano eingezogen, und das Triptychon wurde aus der Klosterkirche

[4] Die Eyckische Kreuzigung in der Ca' d'Oro hat sich bis ins 19. Jahrhundert in Padua im Palazzo Dondi Dall'Orologio befunden. Schottmüller, Frida, „Eine verschollene Kreuzigung von Jan van Eyck," *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen,* 23, 1902, S. 33-34.

[5] Am 27. Oktober 1481 verpflichtete der Architekt der Sixtinischen Kapelle, Giovanni di Dolci, vier Maler, Cosimo Rosselli, Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino. Ettlinger, Leopold, *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford, 1965, S.19.

[6] J. Wood nimmt an, dass Perugino 1482 oder 1483 beauftragt worden ist. Wood, Jeryldene, *The Early Paintings of Perugino*, Ann Arbor, 1985, (University of Virginia, Ph.D. thesis), S. 243.

[7] G. Rosini sah das Triptychon 1840 im Palast Galitzin in Rom. Rosini, Giovanni, „Raffaello in Perugia," *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Vol. IV, Pisa, 1850, S. 29. Harck, Fritz, „Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen," *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIX, 1896, S. 418.

[8] G. Coppi hat die Altartafel Raffael zugeschrieben: „BARTOLOMMEO BARTOLI, o pure di Bartolo, dell'Ordine di S. Domenico, fu Teologò di gran nome in Roma, e Penitenziere in S. Maria Maggiore, e Confessoro d'Alessandro VI. […] portò quel bellissimo Crocifisso fatto da Raffaello d'Vrbino, che è all'Altare del Nome di Dio, quale era all'Altare del Pontefice, […]" (Coppi, Giovanni, *Annali memorie ed hvomini illvstri di San Gimignano, Vol II: Dello stato della terra di S. Gimignano e sve condizioni*, Firenze, 1695, (Reprint, New Delhi, 2015), S. 80.

[9] Wood 1985, S. 206, Anm. 18.

herausgebracht. Gegen 1800 erwarb Fürst Galitzin es für 1500 Florin und brachte es 1862 von Rom nach Moskau. Die Ermitage in Petersburg erwarb es 1886. Das Brett des Altarbildes wurde gegen eine Leinwand ausgetauscht. 1931 wurde das Triptychon schließlich durch Vermittlung von Francis Matthisen und der Knoedler Gallerie von der A. W. Mellon Collection erworben.[10]

Im Folgenden soll der gegenwärtige Zustand des Werkes beschrieben werden. Der Originalrahmen des Triptychons mit geschnitzten Grotesken ist 133,8 cm lang und 165,4 cm breit. Die Szene der Kreuzigung realisiert mit ihrer atmosphärischen Gestaltung eine innovative Landschaftsauffassung. Möglich wurde dieser *Sfumato*-Effekt durch eine neue Technik: Als einer der ersten italienischen Meister eignete sich Perugino das Medium der Ölmalerei an, das in Flandern schon lange verbreitet war.[11] Die ruhigen Figuren stehen nicht aufdringlich im Vordergrund, sondern fügen sich in die Landschaft ein. Dies hat eine meditative Wirkung zur Folge. Eine ähnliche Landschaftsausfassung ist in der flämischen Malerei bekannt.[12] Auch die von winzigen Figuren bevölkerte Stadtansicht im Hintergrund (Abb. 4) lässt den flämischen Einfluss erkennen. So sieht man einen beladenen Esel vor dem Burgtor. Diese Szene erinnert an Hans Memlings Esel vor der Mühle (Abb. 5) auf der Mitteltafel des Pagagnotti-Triptychons in den Uffizien.[13] Besonders beachtenswert ist die Haltung der Figuren bei der Kreuzigung. Zum Beispiel faltet der Hl. Johannes die Hände zum Gebet vor der Lende. Eine ähnliche Haltung wird von der Hl. Magdalena Maria auf dem rechten Flügel eingenommen. Es ist zu vermuten, dass für die beiden Figuren der gleiche Karton verwendet wurde.[14] Die besondere Pose der Figuren findet

Abb. 4. Perugino, *Stadtsicht*, Detail aus Abb. 3

Abb. 5. Hans Memling, *Mühle*, Detail aus Madonna, um 1490, 57×42 cm, Florenz, Uffizien

[10] Shapley, Fern, *Catalogue of the Italian Paintings: National Gallery of Art, Washington*, Washington D.C., 1979, S. 360. Crowe and Cavalcaselle, *Raphael: His Life and Works*, Vol. I, London, 1882, S. 132f. Somov, Andrei, *Ermitage Impérial: Catalogue de la Galerie des Tableaux I, Les Écoles d'Italie et d'Espagne*, St-Pétersburg, 1899, (Reprint, 2004), S. 108.

[11] Hojer, Annette, „„Die wahre Methode ihrer Ausführung' Peruginos Landschaften und das Naturideal des Humanismus," *Perugino: Raffaels Meister*, Ostfildern, 2011, S. 56. Bellosi, Luciano, „The landscape ‚alla fiamminga'," *Italy and the Low Countries – Artistic relations: The fifteenth century*, Firenze, 1999, S. 100.

[12] Wood, „Perugino and the Influence of Northern Art on Devotional Pictures in the Late Quattrocento," *Konsthistrorisk tidskrift (Journal of Art History)*, 58, 1989, S. 16.

[13] M. Rohlmann scheibt: „[Solche] Motive wie Memlings Mühle mit See und Schwänen, nur scheint hier der Reiz eher in dem idyllisch-exotischen Moment der Darstellungen zu liegen." Rohlmann, Michael, „Zitate flämischer Landschaftsmotive in Florentiner Quattrocentomalerei," *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, München, 1993, S. 239.

[14] Hartt, *History of Italian Renaissance Art*, 1975, S. 326.

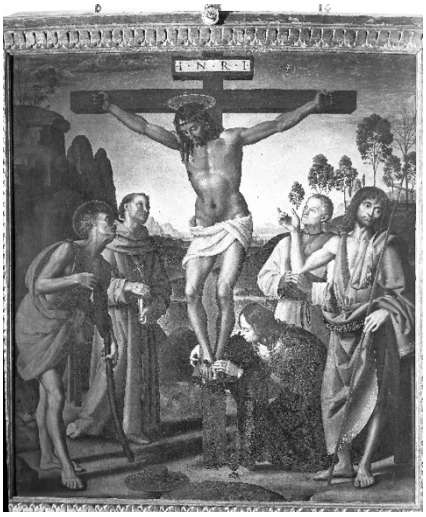

Abb. 6. Perugino und Signorelli, *Kreuzigung*, um 1480, 203×180 cm, Florenz, Uffizien

sich nicht bei Peruginos Kreuzigungsdarstellungen – außer beim Galitzin-Triptychon. Zuvor hatte Perugino zwei Kreuzaltare gefertigt; einen um 1480 für die Kirche Santa Maria della Calza in Florenz (Abb. 6), der Perugino und Signorelli zugeschrieben wird,[15] und eine kleine Altartafel mit der Darstellung des Gekreuzigten für S. Maria e Angiolo in Argiano, die spätestens 1471/72 entstanden sein muss.[16] Walter Bombe schreibt dazu: „In dem Kreuzigungsbilde aus der Kirche S. Maria della Calza in Frorenz, jetzt in den Uffizien, sind die Gestalten mächtiger. Die sich links auftürmenden Felsbildungen und der an die gleiche Figur auf dem Petersburger Triptychon [Galitzin-Triptychon] gemahnende Hieronymus sprechen für die Zeit vor oder um 1490.“[17] Aber auf diesen Kreuzaltären, in Florenz und in Argiano, findet sich nicht eine Person in einer ähnlichen Pose wie der des Hl. Johannes vom Galitzin-Triptychon. Die Eyckische Kreuzigung der Ca’ d’Oro zu Venedig hingegen zeigt den Hl. Johannes in eben dieser Weise, nämlich mit vor der Lende zum Gebet gefalteten Händen; dies legt die Vermutung nahe, dass die Pose der Figuren unter dem Einfluss der flämischen Malerei steht.[18]

2. Nordischer Einfluss auf Peruginos Frühwerk *Hl. Sebastian*

Perugino schuf 1478 ein Fresko für die Kirche des Kastells Cerqueto, das südlich von Perugia liegt. Dieses Fresko gilt als das frühstdatierte Werk Peruginos.[19] Der Sockel des Schiffs zeigt drei Figuren (Abb. 7): den Hl. Sebastian und die beiden Seitenfiguren, die Heiligen Rochus und Petrus. Die Hände Sebastians sind am Rücken an eine Marmorsäule gebunden. Der Kopf des Heiligen hat schon die

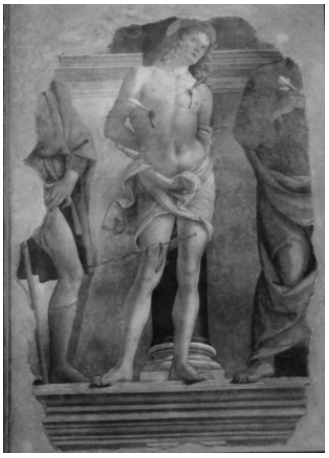

Abb. 7. Perugino, *Hl. Sebastian*, 1478, 133×90 cm, Cerqueto, Santa Maria Maddalena

[15] Kanter datiert den Kreuzaltar in den Uffizien auf 1479 oder 1480, also vor Perugionos Aufenthalt in Rom. Kanter, Laurence, „Luca Signorelli, Piero della Francesca, and Pietro Perugino,“ *Studi di Storia dell’Arte*, I, 1990, S. 99.

[16] Passavant, Günter, *Andrea del Verrocchio als Maler*, Düsseldorf, 1959, S. 122, Anm. 350. Diese kleine Altartafel von S. Maria e Angiolo in Argiano wird seit den 1970er-Jahren vermisst. Cadogan, Jean, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven, 2000, S. 195.

[17] Bombe, Walter, *Perugino des Meisters Gemälde,* Stuttgart, 1914, S. XV.

[18] J. Wood deutet an, dass die Pose des Hl. Johannes vom Galitzin-Triptychon wie dem Balletttänzer des Hl. Sebastian an der Nationalmuseum Stockholm ähnlich ist. Wood, „Perugino and the Influence of Northern Art on Devotional Pictures in the Late Quattrocento,“ *Konsthistrorisk tidskrift*, 58, 1989, S. 8.

[19] Gnoli, Umberto, *I documenti su Pietro Perugino*, Perugia, 1923, S. 3. Die Inschrift an der Wand lautet: „PETRVS · PERVSINVS · P · A · MCCCCLXXVIII.“ Scarpellini, Pietro, *Perugino*, Milano, 1984, S. 76. Aber dieses Datum ist das der Wiederherstellung. Im Archiv von C. Crispolti (17. Jahrhundert) heißt es dagegen, „Petrus Perusinus pinxit MCCCCLXXIII.“ Bombe, *Geschichte der Peruginer. Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin, 1912, S. 160, S. 355. Vom stilistischen Standpunkt aus betrachtet J. Wood 1473 als adäquateres Datum. Wood, *The Early Paintings of Perugino*, 1985, S. 46, S. 233.

charakteristische Haltung, die Augen den schmerzvoll gen Himmel gerichteten Blick. Wir dürfen Peruginos Jugendwerk ohne Übertreibung als erste klassische Aktfigur der umbrischen Kunst bezeichnen.[20] In Umbrien findet sich der als Pestpatron verehrte Heilige häufig im Kontext von Votivfresken oder mehrteiligen Altären. Auf die umbrische Tradition nimmt Peruginos frühes Fresko in Cerqueto Bezug. In Florenz und Venedig hingegen wurde Sebastian während seines Martyriums gezeigt. An einem Baum oder eine Säule gebunden wird er von Bogenschützen mit Pfeilen beschossen. Aber die von Perugino um 1845 geschaffene Sebastiantafel hebt sich von diesen beiden Traditionen ab.[21]

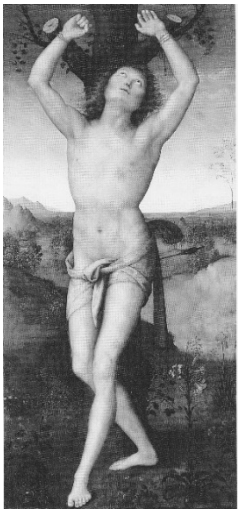

Abb. 8. Perugino, *Hl. Sebastian*, um 1485, 174×88 cm, Stockholm, Nationalmuseum

Abb. 9. Schongauer, *Die (kleine) Hl. Sebastian*, um 1480, 7,0×4,4 cm, L. 64

Die Sebastiantafel befindet sich im Nationalmuseum Stockholm (Abb. 8); sie scheint einen Flügel eines Polyptychons zu bilden. Die Tafel mit der lebensgroßen Figur wurde in den 1920er-Jahren aus Yorksher in England nach Stockholm gebracht, ihr ursprünglicher Aufstellungsort ist nicht bekannt.[22] Die Figur des Hl. Sebastian, mit über dem Kopf gefesselten und an einen Baum gebunderen Händen, ist in der italienischen Tradition isoliert.[23] Perugino öffnete die Arme jedoch zu einer freien Haltung und verlieh dem Heiligen eine tänzerische Pose, die wahrscheinlich einer umbrischen Tradition entspricht.[24] Jerydene Wood hat gezeigt, dass die Vorbilder für Peruginos Ikonographie nördlich der Alpen zu suchen sind. Die Körperhaltung des Heiligen leitet sich von Holzschnitten Martin Schongauers (Abb. 9) ab.[25] Giorgio Vasari schrieb in seiner Biographie von Marcantonio Raimondi, Martin habe den kleinen Holzschnitt des Hl. Sebastian mit über Kopf gefesselten Händen gefertigt.[26] Daher ist es klar, dass die Pose des Heiligen in Italien dem 16. Jahrhundert bekannt war.

Vor allem zur Symbolisierung der Passion, des Martyriums und auch des Triumphs des Heiligen spielen die Pflanzen im Vordergrund, die Lilie, die Schwertlilie, die Anemone und der

[20] Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, 1912, S. 161. Bombe, *Perugino des Meisters Gemälde*, 1914, S. XII.

[21] Hojer, *Perugino: Raffaels Meister*, 2011, S. 202.

[22] Sirén, Oswald, „Two Pictures at the National Museum of Stockholm," *The Burlington Magazine*, 54, 1929, S. 22-27. Die Befiederung des linken Pfeils in Hüfte trägt die Signatur des Künstlers: „PETRUS PERUSINUS PINXIT."

[23] Hojer, *Perugino: Raffaels Meister*, 2011, S. 202. Der mit über dem Kopf gefesselten Händen und an einen Baum gebundene Hl. Sebastian von Francesco Buonsignori von 1495 ist ein italienischer Ausnahmefall. Hadeln, Detlev, *Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento*, Strassburg, 1906, S. 47.

[24] Hojer, *Perugino: Raffaels Meister*, 2011, S. 202.

[25] Wood, „Perugino and the Influence of Northern Art on Devotional Pictures in the Late Quattrocento," *Konsthistrorisk tidskrift*, 1989, S. 9, Anm. 9.

[26] Vasari-Milanesi, V, 1880, S. 399f.

Wegerich, eine wichtige Rolle.[27] Im Hinblick auf die Landschaft und den Detailrealismus der Naturdarstellung orientierte sich Perugino an der niederländischen Malerei, insbesondere an Hans Memling. Peruginos Sebastian weist in der Rezeption niederländischer Vorbilder große Ähnlichkeiten mit dem zu Beginn der 1480er-Jahre entstandenen Galitzin-Triptychon auf.[28] Denn im Vordergrund des Kalvarienberges vom Galitzin-Triptychon sind auch verschiedene Blumen, Mohn, Veilchen, Löwenzahn, Erdbeere und Wegerich, zu sehen (Abb. 13).[29]

3. Das Galitzin-Triptychon im Vergleich zu den zwei Kreuzigungen von Rogier van der Weyden

Als ein Vorbild des Galitzin-Triptychons nimmt Jerydene Wood einen Kreuzaltar des Justus van Gent an.[30] Der Kreuzaltar ist für St. Bavo zu Gent zwischen 1465 und 1468 angefertigt worden, bevor Justus in den 1470er-Jahren dem Hof in Urbino diente.[31] Joos van Wassenhove, auch Justus van Gent genannt, wurde 1460 als Freimeister in Antwerpen, 1464 in Gent aufgenommen. Bald darauf, wohl gegen 1470, reiste er nach Italien, denn 1473 tauchte er in Urbino auf, vollendete 1474 die Abendmahlfeier und war bis gegen 1480 dort tätig. Der Maler der elf, nur fragmentarisch erhaltenen, Tafeln im *Museo Nazionale* in Neapel, wird als Justus van Gent angeshen. Er wiederholt auf einer Tafel eine Figur vom linken Flügel des Kreuzaltars zu Gent.[32] Daher könnte es sein, dass die um 1460 entstandene Kreuztafel in St. Bavo zu Gent einen Einfluss auf den Galitzin-Triptychon ausgeübt hat.

Abb. 10. Werkstatt Rogier van der Weyden, *Sforza-Triptychon*, um 1444-60, Mitteltafel 54×46 cm, Seitenflügel je 54×19,5 cm, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste

Andererseits vermutet Keith Christiansen, dass das Sforza-Triptychon von Rogier van der Weyden (Abb. 10) Perugino zu seiner Kreuztafel inspiriert hat.[33] Das Sforza-Triptychon wurde 1458 von Alessandro Sforza, Schwager Federico

[27] Die Lilie ist das Attribut des Heiligen, die Schwertlilie deutet auf sein Martyrium. Levi d'Ancona, Mirella, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, 1977, S. 214f, S. 187. Wood 1985, S. 244. Wood 1989, S. 10.

[28] Hojer, *Perugino: Raffaels Meister*, 2011, S. 202.

[29] Hirschauer, Gretchen, „Meditations on a Theme: Plants in Perugino's ‚Crucifixion'," *The Flowering of Florence: Botanical Art for the Medici*, Tomasi ed., Washington, 2002, S. 111.

[30] Wood, „Perugino and the Influence…," 1989, S. 7.

[31] Lavalleye, Jacques, *Juste de Gand: Peintre de Frédéric de Montefeltre*, Louvain, 1936, S.91. Destrée, Joseph, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1914, S. 205-207.

[32] Winkler, Friedrich, „Ein voritalienisches Werk des Justus van Gent," *Zeitschrift für bildende Kunst*, LI, 1916, S. 324, S. 326, Anm. 1. Puyverde, Leo van, *La peinture flamande à Rome*, Brussels, 1950, S. 33. Ragghianti, Licia, *Dipinti Fiamminghi in Italia (1420-1570): Catalogo*, Bologna, 1990, S. 31.

[33] Christiansen, Keith, „The View from Italy," *From Van Eyck to Bruegel*, New York, 1998, S. 41.

da Montefeltros, auf der Reise in den Niederlanden bei Rogier bestellt.[34]

Alessandro und seine beiden Kinder, Costanzo Sforza und Giovanna Battista, nehmen an der andächtigen, ruhigen Versammlung aus Maria und dem Hl. Johannes um das in den Bildvordergrund gesetzte Kreuz vor einer weiten Landschaft teil.[35] Der Wind lässt Christus Lendentuch in einer spiralförmigen Figur aufwehen. Aber der Hl. Johannes faltet seine Hände nicht vor der Lende, sondern vor der Brust zum Gebet. Eine Pose, die der des Hl. Johannes des Galitzin-Triptychons ähnelt, erscheint auf dem Bild des Sforza-Triptychons nicht.

In Chieri bei Torino befindet sich seit den 1440er-Jahren das sogenannte Abegg-Triptychon (Abb. 11) mit der Kreuzigung von Rogier van der Weyden.[36] Das Mittelbild stellt Christus am Kreuz mit Trauernden, Johannes und vier Frauen, dar. Links sieht man den Donator knien, ohne einen heiligen Schirmherrn, in einer schmalen und tiefen Halle. Rechts sind drei Personen, mit einer Leiter, die also die Kreuzabnahme vorbereiten. Diese Bildidee der Brücke zwischen Kreuzigung und Kreuzabnahme erscheint kaum bei anderen niederländischen Tafelmalern.[37] Auf dem linken Flügel erkennt man ein Wappen in Form einer Glasmalerei. Im Wesentlichen stimmt es mit dem der Familie de Villa überein: das Schild sechsmal schrägrechts in Gold und Rot gestreift, im braunen Schildhaupt drei silberne, sechszackige Sterne.[38] Als Donator wird Obert de Villa, der in Flandern Bankgeschäfte betrieben hat, angesehen.[39]

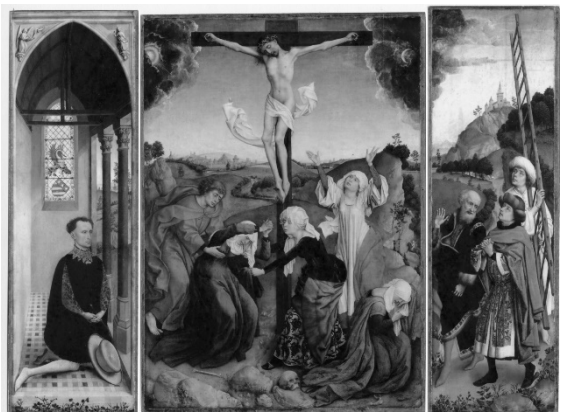

Abb. 11. Rogier van der Weyden, *Abegg-Triptychon*, um 1441, Mittetafel 103,5×72,4 cm, Seitenflügel je 103,5×32,8 cm, Riggisberg, Abegg-Stiftung

In den Kreuzigungsdarstellungen hat Maria ihre in Verzweiflung zusammengeschlagenen Hände vorgestreckt, während Johannes sie auffängt. Ihre ausdrucksvolle Gebärde, insbesondere die fragile Wiedergabe des Spiels der Finger, wird als Darstellungskunst von Campin-Schuler angesehen.[40] Aber die Pose des Hl. Johannes vom Galitzin-Triptychon, der die Hände zum Gebet vor der

[34] Mulazzani, Germano, „Observations on the Sforza Triptych in the Brussels Museum," *The Burlington Magazine*, 113, 1971, S. 253. Beim Sforza-Triptychon wird an der Autorenschaft Van der Weydens gezweifelt; es wird als das typischste Beispiel für Aufträge betrachtet, die van der Weyden ganz seinem Atelier überließ. Syfer-d'Olne, Pascale; Stroo, Cyriel, „L'attribution controversée du Triptyque Sfolza," *Memling Studies*, Leuven, 1997, S. 310. De Vos, Dirk, *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*, München, 1999, S. 161.

[35] Mesnil, Jacques, *L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance: études comparatives*, Bruxelles, 1911, S. 34-38. Pierce meint, dass es sich nicht um Giovanna Battista, sondern Allesandros Frau Constanza Varano und nicht um Costanzo Sforza, sondern seinen Schwager Rodolfo handle. Daher wurde das Datum des Sforza-Triptychons auf um 1445 geschätzt. Pierce, Catherine, „The Sforza Triptych," *Art Studies: Medieval Renaissance and Modern*, Cambridge, 1928, S. 40-42.

[36] Die Provenienz des Triptychons wird wahrscheinlich auf die Kapelle Hl. Marie Magdalenae der Kirche San Giorgio in Chieri bestimmt. Passoni, Riccardo, „Opere fiamminghe a Chieri," *Arte del Quattrocento a Chieri,* hg. von M. Macco e G. Romano, Torino, 1988, S. 70.

[37] Frierdländer, Max, „Der Rogier-Altar aus Turin," *Pantheon*, XI, 1933, S. 7.

[38] Kemperdick, Stephan, *Ein Kreuzigungstriptychon von Rogier van der Weyden*, Riggisberg, 2014, S. 15.

[39] Beenken, Hermann, *Rogier van der Weyden*, München, 1951, S. 34, Anm. 27. Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, S. 483, Page 300 Anm. 1.

[40] De Vos, Dirk, *Rogier van der Weyden,* New York, 1999, S. 92.

Lende faltet, erscheint nicht auf dem des Abegg-Triptychons. Daher ist anzunehmen, dass die Herkunft der Pose des Hl. Johannes nicht die Kreuzigungen von Rogier van der Weyden ist. Ein Blick auf den Vordergrund des Seitenflügels (Abb. 12) des Abegg-Triptychons lässt aber eine große Ähnlichkeit der stilisierten Pflanzen im Abegg- und im Galitzin-Triptychon erkennen. Eine wichige Rolle spielen die im Vordergrund, Veilchen, Löwenzahn und Wegerich, die neben der Kreuzigung die Passion symbolisieren. Der früheste Fall dieser Ikonographie kann auf dem Kalvarienberg eines Kölner Meisters Anfang des 15. Jahrhunderts gefunden werden.[41] Das Mittelbild des Galitzin-Triptychons zeigt eine ähnliche Darstellung (Abb. 13); somit sind die Vorbilder für Peruginos Ikonographie nördlich der Alpen zu suchen.[42]

Abb. 12. Rogier van der Weyden, *Die Pflanzen wie Veilchen und Odermennig im Vordergrund*, Detail aus Abb. 11.

Abb. 13. Perugino, *Die Pflanzen wie Veilchen und Löwenzahn im Vordergrund*, Detail aus Abb. 3.

4. Das Verhältnis zwischen das Galitzin-Triptychon und der Eyckischen Kreuzigung der Ca' d'Oro zu Venedig

Der Verfasser nimmt an, dass das Galitzin-Triptychon weniger von Rogier van der Weyden, als vielmehr von der Eyckischen Schule wie zum Beispiel dem Triptychon der Ca' d'Oro zu Venedig beeinflusst worden ist. Unter anderem ist der Hl. Johannes, der die Hände zum Gebet vor der Lende faltet, in der Kreuzigung der Ca' d'Oro den Figuren vom Galitzin-Triptychon ähnlich. Hugo von Tschudi charakterisiert Jan van Eycks Kreuzigung folgenderweise: „Von diesem herzzerreißenden Anblick haben sich Maria und Johannes abgewandt. Ein ungemein rührendes Bild verhaltenen Jammers bietet die Gottesmutter. Still vor sich hinweisend, mit geröteten Lidern, das Haupt gesenkt, steht sie da. Sie ringt die Hände, ohne Leidenschaft, in stummer Resignation."[43] Betrachtet man die Landschaft der beiden Bilder, fällt auf, dass die Stadtansicht im Hintergrund bei dem einen der atmosphärischen Gestaltung des Fernblicks bei dem anderen ähnlich sieht.[44]

[41] Behling, Lottlisa, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, 1967, S. 31.

[42] Hirschauer, Gretchen, „Meditations on a Theme: Plants in Perugino's ‚Crucifixion'," *The Flowering of Florence: Botanical Art for the Medici*, Übers. von L. Tomasi, Washington, 2002, S. 114-115.

[43] Tschudi, Hugo von, „Jan van Eycks Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes," *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 19, 1898, S. 203.

[44] Auch Hugo von Tschudi schreibt, dass Jan van Eyck diese Erinnerung an die architektonischen Details in der südlichen Stadtsicht von seiner portugiesischen Reise mitgebracht habe. Bei keinem anderen Niederländer finden wir Ähnliches. Tschudi, *op.cit*., 1898, S. 205.

Aber wo kann Perugino die Eyckischen Kreuzigungen kennengelernt haben? Schließlich war es 1494 für Perugino der erste Aufenthalt in Venedig.[45] Das Galitzin-Triptychon war schon fertig gewesen. Als Prototyp für die Eyckische Kreuzigung der Ca' d'Oro gilt die Meister „H" zugeschriebene Kreuzigung im Turin-Mailänder Stundenbuch (Abb. 14).[46] Es ist nicht klar, wann das Stundenbuch in den Besitz des Hauses Savoyen gekommen ist. Die Handschrift ist offenbar im engeren Keis des burgundischen Herzoghauses geblieben, wofür die einfachste Erklärung wäre, dass Margaretha von Burgund die Vorbesitzerin war. Sie ist am 3. März 1441 verstorben.[47] Suzanne Sulzberger vermutet den Schwager Amadeus von Savoyen als Erben; dann wäre anzunehmen, dass sich das Turin-Mailänder Stundenbuch seit 1505 in Italien befunden hat.[48] Trifft diese Hypothese zu, wäre den damaligen italienischen Meistern die Meister „H" zugeschriebene Kreuzigung des Stundenbuches zugänglich gewesen und hätte als Vorbild dienen können.

Zum Beispiel scheint die Nicola di Maestro Antonio di Ancona zugeschriebene Kreuzigung zu Venedig (Abb. 15) ein Fall zu sein, der unter dem Einfluss von der Eyckischen Kreuzigung gestanden hat.[49] Im Vordergrund des Kalvarienbergs faltet auch der Hl. Johannes die Hände zum Gebet vor der Lende. Im Hintergrund können wir die Stadtansicht von Jerusalem betrachten. Ein anderer, ähnlicher Fall ist das Triptychon (Abb. 16) mit der Inschrift „Opus Nicolai Fuluginatis 1480" aus S. Venazio in Camerino in der *Pinacoteca Vaticana*.[50] Die Kreuzigungsdarstellung verdient Beachtung, weil auch hier der Hl. Johannes die Hände zum Gebet vor der Lende faltet.

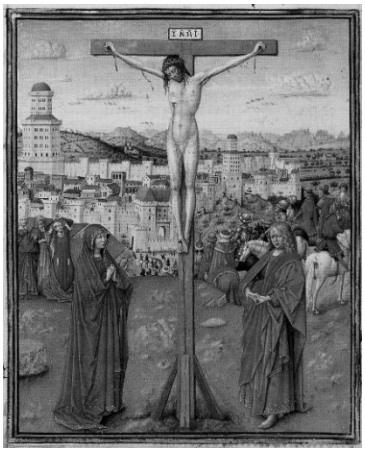

Abb. 14. Eyckischen Schule Meister „H", *Kreuzigung* (Abschnitt), Turin-Mailänder Stundenbuches (fol. 48v), um 1424, 28×19 cm, Turin. Publ.

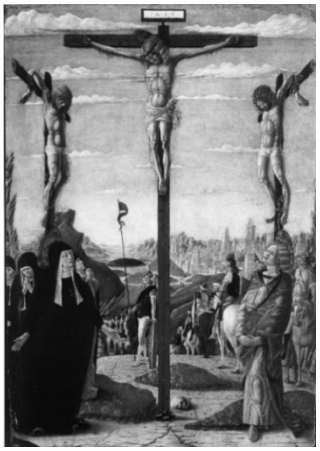

Abb. 15. Nicola di Maestro Antonio di Ancona, *Kreuzigung*, um 1470, 101×70 cm, Venedig, Akademiegalerie.

Abb. 16. Niccolò da Foligno, *Kreuzigung*, um 1483, Mittetafel 250×117 cm, Vatikan, Pinacoteca

[45] Gnoli, Umberto, *I documenti su Pietro Perugino*, Perugia, 1923, S. 24. Bradshaw, Marilyn, „Pietro Perugino: An Annotated Chronicle," *Pietro Perugino: Master of the Italian Renaissance*, New York, 1998, S. 272.

[46] Beenken, „Jan van Eyck und die Landschaft," *Pantheon*, 28, 1941, S. 174.

[47] Herzner, Volker, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995, S. 218.

[48] Sulzberger, Suzanne, „Pinturicchio et les Van Eyck," *Gazette des Beaux-Arts*, 40, 1952, S. 261f.

[49] Meiss, Millard, „Jan van Eyck and the Italian Renaissance (1955)," „‚Highlands' in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition (1961)," *The Painter's Choice*, New York, 1976, S. 29, S. 49.

[50] Ergas, Rudolf, *Niccolò da Liberatore genannt Alunno: Eine kunsthistorische Studie*, München, 1912, S. 94. Lunghi, Elvio, *Niccolò di Liberatore detto L'Alunno,* Spoleto, 1987, S. 24.

Der aus Umbrien stammende Maler Niccolò da Foligno hat etwas mit Benozzo Gozzoli zu tun, der in den 1440er-Jahren in Umbrien aktiv war. Aber der Stil des gotischen Poliptychon wird als von der Venedig-Schule, besonders Carlo Crivelli, beeinflusst angesehen; deswegen lässt er sich als eklektischer Maler zwischen Venedig und Toskana bezeichnen. J. F. Omelia sieht Niccolò da Foligno als einen Lehrmeister Peruginos in dessen Umbrien-Zeit an. Sollte dies zutreffen, könnte Perugino die Pose des Hl. Johannes von diesem Lehrmeister gelernt haben.

5. Schluss

Aus den hier angestellten Vergleichen lässt sich folgern, dass Perugino für die Darstellung der Galitzin-Kreuzigung auch das Vorbild der Eyckischen Schule verwendet hat. Auffällig ist die gefühlvolle Figurendarstellung des Hl. Johannes mit den zum Gebet vor der Lende gefalteten Händen. Eine ähnliche Pose wird von der Hl. Magdalena Maria auf dem rechten Flügel eingenommen. Diese besondere Haltung erscheint außer auf dem Galitzin-Triptychon auf keiner Kreuzigung Peruginos. Aber sie findet sich bei der Eyckischen Kreuzigung der Ca'd'Oro zu Venedig. Daher ist die dem Meister „H" zugeschriebene Kreuzigung des Turin-Mailänder Stundenbuches als Vorbild des Galitzin-Trptychon anzusehen. Hinzuweisen ist auch auf die Ähnlichkeit zwischen dieser Figurendarstellung des Hl. Johannes und derjenigen auf dem Triptychon von Niccolò da Foligno in der *Pinacoteca Vaticana*. Niccolò da Foligno wird als einer der Lehrmeister Peruginos in dessen Umbrien-Zeit betrachtet; daher könnte Perugino die Pose des Hl. Johannes von diesem Lehrmeister gelernt haben. Wahrscheinlich versuchte Perugino gefühlvolle Figurendarstellungen, ähnlich denen auf flämischen Andachtsbildern, zu schaffen. Peruginos Altarbild konnte deswegen die Doppelfunktion eines Andachtsbildes erfüllen: die religiöse Versenkung und den optischen Charme.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3 National Gallery of Art, Washington. / Abb. 2 Archivio Fotografico, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Venezia. / Abb. 4 Der Verfasser. /Abb. 5 Nuttall, *From Flanders to Florence*, New Haven, 2004, S. 132. / Abb. 6 Gabinetto Fotografico, Firenze. /Abb. 7 Stroo, *The Flemish Primitives,* I, Brussels, 1996, Pl. 11./ Abb. 11, 13 Abegg-Stiftung, Riggisberg. / Abb. 13 Tomasi ed., *The Flowering of Florence*, 2002, S. 110. /Abb. 11 Vannucci, *Il Perugino*, Perugia, 2004, S. 448. / Abb. 9 Kemperdick, *Martin Schongauer*, Petersberg, 2004, S. 136. /Abb. 14 Bœspflug, *Les 'Très Belles Heures' de Jean de France*, duc de Berry, Paris, 1998, S. 176. / Abb. 15 Archivio Fotografico, Gallerie dell'Accademia, Venezia. / Abb. 16 Lunghi, *Niccolò di Liberatore*, Spoleto, 1987, S. 25.