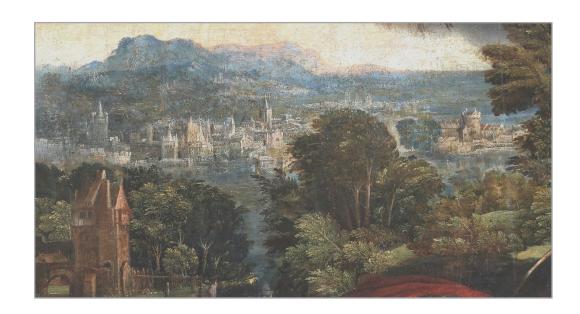
Karl-Jürgen Kemmelmeyer

"Cold Case": Dosso Dossis letzte Altartafel im Rahmen von Schinkel? Eine Spurensuche mit Dokumenten.

Forschungsergebnisse zum Nachweis der möglichen Urheberschaft von Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, genannt Dosso Dossi (*um 1486 Tramuschio, †Juli 1542 Ferrara)



© Hannover 2025. Alle Rechte beim Autor.

Abdruck, auch in Auszügen: Nur mit Genehmigung des Autors und (bei Quellen und Abbildungen) mit Erlaubnis der genannten Archive und Bildquellen.

Zitatweise:

2025 - Kemmelmeyer, Karl-Jürgen: "Dossi Dossis letzte Altartafel im Rahmen von Schinkel? Eine Spurensuche mit Dokumenten." Internetpublikation: www.prof-kemmelmeyer.de / Aktuelles (2025. Download pdf)

Stand des Manuskriptes: 20.09.2025

Layout: Karl-Jürgen Kemmelmeyer

Autor: Univ.-Prof. Dr. phil. Karl-Jürgen Kemmelmeyer

Mail: <u>k-j.kemmelmeyer@t-online.de</u>

Homepage Internet: www.prof-kemmelmeyer.de

Dank

Mein Dank gilt den genannten Archiven in Modena und Detmold, die mich bei der Recherche in Italien und Deutschland stets freundlichst unterstützt haben, sowie all den Museen und Galerien, die es durch die Digitalisierung ihrer Bestände und durch die Zugänglichkeit ihrer Bilder per Internet erst ermöglicht haben, dass diese Recherche überhaupt durchgeführt werden konnte. Vielleicht trägt diese Veröffentlichung auch dazu bei, die im Text genannten Museen, Galerien und Kirchen zu besuchen, um die Bilder im Original und größer zu betrachten. Mein Dank gilt der Berliner Gemäldegalerie, Frau Direktorin Dr. Dagmar Hirschfelder und den Kuratoren, Herrn Dr. Roberto Contini und Herrn Dr. Sven Jakstat, die mich beratend und mit ihrem Interesse an der Lübbecker Altartafel stets unterstützt haben. Mein Dank gilt gleichfalls Herrn Prof. Dr. Tobias Georges, Universität Göttingen, den ich bei Deutungen biblischer und kirchengeschichtlicher Zusammenhänge stets fragen durfte, Frau Petra Mai, Virtuosin am Smartphone, die viele Links für mich entdeckte, und Herrn Rüdiger Schwertz, der die KI-Untersuchung zum Antlitz des S. Giovanni der Altartafel mit Dosso Dossis Selbstporträt durchführte.

Mit den angegebenen Links kommt man direkt zu den Bildern in den Museen.

Karl-Jürgen Kemmelmeyer

"Cold Case":

Dosso Dossis letzte Altartafel im Rahmen von Schinkel? Eine Spurensuche mit Dokumenten.

Forschungsergebnisse zum Nachweis der möglichen Urheberschaft von Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, genannt Dosso Dossi (*um 1486 Tramuschio, †Juli 1542 Ferrara)

Internetpublikation

Homepage www.prof-kemmelmeyer.de

© Hannover 2025 beim Autor

Inhaltsverzeichnis				
"Cold Case" – ein Vorwort				
Zufälle und Spurensuche				
Zur Methode	1			
1 Zufälle - Persönliche Vorbemerkung und Anlass der Untersuchung	2			
2 Das Kanoniker-Stift an St. Andreas in Lübbecke: 1295-1810	4			
Ungewöhnliche Besitzverhältnisse und Aufgaben	4			
Auflösungserscheinungen und das Ende im Königreich Westphalen	5			
Ein Kaufmann, ein König und seine klugen Beamten				
3 Berlin – Konkurs und Kunst, ein Glücksfall	9			
Europa unter napoleonischer Besetzung	9			
Edward Solly, Kaufmann und Kunstsammler	10			
König Friedrich Wilhelm III. und seine Vorhaben	12			
Die Lübbecker Ministerfamilie von der Recke und ihre Verbindung zu Berlin	12 14			
Lübbecke – Die StAndreas-Kirche ist in desolatem Zustand				
Rettung aus Berlin	15 19			
An die Westwand und vergessen Von Italien nach Berlin	19			
	21			
4 Spurensuche in Italien Unsicherheiten und Klärungsversuche	21			
Restaurierungen, neuer Rahmen und ein beschädigtes Staatssiegel	21			
Ferrara, Modena, Österreich und Napoleon: das Hintergrundszenario in Norditalien	25			
Italiensehnsucht: Zufälle, Glücksfälle	31			
Stadtführer in Modena	32			
War es wirklich Dosso Dossi?				
5 Alte Bücher, neu gesichtet	35			
Vier Altartafeln, eine Erbsache und der "missing link"	35			
Die Confraternita della Morte	37			
Ein Vergleich als Beweis: die Teufel	38			
Hochgerühmt und rätselhaft: Dosso Dossi	41			
Interpretation der Lübbecker Altartafel				
6 Interpretation der Bildinhalte	46			
Hermeneutik	47			
Johannes der Täufer – ein frühes Bild von Dosso Dossi	47			
Geburt und Taufe: zwei Stationen der Menschwerdung Christi	48			
Lübbecker Altartafel, oberer Teil: Der Erzengel Michael bekämpft den Teufel	50			
Lübbecker Altartafel, mittlerer Teil: Die Landschaft	52			
Lübbecker Altartafel, unterer Teil: Die Jordan-Szene Das Antlitz des San Giovanni	54 59			
Dokumente (mit Anmerkungen) und Verzeichnisse	33			
Dok 1 Noack 2019. Gutachten zur Lübbecker Altartafel (Auszug)	63			
Dok 2 Möller 1830. Kirchen und Schul-Chronik der Stadt und Gemeine Lübbecke. (Auszug)	64			
Dok 3 Füßli 1806. Artikel "Dossi" im Füßli-Lexikon	67			
Dok 4 Strohmann 1986. Bericht (10.04.1986) zur Geschichte des Gemäldes	68			
Dok 5 1829/30. Landesarchiv NRW, Abteilung Ostwestfalen-Lippe. Akte M 1 II A Nr. 1981	73			
Dok 6 Pagani 1770. Le pitture, e sculture di Modena. (Auszug San Pietro Modena)	83			
Dok 7 Zwanziger 1910. Dosso Dossi. Dissertation Universität Halle (Auszug)	90			
Dok 8 Mendelsohn 1913. Artikel "Dosso Dossi" im Thieme-Lexikon	93			
Dok 9 Mendelsohn 1914. Das Werk der Dossi. (Auszüge)	100			
Dok 10 Erbsache Dosso Dossi 1542. Akte des Stadtarchivs Modena	103 106			
Dok 11 Cittadella 1870. I due Dossi (Biografisches, Auszüge) Dok 12 Venturi 1885. L'eratorio dell' especiale della morte. (Dossa Dossi und die Confratornita)	110			
Dok 12 Venturi 1885. L'oratorio dell' ospedale della morte. (Dosso Dossi und die Confraternita) Dok 13 Campori 1855. Beschreibung der verkauften Altartafel aus S. Pietro (Auszug)				
Dok 14 Bildvergleich: Darstellung des Teufels bei Bildern Dosso Dossis				
Dok 15 Bildvergleich: Darstellungen der Taufszene im Jordan zur Zeit Dosso Dossis				
Dok 16 Das Antlitz des S. Giovanni: Bildvergleich mit KI				
Literatur, Bildnachweise, der Autor	131			

"Cold Case" - ein Vorwort

Wenn Besucher heute die 1180 erbaute St.-Andreas-Kirche in Lübbecke betreten, so erfreut der weite Raum mit romanischem Triumphkreuz von 1180, mit der prächtigen Barockkanzel (1666) und der Kröger Orgel (um 1650) gleich das Auge. Erst bei genauerem Umsehen nehmen Besucher vielleicht auch wahr, dass an der Westwand hoch oben ein Altarbild hängt: Es kam 1830 in die Kirche und wurde nach einer kurzen Zeit als Altarbild im Chorraum im späten 19. Jh. an der Westwand aufgehängt, wo es kaum noch beachtet wurde, obwohl es im goldenen Rahmen mit 269 x 172 cm durchaus sehr groß ist. Es zeigt zwei Szenen: oben der Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel und unten die Taufe Jesu im Jordan, als Hintergrund eine italienische Landschaft im Licht eines sich auflösenden Gewitters und schwarzen Rauch. Betrachtet man das Gemälde näher, so zeigt die Kampfszene eine lebendige Dramatik, doch bei der Taufszene fällt auf, dass Johannes der Täufer Jesus auf diese Weise eigentlich gar nicht taufen kann – alles ist höchst rätselhaft.

Dem Autor, der bei der Kirchenrestaurierung 1959-1962 fotografierte und alle bekannten Akten einsehen konnte, fiel bereits damals eine Schrift von 1830 in die Hände, die sich u.a. mit der Ankunft der Altartafel in Lübbecke und Interpretation der Altartafel befasste, die ein Geschenk des preußischen Königs *Friedrich Wilhelm III.* an die Kirchengemeinde war. In der Schrift befand sich die Vermutung, dass die Altartafel von "Dozzo Dozzi" gemalt sein könne, und der Hinweis, dass sie aus der *Solly-Sammlung* in Berlin stamme. Der Autor fasste 1959 seine Erkenntnisse zur Geschichte der St.-Andreas-Kirche, ihrer Orgel und ihrer Kunstgegenstände — darunter auch erste Vermutungen zur Urheberschaft der Altartafel — in einer unveröffentlichten Studie (mschr.) zusammen, die er dem Archiv der Kirchengemeinde überließ. 2017 umfangreich durch neue Forschungsergebnisse erweitert, kam diese Studie 2018 als Buch heraus, da eine erneute Renovierung der Kirche beabsichtigt war, wodurch sich auch neu das Interesse an der Altartafel entzündete.

Ein Cold Case seit 200 Jahren: Woher kam das Bild? Wie waren seine Stationen? Wer war der Maler? Was stellt das Bild dar und warum ist es so enigmatisch?

Die Kirchengemeinde wollte nun die Altartafel versichern und gab dazu ein einfaches Wertgutachten in Auftrag. Zugleich engagierte sich der Kirch- und Orgelbauverein Lübbecke e.V. unter Leitung seines Ehrenvorsitzenden Prof. Dr. Kemmelmeyer (Autor) dafür, die Provenienz der Altartafel weiter zu erforschen, und baute zu diesem Vorhaben auch den Kontakt zur Leitung der Gemäldegalerie Berlin der Stiftung preußischer Kulturbesitz, zur Leitung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und zur LWL-Denkmalpflege in Münster auf, deren Fachkompetenz und Akten sehr hilfreich waren. Es gab den Hinweis von 1830 auf "Dozzo Dozzi" als vermutlichen Urheber der Lübbecker Altartafel. Aber niemand hatte das bisher nachgeprüft. Für den Autor begann eine mehrjährige Recherche nach Quellen und Sekundärliteratur, um die Stationen der Altartafel sowie ihren Urheber nachzuweisen und die kryptische Ikonographie der Altartafel zu entschlüsseln. Dabei wurde auch ältere Literatur vor dem Ersten Weltkrieg mit einbezogen, weil Archive damals noch wenig durch Zerstörungen beeinträchtigt waren. So kam auch die Bedeutung der Monografien von Zwanziger und Mendelsohn ans Licht.

In der Fachwelt war Dosso Dossis vierte Altartafel kein Thema, da sie als verschollen galt. In der Dosso-Dossi-Literatur liest man bei *Kurt Zwanziger* und *Henriette Mendelsohn*, dass der Meister und das "Haupt der ferraresischen Schule", Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, genannt Dosso Dossi, vier Altartafeln gemalt habe: drei seien einschließlich ihres Verbleibs bekannt, die vierte, Johannes dem Täufer gewidmet und kurz vor seinem Tod 1542 vollendet, sei verschollen. Besonders Mendelsohns Publikationen von 1913 und 1914 waren in Bezug auf die vierte Altartafel lange nicht beachtet worden, obwohl sie wesentliche Hinweise auf Quellen enthielten.

Der hier nun vorgelegte Forschungsbericht zur Geschichte der Lübbecker Altartafel ist so aufgebaut, dass Leserinnen und Leser den mühsamen Prozess der Nachweisführung selbst nachvollziehen und an den originalen Quellen überprüfen können. Alle Quellen werden ausführlich kommentiert.

Hannover, im September 2025



Lübbecker Altartafel: "Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel". Diese Altartafel befindet sich seit 1830 in der St.-Andreas-Kirche in Lübbecke/Westfalen. (Fotografie: Archiv KJK)

Zur Methode

Die lückenlose Dokumentation zur Herkunft eines Gemäldes aus dem 16. Jahrhundert von der Werkstatt des Malers bis hin zum aktuellen Besitzer wäre ein Glücksfall der Provenienz-Forschung – dies ist aber leider nur selten die Realität.

Die Fachwelt ist bei der Bestimmung eines Gemäldes auf das Zusammensetzen und Interpretieren von Puzzle-Teilen aus Quellen (primäre und sekundäre), auf kunstwissenschaftliche Erkenntnisse, Interpretationen und Vergleiche mit gesichert zugeordneten Bildern angewiesen. Verlässliche Beweise zur Urheberschaft bzw. Herkunft eines Gemäldes wären

empirisch

- 1. die Maler-Signaturen (falls am Objekt vorhanden)
- 2. die Analyse der Maltechniken (mittels Röntgenaufnahmen)
- **3.** die **Farbzusammensetzungen** (durch chemische Vergleichsanalyse)
- **4. die Dokumentation von Erwerbsstationen des Gemäldes** (Aktenstudium)

hermeneutisch

- **5.** die **Stilkriterien** der Zeit und des kulturellen Umfeldes (Kunstwissenschaften)
- **6.** die **Sujet-Wahl** (Quellen zu Auftraggeber, Entstehungsort, Bestimmungsort)
- **7.** die Interpretation des **Bildthemas** (Kunstwissenschaften)
- 8. der Vergleich

(mit gesicherten Bildern des Malers mit ähnlicher Thematik).

Bei der Recherche waren die Positionen 1,4-8 erfolgreich.

Burton Fredericksen ("Collecting Dosso", S. 370 ff.) konstatierte 1998, dass von allen vier Bildern Dosso Dossis, die das Getty-Museum in Los Angeles besitzt und als echt ansieht, die ersten 300 Jahre ihrer Geschichte bis heute völlig unbekannt sind. Bis zur Besetzung Italiens durch Napoleon waren Dosso Dossis Bilder an 2-3 Orten konzentriert. Bis 1850 erreichten nur wenige seiner Bilder Mitteleuropa. Fredericksen bringt ein Verzeichnis der Kunstsammlungen Italiens seit ca. 1540 und weist darauf hin, dass die Kataloge in den Jahrhunderten äußerst mangelhaft – besonders bei der Beschreibung der Bildinhalte – geführt wurden, und alles bisher noch kaum wissenschaftlich aufgearbeitet werden konnte.

Da sind wir nun, wie nachfolgend gezeigt wird, durch die neuen Recherchen zur Lübbecker Altartafel doch etwas weiter.

1 Zufälle - Persönliche Vorbemerkung, Anlass der Untersuchung

Der St.-Andreas-Kirchengemeinde bin ich per Biografie bis heute verbunden und gehöre dem Kirch- und Orgelbauverein Lübbecke e. V. (KOBV) als Mitglied – seit 2020 als Ehrenvorsitzender – an. Wegen meiner hauptberuflichen Tätigkeit als Musikpädagoge, promovierter Musikwissenschaftler, A-Kirchenmusiker, internationaler Konzertorganist und Orgelexperte¹ wurde ich von der St.-Andreas-Kirchengemeinde Lübbecke, wo ich konfirmiert wurde, gebeten, ehrenamtlich beratend und wissenschaftlich recherchierend beim Umbau der Kirche und beim Orgelneubau mitzuwirken. Als promovierter Musikwissenschaftler, Ordinarius für Musikpädagogik und neue Medien und ehemals langjähriger Direktor eines Forschungsinstitutes mit historischem Schwerpunkt an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (HMTMH) bin ich mit Methoden der Quellenrecherche, Querprüfungen, alten Schriften, Bibliotheken, Internet-Recherchen, Hermeneutik etc. vertraut.²

Kantor Ernst-Adolph Klinker, zugleich Rendant an St. Andreas und damals Mitinitiator der Kirchenrenovierung, der mir nicht nur ab 1957 das Orgelüben in der St.-Andreas-Kirche erlaubte, sondern mich auch in die Kantorei holte und dort zu seinem Assistenten am Klavier bei den Proben machte, förderte mein Interesse an Geschichte und Architektur. Während der Renovierung der St.-Andreas-Kirche 1959-62 war ich dort nach der Schule fotografierend und dokumentierend fast täglich anwesend. Es entstanden Dias, die sich heute teilweise als singuläre Dokumente erweisen.³ Weiterhin erhielt ich von den Restauratoren Erklärungen zur historischen Maltechnik, durfte u.a. bei der Freilegung des romanischen Freskos im Altarraum mitarbeiten und – für die Thematik dieses Berichtes von besonderer Bedeutung – hatte die Möglichkeit, im Kirchenbüro alle damals vorliegenden Akten bzw. Quellen einsehen zu dürfen, wovon ich 1959 für mich Kopien anfertigten konnte, darunter auch Quellen zur Lübbecker Altartafel.



Abb. 1: Hausarbeit 1959, mschr. 23 Seiten (Fotografie: Archiv KJK)

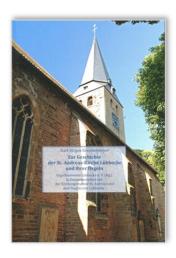


Abb. 2: Publikation, Druck Rahden 2018, 89 Seiten (Fotografie: Archiv KJK)

Das neusprachliche Wittekind-Gymnasium, das unter der Leitung von OStDir Gaupp bereits in den 1950er Jahren mit Präsenz ausländischer Schulassistent*innen internationale Kontakte anbahnte, die erste Schülerselbstverwaltung praktizierte und ein Gymnasium als Ort der Wis-

¹ U.a. Studium in der Orgelforschungsstelle (Prof. Dr. Rudolf Reuter) der WWU Münster.

² Homepage Internet mit Biografie und Publikationen: www.prof-kemmelmeyer.de

³ Eine Kopie aller meiner Dias erhielt das LWL-Denkmalamt in Münster, darunter die einzige Foto-Dokumentation des beschädigten gotischen Marien-Freskos an der Südwand Turmseite sowie die einzige Aufnahme des Orgelgehäuses während der Freilegung der Originalfarben, bei der auch die alten Registernamen zum Vorschein kamen. Diese Bilder sind enthalten in KEMMELMEYER 2018, S. 33.

senschaftspropädeutik verstand, verlangte von uns 1959 eine erste quellenbasierte Hausarbeit. So war es für mich nur selbstverständlich, alles, was ich über die St.-Andreas-Kirche aus Quellen und Sekundärliteratur gesammelt hatte, zusammenfassend aufzuschreiben (

Abb. 1).

In Verbindung mit den ersten Planungen eines Orgelneubaus entstand in der Kirchengemeinde 2015 auch das Interesse an der Geschichte der St.-Andreas-Kirche neu. So verfasste ich auf der Basis der alten Hausarbeit von 1959, meinem Archiv und ergänzt durch weitere Recherchen einen Internet-Beitrag⁴, der in gekürzter Fassung revidiert als Buch 2018 erschien.⁵ (⇒ Abb. 2). Ein wichtiges neues Ergebnis war u. a. mein Nachweis, dass das Lübbecker Orgelgehäuse (Vertrag von 1628, Vollendung bis spätestens 1655) das einzige erhaltene Zeugnis des bedeutenden Orgelbauers *Cord Krüger* ist, dessen Technologietransfer im Großorgelbau des Barock-Zeitalters bis *Arp Schnitger* nachgewiesen werden konnte.⁶

In meinem Buch von 2018 wird u.a. auch ausführlicher auf die Geschichte eines großen alten Gemäldes eingegangen, das ebenfalls vom Lübbecker Stadtarchivar *Helmut Hüffmann* in seinen Büchern von 1975 und 1990 kurz erwähnt wurde.⁷ Alle drei Buchpublikationen richten sich aufgrund ihrer Thematik jedoch an eine eher regionale Leserschaft und wurden daher bisher von den Kunstwissenschaften nicht rezipiert. Da das Buch ab 2019 als Baustein für den Orgelneubau verkauft wurde, entstand in der Leitungsgruppe der Kirchengemeinde nun auch das Interesse an der Geschichte dieses Gemäldes, das seit fast 150 Jahren nahezu unbeachtet oben an der nördlichen Westwand der Kirche hängt.

Die Kirchengemeinde beauftragte das Internationale Kunstgutachterbüro Noack Fine Art Service mit der Begutachtung des Bildes.⁸ Dr. Bernd Noack⁹, der sich teilweise auf meine Erkenntnisse von 2018 bezog und die Begutachtung einschließlich detaillierter Fotodokumentation am Objekt selbst vornahm, kommt in seinem Gutachten zu dem Schluss, dass es sich um ein Gemälde von hoher handwerklicher und künstlerischer Qualität aus der Schule von Ferrara handele, das nach seiner Einschätzung um 1540 entstanden sei und dass alles zusammen mit dem ikonografisch originellen Motiv "Taufe Christi" und "Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel" dafür spräche, dass es sich um eine Arbeit von Dosso Dossi handeln könne (\Rightarrow Dok 1). Die Kirchengemeinde versicherte daraufhin das Gemälde.

Auf Veranlassung der Kirchengemeinde sandte *Dr. Noack* 2019 sein vollständiges Gutachten an mich mit dem Hinweis, dass eine Quellenrecherche nicht zu seinem Auftrag gehört habe

⁴ KEMMELMEYER, KARL-JÜRGEN: "Von Cord Krüger zu Arp Schnitger – Neues aus organologischer Forschung." Der Beitrag enthält auch Angaben zu den Kunstgegenständen der St.-Andreas-Kirche, darunter eine ausführlichere Darstellung der Geschichte der Lübbecker Altartafel (S. 7-13). Download: https://www.prof-kemmelmeyer.de/aktuelles/index.php unter 2018.

⁵ ORGELBAUVEREIN LÜBBECKE e. V. (Hrsg.) in Verbindung mit der Kirchengemeinde St. Andreas Lübbecke und dem Stadtarchiv Lübbecke: Karl-Jürgen Kemmelmeyer: Zur Geschichte der St.-Andreas-Kirche Lübbecke und ihrer Orgeln. Wub-Druck: Rahden 2018 (89 Seiten)

⁶ Cord Krüger (auch Cordt Kröger) baute in Oldenburg die größte Barock-Orgel vor Arp Schnitgers Großorgelbauten in Hamburg. Die Meister-Schüler-Tradition: Cord Krüger – Harm Krüger – Berendt-Hus – Arp Schnitger.

⁷ HÜFFMANN, HELMUT: 1200 Jahre Lübbecke. Kurt Meyer: Hüllhorst 1975; Ders.: Die St.-Andreas-Kirche in Lübbecke. Zur Geschichte der Gemeinde und des Stiftes. Uhle & Kleimann: Lübbecke 1990

⁸ Gutachten vom 5.12.2019, 10 Seiten, internes Papier, Archiv der St.-Andreas-Kirchengemeinde (*⇒* Dok 1)

⁹ Dr. Bernd Noack hatte umfangreiche Erfahrungen in Italien sammeln können: Studium der Kunstgeschichte an der Universitä degli Studi di Firenze, Mitarbeiter in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (u.a. wissenschaftliche Auswertung der Zeitschriftenliteratur), Mitarbeiter der Galleria Pratesi Florenz und danach bis heute Kunstgutachter, u.a. für die AXA-Versicherung. Da er sich von 1979-1991 in dem für das Gemälde infrage kommenden Kultur- bzw. Herkunftsraum forschend aufhielt und viele Gemälde der Spätrenaissance selbst in Augenschein genommen hatte, wird seinem Urteil hohe Relevanz zugesprochen.

und gab mir die Anregung, doch weiter zu forschen, was die Kirchengemeinde sehr begrüßte. Nachdem sich erste gesicherte Ergebnisse abzeichneten, baute ich auch den Kontakt zur Leitung der Gemäldegalerie Berlin der Stiftung preußischer Kulturbesitz, zur Leitung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und zur LWL-Denkmalpflege in Münster auf, die laufend von mir über meine Erkenntnisse informiert wurden und beratend mitwirkten. Das Ergebnis von mehreren Jahren Spurensuche wird mit diesem Bericht nun vorgelegt.

Die Lübbecker Altartafel hat eine ungewöhnliche und zugleich umfangreiche europäische Geschichte. Dabei wirkten mit: das Kanoniker-Stift an St. Andreas Lübbecke, die Confraternita della Morte in Ferrara und Modena, die Benediktinerabtei San Pietro in Modena, Napoleon als Eroberer Italiens, der englische Kaufmann und Kunstsammler Edward Solly in Berlin und London, der preußische König Friedrich Wilhelm III., sein Baumeister Karl Friedrich Schinkel, der Lübbecker Pfarrer Arnold Wilhelm Möller und die Lübbecker adelige Familie von der Recke, die im politischen Leben Preußens hohe Ämter innehatte.

2 Das Kanoniker-Stift an St. Andreas in Lübbecke: 1295-1810

Bei der Rekonstruktion der Geschichte des Gemäldes und seinem Weg von Italien nach Lübbecke spielen einige Zufälligkeiten eine Rolle, die sich wie ein Puzzle zusammenfügen lassen und deren Kenntnis für die Provenienzforschung zur Rekonstruktion der Herkunft des Gemäldes unerlässlich ist.

Lübbecke wird erstmals 775 als "hlidbeki" [klarer Bach] in den fränkischen Reichsannalen als Ort eines sächsischen Überfalls auf ein fränkisches Heerlager erwähnt. Der erste Kirchenbau ist für die Zeit der Unterwerfung der Engern, eines sächsischen Teilstammes, durch Karl den Großen anzusetzen ... Lübbecke wurde Zentrum eines Urkirchspiels im Bistum Minden. ... Der Ort Lübbecke erhielt 1279 durch den Mindener Bischof Volquin von Schwalenberg Stadtrecht. ... ¹⁰

Bereits 1180 wurde die romanische St. Andreas-Kirche nach Abriss eines Vorgängerbaues¹¹ fertiggestellt. Mit ihrem großen Kreuzgrundriss und Tonnengewölbe, mit Krypta und Erwachsenen-Taufbecken, einem mächtigen, in feinster Steinmetzkunst ausgeführten, heute 57 Meter hohen Turm, in dem sich eine Simultankapelle (➡ Abb. 3) befindet, mit ihren Fresken von der himmlischen Stadt und einem lebensgroßen Triumphkreuz (➡ Abb. 6) war sie für die Zeit der Romanik des 12. Jahrhunderts ein beeindruckendes Bauwerk am Hang des Wiehengebirges. Auf dem Weg zwischen den Domen in Minden und Osnabrück galt sie bereits damals als der größte Kirchenbau, der als Zeichen der erfolgreichen Christianisierung weit in die norddeutsche Tiefebene hinein sichtbar wurde. Als 1350 noch die gotischen Seitenschiffe angebaut wurden (➡ Abb. 3 und 7), wobei die Krypta verschwand (➡ Abb. 4), erhielt sie eine plane Grundfläche von ca. 790 m² und ihre Gestalt, die das Stadtbild bis heute prägt.

Ungewöhnliche Besitzverhältnisse und Aufgaben

Im Jahre 1295 verlegte der Bischof *Ludolf von Minden* ein Canonikerstift von Ahlden/Aller über Neustadt am Rübenberge nach Lübbecke. Da Lübbecke schon damals eine befestigte Stadt war, fühlte man sich hier wohl sicherer; außerdem bestand dort bereits die repräsentative St.-Andreas-Kirche. Es waren ungewöhnliche Besitzverhältnisse: Chorraum und die Simul-

¹⁰ HÜFFMANN, HELMUT: "Die Geschichte der Stadt Lübbecke." Internet: Stadtarchiv Lübbecke: Lübbecker Geschichte(n). Download pdf.

¹¹ Bei ersten Sanierungsarbeiten 2022 mit Grabungen zur Trockenlegung des Fundamentes der St. Andreas-Kirche wurde im westlichen Fundamentbereich das Skelett einer ca. 60-80 Jahre alten Frau geborgen, das vor 873 datiert werden konnte. Die *LWL-Archäologie* vermutet eine ältere, mit einem Bestattungsrecht ausgestattete Pfarrkirche. https://www.lwl-archaeologie.de/de/blog/neues-zur-alten-andreaskirche-in-lubbecke/ (Stand 24.7.2025). Bis 1839 bestand ein Friedhof an der St.-Andreas-Kirche.

tankapelle im Turm gehörten dem **St.-Andreas-Stift** (*⇒* Abb. 3 und 5), das im Kirchenschiff neun Altäre betreute. Das Kirchenschiff selbst, der Gemeindealtar, die Kanzel und die Orgel gehörtem dem **Rat der Stadt Lübbecke**.

Das Kanoniker-Stift St. Andreas war sehr wohlhabend; es besaß Ländereien als Streubesitz von Hamburg bis Paderborn und später mehrere Höfe in der Stadt, um die Stiftsherren zu ernähren. Das Stift bestand aus sechs Canonikaten und neun Vikarien mit eigenen Altären in der St. Andreas-Kirche, die durch Stiftungen ortsansässige Adeliger und begüterte Bürgerfamilien entstanden waren und unterhalten wurden.¹²

Die Canoniker und ihre Vikare hatten täglich Gottesdienst zu halten. Dazu nutzen sie den Chorraum in der Kirche oder die landesherrschaftliche Kapelle, die mit einer Brücke direkt zum höheren Stockwerk des Stiftshauses verbunden war – das Recht auf Nutzung dieser Kapelle wurde erst 1650 aufgegeben. Die Stiftsherren, die zusätzlich durch Dotationen unterstützt wurden, waren verpflichtet, Messen für das Seelenheil der adeligen und bürgerlichen Stifter-Familien zu lesen und hatten deswegen Residenzpflicht in Lübbecke. Weiterhin kümmerte sich das Stift um die Kranken in einem Siechenhaus und um den Schulunterricht.

Auflösungserscheinungen und das Ende im Königreich Westphalen

Um 1550 war das Stift evangelisch geworden. Da es weiterhin Dienste in der Siechenpflege und in der Unterrichtung der Kinder leistete, überstand es zunächst die Welle der Auflösung von Klöstern und Stiften. 1620 entfiel die Residenzpflicht der Stiftsherren, die bis 1632 dennoch Gottesdienste mit alter lateinischer Liturgie abhielten. Das ärgerte die lutherischen Bürger; es kam zu einer heftigen Stiftsfehde, bei der auch Stiftsakten vernichtet wurden. Das Stift bestand dennoch weiter. Es verlor jedoch immer mehr Mitglieder, und der Einfluss des Rates der Stadt Lübbecke – insbesondere bei der Siechenversorgung und der Unterrichtung der Kinder – auf das Stift wuchs. 1648 wurde Lübbecke als Teil des Hochstiftes Minden brandenburgisch-preußisch. Offenbar schien nun auch die Verwaltung des großen Stiftsbesitzes durch die Stiftsherren selbst nicht mehr preußischen Anforderungen zu entsprechen: Ab 1672 brachte die brandenburgisch-preußische Regierung Ordnung in die Verhältnisse und regelte durch die Domänenkammer in Rahden die Einkünfte des Stiftes, die nun für Pensionen verdienter Offiziere und Staatsbeamte verwendet wurden.

Mit der Französischen Revolution 1789 in Paris und ihrer Forderung nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit war die alte absolutistische Feudalordnung mit ihren an Adel gebundenen Herrschafts- und Machtstrukturen in Frage gestellt und europaweit erschüttert worden. Napoleon Bonaparte (1769-1821), erster Consul und später Kaiser der Franzosen, hatte mit seiner modernen Armee weite Teile Kontinentaleuropas erobert und besetzt, wobei auch viele Kunstschätze requiriert und in die Museen der Hauptstadt Paris verlagert wurden. Das über Jahrhunderte bestehende "Heilige römische Reich deutscher Nation" mit seinen Herrschaftsund Machtverhältnissen, in denen Preußen und Österreich noch im 18. Jahrhundert eine dominierende Rolle als Mitglieder gespielt hatten, fand dadurch 1806 sein Ende. Für den preußischen König Friedrich Wilhelm III. und sein Land begann eine schwere Zeit.

¹³ Das Gehäuse der Orgel der St.-Andreas-Kirche zeigt in seinen Gittern, die die Pedal-Pfeifen verbergen, den brandenburgischen Adler. Das Recht des Stiftes an der Nutzung der landesherrschaftlichen Kapelle im Turm war 1650 erloschen. Die Orgel, die vermutlich zunächst im Kirchenschiff aufgestellt war, konnte nun vor den Schalllöchern der Simultankapelle auf einer Empore aufgestellt und erweitert gebaut werden. Offenbar hat sich der Orgelbau durch die Kröger-Werkstatt in Minden und Nienburg von 1628 (Vertragsabschluss mit dem Rat der Stadt Lübbecke) bis 1655 hingezogen und wird durch die Wirren des Dreißigjährigen Krieges stark beeinflusst gewesen sein, in dem auch die Stadt viel zu leiden hatte.

¹² Ausführlich bei HÜFFMANN, HELMUT: Die St.-Andreas-Kirche in Lübbecke. Zur Geschichte der Gemeinde und des Stiftes. Lübbecke: Uhle & Kleimann 1990, bes. S. 51 ff.. Ebenso KEMMELMEYER, KARL-JÜRGEN 2018 (Buch), S. 5 ff.

St. Andreas-Kirche in Lübbecke

Abb. 3: Zustand 1904. Die romanische Simultankapelle mit Schallverbindung zum mittleren Kirchenschiff ist links gut sichtbar. Durch diese Schallverbindung konnte die Messe für die Stiftsherren simultan zum Geschehen unten zelebriert werden. Bei der Neugestaltung des Chorraums mit neugotischem Ostfenster 1883 wurde die dort noch vorhandene Kapitelstube abgerissen. Der Ostgiebel bestand ursprünglich aus Fachwerk; dort befand sich die Amtsstube des Kapitelpredigers. (Zeichnung Albert Ludorff 1907: Archiv KJK)

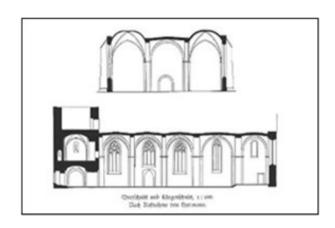




Abb. 4: Romanisches Mittelschiff (um 1180), Zustand ab 1962 nach Rückführung auf die erhaltenen romanischen Bauelemente. Die Farbgebung erfolgte nach gefundenen Resten. Das neugotische Ostfenster wurde geschlossen. Am heutigen Kanzelbogen sind die romanischen Kapitelle besonders aufwändig gestaltet. Daher wird angenommen, dass die Soester Bauhütte im 12. Jh. am Bau der Kirche mitwirkte und dass sich in der Vierung eine Krypta befand, in der auch ein damals von einer Quelle gespeistes Erwachsenen-Taufbecken vermutet wird. (Fotografie Klosterlandschaft OWL: Archiv KJK)



Abb. 5: Epitaph des Domvikars Heinrich Lar aus Minden. 1539. Aufschrift CAPITULUM S. ANDREAE. (Fotografie: Archiv KJK)

Abb. 6: Triumphkreuz (um 1200). Skulptur aus einem Baumstamm geschnitzt, ursprünglich fleischfarben bemalt, Gürteltuch rot gefasst. Haltung und Zapfenlöcher im Kopf der Skulptur lassen den Schluss zu, dass dort eine vergoldete Siegeskrone befestigt war. (Fotografie: Archiv KJK)





Inschrift: "Im Jahre des Herrn 1350, dem Jubeljahr, als die Geißler auf den Straßen waren, die Pest war, die Juden getötet wurden, ist diese Kirche erweitert worden" Die Französische Revolution stellte auch die Macht und Rolle der Kirchen infrage, die bei den Ideen der Säkularisierung mit der neuen "Inthronisation des Menschen" als Mittelpunkt des Lebens- und Weltbildes an Einfluss und Macht verlor. Dazu trug auch die Einführung des französischen Zivilrechts in besetzten Gebieten und die weite Verbreitung der Ideen der französischen Revolution in der Bevölkerung bei. Ab 1805 war Napoleon auch König von Italien. In besetzten Gebieten setzte er Verwandte ein, so auch nach dem Frieden von Tilsit (7. Juli 1807) im neugegründeten Königreich Westphalen, das nur von 1807 bis 1813 bestand (\rightleftharpoons Abb. 8).

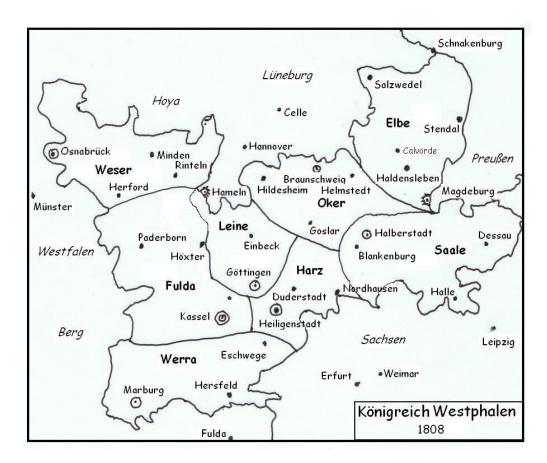


Abb. 8: Der Vasallenstaat Königreich Westphalen war 1807 in Departements unterteilt, diese wiederum in Distrikte und eben diese wiederum in Kantone. Der Distrikt Minden bestand nur aus der Stadt, der Distrikt Lübbecke aus Lübbecke, Obernfelde, Güter Renkhausen und Eikel, Alswede, Hedem, Hollwinkel, Lashorst, Hüffe, Fabbenstedt, Fiestel (mit Ellerburg und Gut Benkhausen), Blasheim, Mehnen, Stockhausen mit Gut Stockhausen.

(Grafik: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:1808_KE_Westphalen.JPG)

Lübbecke wurde ebenfalls von den Franzosen besetzt, die auch die St.-Andreas-Kirche betraten.¹⁴ Lübbecke gehörte im Königreich Westphalen zum Departement Weser (⇔ Abb. 8) und war 1807 bis 1810 Hauptstadt des Kantons Lübbecke.

Leider erlebte dabei auch die Kirche Anfang des 19. Jahrhunderts einen Bildersturm. Der letzte Stiftsdekan, Karl von Varendorf, ordnete bereits 1804 einen allgemeinen Verkauf der Wertsachen der Kirche an: u.a. wurden viele Altäre abgebaut, die Engel an der Prieche der von

-

¹⁴ In Lübbecke erzählt man sich folgende Geschichte: Als die französischen Soldaten die Kirche betraten, bewegte sich durch einen heftigen Windstoß der damalige Radleuchter mit der vergoldeten janusköpfigen Madonna. Mit einer tiefen Verbeugung sollen sich die Soldaten daraufhin wieder entfernt haben. Früher belüftete man durch Gitter im Süd- und Nordportal die Kirche, und kräftigere Windstöße gab es in der direkt am Wiehengebirge gelegenen Stadt häufiger – auch noch heute.

der Reckes verschwanden, Grabsteine, deren Entstehung bis ins hohe Mittelalter zurückreichte, wurden verkauft und als Baumaterial¹⁵ weiter verwendet, und bei Straßenbauarbeiten und dem Abriss von Häusern kamen einige Grabplatten wieder zu Tage, die an der Außenwand der Kirche heute einen würdigeren Platz fanden. Reste der alten Altäre sowie die Front einer Renaissance-Empore wurden auf den Dachboden der Kirche verbracht. Wie das alles ohne Widerstand der Gemeinde geschehen konnte, ist noch ungeklärt, denn das Stift konnte nur über den Chorraum verfügen, alles andere war Eigentum der Stadtgemeinde.

Vor dem Hintergrund der Verbreitung der Ideen der Französischen Revolution und dem Bildersturm in den Kirchen Frankreichs wären zwei Ereignisse neu zu untersuchen und eventuell neu zu bewerten:

- Die kirchliche Gebundenheit der Stiftsherren an St. Andreas in Lübbecke hatte offensichtlich ihre "geistliche Heimat" verloren und das Stift selbst seine seit Jahrhunderten angestammte Aufgabe. Fand der Verkauf der Wertsachen und Kunstgegenstände der Kirche 1804 im Zeichen des Zeitgeistes die Zustimmung des Rates und der Gemeindemitglieder?
- *Pfarrer Möller* fand die Kirche bei seinem Amtsantritt 1828 in desolatem Zustand vor. Waren dies Auswirkungen der französischen Herrschaft 1807-1813 in Lübbecke?

Tatsache ist, dass in französisch-besetzten Gebieten Kirchen, Stifte und Klöster in finanzielle Schwierigkeiten gerieten und sich von ihren Kunstwerken trennten, um durch den Verkauf Mittel zu generieren, damit sie als Institution überleben konnten. Teilweise wurden Kunstgegenstände auch von der französischen Besatzung requiriert. Dies alles führte zu einer großen Privatisierung geistlicher Kunstwerke, so auch in Italien — eine Situation, die wiederum Teil der Geschichte der Lübbecker Altartafel ist.

1810 wurde das Kanoniker-Stift an St. Andreas vom preußischen Staat aufgelöst und sein gesamter Grundbesitz von Preußen übernommen. Als Entschädigung verpflichtete sich Preußen, für die Instandhaltung des Chorraums der St.-Andreas-Kirche – dem ehemaligen Stiftsbesitz – aufzukommen. Als Nachfolger Preußens ist heute noch das Land Nordrhein-Westfalen in dieser Pflicht.

Doch ganz vergessen ist das Stift heute nicht. Mit der Einrichtung einer dritten Pfarrstelle für den Nordbezirk der Kirchengemeinde 1947, mit dem Bau des Thomas-Gemeindehauses mit Kirchensaal lebte das Stift symbolisch wieder auf: St. Thomas war früher einer der Altäre des Stiftes in der St.-Andreas-Kirche gewidmet.

Für die Geschichte der Lübbecker Altartafel wird sich die Auflösung des Stiftes 1810 und die daraus entstandene Patronatsverpflichtung Preußens für den Chorraum der St.-Andreas-Kirche als sehr wichtig, ja sogar wesentlich erweisen. Durch den Vertrag entstand eine direkte Verbindung zwischen Lübbecke und König Friedrich Wilhelm III. in Berlin. Außerdem war die St.-Andreas-Kirche die Stammkirche der preußischen Ministerfamilie von der Recke, und der Lübbecker Pfarrer Arnold Wilhelm Möller war ihr Seelsorger.

_

¹⁵ Die Südtreppe der Kirche besteht heute aus alten Grabplatten.

3 Berlin - Konkurs und Kunst, ein Glücksfall

In der 1830 veröffentlichten Schrift des Lübbecker Pfarrers Arnold Wilhelm Möller¹⁶ findet man den Hinweis, dass die Lübbecker Altartafel aus der Solly-Sammlung stamme und von Berlin nach Lübbecke kam. Damit richtete sich das Recherche-Interesse auf Berlin. Vielen Kunstliebhabern heute ist nicht bekannt, welche große Bedeutung der englische Kaufmann und Kunstliebhaber Edward Solly für den heutigen Bestand der Kunstwerke in der Berliner Gemäldegalerie und in den Kirchen des damaligen Preußen hat und welch große Kunstwerke durch ihn bewahrt wurden.

Europa unter napoleonischer Besetzung

Die Napoleonischen Kriege zwischen 1792 und 1815 hatten zur französischen Herrschaft und Besetzung vieler europäischer Länder geführt, darunter auch Italien und Preußen. Hinzu kam die 1806 von Napoleon verhängte Kontinentalsperre, eine Wirtschaftsblockade gegen Waren aus Großbritannien, dem damaligen Erzfeind Frankreichs. Preußen, Gegner Frankreichs, war von der Wirtschaftsblockade besonders schwer getroffen, doch man hatte nach Auswegen gesucht, um die Kontinentalsperre zu umgehen: Schlupflöcher waren Helgoland, damals britisch, sowie die nordischen Staaten.

Da die französische Verwaltung in Italien viele Klöster und Kirchen auflöste, kamen geistliche Kunstwerke in großen Mengen in den Verkauf — auch der italienische Klerus war in dieser Zeit an altmodischen Kunstobjekten, z.B. aus der Zeit der Spät-Renaissance des 16. Jahrhunderts, kaum noch interessiert. Ebenfalls ruinierte die Wirtschaftsblockade des Kontinents, auch in Belgien und den Niederlanden, wohlhabende Kaufleute, die Wertsachen und Gemälde zu Geld machen mussten. All das beförderte den Kunsthandel: Ganze Wagenladungen mit Kunstobjekten und Gemälden rollten von Italien aus über die Alpen nach Berlin, wo die Romantik als neue Kunstästhetik Adelige, Beamte, Bürger und Intellektuelle in ihren Bann zog. Die politische Notlage veränderte sich: 1815 hatte der Wiener Kongress die Grenzen in Europa neu geordnet, wobei auch Preußen an Einfluss gewann und sein Herrschaftsgebiet bis zum Rhein sichern konnte. Napoleon war besiegt und Preußen wieder frei.

Mit der neuen Ästhetik der Romantik hatte man sich vom Ideal der klassischen Vorbilder abgewandt. Das Erfassen aller Lebensbereiche, Sagen und Märchen, Stimmungen in der Natur und nicht zuletzt eine melancholische Sehnsucht nach vergangener "guter alten Zeit" drückten sich in den Gemälden aus. Von besonderem Interesse für die Recherche war auch das neue, politisch motivierte Interesse an vergangener Reichsherrlichkeit, das sich in historisierender neogotischer Architektur von Kirchen, Verwaltungsbauten, ja sogar in Neubauten "alter" Burgen und Schlösser niederschlug. Diese Tendenz betraf auch das neue Wertschätzen und Sammeln alter Kunstgegenstände und Gemälde, was in Folge zur Gründung von Museen beitrug. Es ist interessant, dass *Bartels* 1830 in seiner ersten deutschsprachigen Bildinterpretation der Lübbecker Altartafel auf eben diese neue Tendenz hinwies:

Erst der neusten Zeit öffneten sich die Augen über das große Verdienst der altdeutschen und altitalienischen Maler. Man erkannte, daß das tiefe und innige Seelenleben der alten Bilder, oft verbunden mit seltner Technik und hohem Farbenreiz, für den Mangel derjenigen Vollkommenheiten und Vortheile entschädige, welche die Malerei durch Raphael und seine Zeitgenossen in einzelnen Theilen errungen hatte.

Der, geraume Zeit in Berlin wohnhafte englische Kaufmann Solly, ergriffen von der Vortrefflichkeit jener älteren Malerschule, legte gleich nach den Befreiungskriegen eine Sammlung an, welche sich mit großem Reichtum über jene Bilder verbreitete und im Jahr 1821 ein Haupterwerb für die königliche Sammlung wurde, deren Auswahl wiederum die in diesem Jahr eröffnete herrliche Gemäldesammlung des königlichen Museums zu Berlin bildet. Ihr Reichthum, besonders an

9

¹⁶ MÖLLER, ARNOLD WILHELM: Kirchen und Schul-Chronik der Stadt und Gemeine Lübbecke. Mit besonderer Rücksicht auf die neuere Zeit. Beiträge zur Kirchengeschichte des Fürstenthums Minden. Erstes Heft. Eigenverlag A. W. Möller: Lübbecke 1830. (Privatarchiv des Autors KJK). (

Dok 2)

italienischen Bildern, gestattete die Zurücklassung eines so vortrefflichen Stückes, wie das der Kirche zu Lübbecke durch die Gnade Sr. Majestät zu Theil geworden ist.¹⁷

Edward Solly, Kaufmann und Kunstsammler

1813 kommt *Edward Solly* nach Berlin und übernimmt persönlich die Leitung der Berliner Niederlassung der Londoner Handelsfirma seines Vaters, die über ein breitgestreutes Netzwerk von Handelsvertretern in europäischen Staaten verfügte. Während des französischen Handelskrieges bzw. der Kontinentalsperre war die englische Firma für Preußen tätig, was besonders Holz- und Getreidelieferung zur Versorgung der Bevölkerung betraf. Es war ein risikoreiches Geschäft: Mehrere seiner Schiffe wurden dabei aufgebracht, enteignet und ganze Schiffsladungen beschlagnahmt; dennoch machte das Handelshaus in dieser Zeit große Gewinne. Für Preußens Wirtschaft und Versorgung hatte das Handelshaus Solly in der Notzeit der Kontinentalsperre viel geleistet.

Abb. 9: Edward Solly, Kaufmann und Kunstliebhaber (*25.4.1776 in London, †2.12.1848 ebenda). Durch seine Agenten konnte er in vielen Ländern Kunstwerke aufkaufen.

Er fand besonderen Gefallen an Bildern der italienischen Spätrenaissance und hing sie exponiert in den repräsentativen Zimmern seines Palais in Berlin und einem speziellen Schauraum auf. Schließlich hatte er 3012 Gemälde erworben, die sein Palais einschließlich Wagenremise voll ausfüllten. Goethes Sohn, der ihn besuchte, berichtete vom Chaos der vielen Bilder und dass man kaum zurücktreten konnte, um ein Bild vollständig zu betrachten.(Bildquelle: Artikel "Edward Solly". Wikipedia. https://de.wikipedia.org/wiki/Edward_Solly)



Sollys Kunstsammlung, die er aufgrund seiner länderübergreifenden Handelsbeziehungen rasch aufbauen konnte, umfasste in der ersten Sammlung 3012 Gemälde altniederländischer, deutscher, flämischer, französischer, holländischer, italienischer Malerei (Trecento bis zur Renaissance) sowie Ikonen — die Sammlung entstand in nur fünf Jahren. In Berlin ergaben sich dadurch Freundschaften mit Alois Hirt, Professor für Archäologie an der neugegründeten Berliner Universität und Mitinitiator des Aufbaus der Berliner Museen, und Karl Friedrich Schinkel, königlich-preußischer Architekt, Stadtplaner, Maler und Bühnenbildner.

Solly war kein Kunstexperte, sondern "nur" Kunstliebhaber, aber seiner Sammelleidenschaft verdanken wir es, dass durch ihn unersetzbare große Kunstwerke erhalten geblieben sind, die Millionen von Besuchern heute als Prachtstücke in den Nationalgalerien der Welt betrachten — besonders in Berlin, wo etwas mehr als die Hälfte von den 3012 Werken der Solly-Sammlung den Grundstock der Berliner Gemäldegalerien bilden.¹⁸ Die anderen wurden

¹⁷ MÖLLER 1830, S. 34 und 35 f.. (⇔ Dok 2). "Herr Regierungsrath Bartels zu Minden, als Kenner der Malerei bekannt, hatte die Güte die obigen Notizen über unserer Altarbild mitzutheilen." Möller erwähnt nur den Nachnamen. Vermutlich handelt es sich um den Regierungsrat Remigius Bartels, dessen Tätigkeit bei der preußischen Verwaltung in Minden und in Berlin nachweisbar ist. Die preußische Verwaltung in Minden betreute die Lieferung des Altarbildes von Berlin nach Lübbecke.

¹⁸ Dazu SKWIRBLIES, ROBERT: Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797-1830 (Ars et Scientia Bd. 13). De Gruyter: Berlin 2017. Kap. 2.3 "Die entscheidenden Weichenstellungen um die Sammlung Solly" S. 287 ff.; ders.: "Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte – die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie." In: Jahrbuch der Berliner Museen. ISSN 0075-2207 (print). 51 (2009). Digital Download pdf: https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/5625 Stand Februar 2020.

teilweise an Museen und Kirchen der preußische Provinzen abgegeben.¹⁹ Doch die Sache hat eine dramatische Vorgeschichte, dazu die nachfolgende Chronologie:

1806-1813 Preußen steht nach verlorenem Krieg unter französischem Herrschaftseinfluss. Seine Wirtschaft leidet unter der napoleonischen Kontinentalsperre (1806-1813) und dem damit verbundenen Handelskrieg, mit dem das Britische Empire mit seinen Manufakturen ausgeschaltet werden sollte. Eine Lücke bietet das britische Helgoland.

1813 ist die Kontinentalsperre beendet. Solly tritt nun in Verhandlungen mit Preußen ein und fordert Entschädigung für Verluste, die ihm während der Kontinentalsperre durch seine risikoreichen Geschäfte zugunsten Preußens entstanden waren.

1818 erhält Sollys Firma von Preußen 200.000 Reichstaler Entschädigung. Doch das reichte nicht aus, um die finanziellen Engpässe der Firma zu beheben.

1819 erhält er von Preußen weitere 200.000 Reichstaler, aber nun nur als Darlehen und gegen eine Sicherheitshinterlegung: seine Gemäldesammlung.

1820 kann Edward Solly das preußische Darlehen von 1819 nicht zurückzahlen, benötigt weiteres Geld und beginnt erneut Verhandlungen mit Preußen, wobei seine Freunde Wilhelm Christian Benecke von Gröditzberg (Bankier und Kunstsammler) und Jacob Benjamin Wegner (Industrieller, Holzhändler, hanseatischer und portugiesischer Generalkonsul in Norwegen) vermitteln.

1821 Am 15.11. erfolgt der Vertragsabschluss: Für die Summe von 500.000 Reichstalern geht die 1. Sammlung Sollys fast vollständig in das Eigentum des preußischen Königs *Friedrich Wilhelm III.* über, der sie als Grundstock für das 1830 in Berlin gegründete königliche Museum stiftet. Der Bankier *von Gröditzberg* kauft Sollys Palais in Berlin.²⁰ Zur Ablösung der noch ausstehenden Bankschulden Sollys an ihn (30.000 Reichstaler) übernimmt *von Gröditzberg* selbst mehrere Bilder aus Sollys 1. Sammlung.

1822 baut Edward Solly in London die 2. Sammlung auf, wo er sich bereits vorher zeitweise aufgehalten hatte, und verlässt Berlin nun endgültig. In London besuchen ihn 1826 *Karl Friedrich Schinkel* und 1835 *Gustav Friedrich Waagen*, Direktor der Berliner Gemäldegalerie.

Ein großer Teil der berühmten Gemäldegalerie in Berlin entstand aus einer Konkursmasse, in der sich auch die Lübbecker Altartafel befand. Sollys Leidenschaft für Gemälde der italienischen Renaissance führte nebenbei dazu, dass die Lübbecker Altartafel vertragswidrig nach London mitgenommen worden war; von dort kam sie nach geraumer Zeit wieder zurück nach Berlin, da den preußischen Beamten ihr Fehlen anhand der Listen der Solly-Sammlung auffiel. Es ist Sollys Verdienst, dass durch ihn große europäische Kunstwerke in Berlin erhalten blieben — "ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte", wie Robert Skwirblies titelte. Die kunsthistorische Bedeutung zu klären wurde unter Leitung von Schinkel und Waagen für die preußischen Beamten zu einer Jahrzehnte langen Aufgabe. Um 1830 gab es noch kaum verlässliche ikonografische Bildbeschreibungen, Künstlerlexika oder Kataloge, auf die sie schnell zugreifen konnten — ganz anders als heute. Trotz dieser Widrigkeiten sind ihre Leistung und Ergebnisse bewundernswert. Die Klärung der Provenienz der vielen Gemälde aus der Solly-Sammlung ist auch heute noch nicht abgeschlossen.

-

¹⁹ Dazu RAUB, ANDREAS: Museumsbilder auf Altären. Gemälde und Retabel der Berliner Museen in preußischen Kirchen (1829-1940). Berlin: Gebr. Mann Verlag 2020

²⁰ Sollys Stadtpalais in Berlin befand sich in der heutigen Wilhelmstraße / Ecke Behrenstraße (gegenüber der Britischen Botschaft). 1901 errichtete der preußische Staat auf dem Areal einen bis heute erhaltenen Erweiterungsbau im historischen Stil des italienischen Frühbarocks für das *Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten* (bis heute erhalten). Seit 1992 ist es ein Bürogebäude des *Deutschen Bundestages.* Eine Tafel erinnert heute an seine wechselvolle Geschichte und an den damaligen Käufer *von Gröditzberg. Edward* Solly wird leider als Vorbesitzer nicht erwähnt.

Es gibt noch weitere Protagonisten in der Geschichte der Lübbecker Altartafel: der preußische König *Friedrich Wilhelm III.*, die Ministerfamilie *von der Recke* und der Lübbecker Pfarrer *Arnold Wilhelm Möller.* Dadurch rückt die Verbindung Berlin - Lübbecke wieder in den Fokus der Recherche. Berichtet werden nur Vorgänge und Personalia, die für die Geschichte der Lübbecker Altartafel relevant sind.

König Friedrich Wilhelm III. und seine Vorhaben

1797 hatte *Friedrich Wilhelm III.* (*3.8.1770, †7.6.1840), zugleich Kurfürst von Brandenburg, den preußischen Königsthron bestiegen, dann Jahre der napoleonischen Kriege mit großen Gebietsverlusten und Flucht aushalten und überstehen müssen – aber nun, ab 1815, geht es im befreiten Preußen und in einer Periode des Friedens wieder aufwärts. Nun ist auch die Zeit, um sich mit Reformen und Institutionsgründungen um die Kirche, Museen, die Künste, die Wissenschaften und die Bildung des Volkes zu kümmern und Berlin als Hauptstadt Preußens weiter auszubauen.¹²¹

1821 hatte er die Solly-Sammlung erworben. 1830 erfolgte in Berlin die Gründung des königlichen Museums, für das die Solly-Sammlung eine ideale Grundlage an Kunstobjekten bildete, die der König dazu stiftete. Der König setzte eine Kommission unter der Leitung von *Karl Friedrich Schinkel* und *Gustav Friedrich Waagen* ein mit der Aufgabe, die rund 3000 Bilder nun erst einmal zu sichten, zu katalogisieren, sie nach Herkunft zuzuordnen und ihren Wert zu schätzen - rund 1500 Bilder sollten in der neu eingerichteten Berliner Gemäldegalerie bleiben, die Waagen leitet. Zur Restaurierung der Bilder wird eigens eine Werkstatt eingerichtet, deren fortschrittliche Methoden schon bald in Europa als Vorbild für andere Bild-Restaurierungen betrachtet werden. Außerdem sieht der König eine gute Gelegenheit, andere Bilder der Sammlung Solly zu verkaufen oder preußische Provinzen durch Leihgabe von Bildern und Kunstobjekten an Kirchen und Museen politisch enger an die königliche Regierung in Berlin zu binden.²²

Weiterhin bewegt den protestantischen König, eine vereinigte preußische Staatskirche zu schaffen: Mit der Zusammenführung der Kirchen in der "preußischen Union" wollte sich der preußische Staat als Wahrer des protestantischen, des lutherischen und calvinistischen Erbes exponieren. Eine gute Gelegenheit ergab sich, dies mit dem 300jährige Jubiläum der "Confessio Augustana", des Bekenntnisses der lutherischen Reichsstände zu ihrem Glauben vom 25.6.1530 und Grundlage des Religionsfriedens, zu verbinden und 1830 im protestantischen Preußen groß die 300 Jahre zu feiern. Eben darauf geht auch Pfarrer *Arnold Wilhelm Möller* in Lübbecke ein, wie wir noch sehen werden. Und nicht zuletzt war der König bzw. Preußen vertraglich verpflichtet, sich um die Instandhaltung des Chorraumes der St.-Andreas-Kirche in Lübbecke zu kümmern; er war de facto Patronatsherr.

Die Lübbecker Ministerfamilie von der Recke und ihre Verbindung zu Berlin

Viele Lübbecker werden bei schönem Wetter Sonntagsausflüge zum Gut Obernfelde oder zur Burg Stockhausen gemacht haben – es sind Wohnorte der Familie von der Recke, deren Stammkirche die St.-Andreas-Kirche in Lübbecke ist, wo sie bis ins 19. Jh. einen eigenen "Stuhl", ein separates Kabinett, besaß. Die Familie spielte eine bedeutende Rolle in der Geschichte Preußens und Sachsens sowie im politischen Leben Berlins.

-

²¹ Die Anregung kam 1821 vom preußischen Kultusminister Altenstein, siehe Dokument 1.1 in RAUB, ANDREAS: Museumsbilder auf Altären. Gemälde und Retabel der Berliner Museen in preußischen Kirchen (1829-1940) (Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, 60. Band 2018/19, Beiheft). Gebr. Mann Verlag: Berlin 2020, S. 149.

²² Dazu RAUB 2020

²³ Den Aufruf (Erlass) des Königs druckte Möller in seiner Kirchen und Schul-Chronik 1830 vollständig ab. MÖLLER 1830, S. 30f. (

Dok 2)

Abb. 10: Lübbecke. Gut Obernfelde, Ministerhaus. Das Gut Obernfelde, 1540 bereits urkundlich erwähnt, gelangte 1730 in den Besitz der Familie von Korff, die mehrere Mindener Landräte stellte. Nach deren Konkurs erwarb Karl Eberhard Ernst Wilhelm Ludwig von der Recke 1818 das Gut. Der preußische Stadtplaner und Architekt Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) entwarf die Pläne für das Ministerhaus. Er besichtigte die St.-Andreas-Kirche in Lübbecke und entwarf auch 1828/29 für diese Kirche den neuen Taufstein und den Altaraufbau für das von König Friedrich Wilhelm III. gestiftete Gemälde. (Bildquelle: Wikipedia, Artikel "Gut Obernfelde"

https://de.wikipedia.org/wiki/Gut Obernfelde)



Eberhard Friedrich Christoph Ludwig Freiherr von der Recke (1744-1816), auch von der Reck oder von Recke zu Stockhausen genannt, wurde in Stockhausen bei Lübbecke geboren. Als Jurist und einflussreicher Politiker machte er nicht nur in Preußen Karriere.

Nach dem Studium der Rechtswissenschaften beginnt er 1771 als Regierungspräsident in Minden und gründet dort u.a. auch ein Schullehrerseminar. Ab 1780 wirkt er als Regierungspräsident des Regierungsbezirks Kleve. Am 30.12.1784 ernennt ihn König Friedrich II. der Große zum preußischen Justizminister und zugleich zum Präsidenten des Geheimen Preußischen Obertribunals, das für ganz Preußen zuständig ist. Nach der verlorenen Schlacht bei Jena und Auerstedt 1806 und unter dem politischen Druck der siegreichen Franzosen auf Preußen wird er 1807 in den Ruhestand versetzt.

Als Napoleons Machtansprüche 1813 in der Völkerschlacht bei Leipzig gescheitert waren, wird Freiherr von der Recke als Verwalter des Generalgouvernement Sachsen wieder reaktiviert— ein Amt, das er bis zum Ende des Wiener Kongresses 1815 ausübt, weil der sächsische König Friedrich-August I. sich in Gefangenschaft befand. ²⁴ Welch große Wertschätzung Freiherr von der Recke in Preußen entgegengebracht wird, dokumentiert folgendes Ereignis: "Am 18. Oktober 1815 nimmt Freiherr von der Recke im Namen des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III die Erbhuldigung aller westfälischen Länder in Münster entgegen."²⁵

Karl Eberhard Ernst Wilhelm Ludwig von der Recke (1794-1873), sein ältester Sohn und ebenfalls evangelischer Konfession, wird in Berlin geboren und stirbt 1873 auf Gut Obernfelde bei Lübbecke. Wie sein Vater ist er ebenfalls Gutsbesitzer und ein Politiker, der hohe Ämter bekleidet: Fideikommissherr auf Gut Stockhausen, Mindener Erbmarschall, Domkapitular in Brandenburg; er wird zum preußischen Kammerherren und Wirklichem Geheimen Rat ernannt. 1841 bis 1873 gehört er für den Stand der Ritterschaft und den Wahlbezirk Minden-Ravensberg

²⁴ "Der sächsische König Friedrich-August I. hatte sich im April 1813 dem angebotenen Beitritt zur russisch-preußischem Koalition durch ein Bündnis mit dem noch neutralen Österreich entzogen. Nach Österreichs Beitritt zur Koalition war er trotz des eigenmächtigen Seitenwechsels eines Großteils der sächsischen Armee im Bündnis mit Napoleon verblieben. Als er sich nach dessen Niederlage den Siegern für den Kampf gegen Napoleon zur Verfügung stellte, nahmen diese ihn in Gefangenschaft und unterstellten das eroberte Sachsen dem alliierten Zentralverwaltungsdepartement." Quelle Wikipedia: Artikel "Völkerschlacht bei Leipzig" Stand 22.2.2024

²⁵ Biografie digital https://www.wikiwand.com/de/Eberhard von der Recke (Politiker) Stand 24.2.2024

 $\ \, \text{dem Provinzial-Landtag der Provinz Westfalen an. In Schaumburg-Lippe wirkt er als Geheimer Kammerrat.}^{26}$

In beiden Biografien werden enge Kontakte zu Berlin, zu Lübbecke und Minden, dem zuständigen preußischen Verwaltungssitz, deutlich. Für den Weg der Altartafel von Berlin nach Lübbecke wird er sich mit seinen Kontakten und dem hohen Ansehen der Familie in Preußen verwendet haben, was Möller erwähnt,²⁷ doch konnte dies bisher nicht an Originalschriften belegt werden, weil eine Sichtung der Schriften des privaten Familienarchives in Obernfelde und im Landesarchiv Münster noch aussteht.

Die Verbindung der Familie von der Recke zu *Karl Friedrich Schinkel* (1781-1841) ist jedoch belegt: Schinkel war damals Leiter der Oberbaudeputation in Preußen, Architekt des Königs und Maler; er gestalte in Preußen, besonders in Berlin, Bauten mit, die den Stil des deutschen Klassizismus und Historismus begründeten. Schinkel kannte die St.-Andreas-Kirche aus Besuchen in Lübbecke, wo er für die von der Reckes das Ministerhaus (Abb. 10) entworfen hatte. Auf Befehl des Königs übernahm er die Aufgabe, für die Lübbecker Kirche einen Altar und Taufstein zu zeichnen und ein passendes Altarbild auszuwählen. Doch vorher gab es noch andere Ereignisse.

Lübbecke - Die St.-Andreas-Kirche ist in desolatem Zustand

1828 wird *Arnold Wilhelm Christian Möller* (1791-1864) zum Pfarrer an St. Andreas in Lübbecke berufen. Dadurch ist er auch der für die Familie von der Recke zuständige Pfarrer und Seelsorger. Eine kurze Biografie ist überliefert:²⁸ Er ist Sohn von *Anton Peter Möller* (1762-1846), u.a. Professor der Theologie in Duisburg und Konsistorialrat der 1815 gegründeten Provinz Westfalen. Arnold Wilhelm Möller studierte nach dem Besuch der Gymnasien in Duisburg und Münster Theologie an den Universitäten Frankfurt/Oder und Breslau; er war ab 1815 Prinzenerzieher beim Fürsten von Anhalt-Bernburg in Ballenstedt und ab 1818 Prediger bei der 13. Armeedivision in Münster. Seine Amtszeit in Lübbecke währte von 1828 bis 1864.

Möller stand der Erweckungsbewegung nahe und trat auch publizistisch hervor. Seine Tätigkeiten und Gedanken publizierte er u.a. in zwei im Eigenverlag gedruckten Chroniken, die 1830 und 1835 erschienen und seine Amtsführung und Erlebnisse der Jahre 1830-34 dokumentieren. Sie erwiesen sich bei der Recherche zur Geschichte der St.-Andreas-Kirche und ihrer Altartafel als höchst informativ.²⁹

Möller scheint nicht nur ein gebildeter Theologe, Seelsorger, Prediger und Organisator gewesen zu sein, sondern auch ein politisch denkender Kopf, der das Zeitgeschehen zu interpretieren und zu nutzen wusste. Einerseits war ihm bekannt, dass einige Bilder aus der von Preußen erworbenen Solly-Sammlung an die preußischen Provinzen abgegeben werden sollten, andererseits wusste er natürlich von den Vorstellungen *Friedrich Wilhelm III*, eine vereinigte preußische Staatskirche zu schaffen.³⁰ Nach der Befreiung von der französischen Besetzung keimte langsam das Bewusstsein eines deutschen Kulturraumes auf. Möller warb auch in seinen Predigten dafür, dass die Lübbecker St.-Andreas-Kirchengemeinde sich der "unierten Kirche" anschließen solle, und außerdem sollte ja 1830 in ganz Preußen das 300jährige Jubiläum der "Confessio Augustana" gefeiert werden.

Es ist schon erwähnt worden, dass Lübbecke 1807 bis 1813 unter französischer Besatzung im französischen Satellitenstaat "Königreich Westphalen" zum Departement Weser gehörte

_

²⁶ Ebenda.

²⁷ MÖLLER 1830, S. 33

²⁸ Landesarchiv Nordrhein-Westfalen: LkA EKvW 3.27 / Möller; Pfarrfamilie. Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche von Westfalen. Der Nachlass dokumentiert das Leben und Wirken von drei Pfarrergenerationen der Familie Möller 1763 bis 1949.

MÖLLER 1830. Eine Autobiografie findet sich auf den Seiten 18-21. - Ders.: Kirchen und Schul-Chronik der Stadt und Gemeine Lübbecke. Zweites Heft, 1830-1834. Eigenverlag A. W. Möller: Lübbecke 1835
 Dazu MÖLLER 1830, S. 26 ff.

und kurzzeitig Distrikthauptstadt war.³¹ Es wurde auch schon berichtet, dass der letzte Dekan des Stiftes an St. Andreas, *Karl von Varendorf*, einen Verkauf von Wertsachen der Kirche angeordnet hatte, dass das Stift 1810 in der Zeit der französischen Besatzung aufgelöst wurde und der Grundbesitz des Stiftes an Preußen gefallen war. Die Verbreitung der Ideen der Französischen Revolution und der Bildersturm in den Kirchen Frankreichs war auch in den französisch besetzten Gebieten in Deutschland und in Italien nicht folgenlos geblieben – eine Entwicklung, die mit zur Privatisierung geistlicher Kunstwerke beitrug und auch die Lübbecker Altartafel betraf.

So ist es erklärbar, dass Pastor Möller — nach dieser Zeit voller Wirren in Preußen — bei seinem Amtsantritt 1828 in Lübbecke die Kirche, besonders den Chorraum, das ehemalige Stiftseigentum, in einem verwahrlosten Zustand vorfand: Ein Taufbecken und Leuchter fehlten,³² der Chorraum mit seiner damaligen Ostwand aus Fachwerk war baufällig, als Altarraum lag er zu tief und der gesamte Kirchenraum war lange nicht geweißt worden. Offenbar hatte sich niemand darum gekümmert, die Kirche als einen würdigen Ort der Anbetung zu pflegen, bautechnisch zu sichern und zu erhalten; offenbar waren auch keine Mittel dazu mehr vorhanden gewesen.

Aber es gab ja den Vertrag mit Preußen aus der Stiftsauflösung, den Chorraum betreffend. Möller begann sofort Maßnahmen zum Umbau des Chorraums und zur Sanierung und Neugestaltung des gesamten Kirchenraumes zu ergreifen. Er schrieb direkt an den preußischen König Friedrich Wilhelm III. in Berlin und berichtete über den verfallenen Zustand des Altarraums, über das Fehlen eines würdigen Altarbildes und eines Taufsteins und über den viel zu tief liegenden Fußboden des Chorraums.³³ Möller bezeichnet den König als "hoher Patron des Chores" und nennt auch "von der Reck auf Obernfelde". Ob Möller Verbindungen der Familie von der Recke zum König bzw. zur preußischen Verwaltung in Berlin nutzte, ist bisher noch nicht an Akten untersucht worden; es lässt sich aber annehmen, dass sich die Familie von der Recke in Minden und Berlin für das Anliegen ihrer Heimatkirchengemeinde einsetzte. (\Rightarrow Dok 2)

Rettung aus Berlin

Es passte alles zusammen. Bei der politischen Lage, bei diesen Verbindungen nach Berlin ist es nicht erstaunlich, dass sich der König selbst für das Lübbecker Anliegen einsetzte und seine führenden Beamten in Berlin beauftragte, aus dem Bestand der erworbenen Solly-Sammlung ein künstlerisch hochwertiges Altarbild für Lübbecke auszusuchen, das er der Kirchengemeinde übereignen wollte. Möllers Bericht an die Kirchengemeinde gibt eine ausführliche Chronologie. Geradezu atemberaubend schnell für die damalige Zeit kommt Möller nun zum Ziel:³⁴

³¹ Das wiederholte sich 1945, als Lübbecke bis zur Gründung der Länder der Bundesrepublik Deutschland 1949 Sitz der "Legal Division" und damit quasi "Hauptstadt" der Britischen Besatzungszone war, die aus alten preußischen Provinzen entstand und folgende Gebiete umfasste: Schleswig-Holstein, Nordrhein-Westfalen mit Lippe, Niedersachsen, Hamburg und Bremen.

³² MÖLLER 1835, S. 13 f. Später genehmigte der König auch die Leuchter mit Schreiben des Geheimen Kabinettsrats Albrecht vom 30.12.1830. Die Leuchter fertigte die Königliche Eisengießerei in Berlin am 12.1.1831. "in angemessener Größe"; sie fanden Aufstellung auf dem neuen Altar.

³³ MÖLLER 1830, S. 31 ff., ebenso KEMMELMEYER 2018, S. 10 ff.. Möller gibt eine genaue Beschreibung des Zustandes. Seine Bemerkung zum zu tief liegenden Chorraum ist nebenbei ein Beweis, dass die romanische St.-Andreas-Kirche im Schnittpunkt des Kreuzgrundrisses offenbar eine höher vom Fußboden der Kirche aufragende Krypta besaß, auf der ein Altar stand. Ein weiterer Beweis ist die Tatsache, dass man damals den Triumphbogen, den Eingang zum heiligen Altarraum, besonders ausschmückte – und eben dies ist der Fall an den Kapitälen des Bogens, unter dem heute die barocke Kanzel von 1666 angebracht ist. Das romanische Triumphkreuz von 1180 hing vermutlich in diesem Bogen. Der heutige Altarraum hatte in romanischer Zeit offenbar nicht diese Funktion, zumal die Ostwand damals in Fachwerk ausgeführt war und sich dort die Stiftsstube befand.

³⁴ Zusammengefasst nach STROHMANN 1986 (⇔ Dok 4). 1986 hatte die Kirchengemeinde St.-Andreas Lübbecke Kontakt zum Westfälischen Amt für Denkmalpflege in Münster aufgenommen, um mehr über

- Am 20.12.1828 erfolgt in Erwiderung eines Bittschreibens des Pfarrers Möller aus Lübbecke die Kabinettsorder des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. zur Bereitstellung von Geldmitteln auf seine Kosten für einen neuen Altar und Taufstein in Lübbecke. Die Verwaltung bzw. Umsetzung lief über die preußische Königliche Regierung in Minden, die dazu
- Am 29.01.1829 schreibt Möller über die Königliche Regierung in Minden nach Berlin, fügt die Kostenvoranschläge bei und führt aus, dass Reparaturen am vorhandenen Altar und am Chorraum nicht ausreichen und dass umfangreichere Erneuerungen notwendig sind.
- Der preußische König weist das zuständige Ministerium an, unter Einschaltung der Königlichen Akademie der Künste ein Gemälde für den neuen Altar der St.-Andreas-Kirche Lübbecke auszuwählen.
- Am 18.05.1829 erfolgt ein Gutachten des Leiters der königlichen Ober-Bau-Deputation in Berlin, Karl Friedrich Schinkel, als Stellungnahme zu den eingereichten Zeichnungen und Kostenvoranschlägen des Mindener Bauinspektors Schelle. Schinkel kannte die St.-Andreas-Kirche, zeichnet einen Entwurf für den Altar und den Taufstein (

 Abb. 11) und legt seinen eigenen Entwurf dem Gutachten bei. Das Bildfeld des Altars ist als Quadrat gezeichnet, da die Größe des Altarbildes offenbar noch nicht feststand.
- Am 21.10.1829 erhält die Königliche Regierung in Minden ein Schreiben des Ministeriums der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Geistliche Abteilung (Berlin), in dem das Bild angekündigt wird:
 - " ... Zu dem Altarbilde wird der Königlichen Regierung ein schönes Gemälde aus der Ferraresischen Schule des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich von Giovan Battista Dossi, die Taufe Christi darstellend, zugesendet werden, welches auf Sr. Königlichen Majestät Befehl von 25ten August d. J. aus den in das königliche Museum nicht aufgenommenen Gemälde ausgewählt worden ist und welches Allerhöchstdieselben der Kirche in Lübbecke zu verehren geruhen. Dieses Gemälde hat genau die in der Zeichnung der Königlichen Ober-Bau-Deputation angenommenen Breite der Rückwand des Altars, übersteigt aber die in derselben angenommenen Höhe von 8 Fuß 7 Zoll um 3 Fuß 2¾ Zoll. Indessen erklärt der geheime Ober-Baurath Schinkel, welchem die Lokalität der Kirche bekannt ist, daß dieselbe sehr wohl eine Verlängerung des Altars nach der Höhe, wobei die Zeichnung dem wesentlichen nach unverändert bleiben könne, zulasse, mithin aus dieser Verschiedenheit des Maaßes
- Am 05.01.1830 bestätigt die Regierung in Minden die Ankunft des Gemäldes.
- Am 19.03.1830 genehmigt Karl-Friedrich Schinkel Schelles Kostenvoranschläge sowie die Änderung des Entwurfs für den Altar, d.h. die Veränderung der quadratischen Bildfassung hin zur rechteckigen. Schelle war in Minden für den Vorgang zuständig. Offenbar wurde das Gemälde inklusive seines rechteckigen Rahmens in Schinkels Altar eingepasst.
- Am 04.04.1830 erfolgt der Erlass des Königs zur Säkularfeier des Augsburger Reichstagsbeschlusses, die "Confessio Augustana" vom 25.6.1530, als Wiederaufnahme der Feier von 1730 und Herausstellung der preußischen unierten Kirche. (⇒ Dok 2)
- Im gleichen Jahr tritt die St.-Andreas-Kirchengemeinde Lübbecke der "Evangelischen Kirche in Preußen" bei. Die Umbauarbeiten in der St.-Andreas-Kirche kommen zum Abschluss.

Mit einem großen Festgottesdienst am 14.11.1830 wird der neue Altar mit dem Gemälde und Taufstein in der St.-Andreas-Kirche Lübbecke eingeweiht.

das Bild zu erfahren. Dort sichtete Dr. Strohmann die Akten der Königlichen Regierung in Minden, die sich heute im Staatsarchiv Detmold befinden (⇒ Dok 5). MÖLLER 1830 S. 31 ff gibt selbst eine lebendige Schilderung der Abläufe bis zur Ankunft des Gemäldes (⇒ Dok 2).

³⁵ STROHMANN Brief I, 1986, S. 3 (*⇒* Dok 4 und *⇒* Dok 5).

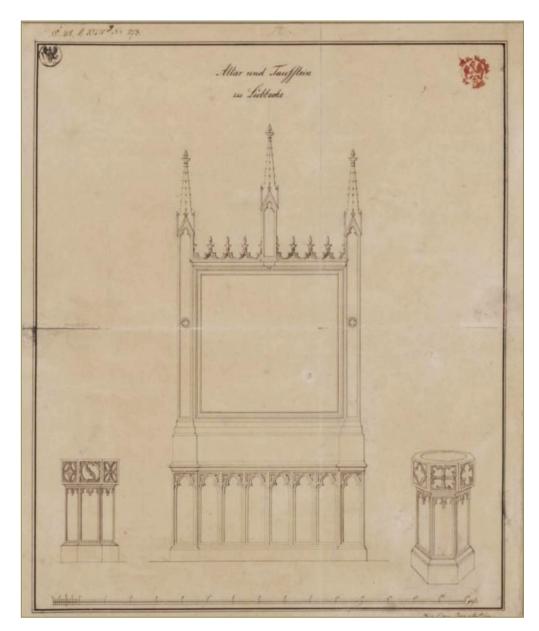


Abb. 11: Entwurf (35,5 x 29,5 cm) für den Bildaltar und den Taufstein im Altarraum der St.-Andreas-Kirche zu Lübbecke. Karl Friedrich Schinkel besichtigte die St.-Andreas-Kirche Lübbecke und entwarf 1828/29 für diese Kirche den neuen Taufstein und den Altaraufbau für das von König Friedrich Wilhelm III. gestiftete Gemälde. Mit dem Taufstein und dem Bild der Taufe Jesu wollte Schinkel offenbar eine thematische Einheit "die Taufe" schaffen. Vermutlich stammt auch der Entwurf des heutigen goldfarbenen Rahmens der Altartafel von Schinkel. Der Taufstein blieb erhalten und ist heute in der Turmhalle der Kirche aufgestellt. (Bildquelle: Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett. Ident. Nr. SM 44g. 278)

Unter den von der Berliner Museumskommission unter Schinkels und Waagens Leitung abgegebenen Bildern ist die Lübbecker Altartafel die einzige wirkliche **Schenkung** an eine Kirchengemeinde — alle anderen Bilder, die an Kirchen in preußischen Provinzen abgegeben wurden, sind **Leihgaben**, auch wenn viele bis heute offenbar nie zurückgefordert wurden. ³⁶ Es kann durchaus als große Wertschätzung des Königs für die Familie von der Recke und ihre Stammkirche St. Andreas in Lübbecke interpretiert werden, dass der Kirchengemeinde mit Pfarrer Möller ein so großes Kunstwerk für einen neuen Altar geschenkt wurde, denn die Altartafel gehörte zu den 1500 ausgewählten Bildern der Solly-Sammlung und war ursprünglich für das Berliner Museum vorgesehen.

_

³⁶ Dazu RAUB 2020. Er listet zahlreiche Beispiele auf.

Zur Aufstellung des neuen, von Schinkel entworfenen Altars und des Taufsteines ergaben sich Abbruch- und Umbauarbeiten: Das sechssitzige Stiftsgestühl im Chorraum entfernte man ebenso wie den Hochaltar des Stiftes im Chorraum und den Gemeindealtar aus dem Jahr 1646 in der romanischen Vierung − Reste dieser Altäre wurden später auf dem Kirchboden gefunden oder kamen als Schenkungen Lübbecker Adeliger und Bürger wieder zurück in die Kirche, wo sie eine neue Aufstellung fanden.³7 Der tiefliegende Fußboden des Chorraum wurde zur heutigen Höhe aufgefüllt, damit der neue Altar, nun Gemeindealtar, besser zur Wirkung kam. Die Ostwand war damals noch geschlossen; Licht fiel durch die hohen romanischen Fenster von Norden und Süden auf den Altar., sodass er auch aus dem Mittelschiff gut zu sehen war. Der gesamte Innenraum wurde neu geweißt − die Kirche war auch 1907 noch in diesem Farbenzustand (⇔ Abb 12). 1831 kamen aus Berlin noch neue Leuchter für den Altar dazu.³8

Möllers Neugestaltung des Altarraumes entsprach voll dem von *Bartels* beschriebenem Zeitgeist der Romantik und des Historismus, den Schinkel mit seinen Bauten mitprägte und der sich ebenfalls in seinem Entwurf für Taufstein und Altar (\$\sigma\$ Abb. 11) offenbarte: ein historisches, sehr altes Altarbild in einem zeitaktuellen neo-gotischen Altaraufsatz. Offenbar waren nicht alle Lübbecker mit Pfarrer Möllers Neugestaltung einverstanden, denn die Umgestaltung sahen sie als Verlust einer Jahrhunderte alten Tradition in ihrer Kirche, da die beiden großen Altäre abgebrochen worden waren, und so überlebte die Neugestaltung nur bis 1883.

Auch wenn damals der Maler des Bildes für *Schinkel* und *Waagen* noch nicht gesichert feststand – das katholisch-italienische Bild in war in seiner Thematik so "neutral" und in der handwerklich-künstlerischen Ausführung so gut, dass man es gut als königliches Geschenk einer protestantischen Kirchengemeinde mit engen Verbindungen zum Königshaus überlassen konnte, zumal es mit dem neugotischen Taufstein und dem neugotischen Altar auch eine künstlerisch sinnvolle, thematische Einheit bilden würde: die Taufe. Für Pastor Möller war es wesentlich, dass die Lübbecker begriffen, dass König *Friedrich Wilhelm III.* ihnen gnadenvoll nicht nur ein Geschenk mit dem Altarbild gemacht habe, sondern dass es sich auch um ein außergewöhnliches Geschenk, ein bedeutungsvolles großes Kunstwerk, dabei handele. Dazu holte er sich den Kunstkenner und Regierungsrat *Bartels* aus Minden:³⁹ Mit dem heutigen Wissen zur Lübbecker Altartafel muss man bewundern, wie kompetent und zugleich empathisch Bartels 1830 das Lübbecker Altarbild beschrieb:⁴⁰

"Das treffliche Gemälde, welches jetzt den Altar der Kirche zu Lübbecke schmückt, ist aus einer Malerschule hervorgegangen, welche, seit zwei Jahrhunderten wenig beachtet und zuletzt fast vergessen, eine Reihe vortrefflicher Bilder überliefert hat, deren Werth erst seit etwa zwanzig Jahren in vollem Maße wieder erkannt worden ist. … [und auf die Solly-Sammlung bezogen] Ihr Reichtum, besonders an italienischen Bildern, gestattete die Zurücklassung eines so vortrefflichen Stückes, wie das der Kirche zu Lübbecke durch die Gnade Sr. Majestät zu Theil geworden ist. Das Lübbecker Altarblatt ist 7 Fuß 9 Zoll hoch und 4 Fuß 6 Zoll breit und auf Holz mit Ölfarben gemalt. Es gehört einem Meister der Schule von Ferrara aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an, welcher die ältere Kunstweise beibehielt und deshalb noch zu den altitalienischen Meistern gerechnet werden muß. Den Namen des Verfertigers mit Gewißheit anzugeben hält schwer, theils wegen der langen Nichtbeachtung der Gemälde aus dieser Zeit und Schule, theils wegen des gleichzeitigen Blühens mehrerer in Styl und Technik verwandter ferraresischer Meister. Doch sind noch mehrere Gründe vorhanden, das Bild dem D o z z i beizulegen, welcher im Jahr 1560 starb. … Möge dieses schöne Altarblatt, welchem in

³⁷ Dazu HÜFFMANN 1990, S. 21, 52, 62, 71, 99 ff., 106,

³⁸ MÖLLER 1835, S. 13 f.. Der König hatte auch noch die Anfertigung von Leuchtern für den Altarraum genehmigt: Schreiben des Geheimen Kabinettsrats Albrecht vom 30.12.1830. Die Leuchter fertigte die Königliche Eisengießerei in Berlin am 12.1.1831. *"in angemessener Größe"*; sie fanden Aufstellung auf dem neuen Altar.

³⁹ MÖLLER 1830 (

→ Dok 2). Bartels Bildinterpretation wird vollständig abgedruckt.

⁴⁰ Das falsch angegebene Todesjahr 1560 ist ein Hinweis, dass Bartels wohl den Artikel "Dossi" im 1806 erschienen Füßli-Lexikon (FÜßLI 1806,

Dok 3) kannte, in dem als Todesjahr 1560 angegeben wird.

der Provinz Westphalen nicht leicht ein anderes gleich kommen möchte, durch sorgfältige Aufsicht und Pflege noch auf Jahrhunderte erhalten werden." (➡ Dok 2)

An die Westwand und vergessen

Doch bereits 1883 wurde – wie schon berichtet – der von Schinkel entworfene Bild-Altar durch einen Altar ersetzt, der aus Bildtafeln und Figuren von älteren Altären der St.-Andreas-Kirche zusammengebaut war, wobei Schinkels Altartisch, der Unterbau, mit verwendet wurde (⇒ Abb. 12 und 13). Das Gemälde verlagerte man hoch an den nördlichen Teil der Westwand auf der Orgelempore, wo es vor direkter Sonneneinstrahlung geschützt war und sich auch heute noch befindet. Wirkte der Bildaltar Schinkels als zu klein in dem großen Chorraum? Wirkte sich der romantisch deutsche Zeitgeist aus, unter dessen Einfluss das Alte wieder vom Dachboden geholt wurde und ein großes "modernes" neogotisches Fenster im Ostgiebel mit Glasmalereien entstand, was zugleich zu den echten gotischen Fenstern der Kirche zu passen schien, obwohl seine Proportionen nicht "original" waren? Bei dem nun neuen Gegenlicht von Osten wären Details der 1830 geschenkten Altartafel nicht mehr sichtbar gewesen; der Bildaltar hätte wie eine kleine Säule im Gegenlicht gewirkt. Die Lichtverhältnisse waren auch für eine Betrachtung des Konglomerataltars sehr unvorteilhaft, wie es Abb. 12 verdeutlicht.



Abb. 12: Innenansicht der St.-Andreas-Kirche Lübbecke. Zustand nach der Renovierung 1883. Fotografie 1904. Mittig vor dem Altar steht der Taufstein, der von Schinkel entworfen worden war. Die Kirche ist noch einheitlich geweißt. Sichtbar sind auch noch "Stühle", die Kabinette Lübbecker Familien, sowie Priechen. (Bildquelle: Ludorff, Albert: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lübbecke. Kommission-Verlag von Ferdinand Schöningh Paderborn. Münster i. W. 1907. Digital: Universitätsbibliothek Bielefeld. https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/145710/1/LOG 0003/ Archiv KJK)

1927 baute man die Kirche zu einer Freisitzkirche um: die Kabinette wurden durch Bänke ersetzt, die Epitaphien neu angeordnet und die Kirche mit Ornamenten ausgemalt (

Abb. 13). 1959-1962 erfolgte eine grundlegende Gesamt-Renovierung der Kirche mit Rekonstruktionsversuchen zum romanischen Chorraum (

Abb. 14) und zu alten Farbfassungen des Innenraums aus romanischer Zeit. Die Rückführung auf originale romanische und barocke Farbgebung wurde durch aufwändige Freilegungen, darunter romanische und gotische Fresken, die barocke Kanzel und Orgel, begleitet; das neugotische Ost-Fenster wurde geschlossen und das romanische Triumphkreuz, das man kurz zuvor im Dommuseum in Münster wieder entdeckt hatte, davor aufgehängt.





Abb. 13: Altarraum nach der Renovierung 1927. Hervorhebung der Säulen durch künstlichen Putz. Ausmalung mit Ornamenten, die teilweise an den Jugendstil erinnern. (Postkarte um 1954. Archiv KJK)

Abb. 14: Zustand nach der Rekonstruktion 1959-61 mit Wiederherstellung der romanischen Farbgebung. (Diapositiv. Aufnahme KJK 1962. Archiv KJK)

[Ein] "Altarblatt, welchem in der Provinz Westphalen nicht leicht ein anderes gleich kommen möchte …" hatte Bartels das Bild bewertet. In unserer Recherche konnten bisher der Weg der Altartafel von Berlin nach Lübbecke sowie die Zusammenhänge und Hintergründe der Schenkung dieses Kunstwerkes an die St.-Andreas-Kirchengemeinde geklärt werden. Aber wir wissen immer noch nicht, woher es stammt, wie sein Weg bis Berlin war und wer der Urheber ist. Drei Spuren wurden bei unserer Recherche bisher noch nicht weiter verfolgt:

- 1. Es gab 1829 einen Hinweis in der Mitteilung der Verwaltung in Minden: ... ein schönes Gemälde aus der Ferraresischen Schule des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich von Giovan Battista Dossi, die Taufe Christi darstellend, ...".
- 2. Das Bild wird darin "Die Taufe Christi" genannt, nicht wie heute "Die Taufe Jesu".
- 3. Und da ist noch die Vermutung des Kunstkenners Bartels von 1830: "Doch sind noch mehrere Gründe vorhanden, das Bild dem Dozzo Dozzi beizulegen …"

Die Recherche geht auf diesen Spuren weiter.

4 Spurensuche in Italien

Unsicherheiten und Klärungsversuche

Am 21.10.1829 hatte das *Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Geistliche Abteilung* (Berlin) an die Königliche Regierung in Minden geschrieben:

(Auszug) " … Zu dem Altarbilde wird der Königlichen Regierung ein schönes Gemälde aus der Ferraresischen Schule des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich von Giovan Battista Dossi, die Taufe Christi darstellend, zugesendet werden, welches auf Sr. Königlichen Majestät Befehl von 25ten August d. J. aus den in das königliche Museum nicht aufgenommenen Gemälde ausgewählt worden ist und welches Allerhöchstdieselben der Kirche in Lübbecke zu verehren geruhen. …"41

Damit wurde die Spur nach Italien, nach Ferrara und zur Werkstatt der *Brüder Dossi* gelegt. Aus damaliger Unkenntnis waren die Brüder zu einem Namen verbunden worden. Wie wir noch genauer erfahren werden, war *Dosso Dossi* das "Haupt" der Werkstatt und sein Bruder *Battista Dossi* mehr sein Mitarbeiter. Von beiden sind viele Bilder bis heute erhalten geblieben und konnten inzwischen genauer zugeordnet werden. Im Vergleich erweisen sich die Bilder von Dosso Dossi jedoch von anderer Qualität als die von Battista, der mehr auf die Freskenmalerei spezialisiert war.

Edward Solly hatte in Korrespondenz mit Kunstakademien, Galerien und Händlern in Italien gestanden, die ihn mit Nachrichten über mögliche Bildabgaben versorgten.⁴² Die von Solly erstandenen Bilder werden kaum forschungsbasierte Expertisen gehabt haben; vielleicht war der letzte Standort eines Bildes von den Händlern mit angegeben worden oder auch der Name des Malers, aber waren diese Angaben zuverlässig? Auf Datenbanken wie heute konnten Schinkel und Waagen, die kollegial-verantwortlichen Leiter der kleinen Beamtengruppen, nicht zurückgreifen, jedoch auf wenige Lexika und sicherlich eine bestehende Sammlung von gedruckten Kunst- oder Stadtführern, denn es gab schon vor 1800 einen Städte- und Kulturtourismus, wo diese Druckwerke Absatz fanden. Außerdem gab es in Italien nachweisbar seit dem 16. Jahrhundert bereits Veröffentlichungen über Bildbestände von Galerien und Kirchen einschließlich Bildbeschreibungen und Malerbiografien - es muss in Italien bei den Mächtigen und Gebildeten Interesse und einen Markt dafür gegeben haben. Inwieweit diese Publikationen in italienischer Sprache um 1830 auch in Berlin vorhanden oder rezipiert wurden, ist nicht Gegenstand dieser Recherche. Die Kunstwissenschaften standen in Preußen am Anfang ihrer Entwicklung: Deutschsprachige Publikationen mit wissenschaftlich systematischer Erfassung, Quellenforschung und Zuordnung von Bildern waren zunehmend erst ab Ende des 19. Jahrhunderts verfügbar. Für die Aufgabe der Sichtung der Solly-Sammlung gab es kleine Beamtenteams, die leider unkoordiniert nebeneinander arbeiteten und keine Absprachen über eine einheitliche Dokumentationsmethode getroffen hatten, wie es Robert Skwirblies 2009 herausfand⁴³ – Forschungsmanagement und Methodik entwickelten sich erst viel später.

Dennoch müssen wir heute den Hut ziehen vor den klugen preußischen Beamten und ihrer Arbeitsleistung, denn nicht zuletzt aufgrund ihres persönlichen Interesses und ihrer Bildung, zu der auch die Kenntnis vieler Kunstwerke gehörte, legten sie zu den Bildern Ergebnisse vor, deren Richtigkeit teilweise durch spätere Forschung erhärtet werden konnte. Sie erkannten be-

⁴¹ Quelle: STROHMANN 1986, S. 1-2 (

Dok 4); dazu (

Dok 5) Originale LAV NRW OWL M 1 II A Nr. 1981.

⁴² SKWIRBLIES 2009, S. 92. Die (Lübbecker) Altartafel wurde von *Felice Cartoni* an Solly verkauft, dazu RAUB 2020, S. 54 und SKWIRBLIES 2017, S. 405.

⁴³ SKWIRBLIES 2009, S. 69 ff. bes. 71 f., 73 f., 75. Zwischen 1819 und 1821 gab es 8 verschiedene Verzeichnisse zur Sammlung Solly. 1823-1829 versuchten dann die preußischen Beamten eine gewisse Systematik in das Chaos zu bringen, weil geklärt werden musste, welche Bilder in das Museum kamen und welche in die Provinzen abgegeben oder gar verkauft werden sollten (dazu SKWIRBLIES 2009, S. 95).

reits bestimmte Malerschulen oder Personalstile, sie hatten offensichtlich ein großes Repertoire an Wissen, das wohl nur durch Besuche, durch Betrachtung der Originale in Palästen, Kirchen und Gemäldegalerien entstanden sein konnte, auch wenn damals schon vereinzelt Lexika und viele Kunstdrucke und Kupferstiche im Umlauf waren wie z. B. die Kopie eines Selbstbildnisses von *Dosso Dossi* (\rightleftharpoons Abb. 30 Original, Abb. 31 Kupferstich). Italienreisen gehörten im 18. Jahrhundert zur Bildung wohlhabender Adeliger und Bürgerfamilien und spielten eine große Rolle bei der Entwicklung des Klassizismus in Architektur, Kunst und Musik.

Ein Bild wird im von den preußischen Beamten später angefertigtem Verzeichnis der Solly-Sammlung als Nr. 38 "Taufe Christi im Jordan – Schule des Andrea" geführt. ⁴⁴ Es ist das einzige Bild mit diesem Titel und befand sich im Solly-Palais in Berlin. Im 7. Zimmer , von *Schinkel* mit "ferraresische Meister" bezeichnet, werden u.a. Maler wie *Garofalo*, *Battista Dossi* und *Mazzolini* genannt. ⁴⁵ In den anderen bei Skwirblies abgedruckten Listen ist es nicht enthalten. ⁴⁶ Es muss die spätere Lübbecker Altartafel gewesen sein, denn die Mitteilung aus Berlin an die Regierung in Minden verwendet wortgleich " … die Taufe Christi darstellend …" (\Rightarrow Dok 5, S. 1), also nicht "die Taufe Jesu" wie heute. *Waagen* nennt in seiner 1823 angefertigten Inventarliste ohne weitere Erläuterungen *Pellegrino Munari da Modena* (um 1460-1523) als Maler. ⁴⁷ Immerhin: Darin ist ein Hinweis auf Modena enthalten, der sich als richtig erweisen sollte.

Bei der kaum zu bewältigen Aufgabe nahmen die mit der Katalogisierung beauftragten Beamten zunächst die Informationen auf, die sie vorfanden. Tatsächlich gab es einen Maler Andrea di Nicolò. Dosso Dossis damals bereits bekannter Geburtsname war Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri – bei der immensen Aufgabe, zügig Provenienz und Thematik der 3012 Bilder zu bestimmen, waren Verwechslungen zu erwarten. Außerdem war die norditalienische Spätrenaissance zu Schinkels Zeit durch deutschsprachige Recherchen nur rudimentär erfasst worden – die besondere künstlerische Qualität, die Singularität der Bilder Dosso Dossis, ihre symbolistische Rätselhaftigkeit wurde erst sehr viel später, nach 1900, langsam von den deutschsprachigen Kunstwissenschaften entdeckt. Und es war eben das Schicksal von Dosso Dossi, dass er lange mit anderen verwechselt wurde, auch mit Werken seines Bruders Battista.

Schinkels Arbeitsteam schätzte dieses Bild offenbar zunächst weniger hoch ein. Es war auch ziemlich beschädigt und ist nicht in seiner Taxierungsliste enthalten, ganz im Gegensatz zu Bildern von Malern wie z.B. Francia, Raffael,⁴⁹ Tizian, Holbein, van Eyck, für die sie hohe Marktwerte angesetzt hatten.⁵⁰ Sie ordneten das Lübbecker Bild zunächst fälschlicherweise einem eher unbekannten Maler zu ("Schule des Andrea"); außerdem wusste man damals noch wenig über Dosso Dossi, nur Battista Dossi taucht als Name in Schinkels erstem Bestandsprotokoll der Bilder aus Sollys Stadtpalais in Berlin auf.

Das muss sich irgendwann geändert haben, denn bereits 1806 war in Zürich der Band des Füßli-Lexikons erschienen, der den Artikel "Dossi" enthielt (⇔ Dok 3). Das Füßli-Lexikon wird damals wegen seines mehrbändigen Umfangs und den vielen alphabetisch geordneten Kurzbi-

⁴⁴ SKWIRBLIES 2009, S. 87: Tabelle 3: Karl Friedrich Schinkels Auswahl und Taxierung von Hauptbildern der Sammlung Solly (1819). 6. Zimmer (2. Hälfte des Saals), Tabelle Nr. 38, Taxierung 2000 Reichsthaler. Leider fehlen in der Tabelle die Maßangaben, um dieses Bild besser zu identifizieren. Die ferraresischen Meister hatten einen eigenen Raum im Solly-Palais. SKWIRBLIES 2017, S. 452, merkt an, dass Hirt und Schulz 1821 als "wichtigste Gemälde" elf große Altartafeln ausgewählt hatten, darunter u.a. auch Altartafeln von *Garofalo* und *Dosso Dossi*.

⁴⁵ SKWIRBLIES 2009, S. 81

⁴⁶ Da sich das Bild 1819 bis 1821 in London befand und in dieser Zeit ach erste Kataloge (!) aufgestellt wurden, ist es wohl zunächst nicht erfasst worden.

⁴⁷ RAUB 2020, S. 54

⁴⁸ Siehe dazu die Verzeichnisse in SKWIRBLIES 2017, S. 590-684 und SWIRBLIES 2009, S. 79-81.

⁴⁹ Raffael war im Berlin der Romantik wohl der meistgeschätzte Maler, obwohl Berlin nur drei Bilder von ihm hatte (Skwirblies 2017, S. 490). Es gab einen regelrechten Kult um ihn, sogar mit Umzügen.

⁵⁰ Liste bei SKWIRBLIES 2009, S. 87

ografien von Malern verschiedener Kulturkreise eine Art Standardwerk gewesen sein. Allmählich erkannten Schinkel und Waagen wohl direkt am Bild die hohe künstlerische Qualität der späteren Lübbecker Altartafel und setzten sie auf die Liste der Bilder, die sie für die Berliner Galerie bestimmten – die Order des Königs kam dazwischen: er vermachte das Bild der St.-Andreas-Kirchengemeinde Lübbecke als königliches Geschenk. Auch Solly muss diese Bild sehr geschätzt haben, denn er hatte es zeitweise vertragswidrig mit nach London genommen. Die klugen Beamten müssen jedoch mehrere Bilder von den Brüdern Dosso Dossi und Battista Dossi gekannt haben, denn Bartels nennt bereits in seinem Gutachten von 1830 (Dok 2), wie wir heute erkennen, sehr genau charakteristische Eigenschaften des ferraresischen Malers Dosso Dossi und schließt daraus, dass viel dafürspricht, dass "...Dozzo Dozzi ..." der Urheber der Lübbecker Altartafel sein könne.

In Deutschland erschienen erst viel später erste verlässliche Forschungsergebnisse zu Dosso Dossi: 1910 die Dissertation von *Walter Kurt Zwanziger*⁵² und 1913-14 die Arbeiten von *Henriette Mendelsohn*⁵³. Diese Arbeiten werden sich bei unserer Recherche zum Lübbecker Altarbild als höchst informativ erweisen und weitere Spuren aufdecken. Der erste wissenschaftliche Kongress, der die Bedeutung Dosso Dossis nun endlich würdigte und erkannte, fand erst 1998 in Los Angeles statt.⁵⁴

Die Mitteilung der Regierung in Minden —"… ein schönes Gemälde aus der Ferraresischen Schule des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich von Giovan Battista Dossi, die Taufe Christi darstellend, …" — enthielt bereits 1830 Spuren, die schon recht präzise nach Italien führen: zum Hof in Ferrara und zur Werkstatt der Brüder Dossi. 1983 ergab sich noch eine weitere Spur Richtung Italien: bei der Restaurierung wurde ein beschädigtes Staatssiegel auf der Rückseite des Lübbecker Altarbildes gefunden, das man Österreich zuordnete.

Restaurierungen, neuer Rahmen und ein beschädigtes Staatssiegel

Wann die Altartafel in Berlin angekommen war, lässt sich nicht genau bestimmen, frühestens ab 1796, dem Jahr der Säkularisierung von Klöstern im besetzten Italien. Die Altartafel wurde von Felice Cartoni,⁵⁵ Sollys Agent in Italien und Kunsthändler, an Edward Solly für dessen Sammlung verkauft und befand sich unter den Gemälden, die Solly 1819 als Pfand für das Staatsdarlehen von 200.000 Reichstalern hinterlegen musste. "Als die Verhandlungen um seine Gemäldesammlung begannen, war er schon dauerhaft nach London gezogen und kam nur besuchsweise nach Berlin zurück."56

⁵¹ RAUB 2020, S. 54, Anmerkung 274

⁵² ZWANZIGER, WALTER KURT: Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Inaugural-Dissertation 1910 an der Philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichsuniversität Halle-Wittenberg. 121 Seiten. Julius Klinkhardt: Leipzig 1910 (?). (Druckexemplar zugänglich bei Google-Books)

⁵³ MENDELSOHN, HENRIETTE: Artikel "Dosso Dossi". In: THIEME, ULRICH (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Band 9: Delaulne–Dubois. E. A. Seemann: Leipzig 1913, S. 496–500 (zugänglich bei Google-Books – DIES.: Das Werk der Dossi. Mit 65 Abbildungen. 225 Seiten. Georg Müller & Eugen Rentsch: München 1914 (zugänglich bei Google-Books)

⁵⁴ CIAMITTI, LUISA / OSTROW, STEVEN F. / SETTIS, SALVATORE (Ed.): Dosso's Fate: Painting an Court Culture in Renaissance Italy. 422 Seiten. The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program. Issues & Debates vol. 5. Los Angeles/CA 1998.

⁵⁵ RAUB 2020, S. 54, Anmerkung 274

⁵⁶ SKWIRBLIES 2017, S. 289

Andreas Raub teilt aus dem ergänzten Pfandverzeichnis⁵⁷ zur Solly-Sammlung mit, dass das Bild in der Remise von Sollys Stadtpalais in der Wilhelmstraße gelagert war, seit dem 1.11.1819 [für Preußen] angeschafft wurde und sich unter den im Mai 1819 nach London gegangenen Bildern als "Nr. 12 Bolognesisch-Ferraresich, Taufe Christi, Holz ohne Rahmen, Tax 400" befand; es kehrte zusammen mit weiteren fünf Bildern am 27.11.1821 wieder zurück nach Berlin. Dort wurde es von Xeller restauriert und erhielt eine goldfarbene Rahmung. Ob Solly, der nachweislich großformatige Bilder der italienischen Spätrenaissance sehr schätzte,⁵⁸ die Altartafel aus der Pfandmasse für den Aufbau seiner 2. Sammlung in London "retten" wollte, bleibt Spekulation.

Da die Altartafel sich nach ihrer Ankunft in Berlin in schlechtem Zustand befand,⁵⁹ musste sie vor der Abgabe nach Lübbecke instandgesetzt werden. Die preußische Regierung hatte in unmittelbarer Nachbarschaft zum Solly-Palais eine moderne Restaurierungswerkstatt gegründet, denn viele Bilder waren sehr alt und teilweise schon in Italien schlecht ausgebessert worden; sie benötigten dringend eine fachkundige Behandlung wie z.B. genaue Untersuchungen zur originalen Maltechnik, eine Säuberung der Oberflächen und farbliche Ergänzungen von beschädigten Stellen – die dabei entwickelten Verfahren machten bald die preußische Restaurierungswerkstatt zur führenden in Europa. Auch das Lübbecker Bild wurde in dieser Werkstatt wieder in Stand gesetzt. Dass dies offenbar sehr gut gelungen war, merkt *Bartels* 1830 an:

" … Die Farbengebung ist durchgehend klar und kräftig, der Pinsel markig und das Grün der Bäume und des Rasens im Vordergrunde von täuschender Wahrheit. Zu allen diesen Vorzügen gesellt sich eine, im Ganzen treffliche Erhaltung. An den Stellen, wo es Noth that, ist durch geschickte Restaurationen nachgeholfen … "60"

Drei Restaurierungen sind belegt:

- vor der Abgabe nach Lübbecke eine Restaurierung in der Werkstatt der Berliner Gemäldegalerie durch Xeller,⁶¹
- 1960 im Zusammenhang mit der Gesamtrestaurierung der Kirche durch *Günter Goege* aus Bad Sassendorf,⁶²
- 1986 beim Westfälischen Amt für Denkmalpflege, mit ausführlichem Restaurierungsbericht.⁶³

2020 und 2025 konnte der Zustand der Lübbecker Altartafel von Restauratorinnen der *LWL-Denkmalpflege Münster* erneut geprüft werden, ebenso 2025 durch eine Restauratorin der *Berliner Gemäldegalerie*. Es wurde festgestellt, dass sich die Jahrhunderte lange Feuchtigkeit in der Kirche auf das Bild ausgewirkt habe und dass eine gründliche Sanierung der Altartafel notwendig sei. Durch Mittel des *Kirch- und Orgelbauvereins Lübbecke e.V.* hatte die Kirchengemeinde bereits 2023-24 die Außenmauern der Kirche bis zum Fundament gegen Feuchtigkeit

⁵⁷ RAUB 2020, S. 54, Anm. 274: "Pfandverzeichnis III. 56 (Nr. nachträglich ergänzt zum Inventar. GStA PK BPH Rep. 113, Nr. 2777/1, fol 55): "(In der Remise)" [= des Hauses in der Wilhelmstraße], durchgestrichen: von Cartoni"; fol. 38: "Verzeichniß der von dem Herrn Eduard Solly … seit dem 1ten November 1819 angeschafften, im May und Juny dieses Jahres nach London gegangenen und noch nicht hierher zurückgesendeten Gemälde" dort Nr. 12: Bolognesisch-Ferraresisch, Taufe Christi, H[olz] O[hne] R[ahmen]. Tax 400." Information von Robert Skwirblies an Andreas Raub. Das im Mai 1819 nach London geschaffte Gemälde kehrte mit weiteren fünf Werken am 27. November 1821 zurüvk nach Berlin. Vgl. GStA PK 1 HA Rep. 74 I. Abt. VIII, Nr. 27, fol. 187.

⁵⁸ SKWIRBLIES 2009, S. 76. Die Meister der ferraresischen Schule hatten 1819 in Sollys Stadtpalais einen eigenen Raum; einige dieser Bilder wurden von Schinkel höchstdotiert, dazu SKWIRBLIES 2017, S. 452.

⁵⁹ RAUB 2020, S. 57. Die Altartafel befand sich schon seit 1760 in schlechtem Zustand

⁶⁰ MÖLLER 1830, S. 37 f. (*⇒* Dok 2)

⁶¹ RAUB 2020, S. 57, Anmerkung 286

⁶² STROHMANN 1986, Brief S. 4 (*⇒* Dok 4)

⁶³ Im Archiv der LWL Denkmalpflege in Münster

isolieren können, was bereits zu einer sichtbaren Linderung des Feuchtigkeitsproblems beiträgt.

Da die Altartafel bei ihrer Ankunft in Berlin keinen Rahmen besaß, erhielt sie nach der Restaurierung eine goldfarbene Rahmung, für dessen Entwurf *Karl Friedrich Schinkel* vermutet wird. Da Schinkel sich auf Geheiß des Königs um den Vorgang "Altartafel für St. Andreas Lübbecke" kümmern musste und auch selbst Rahmungen für Bilder entworfen hatte, da nicht alle Bilder der Solly-Sammlung eine Rahmung besaßen, ist es durchaus denkbar, dass er sich um die Rahmung der Lübbecker Altartafel kümmerte und dabei auf eigene Entwürfe zurückgriff.⁶⁴

Bei der Restaurierung der Lübbecker Altartafel 1986 kam auf der Rückseite ein 3 cm großes, beschädigtes Staatssiegel mit Adlerkopf zu Tage, dessen Fund von besonderem Interesse für die Lokalisierung der Altartafel vor ihrer Ankunft in Berlin ist. Leider erhielt die Kirchengemeinde keine Fotografie des Siegels; das Siegel versuchte man jedoch zu bestimmen. Im Archiv der LWL-Denkmalpflege Münster befindet sich das Antwortschreiben des Österreichischen Staatsarchivs (datiert 2.7.1986) an die LWL-Denkmalpflege:

"... Von den erhaltenen Buchstaben der Umschrift sind nur STR einwandfrei zu erkennen; ob es sich bei den Buchstaben vor dem S um ein O oder U handelt, konnte nicht ausgemacht werden, ein U, dann vielleicht AUSTR[IE]. F I wären dann auf den römischen Kaiser Franz II., seit 1804 als Kaiser von Österreich Franz I. zu beziehen. ... "65

Weil das Bild verkauft wurde und Eigentumsansprüche dadurch erloschen, war im Verwaltungsvorgang das Siegel "gebrochen" worden, um Herkunft und Rechtsstatus zu dokumentieren. Ein Adlerkopf war wohl noch zu sehen, und tatsächlich zeigte zur Zeit, als die Altartafel noch in Italien war, das österreichische Staatswappen den Doppel-Adlerkopf. Die Antwort des Österreichischen Staatsarchivs war 1986 für alle überraschend.

Konnte der Hinweis auf Österreich beziehungsweise österreichischen Besitz stimmen? Wo gab es in Italien österreichischen Besitz oder Einfluss? Mehrere Staatswappen zeigen Adlerköpfe. Da ein Adlerkopf teilweise erhalten war, ist also zu klären, welches Siegel es tatsächlich ist: Um das bei einer erneuten Restaurierung genauer prüfen zu können, werden hier vorsorglich relevante Wappen abgebildet. Da die politischen Entwicklungen unter napoleonischer Besatzung für den österreichischer Besitz in Norditalien für die Spurensuche zum Lübbecker Altarbild relevant sind, soll nun ausführlicher darauf eingegangen werden, ebenso auf die Zeit davor, weil die Geschichte der Herzöge Este in Ferrara indirekt und direkt auch für die Lübbecker Altartafel relevant ist.

Ferrara, Modena, Österreich und Napoleon: das Hintergrundszenario in Norditalien

Neben vielen Lustschlössern außerhalb besaßen die *Herzöge d'Este* ihre Hauptresidenzen in Ferrara – das *Castello Estense* bis 1598 – und den Herzoglichen Palast in Modena, der 1634 errichtet wurde. In Zusammenhang mit dem Castello, dem herzoglichen Hof der Este (➡ Abb. 15), sind für unsere Recherche die Regierungszeiten der Herzöge *Alfonso I.* 1505–1534 (➡ Abb. 16) und *Ercole II.* 1534–1559 (➡ Abb. 18) von Interesse. Der große Italienkrieg der Renaissance, der sich bis in die Niederlande ausweitete, dauerte von 1494 bis 1559. *Alfonso I.* war Herzog von Ferrara, Modena und Reggio; er heiratete die Papsttochter *Lucrezia Borgia*. Sein Sohn *Ercole II d'Este* (1508-1559) folgte ihm nach. Alfonsos hochgebildete Schwester *Isabella*

⁶⁴ RAUB 2020, S. 54, Anm. 268. Er bezieht sich auf die Dissertation von Bettina von Roenne zu Schinkels Rahmungen [leider nicht in Raubs Literaturverzeichnis gelistet], die eine große Ähnlichkeit zwischen dem Rahmen des Lübbecker Bildes mit Schinkels Ikonostasenentwurf für die Kapelle in Schloss Peterhof bei Petersburg sieht.

⁶⁵ RR-Akte St. Andreas Gemälde Lübbecke. Archiv der LWL-Denkmalpflege in Münster

d'Este (1474-1539) (

Abb. 17) war nach ihrer Heirat Markgräfin von Mantua und galt als "La prima donna del mondo" als eine der einflussreichsten Frauen der italienischen Renaissance. 66



Abb. 15: Castello Estense. Ferrara. Blick von Nordwesten. (Fotografie: Nicola Jannucci, Wikipedia

https://de.wikipedia.org/wiki/Castello Estense

Das von einem Wassergraben umgebene und innen äußerst prächtig ausgestattete Castello war bis Ende des 16. Jahrhunderts Sitz der Herzogfamilie Este, bis sie ihren Sitz nach Modena verlegte.

Im Castello befand sich auch ihre große Kunstsammlung, die damals zu den bedeutendsten Sammlungen ihrer Zeit gehörte.



Abb. 16: Porträt Alfonso I. d'Este (1476-1534), Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, gemalt von Tizian. (Bemberg Fondation Toulouse, Inv. 1053) https://de.wikipedia.org/wiki/Alfonso I. d%E2%80%99Este



Abb. 17: Isabella in Schwarz. gemalt von Tizian um 1530. Es wird vermutet, dass das Bild die 62-jährige *Isabella d'Este i*dealisiert zeigt. (Kunsthistorisches Museum Wien).

https://de.wikipedia.org/wiki/Isabella in Schwarz

Trotz der permanenten Kriegssituation besaß die Familie d'Este in ihrem Herzogtum offenbar genügend Mittel für ein großzügiges Mäzenatentum, das zur Entstehung großer Kunstwerke beitrug, die aus heutiger Sicht der Renaissance ihren Glanz als Kunstepoche verleihen. Doch es ging dabei nicht allein um die "Kunst an sich". Kunst war im Italien der Renaissance-Zeit ein Politikum: das Zeichen von Macht und Reichtum zum Machterhalt der weltlichen Höfe und der katholische Kirche durch Krieg und Diplomatie.

Als Hofmaler wirkte ab 1514 in Ferrara *Dosso Dossi* – genauer gesagt: die von Dosso Dossi geleitete Werkstatt war für den Hof tätig. *Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri* (um 1486-

⁶⁶ Sie stand in mit vielen Künstlern und politisch Einflussreichen in Verbindung. Über 18.000 Briefe blieben bis heute erhalten. Zu den Malern, die sie durch Aufträge förderte, zählen die heute bedeutendsten Namen der Kunst der Renaissance, darunter Tizian und Dosso Dossi, den sie offenbar sehr schätzte und aus Ferrara noch gut kannte.

1542), genannt Dosso Dossi, unterhielt mit seinem Bruder Battista (1497-1548) eine – wir würden heute sagen - "grafische Firma": Weltliche und geistliche Gemälde, Porträts, Bühnenbilder, Wandteppichentwürfe, Möbeldesign, Raumausstattungen der Paläste, große Freskenaufträge in Villen, Dekorationen für höfischer Feste und Zeichnungen von Städten entstanden, und das war viel Arbeit. Die Werkstatt wird wohl um die 20-40 Mitarbeiter gehabt haben;⁶⁷ die künstlerische Konzeption oblag dem Meister, Dosso Dossi, dem "Haupt" der ferraresischen Schule.⁶⁸ Einige Mitarbeiter werden spezialisiert gewesen sein, z.B. auf die realistische Darstellung der Flora, die besonders charakteristisch für die Bilder der Dossi-Werkstatt ist, andere auf die Freskenmalerei wie sein Bruder Battista Dossi. Die Werkstatt beschäftigte mehrere Gesellen und Lehrlinge, die einerseits unerlässlich waren, um die Aufträge möglichst schnell zu erfüllen, die andererseits aber auch allmählich das ganze Wissen – auch künstlerische Konzeptionen ihres Meisters in der praktischen Ausführung erlernten, an den künstlerischen Objekten, auch Gemälden, mitarbeiteten und später eigene Werkstätten gründeten wie z.B. Giovanni Francesco Surchi (genannt il Dielai), Gabriele Capellini und Jacopo Panicciati. Dosso Dossi arbeite mit Benvenuto Tisi (genannt Garofalo) zusammen und stand in Verbindung mit Raffael und Tizian. Zu Lebzeiten wurde Dosso Dossi als einer der bedeutendsten Künstler und als gleichwertig zu Tizian und Raffael gerühmt (

→ Dok 11).



Abb. 18: Herkules und die Pygmäen. Dosso Dossi. (Graz: Alte Galerie Schloss Eggenberg)
https://www.museum-joanneum.at/alte-galerie/unser-programm/ausstellungen/zwischen-tanz-und-tod/rollenspiele
Herzog Ercole II d'Este (1508–1559), sein Auftraggeber, wird als "griechischer" Superheld dargestellt, den die Pygmäen angreifen — mythologische Szene, Wortspiel (Ercole = Herkules), Porträt und Glorifizierung in einem Bild. Die Feinde des Kriegsherren Ercole II. sind klein, ohnmächtig und werden einfach weggewischt und in einem Tuch eingesammelt. Das Gemälde ist ein treffendes Beispiel für Dosso Dossi oft rätselhafte Bildkonzeption, in der sich verschiedene Bedeutungsebenen verbinden.

Für das Repräsentationsbedürfnis der Fürsten war es wichtig, Künstler, die Aufsehen erregten, an ihren Hof zu binden. Die Künstler verstanden sich nicht als Genies, sondern sahen sich eher als stolze Handwerker, um ein möglichst gelungenes Objekt zu schaffen, sei es ein Gemälde, ein Fresko, ein Möbelstück, ein Instrument oder ein Musikstück. Es ging um solide Qua-

-

⁶⁷ So auch die Cranach-Werkstatt in Wittenberg zur Luther-Zeit, die nachweisbar eine große Zahl von Mitarbeitern hatte und ein großes Unternehmen war, um die immens vielen Bilder und Stiche zu produzieren.

⁶⁸ Ausführlich dazu MENDELSOHN 1914.

lität, um das gute Handwerk und um die Weitergabe des Wissens und handwerklichen Könnens – und das geschah meist innerhalb der Familie oder durch die Gründung von Werkstätten mit spezialisiertem Personal. Daher wurden viele Bilder der Renaissance auch nicht signiert, was die Zuordnung noch besonders erschwert.⁶⁹ Dabei entstanden Kunstwerke, deren Meisterschaft im Erfassen, im "Festhalten" einer bestimmten (menschlichen?) Situation auch heute noch Betrachter in ihren Bann zieht — ganz gleich, ob sie kollektiv in Werkstätten oder individuell an der Staffelei entstanden waren. Heute gibt es dafür Hochschulen und Kunstakademien: ein Symbol der Individualisierung des Kunstschaffens und der Abstraktion des Wissens um Kunst und ihre Konzeption.

Wir kennen heute die Namen großer Maler wie z.B. Raffael, Tizian, Cranach, Dossi, und meist sind Laien zuerst davon fasziniert, welch immensen pekuniären Wert sie im Kunsthandel haben. Weit verbreitet ist der Irrglaube, dass die Meister der Renaissance allein, als Genie und Individuum, mit der künstlerischen Problematik eines Themas rangen - eine "romantische Vorstellung": Erst im 19. Jahrhundert, in der Zeit der Romantik und des Historismus, entstand die Vorstellung vom Genie, das auf die "göttliche Eingebung" wartet und dann kreativ eine nie dagewesene Lösung als Werk präsentiert, das die Menschheit bewegt. Das Geniale, was auch immer das sei, wurde zum Wertmaßstab, und die Sekundärliteratur zu Bildern oder auch Kompositionen ist voll von arbiträren Texten, in denen die Subjektivität ihrer Verfasser als literarisches Beiwerk ein allgemeingültiges Urteil beansprucht. Dieser Ansatz ergriff zu der Zeit auch die neu entstandenen Universitätsdisziplinen Kunstwissenschaft und Musikwissenschaft, die mit Urteilen wie "... von Einfluss überlagert ...", "... ein Vorläufer von ...", "... erreicht noch nicht die Vollendung von ..." versuchten, die Entwicklungen von Stilen zu systematisieren und zu beschreiben. Als Ergebnis wurden Werke von z.B. Tizian oder Raffael, von Bach, Mozart oder Beethoven zu Messlatten, an denen alle anderen gemessen wurden.

Wenn mehrere Menschen dasselbe Bild betrachten und äußern, was sie gesehen und verstanden haben, dann bleiben alle Urteile individuell und arbiträr, weil sie subjektiv sind; dennoch kann es Häufungen gleicher Urteile geben. Auch hier gilt: Durch mehr Wissen wird mehr gesehen, mehr gehört und mehr verstanden.

Zu Mantua, Modena und Ferrara, den früheren Wirkungsstätten des Malers *Dosso Dossi*, gab es um 1800 Verbindungen zum Haus der *Habsburger*, den Herrschern Österreichs, die sich mit ihrer kalkulierten Heiratspolitik großen Einfluss in Europa verschafft hatten.

Erzherzog Ferdinand Karl Joseph Anton Stanislaus von Habsburg-Lothringen (1754-1806), Sohn der österreichischen Kaiserin Maria Theresia, heiratete als 17jähriger am 15.10.1771 in Mailand die 21jährige Maria Beatrice d'Este (1750–1829), die letzte Erbin ihres Geschlechts (\$\sigma\$ Abb. 19) — Wolfgang Amadeus Mozart und ebenso Johann Adolph Hasse schrieben zu dieser Feierlichkeit je eine Oper. Mit ihrem Ehemann Erzherzog Ferdinand Karl wurde sie zur Begründerin der Linie Österreich-Este. Zur Zeit der Eheschließung war bereits geklärt, dass Maria Beatrice Erbin des Herzogtums Modena sein werde — auf diese Weise ging das Herzogtum Modena an die Habsburger. Die Ehe wurde glücklich, und nach dem Rückzug der napoleonischen Armee aus Italien folgte ihr Sohn Franz IV. Joseph Karl Ambrosius Stanislaus (1779-1846) 1814 bis 1846 als regierender Herzog von Modena und Reggio.

Nach einigen glücklichen Jahren gab es unruhige Zeiten: 1796 wurde das norditalienische, großflächige Herzogtum Modena von französischen Truppen besetzt; 1805 fiel es an das napoleonische Königreich Italien. Im Zusammenhang mit den Auswirkungen der Französischen Revolution wurden die beiden Herzogtümer Modena und Ferrara 1796 zur Cispadanischen Re-

28

⁶⁹ Von Dosso Dossi ist nur ein signiertes Bild bekannt: "Der heilige Hieronymus". Um 1520. Kunsthistorisches Museum Wien. https://www.khm.at/kunstwerke/hl-hieronymus-602. Die Signatur selbst ist wie ein Rätsel gestaltet: ein Monogramm aus einem D mit durchgestecktem Knochen, also D und osso (ital. Knochen) = Dosso.

publik erklärt, die kurz darauf in der Cisalpinischen Republik aufging. Als Entschädigung für den Verlust des Herzogtums Modena erhielt die Herzogsfamilie Este 1801 im Frieden von Lunéville die habsburgischen Besitzungen Breisgau und Ortenau zugesprochen, die aber auch wieder verloren gingen. 1803 starb der letzte Herzog, Ercole III. d'Este, ohne männlichen Erben, die Linie Fulc-Este erlosch mit ihm; Maria Beatrice d'Este war die Alleinerbin. Sie hatte von ihrer Mutter bereits vorher das oberitalienische Herzogtum Massa und Carrara geerbt. Vieles war verloren. Doch nach dem Wiener Kongress 1815 erhielten die habsburgischen Erben des Hauses Este das Herzogtum Modena und Reggio wieder zurück.

Vor diesem Hintergrund kommt auch das Siegel der Lübbecker Altartafel wieder in den Blick, denn der Fundort der Altartafel, von dem noch die Rede sein wird, konnte in Modena ermittelt werden. War es ein Staatssiegel des Kaisertums Österreichs oder des Herzogtums Modena? Vorsorglich werden für spätere Untersuchungen die in Frage kommenden damaligen Staatswappen hier mitgeteilt.



Abb. 19: *Maria Beatrice d'Este* (1750–1829), die letzte ihres Geschlechts und Erbin.

https://de.wikipedia.org/wiki/Maria Beatrice d%E2%80%99Este (1750%E2%80%9318 29)



Abb. 20: Wappen des Zweiges Österreich-Este des Hauses Habsburg-Lothringen



Abb. 21: Wappen des Herzogtums Modena

Abb. 22: Wappen des 1806 neugegründeten Kaisertum Österreich. Das Wappen zeigt noch den österreichischen schwarzen Doppeladler, in der Mitte das Wappen des Hauses Habsburg-Lothringen (vergl. Abb. 17) und die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies, die dem Adler umgelegt ist. Oben schwebt die österreichische Kaiserkrone.



1805 hatte sich *Napoleon* zum König von Italien gemacht. Kirchen und Klöster wurden säkularisiert. Wie schon gesagt, gerieten sie in finanzielle Schwierigkeiten und mussten sich von ihren Kunstschätzen trennen, um durch den Verkauf Mittel zu generieren, damit sie als Institution überleben konnten. Dies führte gleichzeitig zu einer großen Privatisierung geistlicher Kunstwerke.

Viele Bilder, die sich über Jahrhunderte am gleichen Ort in Italien befunden hatten, wurden verstreut oder nahmen nun ihren Weg über die Alpen nach Berlin und zu anderen Kunsthändlern, so auch die spätere Lübbecker Altartafel. Die machtpolitisch instabilen Verhältnisse in Norditalien, die französische Besetzung mit ihren weltlichen Wertvorstellungen und der häufige Wechsel der Regierungen wird die Kirchen, Klöster und Adeligen Italiens mit ihren Sammlungen in Bedrängnis gebracht haben: das Geld wurde knapp; sie mussten sich durch Verkäufe – wie man so sagt – "über Wasser halten".

Hinzu kam, dass noch im 18. Jahrhundert Kunst – Bilder, Ornamente, Möbel, Bemalungen, Tapeten, Architektur, Musik – immer modisch aktuell sein musste, um einen "Markt" zu finden, also neu. Alte Kunst, soweit erhalten, galt nicht viel; selbst Maler und Komponisten sahen in der Kunst vergangener Zeiten eher akademische Studienobjekte. Davon waren die Gemälde der italienischen Spätrenaissance und damit auch die Werke von *Dosso Dossi* betroffen. Außerdem fehlte das Geld für die Erhaltung und Restaurierung dieser oft großflächigen Gemälde, sie galten als "old fashioned", wie man heute sagen würde – warum sollte man dafür Geld investieren, was man nicht hatte? Da war es doch besser sie an Interessenten zu verkaufen, um Geld zu generieren. Ganze Fuhrwerke, vollgeladen mit Kunstwerken, die heute noch erhalten und Millionen wert sind, zogen von Norditalien über die Alpen, besonders in das aufstrebende Berlin, in dem die "Romantiker" wie schon beschrieben gerade die Schönheit der alten Kunst entdeckten und "das Alte, das Historische" zum ästhetischen Ideal erhoben hatten.

Die norditalienische Kunst der Renaissance wurde also billig verramscht. In Berlin gab es *Edward Solly*, der viele italienische Bilder aufkaufte ,und nicht nur diese, sondern auch alte Bilder mit spanischer und niederländischer Provenienz erwarb, sogar Ikonen. Alte Kunst war eben um 1800 billig zu haben, und dazu hatte Solly seine Agenten in Italien. In Modena steht die *Benediktinerabtei San Pietro*. Um 1506 war die Kirche fast fertiggestellt; geweiht wurde sie erst 1518. 1770 wird dort noch eine prächtige Altartafel von ungewöhnlicher Ikonographie beschrieben, die die Taufe Christi am Jordan zeigt und oben den Erzengel Michael, der den Teufel erschlägt, und die man der Werkstatt der Brüder Dossi zuordnete. Sie befand sich in einer Seitenkapelle, die Johannes dem Täufer geweiht war, als Hauptbild eines Bildaltars, der auch noch die Heiligen Benedikt und Mauro im Sockel und oben den Heiland zwischen Engeln zeigte.⁷⁰ Im Inventarverzeichnis der Jahre 1796-1814 wird diese Altartafel nicht mehr gelistet, sie wurde verkauft.⁷¹

Abb. 23: Modena. San Pietro. Frontansicht.

Zur Zeit der französischen Besetzung wurde das Kloster 1796 aufgehoben und die Gebäude als Kavalleriekaserne genutzt. Ein Teil der Kirche blieb weiterhin für Gottesdienste verfügbar. Dem Benediktiner *Giovanni Borces*i ist es zu verdanken, dass ab 1876 die Kirche renoviert werden konnte. Ab 1911 entstand an San Pietro wieder eine Klostergemeinschaft.





⁷⁰ CAMPORI 1855, Fußnote 1, S. 191 (*⇒* Dok 13)

⁷¹ CITTADELLA 1870, S. 18 (

Dok 11); CAMPORI 1855, S. 191 (

Dok 13); RAUB 2020, S. 56

Italiensehnsucht: Zufälle, Glücksfälle

Eine Begegnung in Torri del Benaco

1963 hatte mich meine Mutter in den Semesterferien zu einem Urlaub in Torri del Benaco am Garda-See eingeladen. Im Hotel lernte ich einen Studenten aus Wien und einen Zahnarzt kennen, der begeisterter Wasserski-Sportler war und eigens sein Motorboot dazu mitgebracht hatte. Da der Arzt niemanden hatte, der ihn mit dem Motorboot ziehen konnte, sprach er uns Studenten an, ob wir nicht Lust hätten, ihn mit seinem Motorboot zu ziehen – als Gegenleistung würde er uns Wasserski beibringen. Damals war das für uns arme Studenten eine ideale Gelegenheit, kostenlos Wasserski zu lernen.

Nach mehreren Tagen mit Wasserski kam ich mit dem Wiener Kommilitonen über unsere Studiengebiete ins Gespräch. Er erzählte mir, dass er an der Wiener Universität Kunstgeschichte studiere und seine Dissertation über einen italienischen Renaissance-Maler vorbereite, zu dem er derzeit die Literatur auswerte, um eine Liste aller erhaltenen Werke anzufertigen. Doch ein wichtiges Altarbild suche er noch, das in der Literatur zwar genannt werde, dessen Verbleib aber nirgendwo zu finden sei. Auf meine Frage, worum es sich handele, kam die Antwort: "Eine Darstellung der Taufe Christi von Dosso Dossi". Meine Antwort: "Och, das hängt bei uns in der Kirche!" Ich sandte ihm, als ich wieder in Lübbecke war, die Kopie meines Diapositives, das ich 1962 von der Lübbecker Altartafel angefertigt hatte, nach Wien.

Bei der Recherche zur Lübbecker Altartafel kam mir diese Begegnung wieder in den Sinn, doch leider hatte ich um 1963 noch kein Adressbuch geführt – sein Name war mir entfallen. Recherchen zu einer (seiner?) Dissertation am Institut für Kunstgeschichte und in der Bibliothek der Universität Wien mit dem Suchbegriff "Dosso Dossi / Werke / Dissertation" blieben trotz großer kollegialer Unterstützung der Wiener Bibliotheken erfolglos. Vielleicht ist die Dissertation auch nie vollendet worden.

Eine Begegnung in Rom

Im Frühjahr 2018 war der Lübbecker Pfarrer an St. Andreas, *Eberhard Helling*, auf einer Studienreise nach Rom. Durch Rom führte die Gruppe ein Student der Theologie und Kunstgeschichte namens *Andreas Raub*, der sich dort gut auskannte, weil er 2014-15 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Römischen Institut der Görres-Gesellschaft* tätig *war.* Man kam ins Gespräch, und Andreas Raub, damals Doktorand an der Berliner *Humboldt-Universität* im Fach Kunstwissenschaft, erzählte Pastor Helling von seinem fast fertigen Dissertationsprojekt über die Abgabe von Altarbildern und Retabeln an Kirchen und Museen in preußischen Provinzen zur Zeit des Aufbaus der Berliner Gemäldegalerie um 1830. Von der Existenz der Lübbecker Altartafel und dass sie auch in diesen Zusammenhang gehöre, erfuhr er erst durch Pastor Helling, ebenso von bereits vorliegenden Forschungsergebnissen zur St.-Andreas-Kirche und ihrer Ausstattung. Andreas Raub widmete daraufhin der Lübbecker Altartafel noch ein eigenes Kapitel in seiner Dissertation.

Durch seine Nähe zu den Berliner Archiven, mit seinem Kontakt zu den Forschungen von *Robert Skwirblies* in Berlin und vor allem mit seinen Forschungserfahrungen und Verbindungen in Italien konnte Andreas Raub weitere wichtige Erkenntnisse zur Geschichte der Lübbecker Altartafel beitragen.

Wodurch richtete sich der Fokus der Recherche nun auf die Benediktinerabtei San Pietro in Modena? Wie schon häufiger bei der Recherche zur Lübbecker Altartafel waren auch hier wieder Zufall und Glück und ein Quäntchen Intuition im Spiel, um das Puzzle weiter zu vervollständigen.

Dazu gehört 2018 in Rom das das Gespräch zwischen *Pastor Helling* und dem Doktoranden *Andreas Raub*, der bei seinem Dissertationsprojekt in Berlin die Archive und die Kontakte zu *Robert Skwirblies* und seinen Forschungen zur Solly-Sammlung direkt nutzen konnte; außerdem fand er Quellen in Italien, mit denen sich nun der Weg der Altartafel von Modena nach Berlin nachzeichnen lässt.

Dazu gehört auch neben meinen Vorarbeiten seit 1959, die bereits die Gründe zur Schenkung der Altartafel und ihren Weg von Berlin nach Lübbecke klären konnten, meine Wiederentdeckung der fast vergessenen veröffentlichten Forschungsergebnisse von *Zwanziger* und *Mendelsohn* aus den Jahren 1910-1914: Besonders die sorgfältigen Arbeiten von *Henriette Mendelsohn* erwiesen sich als Fundgrube von Hinweisen zu Akten in norditalienischen Archiven und zu Literatur des 19. Jahrhunderts. Dass sie tragende Hinweise zur Lübbecker Altartafel enthielten, war bisher übersehen worden.

Stadtführer in Modena

Wie bereits erwähnt gab es im 18. Jahrhundert in Italien bereits Druckwerke wie Kunstführer für Städte und Kirchen sowie Biografien von bekannten Künstlern einschließlich Verzeichnisse und Kurzbeschreibungen ihrer Werke. Es ist das Verdienst von *Andreas Raub*, der die Lübbecker Altartafel kannte und längere Studien in Italien durchführte, dass er 2020 bei der Suche auf die Stadt Modena kam:⁷²

- 1714 Mauro Alessandro Lazarelli, Benediktiner der Abtei San Pietro in Modena genannten Kirche, erwähnt in seiner als Rundgang geordneten Schrift "Pitture delle Chiese di Modena"⁷³ (Bilder der Kirchen in Modena), dass sich in der Johannes-Kapelle⁷⁴ der Benediktinerabtei ein Tafelgemälde in schlechtem Zustand befand, das den Aufbau der Lübbecker Altartafel zeigt und das er der Dossi-Werkstatt zuordnet:
 - " … Sequita poi la capella dedicata a San Gian Battista che battezza il Redentore nel Giordano, con San Michele Arcangiolo in alto, che traffige il dragone, maniera prima de' Dossi di Ferrara, a guazzo e mal conservato sull'asse. … " (Dann kommt die Kapelle, die Johannes dem Täufer gewidmet ist, der den Erlöser im Jordan tauft, mit dem Erzengel Michael darüber, der den Drachen tötet, im frühen Stil der Dossi von Ferrara, in Gouachemalerei und schlecht auf der Tafel erhalten.)
- 1770 Gian Filiberto Pagani, Stadtchronist von Modena, beschreibt in seinem Kunstführer "Le pitture, e sculture di Modena"⁷⁵ (Die Gemälde und Skulpturen von Modena) das gleiche Bild als Altarbild des Johannes-Altars in der Benediktiner-Abtei zu Modena:
 - "... 14. S. Giovanni Battista lungo il Giordano Battezza Gesù Redentore; in aere l'Arcangelo S. Michele in atto di uccidere il Demonio: di scuola antica Ferrarese...." (\$\Rightarrow\$ Dok 6 unter Nr. 14) (Der heilige Johannes der Täufer am [sic] Jordan tauft Jesus, den Erlöser; in der Luft der heilige Erzengel Michael, der dabei ist, den Dämon zu töten: aus der alten Ferrareser Schule.)

⁷² RAUB 2020, S. 53-59. Raubs Folgerung, dass die Lübbecker Altartafel vielleicht von *Battista Dossi* für Modena angefertigt wurde, ist jedoch aufgrund der neu entdeckten Quellen, Dokumente und Vergleiche nicht triftig, wie noch gezeigt werden wird, da sie ihm bei der Abfassung seiner Dissertation noch nicht bekannt waren.

 ⁷³ LAZARELLI, MAURO ALESSANDRO: Pitture delle Chiese di Modena. Aedes Muratoriana: Modena 1982,
 S. 111. Der Mönch Lazarelli lebte von 1662-1729 und berichtete in seinen Briefen von den Kunstwerken.

⁷⁴ 1814 wurde diese Kapelle Antonius von Padua gewidmet.

• **1855** Guiseppe Campori⁷⁶ Künstlerbiograf, ordnet in seinem Lexikon der im Herzogtum Este arbeitenden Künstler eben dieses Bild in Modena Dosso Dossi zu und merkt an, dass das Bild verloren gegangen sei:

"... Ivi pure serbavasi una magnifica tavola die pinta a tempera da uno die Dossi nella quale si rappresentatavail battesimo die Christo e in alto S. Michele arcangelo in atto di trafiggere il Drago, oera perduta nei primi anni del nostro secolo ..." (Dort [gemeint ist San Pietro in Modena] wurde auch ein prächtiges, in Tempera gemaltes Tafelbild eines gewissen Dossi aufbewahrt, das die Taufe Christi und darüber den Erzengel Michael beim Durchbohren des Drachen darstellte. Dieses Tafelbild ging jedoch zu Beginn unseres Jahrhunderts verloren.)

Das 1714 und 1770 noch genannte Bild wird im Abtei-Inventarverzeichnis, erstellt für die Jahre 1796-1814, nicht mehr gelistet. 1796 wurde Modena durch die Franzosen besetzt. In Folge war die Benediktinerabtei säkularisiert und aufgelöst worden. Doch *Campori* berichtet noch mehr: Nach Auflösung des Klosters wurde die Altartafel in einem Stadthaus von Modena ausgestellt und restauriert.⁷⁷ Dort wird sie *Felice Cartoni*, Sollys Agent in Italien, entdeckt und für Edward Sollys Sammlung in Berlin aufgekauft haben, denn 1819 ist sie in Sollys Sammlung nachgewiesen.

Die Einweihung des Klosters San Pietro in Modena erfolgte im Jahr 1518. Die prächtige Ausstattung wird es in den folgenden Jahrzehnten angeschafft haben. Vermutlich werden auch Aufträge an Maler vergeben worden sein, als sich die Fertigstellung der Kirche abzeichnete. Es ist bemerkenswert, welche Kunstschätze an Altären und Altarbildern um 1770 noch vorhanden waren (\rightleftharpoons Paganis Liste, Dok 6), darunter direkt benannt Gemälde von Battista Dossi (Nr. 20) und Dosso Dossi (Nr. 3, Nr. 15) bzw. indirekt benannt als Stil oder Ferrareser Schule (Nr. 3 weitere Gemälde, Nr. 14, Nr. 15) Bei Pagani wird auch unter Nr. 20 erwähnt, woher sich der Beiname Dossi ableitet: ... da Dosso terra sul Ferrarese ... (aus dem Dosso-Land bei Ferrara)". Inwieweit sich Paganis Zuordnungen auf mündliche Überlieferung, auf Erfahrung durch Vergleiche mit gesicherten Bildern oder auf genaues Archiv-Studium stützt, wird nicht mitgeteilt – es ging um ein Kunstinventar, gewünscht und genehmigt von der Obrigkeit und in der herzoglichen Druckerei hergestellt.⁷⁸

Für unsere Recherche ist interessant, dass *Pagani* ein Bild mit identischer (sic) Ikonografie der Lübbecker Altartafel beschreibt. Besonders signifikant ist Paganis Formulierung, dass Johannes der Täufer am (!) Jordan Jesus, den Erlöser, tauft – ein Detail, das später im Vergleich mit anderen Darstellungen der Taufe eine Rolle spielen wird, denn nach biblischer Formulierung findet die Taufe Jesu im (!) Jordan statt. Schon damals muss das Bild als ungewöhnlich aufgefallen sein. Weiterhin berichtet *Campori* von der Restaurierung der Altartafel in Modena.⁷⁹ Es spricht alles dafür, dass eben dieses Bild die spätere Lübbecker Altartafel ist, die aus der Abtei San Pietro stammt und durch Vermittlung von *Felice Cartoni* an *Edward Solly* in Berlin verkauft wurde.

Der Weg der Lübbecker Altartafel von **Ferrara** über **Modena** nach **Berlin**, von dort nach **London**, dann wieder zurück nach **Berlin** und dann nach **Lübbecke** konnte geklärt werden. Doch es war immer noch nicht sicher, ob die Lübbecker Altartafel wirklich der Urheberschaft Dosso Dossis zugeordnet werden kann.

⁷⁸ Siehe Titelblatt (➡ Dok 6), siehe auch (➡ Dok 13) und dort die Anmerkung.

⁷⁶ CAMPORI, GIUSEPPE: Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico. Corredato di documenti inediti. Tipografia della R. D. Camera: Modena 1855. S. 191 (

Dok 13)

⁷⁷ CAMPORI 1855, S. 191, Fußnote 1 (*⇒* Dok 13)

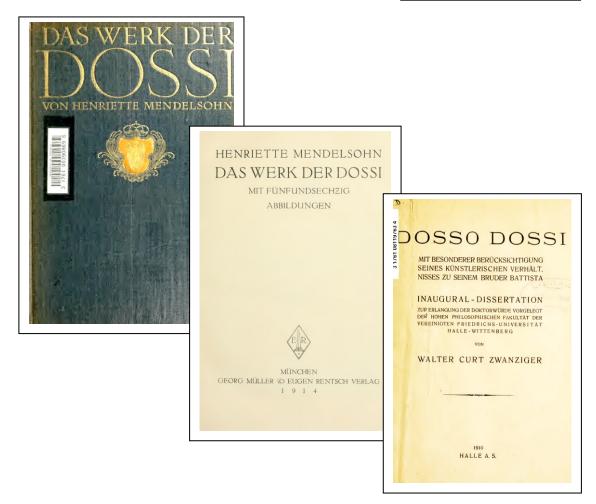
⁷⁹ Eine Untersuchung der Altartafel 2025 durch die Restauratorin der Berliner Gemäldegalerie ergab, dass das Gewand des Johannes stark übermalt wurde und dass das wohl schon in Italien geschehen sein müsse.

Titel relevanter Bücher für die Bestimmung der Lübbecker Altartafel









5 Alte Bücher, neu gesichtet

Alle Experten – Schinkel, Waagen, Bartels, Noack – waren ja bereits durch ihre Beobachtungen an der Altartafel und ihr Wissen auf die Spur zu Dosso Dossi in Ferrara gekommen: Die drei Ebenen des Bildes, der Einbezug des Erzengels Michael, die Art und Feinheit der Landschafts- und Floradarstellung, die Meteorologie des Himmels, die typische Glutfarbe Rot, der Faltenwurf des befransten Lendentuches und der herbeischwebende Engel: all diese Merkmale sprachen mit großer Wahrscheinlichkeit für Dosso Dossi. Auch die Kuratoren der Gemäldegalerie Berlin, die 2024 und 2025 die Altartafel in der Kirche nach dem Falsifizierungsprinzip mit Vergleichsbildern von Dosso und Battista Dossi und anderen infrage kommender Maler der Zeit prüften, kamen zu dem Schluss, dass die vorhandenen Merkmale sehr dafür sprächen, dass Dosso Dossi der Urheber dieser Altartafel sei. ⁸⁰ Außerdem war die Präzision der Meteorologie und der Flora so typisch und offenkundig, dass es sich nur um Dosso Dossi selbst und ein Spätwerk handeln konnte. Doch es fehlten schriftliche Beweise durch Akten oder Sekundärschriften.

Es war Intuition, dass ich bewusst auf die über 100 Jahre alte Forschung zurückgriff. Da die Altartafel schon lange als verschollen galt, war wohl auch in der neueren Literatur nichts zu erwarten. Außerdem war anzunehmen, dass die Galerien und Archive vor 1914 noch nicht durch zwei Weltkriege und Bomben beeinträchtigt oder gar vernichtet worden waren. Und noch etwas war mir aus anderen Literaturberichten bekannt: An den Philosophischen Fakultäten der deutschen Universitäten hatte sich bereits um 1900 ein hoher wissenschaftlicher Standard in den Kunstwissenschaften⁸¹ und Musikwissenschaften herausgebildet, sodass man bei publizierten Dissertationen hohe Qualität und Sorgfalt erwarten konnte.

Die gründliche Auswertung der Dissertation (1910) von *Walter Curt Zwanziger*⁸² und der Dossi-Monografie (1914) von *Henriette Mendelsohn* einschließlich ihres Dosso Dossi-Artikels im Thieme Lexikon (1913)⁸³ brachte entscheidende Informationen durch Querprüfungen und sogar neue Quellen ans Licht, sodass ich am 22.1. 2020 durch Zusammenführung der Erkenntnisse von Zwanziger und Mendelsohn den "missing link" zur Lübbecker Altartafel finden konnte: eine unscheinbare Fußnote bei Zwanziger, die Mendelsohn noch weiter verfolgt hatte und dadurch auf Publikationen von *Luigi Napoleone Cav. Cittadella* von 1864 und 1870 gestoßen war, die in Deutschland weniger bekannt waren oder heute sind.⁸⁴

Vier Altartafeln, eine Erbsache und der "missing link"

In Zwanzigers Dissertation von 1910 gab es auf Seite 28 in einer kleinen Fußnote einen Hinweis, den man leicht überliest (➡ Dok 7): "Ad relationem existimationes Anchonae … Sancti

⁸⁰ Die Altartafel prüften Dr. Roberto Contini und Dr. Sven Jakstat, Kuratoren der Berliner Gemäldegalerie (Stiftung preußischer Kulturbesitz) mit dem Fachgebieten italienische Malerei des 16. Jahrhunderts und Altarbilder.

⁸¹ Einen wichtigen Anteil hatte daran besonders Henriette Mendelsohn mit ihren Publikationen zum Werk der Dossi, die auf intensiver Quellensuche in Archiven, Galerien, Privatsammlungen in Italien, Deutschland und England einschließlich Inaugenscheinnahme originaler Bilder beruhen.

 ⁸² ZWANZIGER 1910 - Zwanziger, Walter Kurt: Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Inaugural-Dissertation 1910 an der Philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichsuniversität Halle-Wittenberg. Julius Klinkhardt: Leipzig 1910 (?).
 ⁸³ MENDELSOHN 1913 – Mendelsohn, Henriette: Artikel "Dosso Dossi". In: Thieme, Ulrich (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Band 9: Delaulne–Dubois. E. A. Seemann: Leipzig 1913.

MENDELSOHN 1914 – Dies.: Das Werk der Dossi. Georg Müller & Eugen Rentsch: München 1914.

84 CITTADELLA 1864 – Cittadella, Luigi Napoleone Cav.: Notize relative a Ferrara per la maggior-parte inedite. Ricavate da documenti et illustrate. Tipografia Domenico Taddei: Ferrara 1864.

CITTADELLA 1870 – Ders.: I due Dossi. Pittori Ferraresi del secolo XVL. Memorie. Tipografia dell'Eridano: Ferrara 1870.

Johannes Baptistae, Cittadella, I due Dossi. "Es war der "missing link". Zwanziger hatte oben im Text geschrieben, dass am 27. August 1542 die Taxierung einer Altartafel stattfand, die Johannes dem Täufer geweiht und für die Confraternita della Morte gemalt war. Auf die gleiche Quelle (Cittadella) bezog sich Mendelsohn 1913 und 1914 noch ausführlicher (⇒ Dok 8 und 9, die relevanten Stellen sind hervorgehoben). Mendelsohn hatte wissenschaftlich sorgfältig gearbeitet: Archive, Akten und Urkunden, Aufbewahrungsorte der Bilder mit Inventarnummern der Museen, Quellenangaben und Literatur – alles war angegeben. Durch ihren Hinweis gelang es mir auch, das originale Protokoll der Taxierung der Altartafel vom 27.8.1542 in der Erbsache Dosso Dossi 2024 im Stadtarchiv Modena sofort aufzuspüren (⇒ Dok 10). Es wird hier erstmals veröffentlicht.

Durch Mendelsohn erfahren wir, dass Dosso Dossi vier Altartafeln malte, von denen drei erhalten und ihre Aufbewahrungsorte bekannt sind; der Ort der vierten, für die *Confraternita della Morte* in Ferrara gemalt und Johannes dem Täufer gewidmet, sei unbekannt; diese Altartafel sei verschollen. Weiterhin sind die originalen Quellen von Pagani 1770 (
Dok 6), von *Campori* 1855 (
Dok 13), von *Cittadella* 1870 (
Dok 11) und von *Venturi* 1885 (
Dok 12) wichtig, weil sie die Geschichte von Modena und Ferrara und deren Kunstszene erforscht und dokumentiert hatten und auch etwas zur Verbindung Dosso Dossis zur *Confraternita della Morte* enthalten.

Die namentlich genannte Experten-Kommission zur Taxierung der Altartafel (Anchone) trat am 24. Juli 1542 [Übersetzung] "... zum Bericht über die Schätzung einer Altartafel – Erbe des früheren [verstorbenen] Meisters Dosi [Dossi], Maler in Ferrara – des Heiligen Johannes des Täufers ... " zusammen. Der Preis und Wert des Bildes wurde von der Kommission auf 50 Scudis (ferraresische Silbermünzenwährung) festgesetzt (\Rightarrow Dok 10, Dok 11). Dosso Dossi ist also vor dem 24. Juli 1542 verstorben, nicht im August des Jahres, wie man es häufiger in der Dossi-Literatur findet.

Bei dem Dokument 10 handelt es sich um einen mit Abkürzungen versehenen handschriftlichen Text, ein juristisches Dokument bzw. Protokoll in der damals üblichen Form mit fortlaufender Diktion und in lateinischer Sprache. *Mendelsohn* und *Zwanziger* ordnen die Angabe "Maler des Johannes des Täufers" direkt der Altartafel im Nachlass zu. Da es sich um eine Erbsache handelt, werden hier Ort, Zeugen, Gutachter und der Erbgegenstand - die Altartafel – genannt, beschrieben und bewertet. Vor diesem Hintergrund kann die Angabe "Sancti Joanis Baptiste" nur als Beschreibung der Altartafel [Anchone] gemeint sein und was sie zeigt. Juristische Texte beschränken sich auf das notwendig Wesentliche – warum denn hätte man in einem Protokoll von solcher Wichtigkeit erwähnen sollen, dass der Erblasser irgendwann auch Maler des Johannes des Täufers gewesen war?!

Es eilte. Die schnelle Ermittlung des Wertes der Altartafel war für Käufer und Verkäufer notwendig. Einerseits herrschte noch immer Krieg; der 1494 begonnen große Italienkrieg der Renaissance dauerte, wie wir bereits wissen, noch bis 1559, andererseits war das Verhältnis der Brüder Battista, der jüngere, und Dosso, der ältere, schon vor den Jahren 1541/42 gespannt, denn Dosso Dossi war "der Chef". Es ist auch überliefert, dass seine Witwe sich schon vorher immer um das Zusammenhalten der Finanzen gekümmert hatte. Daher mussten die Alleinerbinnen, seine Witwe Giacoma Ceccati di Castello und seine Töchter Lucrezia, Lelia und Marzia, die noch minderjährig waren, schnell handeln, denn der Tod des Ehemannes war in der Zeit der Renaissance für die Existenz einer Witwe mit noch unverheirateten Kindern eine Katastrophe und Armut und Rausschmiss aus der Firma drohte. Es musste also schnell Geld her, mit dem man in einer Epoche fortwährender Kriege und Zerstörungen auch leichter flüch-

riker und Diplomat des Vatikans.

⁸⁵ VENTURI, PIETRO TACCHI: "L'oratorio dell' ospedale della morte", in: Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, Serie III, vol. III, part. I, S. 264ff., Vicenza 1885. (Fundstück: https://aedesmuratoriana.altervista.org/index.html. Luigi Napoleone Cittadella (1806-1877) war ein hochangesehener Historiker, Archivar und Bibliothekar seiner Zeit, Venturi (1861-1956) Jesuit, Histo-

ten konnte. Diese Notzeit ist sogar symbolisch in der Lübbecker Altartafel festgehalten: der schwere schwarze Rauch auf der rechten Seite der Altartafel. *Battista Dossi* führte die Werkstatt dann in Ferrara bis zu seinem Tod 1548 weiter.

Dosso Dossi hatte 1541 sein Testament verfasst. ⁸⁶ Er war zu diesem Zeitpunkt um die 55 Jahre alt; bei der damaligen Lebenserwartung, die wesentlich kürzer war als heute, durchaus ein Alter, in dem man sich mit dem Tod auseinandersetzte. Dieses Faktum wird bei der Zuordnung und der ikonographischen Interpretation der Lübbecker Altartafel eine wichtige Rolle spielen (⇔ Kap. 6; ⇔ Dok 16 Antlitz des S. Giovanni). Wir wissen nicht, ob eine Erkrankung den Anlass dazu gab. Hinzu kam 1541/42 die Arbeit an der Johannes dem Täufer gewidmeten Altartafel für die *Confraternita della Morte*, die ihn offenbar auch zu begraben hatte. Es sollte sein letztes vollendetes Werk sein. Offenbar ist er nach dessen Vollendung plötzlich verstorben. Der Bruder *Battista* war 1541 und 1542 auswärts in den Lustschlössern Copparo und La Montagna mit anderen Aufträgen beschäftigt; er kommt also als Urheber der Altartafel für die Confraternita della Morte nicht in Betracht.⁸⁷

Die Confraternita della Morte

Mendelsohns Hinweis auf die Verbindung des Altarbildes zur *Confraternita della morte*, auch *Confraternita della buona morte* genannt, ist ein weiteres Detail, das später bei der Interpretation der Lübbecker Altartafel eine Rolle spielen wird und eine weitere Information wert. Dosso Dossis Verbindung zur Confraternita della Morte ist mehrfach genannt bzw. belegt.⁸⁸

Die Geißler, bußfertige christliche Laien, die sich selbst zum Gedenken der Geißelung Christi peitschten und sich dadurch das Himmelreich sichern wollten, gab es in Mitteleuropa seit etwa 1260. Infolge der großen Pest in den Jahren 1348/49 nahm diese Büßerbewegung zu, an der nur Männer teilnahmen, die sich öffentlich auspeitschten, um andere zur Buße zu bewegen. Es war bald eine Massenbewegung, die – argwöhnisch von der Amtskirche begleitet – immer mehr Städte und Länder erfasste, so auch Italien.⁸⁹

Die Bruderschaft (Confraternita), eine Laienbewegung, hatte ihren Ursprung in der katholischen Flagellanten-Bewegung des 13. Jahrhunderts und kam von Ravenna nach Ferrara. 1378 erhielt sie einen Betsaal (Oratorio) als Geschenk. Sie gründete Armenkrankenhäuser, kümmerte sich um Kranke und bedürftige Witwen und um würdige katholische Bestattungen zurückgelassener Leichen und zum Tode Verurteilter, die sie auf dem letzten Weg begleiteten. Um 1510 begannen sie das Heilige Kreuz in den Mittelpunkt ihrer Verehrung zu stellen; *Isabella von Aragon* (1470-1524) übersandte ihnen dazu eine Reliquie des Heiligen Kreuzes, die sie in ihrem Oratorio aufbewahrten.

1547 wurde der Betsaal mit Fresken und Gemälden bedeutender Maler der Zeit ausgestattet, darunter *Benvenuto Tisi, genannt Garofalo*, der mit Dosso Dossi eng zusammengearbeitet hatte, u.a. beim Constabili Polyptichon (Abb. 27). Die Fresken und Gemälde im Oratorio hatten weitgehend die Auferstehung und den Sieg über den Tod als Leitthematik. ⁹⁰ Das war auch verständlich, hatten sie doch dauernd mit Tod, Leid und Unglück zu tun; man wollte die Hoffnung nicht verlieren. Auch die Lübbecker Altartafel "Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel" hat ebenfalls das Motiv der Hoffnung auf das Leben nach dem Tode zum Thema, im Bild jedoch kryptisch verschlüsselt. Ob Pläne zur künstlerischen Aus-

⁸⁶ CITTADELLA 1870, S. 15

⁸⁷ MENDELSOHN 1914, S. 212f.

⁸⁸ CITTADELLA 1870, S. 17

Dok 11; VENTURI 1885, S. 264 f.

Dok 12; bes. CAMPORI 1855, S. 190

Dok 13.

⁸⁹ Der Gedenkstein an der Nordseite der St.-Andreas-Kirche in Lübbecker zur Erweiterung der Kirche 1350 er-wähnt die Geißlerumzüge (⇔ Abb. 7).

⁹⁰ Der Betsaal ist heute unter dem Namen Oratorio dell Annunziata (Ferrara, Via Borgo di Sotto 49) erhalten. Digital https://www.oratorioannunziata.fondazionezanotti.org/en/ Stand 4.3.2024. Diese Quelle bringt auch Bilder des Innenraums und des Gemäldes "Auferstehung".

gestaltung des Betsaals mit großen Gemälden und Fresken bereits um 1540 bestanden, ist anzunehmen, weil *Cittadella*, *Zwanziger* und *Mendelsohn* vom Auftrag der *Confraternita della Morte* berichten. Die Confraternita, die "Totengräbergilde Ferraras", die auch die vielen Pesttoten zu begraben hatte, war vermutlich auch für Dosso Dossis Begräbnis zuständig.

Offenbar war diese Altartafel in Dossis Werkstatt noch nicht von der Confraternita angezahlt worden, sodass einem Verkauf nichts im Wege stand. Wer die Altartafel erwarb und wie sie in das Benediktiner-Kloster San Pietro in Modena kam, konnte bisher nicht durch Akten belegt werden. Doch passt außer dem Zeitraum ab 1542 vieles weitere zusammen: In der Confraternita bestanden Pläne zur Ausschmückung ihres Betsaals, Modena gehörte damals der Herzogsfamilie der *Este i*n Ferrara, die später ihren Regierungssitz nach Modena verlegten. 1518 war die Kirche San Pietro in Modena geweiht worden, ihre Ausstattung mit Kunstwerken befand sich so kurz danach noch länger im Aufbau, je nachdem, welche Mittel oder Spenden eingingen. Die Kirche besaß eine Seitenkapelle, die Johannes dem Täufer gewidmet war – vielleicht suchten die Benediktiner dafür ein passendes Bild, und Dosso Dossis große Altartafel aus der Erbmasse war gerade fertig, günstig zu haben und passte mit ihrer Taufszene genau dazu. Und andere Bilder von Dosso Dossi, von Battista Dossi und aus der ferraresischen Schule waren ebenfalls in San Pietro vorhanden (\rightleftharpoons Dok 6).

Es ist eine Spekulation, der jedoch eine gewisse Folgerichtigkeit nicht abzusprechen ist, schließlich befand sich 1770 tatsächlich eine Altartafel dieser Thematik in der Seitenkapelle der Basilika San Pietro.

Ein Vergleich als Beweis: die Teufel

Als ein weiterer Beweis für die Urheberschaft Dosso Dossis kann ein Detail der Lübbecker Altartafel mit anderen gesicherten Bildern Dosso Dossis verglichen werden: die Darstellung des Teufels (

Dok 14).



Abb. 24: Madonna mit Jesuskind und dem Heiligen Georg und dem Erzengel Michael. Dosso Dossi. Um 1518. Modena. Galleria Estense. Detail: der Teufel: https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/Dosso-







Abb. 25: Der Erzengel Michael. Dosso Dossi. Um 1540. Gemäldegalerie Alte Meister. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. (Privatarchiv KJK) https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/269399

Ein Spätwerk. Der Teufel wird als graubärtiger alter Mann dargestellt, dessen Dreizack stumpf geworden ist, denn die Zinken sind verbogen – der Teufel kann nicht mehr zustechen und hat keine Macht mehr. Die Landschaft spiegelt das Ergebnis des Kampfes: die dunkle Sturmfront löst sich auf. Battista Dossi wird als Mitwirkender genannt und für Restarbeiten entlohnt. Wegen der Teufel-Darstellung, der meteorologischen Präzision in der Darstellung des Wetters, die so auf Battistas Bildern nicht zu finden ist, muss Dosso Dossi der eigentliche konzeptionelle Urheber des Bildes sein.

Der Erzengel Michael scheint für *Dosso Dossi* selbst eine große Bedeutung gehabt zu haben, weil er ihn immer wieder jung, kraftvoll und kämpferisch dramatisch malte und weil er häufiger auf seinen Bildern zu finden ist. Ein kämpferischer Held der Renaissance? Ein Vorbild und "Mutmacher" für die *Confraternita della Morte* und für Dosso Dossi, der sich ja immer wieder dem Neid und der Verleumdung einiger seiner Malerkollegen ausgesetzt sah, besonders im Alter?⁹¹ Auch die Confraternita hatte mit Verleumdungen der Ketzerei und zeitweise Verfolgungen zu kämpfen. Im oberen Teil der Gemälde von 1540 (\$\Rightarrow\$ Abb. 25) und 1542 (\$\Rightarrow\$ Abb. 26) fokussiert Dosso Dossi die Aussage auf den siegreichen Kampf über die Mächte der Finsternis – Himmel und Hölle: die Wetterdarstellung unterstreicht die Thematik. Der Teufel wird detailliert als grauer alter Mann dargestellt: ungepflegt, am Boden, von Gestalt ein Monster, besiegt – seine Macht und Kraft ist am Erlöschen.

⁹¹ Mehr dazu bei ZWANZIGER 1911, S. 28 ff. und in Beiträgen in CIAMITTI, LUISA et al. 1998.





Abb. 26: Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel. Lübbecker Altartafel, oberer Teil. Dosso Dossi. 1542. Lübbecke. St.-Andreas-Kirchengemeinde. (Privatarchiv KJK)

Die ikonographische Verwandtschaft in der Ausführung der Gestalt des Teufels, die gleiche Interpretation des Themas "Teufel / Dämon / Drachen" auf den drei Bildern und der Vergleich mit zwei anderen, von der Forschung bereits Dosso Dossi zugesprochenen Bildern (Abb. 24 und 25) darf als starker Beweis gewertet werden, dass der Urheber des Lübbecker Bildes tatsächlich *Dosso Dossi* ist.

Hochgerühmt und rätselhaft: Dosso Dossi

Eine spezielle Forschung und damit das Interesse an *Dosso Dossi* einschließlich Werkverzeichnis setzte erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch z.B. *Cittadella* in Italien und durch *Zwanziger* und *Mendelsohn* in Deutschland am Übergang zum 20. Jahrhundert ein.

Im 20. Jahrhundert gab es ein Crescendo der kunstwissenschaftlichen Publikationen zu Dosso Dossi in deutscher, englischer und italienischer Sprache, die Dosso Dossi in den Kontext der Kunstproduktion und des Lebens der italienischen Spät-Renaissance einordneten und mit dem lang währenden Urteil aufräumten, das vom weithin rezipierten *Füßli-Lexikon* 1806 aus damaliger Unkenntnis in die Welt gesetzt worden war: Dosso Dossi sei ein Nachahmer gewesen. Das Gegenteil ist der Fall.

Tatsache ist, dass Dosso Dossi – wie bereits im Füßli-Lexikon 1806 erwähnt (⇒ Dok 3, Camporis Biografie ⇒ Dok 13) – mit vielen Größen seiner Zeit in Kontakt stand, sich mit ihnen über Kunstästhetik und Malerei austauschte, künstlerische Realisierungen von Themen besprach oder sogar gemeinsam wie z.B. mit Garofalo an größeren Projekten arbeitsteilig zusammenarbeitete – mit Benvenuto Tisi, genannt Garofalo am "Constabili-Polyptichon" (⇒ Abb. 27), das heute als eines der großen Kunstwerke der italienischen Spätrenaissance angesehen wird. Mit Tizian und Raffael war Dosso Dossi befreundet; mit Tizian unternahm er eine Kunstreise nach Mantua. ⁹² Auch Farben wurden zum Teil gemeinsam eingekauft.

Es ist bezeichnend für seine Wertschätzung, dass die prachtliebenden Herzöge *Alfonso I d'Este* und sein kunstliebender Sohn und Nachfolger *Hercules II* Dosso Dossi ab 1514 auf Dauer an ihren Hof in Ferrara banden, wo die meisten seiner Werke entstanden.⁹³ Die Wertschätzung war sehr groß: Als der Herzog z.B. am 5.9.1525 zum Treffen mit *Kaiser Karl V.* nach Spanien aufbrach, sollte Dosso Dossi Mitglied der illustren Reisegruppe sein, um in Spanien ein Porträt des Herzogs – und des Kaisers?– zu malen, denn seine Porträtkunst war berühmt. Da jedoch der König von Frankreich Dosso Dossi kein Durchreisevisum erteilte, musste er in Ferrara bleiben.⁹⁴ Die Herzöge werden mit Genugtuung und Stolz gesehen haben, dass die Bindung Dosso Dossis an ihren Hof eine gute Entscheidung für ihr Prestige und Image in Italien war, denn Dosso Dossi zog Schüler an, die später selbst bekannte Maler wurden.⁹⁵ Die "prima donna del mondo", die hochgebildete Kunstmäzenin und Markgräfin von Mantua, *Isabella d'Este* (1474-1539), in Ferrara aufgewachsen und eine der einflussreichsten Frauen der italienischen Renaissance, holte Dosso Dossi für einige Zeit nach Mantua. Dosso Dossi arbeitete in Ferrara, Mantua, Modena und Venedig.

Im 19. Jahrhundert war die Dosso Dossi-Rezeption offenbar noch stark von dem Artikel im Füßli-Lexikon beeinflusst. Selbst *Henriette Mendelsohn* urteilt zunächst noch ganz im Sinne des Füßli-Artikels:⁹⁶

" … Mit den Größten seiner Zeit verwechselt zu werden - das war das Schicksal Dosso Dossis, und in dem Schicksal liegt sein Maßstab. Selbst kein himmelstürmender Genius, aber mit feiner Witterung für das Große und Neue begabt, und mit einem starken Talent ausgerüstet, wird er nicht zum Nachahmer, wohl aber zum Verbreiter der malerischen Gedanken eines Giorgione, eines Tizian. …"

⁹² Ausführliche Biografie bei ZWANZIGER 1911 und bei MENDELSOHN 1914.

⁹³ Man muss sich vergegenwärtigen, dass alle Werke – Gemälde, Bühnenbilder, Gobelins, Möbel, Entwürfe für Fresken – in der "grafischen Firma" von Dosso Dossi und seinem Bruder Battista entstanden, bei denen eine Vielzahl von spezialisierten Mitarbeitern am Endprodukt mitarbeiteten. Es müssen viele Arbeiten gewesen sein, denn Pagani bezeichnet ihn als fleißigen Maler:"… di Dosso diligente Pittor Ferrarese." (

Dok 6, S. 55, unter 3.)

⁹⁴ CITTADELLA 1870, S. 12

⁹⁵ Z.B Giovanni Francesco Surchi, genannt il Dielai, Gabriele Capellini, Jacopo Panicciati.

⁹⁶ MENDELSOHN 1914, S. 184

Demgegenüber steht die Tatsache, dass Dosso Dossi in seinen Bildern eine eigenständige Ästhetik verwirklichte, die das *Füßli-Lexikon* im Schlusssatz des Artikels zu Dosso Dossi sogar anspricht.

" … Von dem Styl der älteren Maler behielt er zwar Manches bey; aber in seiner Erfindung, in seinem Faltenwurf und (in seinen besser erhaltenen Gemälden) vermittelst seines kühnen und abwechselnden Colorits, ohne Nachtheil der Harmonie, herrscht eine gewisse Neuheit, welche nicht wenig anziehend ist."

Später, 1914, revidiert Henriette Mendelsohn ihr Urteil:

"… Die eigentliche Rolle als befruchtender Geist in der Kunst hat nur Dosso gespielt; selbst die ansehnlichen Leistungen Battistas können vom Standpunkt der großen Entwicklung aus nur als Schulgut gelten. …"⁹⁷

1998 erschien der Berichtsband zu den beiden Symposien in Los Angeles unter dem treffenden Titel "Dosso Dossi's Fate" – Dosso Dossis Schicksal.⁹⁸

Wie die Literaturangaben in den bereits vorgestellten Büchern von Zwanziger und Mendelsohn zeigen, gab es in dieser Zwischenzeit bereits veröffentlichte Kataloge von Bildern und ebenfalls Biografien norditalienischer Künstler. Durch die Forschung bis 1998 wurden weitere Archive gesichtet und alte und neue Kataloge entdeckt, ⁹⁹ auf die aber weniger Verlass ist: *Burton Fredericksen* hat darauf hingewiesen, dass von allen Bildern Dosso Dossis, die das *Paul-Getty-Museum* besitzt und als echt ansieht, die ersten 300 Jahre ihrer Geschichte bis heute völlig unbekannt sind. Bis zur Besetzung Italiens durch *Napoleon* waren Dosso Dossis Bilder an wenigen Orten in Italien konzentriert, und bis 1850 erreichten nur wenige seiner Bilder Länder außerhalb Italiens. Fredericksen bringt in seinem Beitrag ein Verzeichnis der Kunstsammlungen Italiens seit ca. 1540 und weist darauf hin, dass die Kataloge in den Jahrhunderten mangelhaft – besonders bei der Beschreibung der Bildinhalte – geführt wurden und alles zusammen bisher noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet werden konnte. Das wäre ein Forschungsgroßprojekt, das man nur mit umfangreichen Forschungsmitteln realisieren kann.

Der Kongress in Los Angelos 1998 brachte auch noch weitere korrigierende Erkenntnisse zutage, wie z.B. die Wiederlegung, dass Dosso die letzten Lebensjahr nicht mehr gemalt habe, zittere und vom Herzog ein "Gnadenbrot" erhalten habe – vermutlich waren es Rufschädigungen neidischer Kollegen, die dem "großen alten Mann" schaden wollten, was ja häufiger vorgekommen ist, nicht nur damals. Dosso Dossi hat bis an sein Lebensende gemalt, wie es das versteigerte Altarbild belegt; er hat es also noch selbst entworfen und mit ausgeführt, nicht sein Bruder Battista.

Dosso Dossis Rätselhaftigkeit – heute in der Werbung für den Verkauf von Nachdrucken sogar als "geheimnisvoll" apostrophiert – scheint ihn von anderen Zeitgenossen zu unterscheiden. Man könnte ihn als "Symbolisten" bezeichnen: Jedes Motiv oder Detail seiner Bilder hat – wie noch gezeigt wird – eine intellektuell genau kalkulierte Bedeutung; alle Motive verbinden sich zu einer Meta-Ebene, die über die bloße Thematik wie z.B. die Geburt oder die Taufe Jesu hinausgeht. Diese Tatsache wird bei der Entschlüsselung des Lübbecker Altarbildes noch von besonderer Bedeutung sein.

-

⁹⁷ MENDELSOHN 1914, S. 185

⁹⁸ CIAMITTI, LUISA / OSTROW, STEVEN F. / SETTIS, SALVATORE (Ed.): Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy. The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program. Issues & Debates vol. 5. Los Angeles/CA. 1998.

⁹⁹ Der Austausch über neue Katalog-Entdeckungen in Italien und die dadurch ermöglichten neuen Zuordnungen von Bildern war eines der zentralen Themen des Kongresses am Getty Research Institute in Los Angeles 1998, bei dem viele Wissenschaftler*innen aus Italien Vorträge hielten.

¹⁰⁰ FREDERICKSEN, BURTON: "Collecting Dosso". S. 370 ff. In: CIAMITTI et al. 1998

Abb. 27: Constabili Polyptichon.
Dosso Dossi & Benvenuto Tisi
(Garofalo). Entstanden um 1514 als
Bildaltar für die St.-Andreas-Kirche
in Ferrara, jetzt Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

Das zentrale Bild wird Dosso Dossi zugeschrieben: Die Verbindung von drei Bildebenen, die Landschaftsdarstellung und die rote "Glutfarbe" sind Merkmale, die häufig in Dosso Dossis Bildern zu finden sind.

Details:

https://gallerieestensi.beniculturali.it/events/visiteguidate-alla-pinacoteca-nazionale-diferrara-2/



Abb. 28: Allegorie des Glücks. Dosso Dossi (ca. 1538). Öl auf Leinwand 178 x 216 cm. Getty Museum Los Angeles. - Thema: "Die Ehe?" Mann: "stierrot", hält den verwelkten (!) Lorbeerkranz weit weg. Frau: golden, mit Früchten (Apfel der Eva), mit goldener Fußfessel und Feder – ist die Bindung doch nur "federleicht?"

https://www.getty.edu/art/collection/object/103RJG



Abb.29: Melissa. Dosso Dossi: (ca. 1518). Öl auf Leinwand 172 x 153 cm. Galleria Borghese Rom. – Szene: "Die verzauberten Ritter" (aus der Versdichtung "Orlando furioso" von Ludovico Ariosto). Ist Melissa die altgriechische Circe? Ist Melissa Isabelle d'Este, die prima donna del mondo? https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/melissa

Die intellektuelle Tiefe, die Allegorien Dosso Dossis erschlossen sich den "Romantikern in Berlin" damals wohl noch nicht, viele sahen daher seine Bilder als eigenartig, rätselhaft und verworren an, es fehle ihnen die "geniale" gefällige Schönheit.¹⁰¹ Werke von *Raffael* und *Tizian*

¹⁰¹ Das lässt sich besonders gut an den Bildern "Die Anbetung des Kindes" (Abb. 34), ca. 1519, Galleria Borghese, Rom und "Die Taufe Jesu im Jordan" (Abb. 47), 1541/42, St.-Andreas-Kirche Lübbecke, aufzeigen.

kamen im Berlin der Romantik besser an, waren schneller verständlich und wurden gegenüber Dosso Dossis Werken wohl als "schöner" empfunden. Das zeigte sich auch in der Raffael-Verehrung¹⁰² und in der Bewertung, dem Verkaufswert der einzelnen Werke der Solly-Sammlung durch *Schinkel* und *Waagen*.¹⁰³

Dosso Dossi strebte mit seinen Allegorien, mit seiner handwerklichen und künstlerischen Meisterschaft offenbar weniger nach gefälliger Schönheit und gängigen Konventionen, sondern nach "Wahrheit hinter den Dingen" – und darin entspricht er sogar dem heutigen Verständnis vom Sinn der Kunst: Wahrheit in der Kunst macht sie zur großen Kunst, doch das wird oft nicht zeitaktuell wahrgenommen, sondern erst mit genügendem zeitlichem Abstand, aus der Retroperspektive und mit "Verstehen", was intellektuelle Arbeit bedeutet. So erging es *Dosso Dossi* und – in der Musikgeschichte – auch *Johann Sebastian Bach.* Es ist verblüffend, welche Ähnlichkeiten beide in Biografie, Kunstauffassung und Rezeptionsgeschichte aufweisen – trotz des zeitlichen Abstandes ihrer Lebenszeiten.



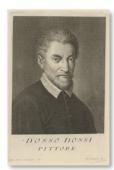




Abb. 30: Dosso Dossi: Selbstbildnis. Undatiert. Uffizien Florenz. https://de.wikipedia.org/wiki/Dosso Dossi - Abb. 31: "Dosso Dossi Pittore" (Dosso Dossi der Maler). Kupferstich, Blatt 350 x 262 mm. *P. A. Pazzi* (1706-1766), Stecher und *G. D. Campi*glia, Zeichner. Archiv für Kunst und Geschichte Berlin.

Lange war nicht geklärt, ob das Porträt Dosso Dossi zeigt. Die Schrift auf der Kopie (Abb. 31) diente der Klärung. Selbstporträts erhalten eine besondere Bedeutung, wenn keine persönlichen Dokumente bekannt sind – und jede spätere Biografie ist Zeitgeist-gebunden und bringt eigene Sichtweisen der Autorinnen und Autoren mit ein. Ein Selbstporträt ist jedoch Malern persönlich immer sehr wichtig gewesen: Es zeigt, wie der Künstler sich selbst sah oder gesehen werden wollte und offenbart daher "unausgesprochen" mehr von der Psyche dieser Person als mancher Brief. Lässt man Dossis Original auf sich wirken und folgt nur dem Gesichtsausdruck selbst, so wirkt es fast wie eine moderne Fotografie - nüchtern, auch in der Kleidung bescheiden, geradezu "auffällig unauffällig" und alltäglich. Auch Haar und Barttracht sind "eher praktisch" und könnten von heute sein. Dosso Dossi war trotz seiner Leistungen und seines großen künstlerischen Rufes in der Rangordnung der damaligen Zeit nur ein Auftragsempfänger, ein Bediensteter am herzoglichen Hof in Ferrara. Ob ihm darüber hinaus auch die persönliche Freundschaft der Herzöge zuteilwurde, wissen wir noch nicht. Er hat sich als Person dargestellt, die "nichts hermachen wollte".

Es ist meisterhaft, wie der Kopist den Augenausdruck des Selbstporträts erfasst hat: Original und Kopie zeigen einen Menschen, der einen nicht anschaut (!), sondern "durch den Betrachter hindurchguckt" und fast träumerisch mit seinen Gedanken und Visionen in ganz anderen Welten zu sein scheint. Man kann versuchen, diesen Augenausdruck selbst anzunehmen, um zu entdecken, wie sich das Körpergefühl verändert. Betrachtet man den Gesichtsausdruck der Hauptfiguren in Dossis Bildern genau und fühlt sich selbst in deren Gesichtsausdruck ein, so erkennt man, mit welcher Empathie Dosso Dossi den psychischen Zustand seiner Figuren in ihrer abgebildeten Situation erfassen wollte und wie meisterhaft er sie darstellen konnte.

¹⁰² SKWIRBLIES 2017, S. 418 ff.

¹⁰³ Dazu SKWIRBLIES 2009, S. 85f.

Dosso Dossi muss offenbar ein hochgebildeter Maler, ein für sich selbst bescheidener, ein empathisch-sensibler Mensch gewesen sein, der sich als Künstler in die "Psyche" seiner Figuren vertiefte und "die Wahrheit hinter den Dingen" rätselhaft verklausuliert in seine Werke einband. Er muss auch ein genauer Beobachter der Landschaft und Natur gewesen sein, denn nie zuvor wurden Wetter, Landschaft und Flora so präzise in Kunstwerken abgebildet wie bei ihm. Vergessen wir nicht: Es gab damals noch keine Photographie.

Ein weiteres Schicksal Dosso Dossis, ja von einer gewissen Tragik ist die Tatsache, dass er schon zu Lebzeiten diesen "Spitznamen" verwendete¹⁰⁵ und nun unter diesem Namen in der Kunst- bzw. Rezeptionsgeschichte verzeichnet ist, aber so gar nicht hieß. Sein richtiger Name ist *Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri*,¹⁰⁶ geb. um 1486 in Tramuschio di Mirandola, gest. vermutlich Anfang Juli 1542 in Ferrara.¹⁰⁷ Schon 1913 war sein Todesjahr bekannt, was wie auch sein wirklicher Name für die Lübbecker Altartafel von besonderer Bedeutung sein wird.

Als der Vatikanstaat im Jahr 1598 das Herzogtum Ferrara übernahm, begann die Zerstreuung der Werke Dosso Dossis; nach kurzer Zeit war er vergessen — so lesen wir es immer wieder in mehreren im Internet kursierenden Beiträgen und Kurzinformationen von Agenturen, die seine Bilder heute als Reproduktionen, als Dateien für Prospekte oder als Wandtapeten verkaufen und mit der Kunst des "Vergessenen" nun weltweit Geschäfte machen.

Dass das "Vergessen sein" aber wohl nicht ganz der Fall war, beweist eben der Stich des 18. Jahrhunderts, die Kopie von Dosso Dossis Selbstbildnis (Abb. 31). Dieser Stich ist nicht nur ein Beleg, dass das undatierte Selbstporträt auch schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Dosso Dossi zugeschrieben wurde, sondern wirft auch die Frage auf: Warum fertig man einen Stich zum Verkauf an, wenn der Name vergessen ist und es darum keine Interessenten, keinen Markt dafür gibt? Der Stich (Abb. 31) enthält eigens den Hinweis "Dosso Dossi pittore — Dosso Dossi, der Maler", und er scheint einen verbreiteten Absatz gefunden zu haben, weil er in mehreren Archiven, z.B. in Leipzig, Hamburg, Berlin und Coburg, bis heute erhalten geblieben ist.

Heute sind Dosso Dossis Werke verstreut in den namhaftesten Galerien und Museen der Welt ausgestellt und kostbare Stücke dieser Sammlungen. Uns sind nur wenige biografische Daten und Fakten zu Dossi Dosso aus seiner Lebenszeit überliefert - und dies eher zufällig in Akten der Verwaltungen wie Auftragsbüchern, Katalogen und Dokumentationen von Ereignissen an den Höfen. Aber wir haben seine Werke, deren Zuordnung zu Dosso Dossi erst durch mühsame Forschung in den letzten zweihundert Jahren nachgewiesen werden konnte, und wir haben heute per Internet sogar zuhause zugängliche Bilder von ihm verfügbar, die uns von ihm "erzählen" – wir müssen eben nur "sehen und nachempfinden lernen".

_

¹⁰⁴ Dazu mehr von ZWANZIGER 1910, S. 30

¹⁰⁵ Von Dosso Dossi ist nur ein signiertes Bild bekannt: "Heiliger Hieronymus". Um 1520 (Kunsthistorisches Museum Wien. Gemäldegalerie, 263). Die Signatur ist Rätsel und Humor zugleich und zeigt das D mit durchgestecktem Knochen: D und osso (ital. Knochen) = Dosso. Dazu MENDELSOHN 1914, S. 9 und ebenda: "Auf keinem der urkundlich beglaubigten oder stilkritisch ganz sicheren Bilder findet sich die Spur einer Namensbezeichnung." - Der Name soll vom herzoglichen Gut Dosso abgeleitet worden sein. Um 1780 wurde eine Inventarliste der estensischen Galerie in Ferrara angefertigt. Zu dieser Zeit befanden sich noch fast alle Werke Dosso Dossis in Italien und mehrere an seinen Hauptwirkungsstätten, dem Hof in Ferrara, und im Fürstentum Modena. Offenbar war den Beamten wohl noch der Name eines früheren hohen Hofbeamten und seiner Herkunft vertraut: der "Dossi", Nicolò de Luteri, Verwalter des herzoglichen Gutes Dosso, später Schatzmeister der herzoglichen Familie Este in Ferrara und Vater des Malers Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri (genannt Dosso Dossi) – so war das für die Beamten eben "der Dosso vom Dossi", und das ließ sich auch schneller schreiben. FREDERICKSEN 1998 ("Collecting Dosso", S. 370 ff.) hatte bereits darauf hingewiesen, dass die Kataloge in den Jahrhunderten äußerst mangelhaft – besonders bei der Beschreibung der Bildinhalte – geführt wurden.

¹⁰⁶ Luteri ist die Italienisierung des Namens Luther; seine Vorfahren stammten aus Trient.

¹⁰⁷ Der 24. Juli wird im Protokoll der Schätzung der Altartafel als Tag des Treffens der Taxierungskommission genannt. Da es sich um eine Nachlasssache handelte, wird Dosso Dossi vor dem 24. Juli verstorben sein.

6 Interpretation der Bildinhalte



Abb. 32: Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel. (Ferrara 1541/42). Altarblatt, Öl auf Pappelholz, 269 x 172 cm mit Rahmen. Diese Altartafel befindet sich seit 1830 in der St.-Andreas-Kirche in Lübbecke/Westfalen. Spätwerk von *Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, genannt Dosso Dossi.* (Fotografie: Privatarchiv KJK)

Hermeneutik

Kunst, die subjektivste Erkenntnisform des Menschen, bedarf der Auslegung, um Kunst zu verstehen. Damit ist nicht die freie Fantasie gemeint, sondern, dass sich empirisch gewonnene Fakten und die "Auslegung", die Hermeneutik, ergänzen müssen. Der Mix aus Imitation, Fantasie, cerebralem Speicherrepertoire der Maler in ihrer Vorstellung, ihre Eingebundenheit in Zeitgeschichte und Zeitgeist mit all ihren Idealen und Ideologien sowie Anregungen aus anderen intellektuellen Arbeitsfeldern der Maler bilden nicht nur ihre Sozialisation, sondern aus dieser Gemengelage entsteht erst das subjektive Kunstobjekt, "das einmalige Werk" und der Wert, der sich am Inhalt, an der "künstlerischen Lösung" orientiert und nicht am Handelswert im pekuniär orientierten Kunstmarkt. Dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Altartafel wird hier in Kapitel 5 nachgegangen.

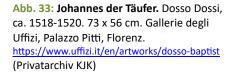
Die reinen Fakten (⇒ Kap. 2-4) sollen nun durch einen hermeneutischen Ansatz ergänzt werden. Er will zu den wenigen biografischen und chronologischen Fakten, die die Forschung bisher zu Dosso Dossi zutage fördern konnte, eine Meta-Ebene schaffen: nicht arbiträr, sondern als ein Denkprozess, der Fakten, Erkenntnisse und Interpretation zu einer ganzheitlichen Sicht verbinden möchte, um noch weitere Argumente zur Bestimmung der Urheberschaft der Lübbecker Altartafel heranzuführen.

Johannes der Täufer - ein frühes Bild von Dosso Dossi

Johannes den Täufer hatte Dosso Dossi schon früher um 1519 gemalt (

Abb. 33). Auch das Bild der Lübbecker Altartafel (

Abb. 32) zeigt Johannes den Täufer. Daher wird ein Vergleich beider Darstellungen hilfreich sein.





Es ist ein Bild der Verehrung des heiligen Johannes des Täufers, ähnlich den Porträts der Mächtigen der Renaissance, doch wird ihm durch das Licht in Landschaft und Himmel und durch das Antlitz mit kaum sichtbaren Augen und halb geöffneten Mund etwas Mystisches

Interpretation der Lübbecker Altartafel

verliehen: nur Stirn, Schulter und die Szene rechts im Hintergrund treten aus dem Halbdunkel hervor. Das kleine Format von 73 x 56 cm lässt vermuten, dass das Bild nicht für eine Kirche bestimmt war, sondern eher für einen privaten Ort der Kontemplation und für eine Person angefertigt wurde, der Johannes der Täufer etwas bedeutete.

Anders als in der biblischen Überlieferung erscheint er prächtig mit goldbetresstem roten Mantel über den Schultern; das ihn charakterisierende, biblische "härene Hemd" hat Dosso Dossi hier auf einen um den Hals gelegten Zopf aus Tierhaaren reduziert, der wie eine schmückende Halskette wirkt. Das Zeichen seiner Amtswürde, das Bischofskreuz, hält er mit festem Griff, und über seinen Kopf schwebt ein goldener Ring, ein Heiligenkranz. Johannes der Täufer wird als bedeutende Persönlichkeit dargestellt.

Das Gemälde enthält im Licht des sich öffnenden Himmels, schemenhaft angedeutet, die Taufe Jesu im Jordan. Dabei stehen beide Agierenden im Jordan: Jesus mit weißem Lendentuch, während Johannes ihm das Taufwasser über den Kopf gießt. Im geöffneten Himmel schweben Engel, und das stark leuchtende, orangefarbene Objekt ähnelt einem Fisch — Geheimzeichen der frühen Christen (Ichthys = Fisch), gebildet aus den griechischen Anfangsbuchstaben von "Jesus Christus, Gottes Sohn, Retter"?

Völlig anders wird 1541/42 Johannes der Täufer auf der Lübbecker Altartafel dargestellt (

Abb. 46). Da ist nichts von Pracht und Mystik zu sehen. Ein in biblisch beschriebener Einfachheit mit dem härenen Hemd bekleideter Mensch kniet am Ufer des Jordan und schöpft Wasser. Das Bischofskreuz, Zeichen der Amtswürde, ist abgelegt. Nur über dem Kopf der knieenden Figur schwebt der gleiche goldene Ring wie auf dem frühen Bild von 1518-20, ein Hinweis, dass der heilige Johannes der Täufer gemeint ist. Was hat das zu bedeuten?

Geburt und Taufe: zwei Stationen der Menschwerdung Christi

Aus theologischer Sicht sind die Geburt und Taufe Jesu die zwei Stationen seiner Menschwerdung im Bericht der Evangelien. Dosso Dossi hat diese Stationen in zwei Bildern künstlerisch gefasst, die hier zur Erläuterung der These von der "Wahrheit hinter den Dingen" verglichen werden. Wie werden diese zwei Stationen der Menschwerdung von ihm, der als gebildeter Künstler mit der Bibel und dem theologischen Weltbild seiner Zeit bestens vertraut war, verstanden und gedeutet – konform und der sakralen Prachtentfaltung entgegenkommend oder aus subjektiver individueller Sicht, damit sich die Wahrheit hinter der Erscheinung entfalten kann? Es wurde bereits angesprochen, dass man Dosso Dossi als "Symbolisten" bezeichnen könne, dass jedes Motiv oder Detail seiner Bilder eine intellektuell genau kalkulierte Bedeutung habe und dass sich alle Details zu einer Meta-Ebene verbinden, die sich hinter dem auf den ersten Blick Sichtbarem verbirgt.

Das Altarbild "Die Anbetung des Kindes" (\Rightarrow Abb. 34) wird für Bibelkenner, für Pracht erwartende Kunstliebhaber oder für Weihnachtsfreudige mit Krippe, Kerzen und Geschenken geradezu verstörend wirken: Es gibt keine Krippe! Deutlicher, drastischer lässt sich die Thematik "Jesus kommt in die Welt des Elends, auf die Erde", die Menschwerdung Christi, kaum ausdrücken:

- Der Stall ist eine Ruine, das Dach kurz vor dem Einsturz, die Bretter sind verbraucht und ausgefranst, ein Fenster als Schutz vor der Kälte ist nicht vorhanden. Sichtbar ist ein entlaubter Baum vor dem blassen winterlichem Himmel über einer Winterlandschaft in kühlen Farben. Kälte ist die Botschaft.
- Das Jesuskind liegt nackt auf ein Tuch gelegt direkt auf dem Boden, auf der Erde (!), ohne Krippe und Gloriole: eine Situation, die jedes Mutterherz zum Mitleid rühren würde. Das Licht wird auf diese Stelle fokussiert.
- Maria zeigt direkt auf das Kind. Sie ist eher prächtig mit den für sie typischen leuchtenden Farben blau und rot und einem eigenartigen goldfarbenem Turban gemalt die Andeutung eines Heiligenscheins, denn Maria wurde erst später von der Kirche heiliggesprochen.



Abb. 34: Die Anbetung des Kindes. Dosso Dossi. ca. 1519. Galleria Borghese, Rom. https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/adoration-of-the-christ-child-2 (Privatarchiv KJK)

- Joseph mit nackten Füßen ist ein älterer Mann, liebevoll väterlich, in eine Art rotbraunes Mönchsgewand mit Kapuze gekleidet ein guter frommer Mensch? Er schaut nachdenklich auf das Kind, als gingen ihm Gedanken durch den Kopf: "Wie kann ich für das Kind sorgen?"
- Die drei Engel in leuchtenden Farben, bewegt und einer mit Blumenkranz im Haar, halten beschriebene Papierblätter in den Händen, als wollten sie singen oder von Verheißungen der Bibel berichten. Die Blätter sind teilweise lesbar: "Te deum laudamus" und "Gloria in ex[cel]sis". Rechts oben ist eine eigenartige Fratze mit roten Haaren Andeutung des Teufels? sichtbar, die der linke Engel direkt anzusprechen scheint, er zeigt mit dem Finger belehrend auf eine Schriftstelle des Papierblattes.



Lübbecker Altartafel, oberer Teil: Der Erzengel Michael bekämpft den Teufel

Abb. 35: Lübbecker Altartafel, oberer Teil. (Privatarchiv KJK)

Dass das mit Öl auf Pappelholz gemalte, mit Rahmen 269 x 172 cm große Bild als Altartafel konzipiert war, erkennt man an der Größe und am Rundbogen, den auch andere Altartafeln Dosso Dossis aufweisen (➡ Abb. 27). Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel wird im Bild umgeben von einer großen Gewitterwolke und schweren schwarzen Rauchschwaden. ¹⁰⁸ Wie bereits bei dem Bild "Die Anbetung des Kindes" (➡ Abb. 34) hat auch hier der Engel mit den grünen Flügeln, der von links herbeischwebt, die Aufgabe des Hinweises auf ein Bibelwort. Die grüne Farbe seiner Flügel symbolisiert Hoffnung und Heilung. Vermutlich hatte das Papierblatt eine Schrift, doch, wie wir schon wissen, kam die Altartafel beschädigt nach Berlin und musste restauriert werden.

Eine Nahkampfszene voller Dramatik: Der Erzengel Michael packt den Teufel am Bart, und das Schwert, von dem nur der Griff sichtbar ist, scheint gleich zuzuschlagen. Die Szene bezieht sich auf die Bibel, die Vision des Sehers Johannes:

¹⁰⁸ Eine Analyse des Meteorologen Friedrich Föst, der das Lübbecker Bild genau kennt, kommt zu dem Schluss: "Dosso Dossi muss ein sehr genauer Wetterbeobachter gewesen sein. Zweifelsohne handelt es sich bei der Wolkendarstellung um meteorologisch frontolytische Vorgänge, d.h. hier löst sich eine Wetterfront auf. Man er-kennt das sehr gut an den flachen Cumulus-Wolken und vor allem an den feinen stratiformen Cirruswolken im obersten Stockwerk der Troposphäre. Eine Gewitterwolke sieht von der Seite aus wie ein Schmiedeamboss, die Basis ist dunkel und die Wolke wird nach oben hin heller. …" Die rechte Seite des Bildes interpretiert er als Darstellung einer dunklen aufquellenden Rauchsäule. "… Ich meine auch ein paar Rottöne als züngelnde Flammen-spitzen in den Quellungen der Rauchsäule auszumachen. Das wiederum würde zu der großartigen detaillierten Beobachtungsgabe Dosso Dossis passen." (Freundliche Mitteilung an den Autor KJK). Die Wetterdarstellung dient nicht nur der räumlichen Tiefe der Altartafel, sondern sie steht auch zusammen mit der Rauchsäule in direktem Zusammenhang mit der kryptischen Thematik des Bildes.

"Und es entbrannte ein Kampf im Himmel: Michael und seine Engel kämpften gegen den Drachen. Und der Drache kämpfte und seine Engel, und er siegte nicht, und ihre Stätte wurde nicht mehr gefunden im Himmel. Und es wurde hinausgeworfen der große Drache, die alte Schlange, die da heißt: Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt. Er wurde auf die Erde geworfen, und seine Engel wurden mit ihm dahin geworfen." [Neues Testament. Offenbarung des Johannes 12, 7-9]

Der Teufel ist als Zwitterwesen aus Mensch, alter Mann und Vogel dargestellt. Er liegt bereits entkräftet auf dem Rücken und scheint sich mit den Klauen auf dem Boden festzukrallen. Die schwarzen Rauchschwaden können als Fegefeuer des Jüngsten Gerichts, aber auch als Hinweis auf die Zerstörungen durch den Italienischen Krieg (1494-1559) deuten, der zwischen den Herzogtümern und Stadtstaaten geführt wurde und Dosso Dossis Leben permanent begleitete und Städte und Besitz in Rauch aufgehen ließ. Auf die Ähnlichkeit der Teufel-Darstellung bei anderen Bildern Dosso Dossis wurde schon hingewiesen (\rightleftharpoons Dok 14).

Wenn man sein um 1540 entstandenes Bild "Der Erzengel Michael"109 (➡ Abb. 25, ebenfalls ➡ Dok 14) mit seiner Dramatik heranzieht, so kann man durchaus folgern, dass der Erzengel Michael, in beiden Bildern dargestellt wie ein jugendlicher Renaissance-Held, für Dosso Dossi ein Sehnsuchtsideal war, eine kraftvolle Figur, die das Böse in der Welt, personifiziert im Teufel, besiegt. Dass Dosso Dossi in seinen letzten Lebensjahren von neidvollen Malerkollegen und Kritikern angefeindet und in der Öffentlichkeit mit Verleumdungen depraviert worden war, er könne wegen Zitterns nicht mehr malen, wird in der Dossi-Literatur häufiger erwähnt und weiter kolportiert. Erst der Kongress in Los Angeles 1998 konnte hier Klarheit schaffen: Dosso Dossi hat bis an sein Lebensende gemalt.

Auch die Confraternita della Morte, für die Dosso Dossis Altartafel ursprünglich gedacht war, könnte von Einfluss gewesen sein.¹¹¹0 Das Tätigkeitsfeld der Bruderschaft wurde schon in einem eigenen Kapitel (S. 37 f.) beschrieben, ebenso ihre Bedeutung als Auftraggeber für Kunst und Kunstgegenstände. Ihr Betsaal, ihr Oratorio in Ferrara enthielt eine wertvolle Reliquie: Um 1510 begannen sie das Heilige Kreuz in den Mittelpunkt ihrer Verehrung zu stellen; *Isabella von Aragon* (1470-1524) hatte ihnen dazu eine Reliquie des Heiligen Kreuzes geschenkt. 1547 wurde der Betsaal mit hochwertigen Bildern ausgestattet, darunter auch ein Auferstehungsbild (♣) Abb. 36), ein Hoffnungsbild zum Sieg über den Tod.¹¹¹¹

Abb. 36: Auferstehung. Maestro G. Z. Ehemaliger Betsaal der Confraternita della Morte, Ferrara (heute Oratorio dell Annunziata). Das Bild wurde 1836 hinter einem Altar entdeckt. https://www.oratorioannunziata.fondazionezanotti.org/en/ (Privatarchiv KJK)



Auch Dosso Dossis letzte Altartafel "Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel" hat ebenfalls das Motiv der Hoffnung auf das Leben nach dem Tode kryptisch zum Thema. Ob Überlegungen zur künstlerischen Ausgestaltung des Betsaals mit großen Ge-

¹⁰⁹ Auch dieses Bild von 1540 zeigt die Präzision der Meteorologie wie die Lübbecker Altartafel. Es kann als Beweis gewertet werden, dass die Lübbecker Altartafel zu den Spätwerken Dosso Dossis zu zählen ist.
¹¹⁰ Überlegungen zur künstlerischen Ausgestaltung des Betsaals der Confraternita mit großen Gemälden und Fresken bestanden vermutlich bereits um 1540, da in diesem Jahr Dosso Dossi mit der Altartafel begann.

¹¹¹ Der Betsaal ist heute unter dem Namen Oratorio dell Annunziata (Ferrara, Via Borgo di Sotto 49) erhalten. Digital https://www.oratorioannunziata.fondazionezanotti.org/en/ Stand 4.3.2024. Diese Quelle bringt auch Bilder des Innenraums und des Gemäldes "Auferstehung".

mälden und Fresken bereits um 1540 bestanden, ist anzunehmen, weil *Zwanziger* und *Mendelsohn* vom Auftrag der Confraternita della Morte berichten. Die Confraternita, die "Totengräbergilde Ferraras", war vermutlich auch für Dosso Dossis Begräbnis zuständig.

Lübbecker Altartafel, mittlerer Teil: Die Landschaft

Dosso Dossi wird ebenfalls als Maler plastischer Landschaften und ihrer Flora gerühmt. Verblüffend ist die Ähnlichkeit der Flora-Ausführung im Vergleich mit dem Bild "Heiliger Hieronymus" im Kunsthistorisches Museum Wien. Offenbar muss Dosso Dossi für Städte in der Landschaft ein besonderes Auge gehabt haben, denn nicht wenige seiner Bilder zeigen als Verbindung der Szenen oder als Effekt der perspektivischen Raumtiefe des Bildes Landschaften mit Städten. Bekannt ist, dass er längere Arbeitsperioden mit Aufträgen zum Zeichnen der Stadt Ferrara verbracht hatte und dadurch seine Technik zur Darstellung von Landschaften und Städten verfeinern konnte.¹¹²

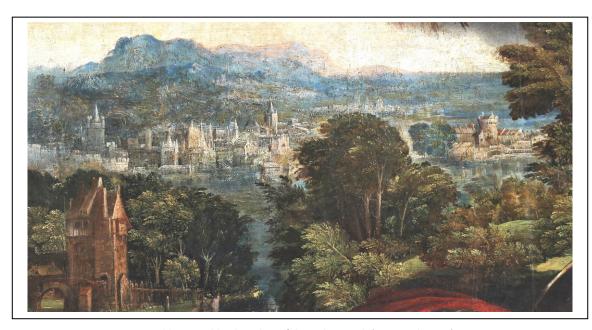


Abb. 37: Lübbecker Altartafel, mittlerer Teil. (Privatarchiv KJK)





Abb. 38: Castelvetro di Modena. Fotografie. (Privatarchiv KJK)

Abb. 39: Landschaft in der Provinz Reggio Emilia. Fotografie. (Privatarchiv KJK)

¹¹² Dosso Dossi fertigte 1524 eine Zeichnung der Stadt Ferrara für *Isabella Estense* (Gattin von Markgraf *Gianfranceso II Gonzaga* von Mantua) an, nach der ein Fresko in ihrer Loggia im Palast in Mantua entstehen sollte (CITTADELLA 1870, S. 12). Isabella schickte die Zeichnung an den Herzog in Ferrara wieder zurück. Es wäre interessant zu wissen, ob Dosso Dossis Zeichnung dort erhalten ist und ob Elemente dieser Zeichnung auch auf der Lübbecker Altartafel zu finden sind.





Abb. 40: Dosso Dossis Geburtsort: Tramuschio / Mirandola, Provinz Reggio Emilia. Castello die Pico und Kirche in Mirandola. (Privatarchiv KJK)

Der mittlere Teil der Altartafel bildet eine Verbindung zwischen dem Kampf oben und der Taufszene unten. Gezeigt wird eine Stadt in einer Landschaft, deren Farbenspiel der Landschaft der Reggio Emilia abgeschaut zu sein scheint (Abb. 38-40), in der er seine Kindheit verbrachte und in der auch das Gut Dosso lag: nicht weit von Modena, in *Tramuschio di Mirandola*, seinem Geburtsort.

Der Bildausschnitt der Altartafel wäre auch als Landschaftsbild eigenständig wirkungsvoll. Sind visuelle Präsenzen aus Erinnerungen an Mantua, Ferrara, Modena und die Reggio Emilia hier verschmolzen, weil Dosso Dossi aus künstlerischen Gründen "Stadt in der Landschaft" als Brücke der beiden Szenen und als Effekt der Raumtiefe malen wollte?¹¹³ Immerhin weisen neben der Wolkenbildung auch die Farben der Gebäude und die Formen von Türmen und das Kastell (\$\sigma\$ Abb. 37 rechts im Bild, Abb. 38-40) auf visuelle Eindrücke und Erinnerungen an die Provinz Reggio Emilia bzw. die Umgebung von Modena hin. Gegenüber dem Autor einmal geäußerte Vermutungen, dass es sich hier um eine niederländische Landschaft handele, sind allein wegen der hügeligen Landschaftsgestalt und ihrer Farben nicht zutreffend.

Die Thematik "Die Taufe Jesu überwindet den Dämon, den Drachen, die Verzweiflung, die Sünde, eben den Teufel, den der Erzengel Michael besiegt" könnte sich die Confraternita della Morte, die Totengräber in Ferrara, als Lichtblick, als "Verheißung und Hoffnung im Glauben", als Bild für ihren Betsaal durch aus gewünscht haben. Eine Bedeutungsebene des Gesamtbildes ist — dreifach verklausuliert durch den Erzengel Michael, die Landschaft und die Taufszene angesprochen — die Hoffnung auf ein besseres Leben im Himmelreich, denn auch die Mitglieder der Confraternita della morte, die ja immer nur Elend und Tod sahen, wollten die Hoffnung nie verlieren, um ihre caritative Arbeit weiter auszuführen zu können, um "durchzuhalten", auch in den zeitweisen Anfeindungen der Amtskirche. Vielleicht hatte die Bruderschaft unter diesem Aspekt auch dem großen Auferstehungsbild (\rightleftharpoons Abb. 36), das den Sieg Christi über den Tod thematisiert, im Betsaal einen zentralen Platz zugewiesen, bis es hinter einem großen Altar verschwand und erst 1836 wieder zum Vorschein kam.

In der Landschaft der Lübbecker Altartafel liegen alle Bauwerke bereits im milden Licht nach einem abziehenden Gewitter, wenn die Sonne wieder aus den Wolken hervorkommt. Dargestellt ist eine Stadt voller Kultur: Villen und Paläste im Bild symbolisieren Kunst und Wissenschaft, Kirchen die Frömmigkeit— eben diese Verbindung war das Bildungsideal zu Dosso Dossis Zeit in der Spät-Renaissance. Wasser ist zu sehen und gliedert die Landschaft – und Wasser ist Leben. Der rote Turm links unten und das runde Castello rechts bilden Blickpunkte, die die Räumlichkeit der Perspektive verstärken. Bemerkenswert ist die präzise Ausarbeitung der Flora.

-

¹¹³ Es ist mir trotz intensiver Suche bisher nicht gelungen, die Landschaftsdarstellung mit alten Darstellungen von Städten, in denen Dosso Dossi gearbeitet hat, in Verbindung zu bringen. Vielleicht gelingt es der Dosso Dossi-Forschung später dieses zu leisten, zumal nun seine vierte Altartafel wieder entdeckt wurde.

Lübbecker Altartafel, unterer Teil: Die Jordan-Szene

Für die Entschlüsselung dieser Szene und deren versteckten Bedeutung ist die Kenntnis des Geburts- bzw. Taufnamens von Dosso Dossi wichtig: Der Beiname *Dossi* leitet sich von Ländereien und einer Villa ab, die Dosso Dossis Vater verwaltete, und wird bereits früh urkundlich im Zusammenhang mit dem Maler Dosso Dossi verwendet. " … Der Beiname Dosso wurde schließlich der Künstler- und Hauptname für Giovanni, während er für Battista nur als zweiter Name an den Taufnamen angehängt wird. … "114 Erinnern wir uns: Sein richtiger Name ist Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, geb. um 1486 in Tramuschio, gest. Juli 1542 in Ferrara. Nur wenn man dies alles in Betracht zieht, lässt sich sein letztes Werk, die spätere Lübbecker Altartafel, mit ihrer kryptischen Symbolik verstehen.

Für Betrachter ähnlich sonderbar wie schon "Die Anbetung des Kindes" (\$\sim \text{Abb.} 34\) erscheint auch die Lübbecker Altartafel "Die Taufe Jesu im Jordan. Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel" von 1542, Dosso Dossis vierte Altartafel und sein letztes Werk (Abb. 32). *Pagani* hatte in seiner Beschreibung des Bildes eigens "am Jordan" ("... lungo il Giordano ...") notiert. Bereits 1830 war dem Kunstexperten Bartels aufgefallen, dass die Taufszene eigenartig dargestellt ist — "... der Körper [des Johannes] in schwieriger Stellung. In seinem Kopfe ist mehr die dienstfertige Liebe als der prophetische Charakter ausgedrückt." 116 Auch die Kuratoren, die die Lübbecker Altartafel 2024 und 2025 untersuchten, äußerten im Gespräch, dass dieses Werk für die Zeit ihres Entstehens eine ungewöhnliche Ikonographie aufweist.

Nach christlichem Verständnis ist die Taufe eine Amtshandlung durch eine Amtsperson, der von den frühen Gemeinden, später von der Kirche, dazu die Amtsautorität verliehen wurde; der Täufling ist ein Mensch, der mit dieser Amtshandlung zum Mitglied der Gemeinde bzw. Kirche wird. Bei der Betrachtung einer Erwachsenentaufe stellt sich damit auch die Frage nach der Interaktion der handelnden Personen, des Täufers und des Täuflings. Daher wird es erkenntnisreich sein, wie Zeitgenossen Dosso Dossis, wie die Kunstwelt der Spätrenaissance diese Szene aus der Bibel verstanden haben und wie sie künstlerisch konzeptionell ins Bild gesetzt wurde.

Betrachten wir dazu einige Bilder zur Thematik "Die Taufe Jesu durch Johannes im Jordan" (\$\sip\$ Abb. 41-45, dazu auch \$\sip\$ Dok 15). Auf all diesen Bilder ist Johannes der Täufer **Amtsperson**, teilweise sogar groß und dominant im Geschehen wie bei *Campi* und *Tintoretto*. Auf all diesen Bildern ist Jesus **Mensch**; seine Eigenschaft als Gottes Sohn wird nur durch andere Hinweise — und diese abgesetzt von ihm (!) — durch den Heiligen Geist (Taube bei *Tintoretto*), durch den Himmel mit Gottvater (bei *Caracci*), durch die lobpreisenden Engel (bei *Elsheimer*) und durch die "Flamme" der prophetischen Verheißungen des Alten Testamentes (bei *Moroni*) im Bild angedeutet.

Doch auf der Lübbecker Altartafel (Abb. 46) ist die Taufszene völlig anders als auf den Vergleichsbildern dargestellt: Johannes der Täufer ist der **Mensch**, nicht die Amtsperson (das Zeichen seiner Amtswürde, das Kreuz, ist abgelegt) und Christus ist der **Herr** (mit Gloriole), der ihm gnädig sein Ohr leiht und in der Körperhaltung eine gewisse Distanz vermittelt. *Bartels* hatte 1830 schon bemerkt, dass Johannes d. T. " … in schwieriger Stellung …" dargestellt ist (Dok 2): Johannes schöpft das Wasser des Jordans. Auf den Vergleichsbildern wird das Übergießen des Wassers, der Taufakt selbst, dargestellt.

Dosso Dossis Darstellung entspricht so gar nicht der Lehre der Kirche, die im Taufakt die Aufnahme eines Menschen in die Gemeinde der Gläubigen sieht: durch eine Amtsperson, deren erste namentlich bekannte Johannes der Täufer und Jesu Christi Vorgänger war. Aber warum bricht er mit der Konvention?

¹¹⁴ MENDELSOHN 1914, S. 8; dazu ausführlich CITTADELLA 1870, S. 8-12, bes. S. 11

¹¹⁵ PAGANI 1770, S. 58, Nr. 14 (

Dok 6)

¹¹⁶ MÖLLER 1830, S. 37 (*⇒* Dok 2)

Darstellungen der Szene "Die Taufe Christi im Jordan" (Dok 15 in größerer Darstellung)







Abb. 41 Abb. 42 Abb. 43

Abb. 44





Abb. 45

- 41 Antonio Campi (1524-1587). Chiesa di San Sigismondo, Cremona.
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio Campi, Battesimo di Ges%C3%B9 in San Sigismondo (Cremona).jpg
- 42 Annibale Carracci (1460-1509). (um 1504). San Gregorio, Bologna. Detail:
 - https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:1584 Annibale Carracci, The Baptism of Christ San Gregorio, Bologna.jpg
- 43 Jacopo Tintoretto (um 1518-1594). (um 1594). San Silvestro Venedig.

https://app.fta.art/de/artwork/6ba8528d8a48a6367265f9f8d98cc5ad8e21400e

Detail: https://www.savevenice.org/project/baptism-of-christ

- 44 Adam Elsheimer (1578-1610). (Venedig um 1599). National Gallery London. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/adam-elsheimer-the-baptism-of-christ
- 45 Giovan Battista Moroni (1523-1579). Museo Adriani Bernareggi Bergamo. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baptism of Christ - G.B. Moroni.jpg



Abb. 46: Lübbecker Altartafel, unterer Teil. (Privatarchiv KJK)

Erinnern wir uns: Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, genannt Dosso Dossi, ging auf die 60 zu, damals ein hohes Alter. 1541 hatte Dosso Dossi sein Testament verfasst. Sein Bruder Battista war zu dieser Zeit mit einem großen Freskenauftrag auswärts beschäftigt. ¹¹⁷ Seine drei Töchter waren noch jung und unverheiratet. Wir wissen nicht, ob eine Krankheit oder das oft gespannte Verhältnis zu seinem Bruder der Anlass war, vorsorglich testamentarisch alles zu regeln. Er wird sich 1541 entsprechend der damaligen tiefen christlichen Religiosität mit Tod, Begräbnis, Jüngstem Gericht, Fegefeuer und Auferstehung auseinandergesetzt haben, sodass sich die Motivation zur Ausführung und Umsetzung der Thematik der Altartafel mit seiner aktuellen Lebenssituation verband. Hinzu kam der Kontakt zur Confraternita della Morte, für die die Altartafel ursprünglich bestimmt war, und die ihn wohl auch zu begraben hatte.

Wenn man von der These ausgeht, dass die Lübbecker Altartafel tatsächlich Dosso Dossis letztes Werk von 1542 ist (Beweise und Argumente

Kap. 4-5), dann ist zu erwarten, dass Persönliches symbolisch in diesem Werk, sein letztes, eingeflossen ist. Kurz nach Vollendung starb er.

Erinnern wir uns: Auf den Vergleichsbildern zum Thema "Taufe Jesu im Jordan" (

Abb. 41-45), entstanden im Zeitraum von ca. 1480 bis ca. 1600, wird der Taufakt durch Übergießen des Taufwassers selbst dargestellt, wobei Johannes d. T. Täufer Amtsperson und teilweise sogar

¹¹⁷ MENDELSOHN 1914, S. 14

groß und dominant im Geschehen ist und Jesus ein **Mensch**, der durch die Taufe Mitglied der Gemeinde bzw. der Kirche wird.

Auf der Lübbecker Altartafel ist das alles anders, die Rollen sind vertauscht: Johannes ist der **Mensch**, Jesus Christus ist der **Herr**, der **Erlöser**. Geht es um die Taufszene oder geht es um was ganz anderes?

Christus, die Gloriole zeigt es, steht als **Christus der Herr**, bekleidet mit einem plastisch gemalten befransten Lendentuch in den Marienfarben blau und rot, aufrecht im Wasser. Sein Körper wirkt gegenüber der Darstellung des Johannes eigenartig weich, der Körper ist anatomisch weniger klar dargestellt als die Figur des Johannes. Die Köperhaltung, die aufeinandergelegten Fingerspitzen, die Neigung des Kopfes und der Blick sind Ausdruck der "gnädigen, freundlichen Konzentration" auf ein "Anliegen" der Person des Johannes – Christus als Sohn Gottes, als Erlöser, als "der Herr" neigt ihm gnädig sein Ohr.¹¹⁸

Johannes wird knieend am Ufer und anatomisch genau mit jeder Muskelfaser dargestellt. Er trägt ein Büßergewand, das "härene Hemd" mit deutlich sichtbaren Tierhaaren (Fell?), über das ein einfaches rotes Tuch gelegt ist, das von einem schmalen Gürtel gehalten wird — diese Art der Kleidung gehörte im Alten Testament zum **Trauer-Ritual**, und Johannes war ein Bußprediger. Er wagt gar nicht aufzusehen und wirkt irgendwie unsicher beim Schöpfen des Wassers aus dem Jordan — es scheint so, als überlege er, ob er Christus überhaupt taufen dürfe. Seine demütige, knieende Haltung am Ufer (sic) ist die eines Dienenden, sein Körper der eines schwer arbeitenden **Menschen**. Der Knieende ist keine Amtsperson mit Selbstbewusstsein qua Amt — und in dieser Position kann man einen Erwachsenen auch nicht taufen; schon *Bartels* war das 1830 aufgefallen. Außerdem hat er das Zeichen seiner Amtswürde, den hölzernen Kreuzstab, abgelegt.¹¹⁹



Abb. 47: Lübbecker Altartafel, unterer Teil. Detail. Der abgelegte Kreuzstab. (Privatarchiv KJK)

Wenn Liturgen vor großen Bildaltären stehen, dann fällt ihr Blick, die Blickachse, auf den unteren Teil des Altarbildes. In der Renaissance-Zeit positionierten Maler in ihrer Bildkomposition häufiger an dieser Stelle ein Detail, dem sie eine besondere Bedeutung in der Ikonographie ihres Bildes zumaßen. Auf der Lübbecker Altartafel ist es das abgelegte Bischofskreuz mit Spruchband, das leider nicht mehr lesbar ist. ¹²⁰ Und noch ein Detail ist auffällig: Über seinem

¹¹⁸ Es wurde schon angesprochen, dass Dosso Dossi "seelische, psychische Zustände" seiner Personen in der jeweils dargestellten Szene erfassen und ins Bild setzen konnte. Man nehme einmal die gleiche Haltung wie die Christus-Figur ein und beobachte an sich, welcher psychischer Zustand sich einstellt und wie man in dieser Haltung agieren würde.

¹¹⁹ Das Schriftband ist nicht mehr lesbar und vermutlich bei der ersten Restaurierung übermalt worden. Eine Röntgenuntersuchung könnte klären, ob ein wichtiger Spruch noch weiter zur Entschlüsselung des Bildes beiträgt.

¹²⁰ Freundliche Mitteilung von Dr. Sven Jakstat, Kurator der Gemäldegalerie Berlin.

Kopf schwebt ein goldfarbener Ring, perfekt mit den Reflexionen des Lichtes gemalt, ein Heiliger?¹²¹

Es ist **San Giovanni**, Dosso Dossis Schutzpatron. Im katholischen Italien zu Dossso Dossis Lebzeiten war es Brauch, dass der erste bzw. Hauptvorname eines Kindes der Name des Schutzpatrons war, der das Kind sein Leben lang begleiten sollte: *Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri*. Es bleibt jedoch ungeklärt, ob an Johannes den Täufer oder Johannes den Evangelisten bei der Taufe des Kindes gedacht war und ob man bei diesem biblischen Namen damals überhaupt einen Unterschied machte.¹²²

Ist das Amtszeichen, der abgelegte Kreuzstab und positioniert im Bild an dieser wichtigen Stelle, ein Hinweis darauf, dass Dosso Dossi — in der Identifikation mit San Giovanni — seine Arbeit als beendet sah? Strahlt die Figur des Johannes mit ihrer Haltung nicht auch etwas Resignatives aus? Dass auf dieser Altartafel Johannes der Täufer nicht als Agierender in einer Taufhandlung dargestellt wird, sondern als Mensch, der auf den Knien Wasser schöpft, kann theologisch auch mit dem Bild vom "Wasser der Gnade" in Beziehung gesetzt werden. Wasser und Waschung sind in der Bibel wie auch in der katholischen Messe und bei der Weihung ein Symbol für Läuterung und geistige Reinigung, die für die Annäherung an Gott nötig ist. Und wenn man die Gesamtkonzeption des Bildes betrachtet (\rightleftharpoons Abb. 32), dann wirkt der Jordan wie eine Anspielung auf den Fluss Styx in der altgriechischen Mythologie, der die Lebenden von den Toten trennt: rechts vom Jordan sehen wir die Finsternis, den schweren Rauch, im Jordan steht Christus wie ein Vermittler und — im hellen Teil des Bildes — links am Ufer kniet Johannes.

All diese Symbole lassen einen Schluss zu: Es ist Giovanni Francesco di Nicolò de Luteris persönliches Hoffnungsbild, ein Credo − und dies unter Negation der Konventionen und sein "Requiem". Eben diese Tatsache macht das Bild so außergewöhnlich und so interessant. Haben nicht viele Künstler zum Ende ihres Lebens Konventionen hinter sich gelassen und etwas geschaffen, was ihnen selbst besonders wichtig war? Hat er sich selbst im Antlitz des S. Giovanni verewigt? War das Bild von der Confraternita della morte noch nicht angezahlt worden, sodass es noch Eigentum der Erbinnen – seiner Frau und seiner drei Töchter – war, die es schnell in Geld verwandeln wollten, und das zu einem möglichst guten Preis? Die Notarprotokolle von 1542 berichten davon (⇔ Dok 10, Dok 11, Dok 12). In Modena waren die Arbeiten von Dosso Dossi sehr geschätzt (⇔ Dok 6, Dok 12). Tatsächlich befand sich dann das Bild in der Johannes-Kapelle der Benediktiner-Abtei San Pietro in Modena, bis es von Sollys Agent in Italien aufgekauft wurde.

Die "Taufszene" zeigt verschlüsselt <u>Giovanni</u> Francesco di Nicolò de Luteri **post mortem** als Büßer vor Christus in der Hoffnung auf Aufnahme in das ewige Leben im Himmelreich. Wie wir schon bei seinem Bild "Die Anbetung des Kindes" gesehen haben, steht hinter dem, was wir zunächst sehen, eine Meta-Ebene der Bedeutung, so auch hier.

_

¹²¹ Dazu zum Vergleich das frühe Bild Johannes des Täufers (

Abb. 33), das Dosso Dossi, ca. 1518-1520 malte. Hier hält Johannes der Täufer das Amtszeichen fest in der Hand, der goldene Ring schwebt über seinem Haupt, er ist prächtig gekleidet − eine Person mit Selbstbewusstsein.

¹²² Es spricht viel dafür, dass Johannes der Täufer für Dosso Dossis Leben eine Bedeutung hatte (

Abb. 33 und 46) und in dieser Lebenssituation besonders, denn er war ein Bußprediger und Wegbereiter (sic) zu Jesus Christus. Gemäß dem katholischen Glauben bat man die Heiligen, Fürbitter für das Anliegen der Betenden zu sein.

Das Antlitz des San Giovanni

Zurzeit Dosso Dossis war es durchaus Praxis, dass Maler einer Figur im Bild das Antlitz hochherziger Stifter oder sogar ihr eigenes gaben, um sie oder sich im Bild zu verewigen, oder dass Auftraggeber sich bei biblischen Szenen mit ins Bild malen ließen¹²³ — heute macht man Selfies. Es könnte doch sein, dass <u>Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri</u> sich ebenfalls auf seinem letzten Bild zu verewigen versucht hat. Zeitgenossen, die die Bilder und die Personen kannten, sahen die Zusammenhänge vermutlich sofort, und eben das war ja auch beabsichtigt. Für uns Betrachter können sich Zusammenhänge nur erschließen, wenn Porträts überliefert sind wie in diesem Fall (

Abb. 48):







Abb. 48: (links) Lübbecker Altartafel, unterer Teil, Detail: Antlitz des San Giovanni. (Mitte) Dosso Dossi: Selbstbildnis, I. (rechts) Detail Kupferstich, Kopie des Selbstporträts. (Privatarchiv KJK)

Barttracht, Ohr, der Haaransatz und der Blick sind sehr ähnlich, die Nasenform ist identisch. Das Selbstbildnis zeigt Dosso Dossi bereits ergraut, während das Haar des San Giovanni lockig gemalt ist und die Figur dadurch noch "mitten im Leben" wirkt: in der Bibel wird von der Tatkraft Johannes des Täufers berichtet, und nichts von seinem Altern.

Bildvergleich mit zwei methodischen Ansätzen

Wenn man von der These ausgeht, dass sich Dosso Dossi selbst im Antlitz des S. Giovanni verewigen wollte und diese These verifizieren oder falsifizieren will, so bieten sich zwei Verfahren an, die einerseits bereits in der **Musikpsychologie** erprobt sind und andererseits heute bei der **Gesichtserkennung mit KI** angewendet werden.

Beim Verfahren aus der Musikpsychologie geht es um die Beurteilung von **auditiven** Eindrücken bei Individuen bzw. Testpersonen und die statistische Erfassung ihrer Häufigkeit. Übertragen geht es beim Bildvergleich um die Beurteilung von **visuellen** Eindrücken und ihrer Häufigkeit. Die Verfahren sind identisch.

¹²³ Z.B. Dosso Dossi: Die Heilige Familie mit dem jungen Johannes dem Täufer, einer Katze und zwei Stiftern. Philadelphia Museum of Art. https://philamuseum.org/collection/object/101942

Experiment 1 (wahrnehmungspsychologisch):

Testpersonen Anzahl 10. Die Aufgabe "Erkennen Sie Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Bildern oder keine?" (

Abb. 48, S. Giovanni Altarbild und Selbstporträt) brachte folgendes Ergebnis: 8 Personen äußerten, dass sie durchaus eine Ähnlichkeit sähen, 3 von den 8 äußerten spontan, dass es dieselbe Person sei, 2 Personen (aus dem Bereich der Kunstwissenschaft) konnten keine Ähnlichkeit erkennen.

Versuche mit KI-gestützter Gesichtserkennung bieten sich als weiteres Verfahren an, da hier die Möglichkeit besteht, Gesichter in ihrer Form bzw. ihren Proportionen zu messen (sic), in Daten zu erfassen und zu vergleichen. Einfache KI-gestützte Programm wie z.B. Face Shape zur Prüfung der Ähnlichkeit beider Bilder funktionierten nicht, da deren Algorithmen derzeit nur von vorn aufgenommene Porträt-Fotos zu vergleichen gelernt hatten und keine gemalten Porträts. Daher wurde Rüdiger Schwertz¹²⁴ gewonnen, das Vergleichsexperiment mit leistungsfähigerer aktueller KI durchzuführen. Angewendet wurden ORB-Feature-Matching, Match-Overlay, Histogramm- und Kantenanalyse, Konturanalyse und Composite-Score (alle Verfahren kombiniert). Ausführlicher Bericht, Ergebnis, und Kommentar

→ Dok 16.

Experiment 2 (Vergleich unter Einsatz von KI zur Gesichtserkennung):

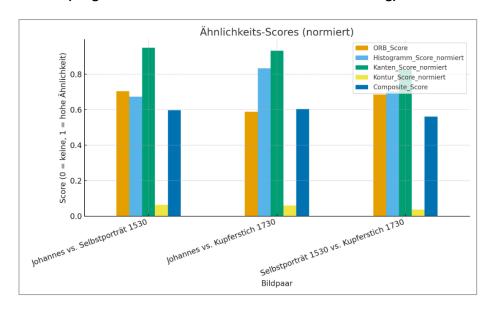


Abb. 49: KI-gestützte Vergleiche des Selbstbildnisses von Dosso Dossi mit dem Antlitz des S. Giovanni (Lübbecker Altartafel) und dem Kupferstich (Abb. 31) von P. A. Pazzi / G. D. Campiglia. (Rüdiger Schwertz

→ Dok 16)

Ergebnis:

Die Hypothese, dass Dosso Dossi sich im Johannes der Lübbecker Altartafel selbst porträtiert hat, ist kunsthistorisch plausibel und wird durch die KI-gestützten Analysen gestützt. Das Antlitz des S. Giovanni auf der Lübbecker Altartafel wird rechnerisch nicht von den gesicherten Porträts unterschieden – alle drei liegen in derselben Ähnlichkeitszone.

Die KI ersetzt keine kunsthistorische Methode, kann aber als zusätzliches Werkzeug dienen, um Hypothesen zu untermauern.

¹²⁴ Rüdiger Schwertz ist Geschäftsführer der ATMINA Solutions GmbH für Softwareentwicklung in Hannover.

Cold Case – nun aufgeklärt: Es gibt wohl nicht viele um die 500 Jahre alte Bilder, die eine so interessante Geschichte haben und in ihrer Entstehung und in ihrer Ikonographie so rätselhaft sind. Die Stationen der Lübbecker Altartafel konnten mit Dokumenten faktenbasiert und lückenlos nachgezeichnet werden. Die Lübbecker Altartafel "Die Taufe Jesu im Jordan. Der Kampf des Erzengel Michael mit dem Drachen" ist Dosso Dossis letztes Werk von 1542.

Bescheiden, wie die Lübbecker sind, hatte niemand geahnt, dass sich ein so bedeutungsvolles Kunstwerk in ihrer Kirche befindet, das 1830 bereits als eines der großen Kunstwerke Westfalens bezeichnet wurde, und dessen Reise durch mehrere Länder in Europa führte:

Konzipiert in Ferrara von Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, genannt Dosso Dossi, für die Confraternita della Morte; 27.8.1542 Objekt seines Erbes und eines Streites um den Wert mit nachfolgender Taxierung durch eine Expertenkommission; erworben von der 1518 geweihten Benediktinerabtei San Pietro in Modena, die diese Altartafel zum zentralen Bild eines Polyptichons, eines Bilderaltars in ihrer Johannes dem Täufer geweihten Kapelle machte; nach Auflösung des Klosters 1796 unter Napoleon öffentlich ausgestellt in einem Stadthaus in Modena; beschädigt und dort restauriert; durch Felice Cartoni, Sollys Agent in Italien, entdeckt und für den Kaufmann Edward Solly in Berlin erworben; in der Remise von Solly Stadtpalais in Berlin gelagert; 1819 in der Pfandmasse der 3012 Bilder, die Solly für ein preußisches Staatsdarlehen hinterlegen musste; wegen Sollys Zahlungsunfähigkeit wurde die Sammlung fast vollständig von König Friedrich Wilhelm III. erworben; Solly hatte die Altartafel vertragswidrig ab Mai 1819 in London; sie kam nach Einspruch der Berliner Verwaltung im November 1821 wieder zurück nach Berlin; durch Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen Auswahl von rund 1500 Bildern (darunter auch die Altartafel) aus der Solly-Sammlung für die Berliner Gemäldegalerie; 20.12.1828 Kabinettsorder von König Friedrich Wilhelm III. zur Abgabe der Altartafel als Geschenk an die St.-Andreas-Kirchengemeinde in Lübbecke; vor Abgabe Restaurierung der Altartafel in der Werkstatt der Berliner Gemäldegalerie durch Xeller; unter dem Leitgedanken "die Taufe" entwirft Schinkel einen Altar für das Altarbild mit zugehörigem Taufstein; das Altarbild erhält einen goldenen Rahmen nach Entwürfen von Schinkel; Ankunft des Gemäldes in Minden am 5.1.1830; am 14.11.1830 Einweihung des neuen Altars mit dem Gemälde und Taufstein in der St.-Andreas-Kirche Lübbecke mit einem Festgottesdienst; 1883 Umbau des Altarraumes der Kirche, neuer Altar, das Altarbild wird oben neben der Orgel an der Westwand befestigt, wo es kaum noch beachtet wurde.

Bereits CAMPORI (1855) und CITTADELLA (1870) hatten in ihren Publikationen das Postulat aufgestellt, dass man Kunstgeschichte mit Biografien und Werken nur auf der Basis von Archiven und ihren Akten, d.h. mit belegbaren Fakten, schreiben kann. Daran habe ich mich gehalten. Auch die Interpretation der Lübbecker Altartafel ist durch Fakten gestützt, obwohl bei Bildvergleichen ein Anteil an subjektiver Sicht nicht ausgeschlossen werden kann.

Vielleicht ist meine Studie auch ein kleiner Beitrag und eine Anregung, um die großartigen künstlerischen Leistungen Dosso Dossis, die lange nicht verstanden wurden, mit Empathie, Hintergrundwissen und Reisen für sich ganz persönlich und zur eigenen Freude zu entdecken.

Ich bin gespannt, ob es Expertinnen oder Experten gibt, die sich der zeitaufwändigen Mühe unterziehen wollen, zu beweisen, dass die Lübbecker Altartafel nicht aus der Werkstatt von Dosso Dossi stammt. Die dazu relevanten Dokumente enthält bereits der nachfolgende Teil dieser Studie – das spart Arbeitszeit.

DOKUMENTE und Verzeichnisse

Dokument 1

Noack 2019

NOACK 2019 – NFAS Noack Fine Art Services. Internationales Kunstgutachterbüro. Inhaber: Dr. Bernd Noack (Edemissen): Dosso Dossi "Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel". Gutachten, datiert 05.12.2019. Auftraggeber: Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Lübbecke. 10 Seiten mschr. (Archiv der St.-Andreas-Kirchengemeinde Lübbecke). Auszug. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Auftraggeberin.

Auszüge (Abschrift) aus dem Gutachten von Dr. Bernd Noack

... Die Ausführung der einzelnen Elemente des Gemäldes ist gleichermaßen von großer handwerklicher Meisterschaft – man beachte die Darstellung von Wasser und die durch sie verursachte Lichtbrechung – wie ikonografisch originell. Der NFAS sind keine Darstellungen bekannt, in denen die "Taufe Christi" und der "Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel" szenisch miteinander kombiniert worden wären. Das Gemälde wurde ca. 1960 in der Werkstatt des Landeskonservators (von Lübbecke?) und ca. 1993 von der Restauratorin Saskia Polzin restauriert. Die Arbeit hat (vermutlich) einen Wasserschaden erlitten, der Teile der Malschicht hat krepieren lassen. Das Gemälde ist aber – das Alter berücksichtigend – in einem ansonsten guten Zustand. Die optischen Beeinträchtigungen sind nicht sofort augenfällig, da es auf Untersicht konzipiert und aufgrund seiner Größe aus einiger Entfernung gesehen werden will. ...

Dosso Dossi führte in Ferrara eine wahrscheinlich große Malerschule mit zahlreichen Gehilfen und Schülern (u. a. seinem Bruder), die ihn bei der Ausführung der zahlreichen Aufträge unterstützten. Mehr oder minder groß war der eigenhändige Anteil bei der Realisierung eines Gemäldes. Mit neuzeitlichen Augen betrachtet und wissenschaftlichen Methoden untersucht, lassen sich handwerkliche Unterschiede einzelner Partien einer Arbeit in der Machart erkennen; welche Teile eines Gemäldes jedoch von der Hand Dossis gemalt wurden oder von der eines spezialisierten bzw. kongenial arbeitenden Mitarbeiters stammen, ist nicht seriös zu entscheiden. ...

Nach stilkritischen Gesichtspunkten beurteilt, handelt es sich bei dem Gemälde aber wohl tatsächlich um eine ikonografisch sehr interessante Arbeit, deren Ausführung von so hoher Qualität ist, dass man sie Dosso Dossi zuschreiben möchte. ...

Die handwerkliche Qualität des Gemäldes und das ikonografisch originelle Bildmotiv – "Taufe Christi" und "Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel" – sprechen dafür, dass es sich tatsächlich um eine Arbeit von Dosso Dossi handeln könnte. ... Nach der beschriebenen Faktenlage beurteilt, ist das Gemälde sicherlich einem Spitzenwerk von Dossi vergleichbar. ...

Anmerkung:

Auf Veranlassung der Kirchengemeinde sandte Dr. Noack im Dezember 2019 eine Kopie seines Gutachtens an mich (KJK) und klärte in einem Telefongespräch mit mir am 30.12.2019, dass eine Quellenrecherche als weiterer Nachweis der Urheberschaft des Lübbecker Altarbildes nicht zu seinem Auftrag gehört habe. Er gab mir die Anregung, zur Lübbecker Altartafel weiter zu forschen, was die Kirchengemeinde sehr begrüßen würde, zumal ich ja schon erste Erkenntnisse in meinem 2018 erschienen Buch veröffentlicht hatte, das ihm bekannt war:

KEMMELMEYER 2018 - Orgelbauverein Lübbecke e.V. in Verbindung mit der Kirchengemeinde St. Andreas Lübbecke und dem Stadtarchiv Lübbecke (Hrsg.): Kemmelmeyer, Karl-Jürgen: Zur Geschichte der St.-Andreas-Kirche Lübbecke und ihrer Orgeln. Wub-Druck: Rahden 2018. 89 Seiten mit 76 Abbildungen.

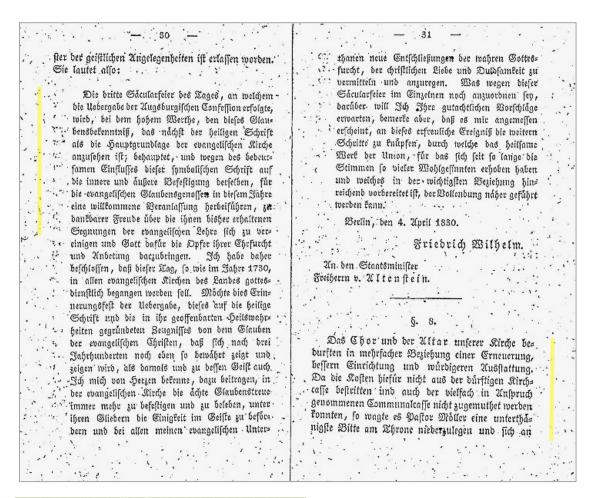
Dr. Noack gab mir auch den Hinweis, die um 1910 ff. erschienenen Publikationen von Zwanziger und Mendelsohn als vermutlich ergiebige Quellen heranzuziehen und auszuwerten.

Dokument 2

Möller 1830

MÖLLER 1830 - Möller, Arnold Wilhelm: Kirchen und Schul-Chronik der Stadt und Gemeine Lübbecke. Mit besonderer Rücksicht auf die neuere Zeit. Beiträge zur Kirchengeschichte des Fürstenthums Minden. Erstes Heft. Eigenverlag A. W. Möller: Lübbecke 1830. (Digitalisierung einer 1959 erstellten Kopie. Privatarchiv KJK)

Auszug aus Arnold Wilhelm Möllers Kirchen- und Schulchronik von 1830 (Seiten 30-39) mit dem Erlass des Königs zur Säkularfeier und Bartels Beschreibung der Altartafel in Lübbecke



Anmerkung:

Regierungsrat Bartels formuliert die erste deutschsprachige Bildbeschreibung der Altartafel und vermutet Dosso Dossi als Maler. Interessant ist die Bemerkung zur neuen Wertschätzung altdeutscher und altitalienische Malerei. Von besonderem Interesse ist seine Beschreibung der Kommunikation zwischen Christus und Johannes. Bartels scheint bereits 1830 die unkonventionelle Darstellung erfasst zu haben, ohne deren Gründe zu ahnen, die erst neuere Erkenntnisse erhellen konnten (Kapitel Interpretation der Bildinhalte, S. 46 ff.). Möllers Zeitdokument enthält auch Belege dafür, dass die Familie von der Recke in ihrer Stammkirche ein abgetrenntes Kabinett mit mehreren Sitzplätzen besaß. Der Bezug zur Gründung der "Unierten Kirche", der die Lübbecker Kirchengemeinde beitrat, und der zeitaktuelle Bezug zur Säkularfeier anlässlich des Augsburger Reichstagsbeschlusses ("Confessio Augustana" vom 25.6.1530), wird durch Abdruck des königlichen Erlasses vom 4.4.1830 den Gemeindemitgliedern noch einmal bewusst gemacht.

. 32 —

bie allbefannte und preiswurbige Grogmuth und Freigebigfeit zu wenden, womit Ihro Majestat, unser allergnabigstev Konig, sich bes Wohls und Gebeihens ber evangelischen Kirche annehmen. 2018balb und zwar fcon am Weibnachtsfeffe 1828 Bonnte ber Gemeine bie erfreuliche Rachricht mitgetheilt werben, bag Thro Majeftat, als hober Patron bes Chors, an Bodiftbero geiftliches Minifterium unter bem 20. December eine Cabineteorbre erlaffen, fraft beren Chor und Altar hiefiger Rirche auf Sochft= bero Roften in Stand gefeht werben folle. Durch biefen hulbreichen Befehl mar nun bie erfreuliche Musficht gu mehrern febr wefentlichen Berbefferungen eroffnet. Der Alltar war gu . niebrig gelegen, um von bort aus in bie große Rirche binab reben gut fonnen; - bie Umgebungen beffelben waren baufallig und unanschnlich; — es fehlte bei bemfelben an bem nothigen Raume fur Erchliche Sandlungen, naments lich fur ben Confirmationsact; es fehlte an einem Lauffteine; - bie bor bem Chor gelegenen Stuble verschloffen baffetbe faft ganglich, fo bag bie Schuljugend vor ber Gemeine gleichsam berfiedt war und an ber Prebigt nicht recht theilnehmen Counte; ber-Mufgung jum Chor fammt bem Sufboben beffelben war verfallen und halb gerftort; bie Gige fur-Behrer und Schuler waren in einem ahnlichen Buflande; die Sacriftei ober Beichttammer fah einem Rellergewolbe gleich. : Mue biefen großen flebelftanbe Fonnten nun verfchwinden und .- fie find vers forunben, Dant fen es ber Gnabe unferce ganbes: vaters, ber fich fo gern auch als ein Rirdenvater, 33

erweilet, - Dant fen es ber toniglichen bochtoblichen Regierung gu Minben, welche mit ber Musfuhrung bes allerhochften Befehls beauftragt war, Dane fey es allen den Gemeinegliedern, welche, aleBefiger der Stuble. am Chor, bei biefer Beranberung betheiligt waren! Denn bie Fortichaffung und Verlegung blefer Stuble. war mit besonberen Schwierigfeiten berbunben, ba jene bie Umarbeifung und Beranberung bon mehr als breißig anbern nach fich gog. Die Befiher ber= felben, und insbesonbere auch ber Berr Baron von bet Reck auf Dbernfelbe als Eigenthumer eines großen, bas gange Chor oberhalb verfchliegenben Stubles, bezeigten aber eine tobliche Bereitwilligfeit' für bie gute Sache etwas aufzuopfern und es marb moglich, diefe Ungelegenheit in guter Gintracht git ordnen. - Bei biefen Beranberungen im Groffen richtete ber Rirchenvorftanb feine Aufmertfamteit auch . auf mehrere andere Gegenftanbe und es murben 3. B. einige, eines Gotteshaufes unwurbige halbgerftorte Bilbwerte entfernt; bie mangelhaften ober perftaubten meffingenen Kronleuchter murben bers geftat und polirt; bie uber bem Saufftein fchmesbenbe Engelsgeftalt wurbe renovirt und bergl. m. -

Indem unserem guten Könige in dem Bericht über die neue Einrichtung des Chores und Altares bemerklich geworden war, daß dem legtern ein würdiges Bild sehle, so ward auch diesem Manget huldreichst abgeholfen. Aus allerhöchst eigener Wetwegung verehrten Ihro Majestät ein Bild, welches von jedem Kunstverständigen als ein ausgezelchnetes muß geschäht werden. Unter dem 11. November

4

1829 benachrichtigte bas h. Ministerium ber Gelstlichen ic. Angelegenheiten ben hiesigen Pfarrer von biesem abermaligen Beweis königlicher Enade, und berselbe beeilte sich, nachbem das Bild, durch Bersmittlung ber königlichen Akademie der Künste zu Berlin, hier angelangt war, den gebührenden Dank im Namen der Gemeine, Sr. Majestat darzubringen, welche Psicht auch schon früher in Bezug auf den beschlenen Umdan des Chores erfüllt worden war.

Es sind von guter Hand *) einige Nachrichten über unser jehiges Alkarbild mitgetheilt worden, welche, hier für blegenigen siehen wägen, welche für solche Gegenstände den rechten Sinn und Seschmack haben.
Es heißt darin:

34

"Das trefsiche Gemälbe, welches jetzt den Alfarder Kirche zu Lübbecke schmückt, ist aus einer Masseichtelber der Kirche zu Lübbecke schmückt, seiner Masseichtelber werig beachtet und zusetzt soft verzossen, eine Reihe vortrefsicher Wilder überliesert hat, deren Wart erst seit etwa Nanzig Sahren in vollem Maße wieder erkannt worden ist. Denn als mit dem Anfang des 16. Sahrhunderts die großen italiatischen Meister in der Maserei, Raphael, Correggio, Witson, sich hervorthaten, glaubte die größere Angahl der Künstler so leuchkenden Sorbildern ausschließtich

nachfolgen zu mussen und während die Kunst dieser Nachahmer schnell versiel, wurden die älteren großen Meister und die geringe Anzahl derer, welche mit Anhänglichkeit und. Beharrlichkeit die ältere Kunstweise noch eine Beislanz ausgeübt hatten, immer mehr in den Hintergrund gestellt, die endlich der sogenannte Verüdengeschmack und die französische Aunstrichterei die ältere italische, deutsche und niedersändische Malerkunft so gänzlich bernarf, das derseiben höchstens nur noch in kunstgeschichtlicher Weziehung gedacht wurde.

"Erft ber neuesten Beit öffneten sich bie Augen über bas große Berdienst ber altbeutschen und altitalianischen Maler. Man erkannte, daß bas tiese und innige Seelenleben ber alten Bilber, oft versbunden mit seltner Technik und hohen Karbenreis, für den Mangel berjenigen Bollkommenheiten und Bortheile entschädige, welche die Malerei durch Rasphael und seine Beitgenoffen in einzelnen Theilen errungen hatte.

*Der, geraume Zeit in Berlin wohnhaste englische Kausmann Solly, ergriffen von der Vortresslichekt jener atteren Malerschute, legte gleich nachden Befreiungskriegen eine Sammlung an, welche
sich mit großem Neichthum über jene Vilder verbreitete und im Jahr 1821 ein Haupterwerd für
die königlichen Sammlungen wurde, deren Auswahl
wiederum die in diesem Jahr eröffnete herrliche Semaldesammlung des königlichen Museums zu Berlin
bildet. Ihr Reichthum, besonders an stallenlischen
Wildern, gestattete die Zurücklassung eines so vor-

3 *

0 30

^{*)} herr Regierungsrath. Bartels ju Minden, ale Renner ber Maleiei hekannt, hatte bie Gute bie obigen Notizen über unfer Altarbith mitguthellen.

36

frefflichen Gludes, wie bas ber Rirche gu Lubbede burch bie Unabe Gr. Majeffat gu Theil geworbene ift. "

"Das Lubbecker Altarblatt ist 7 Fuß 9 Boll hoch und 4 Fuß 6 Boll breit und auf Holz mit Delfarben gemalt. Es gehört einem Meisser Schule von Ferrara aus der ersten hälste des 16. Jahrhunderts an, welcher die ättere Kunstweise beibehielt und beshalb noch zu den altitalienischen Meistern gerechent werden nuß. Den Namen des Verfersigers mit Gewißheit anzugeden hält schwer, theils wegen der langen Nichtbeachtung der Gemäde aus dieser Beit und Schule, theils wegen des gleichzeitigen Blühens mehrerer in Sipl und Schult verwandter serraressischer Meister. Doch sind noch mehrere Ernnde vorhanden, das Bild dem Dozzo Dozzt beizulegen, welcher im Sahr 1560 starb.

"Im Sorban siehend, mit vorwärts geneigtent Haupte und auf die Brust gesalteten händen, ist der Heisend bereit, die Taufe aus der Hand sienes. Borläusers Johannes zu empfangen, welcher sich am User auf die Aniee niedergelassen, welcher sich am User auf die Aniee niedergelassen, welcher sich Schale zu füsten. In der Luft deutet der siegreiche Kampt des Ergengels Michael mit dem Satan den mit der Tause beginnenden Sieg des Erhhers der Melt über alle satanlichen Mächte sinnbitdlich an. Ein Engel, mit einem entrositen Blatt die Lufte durchschwebend, verkündet der Melt den Sieg des Evangeliums. Den hintergrund bildet eine reiche Landschaft.

. "Die fast lebensgroßen Figuren bes Seilandes und bes Taufers gleben bie Ausmerksamkeit bes Be-

fcauers vor Allem auf fich. Das Haupt bes Beilanbes, in welchem bie alte byzantinifche Malerweife noch leife bervortritt, brudt bemuthige Singabe und liebevolle Unterwerfung aus. Characteriftifch ift bie Scheifelung bes Baars, welches bie gange Stirn frei laft und bie Unordnung bes Bartes, fo wie bas um bie Suften gefdlungene Gewand von feibe= nem Stoff mit golbenen Frangen. Der Rorper ift wurdevoll gestellt und wohl gezeichnet. Doch mehr befriedigt bie Beichnung bes Johannes bei fchwieriger Stellung. In feinem Ropfe ift mehr bie bienstfertige Liebe als ber prophetische Character ausgebrudt. - Die Carnation ift warm und bie mohl= gerundeten Glieber lofen fich frei von ber Safel ab. Die obere Bruppe berliert fich gum Theil im Gewoll, ift aber nicht ohne originelle Behandlung aufgefaßt. «

"Die Canbichaft, welche in italienischen Bilbern felten mit solder Aussuchtlichteit behandelt ift, verstent das größte Cob. Die Gewaffer des Jordan durchziehen in anmuthigen Windungen eine weite Landstrecke, ben Fuß prächtiger Stadte und gewaltiger Burgen bespüllend. Diebelaubse Baumpartieen und die saftige Fardung geben bem Sanzen ben Character der Kuble und Frische."

"Die Farbengebung ist durchgehends klar und träftig, ber Pinsel markig und das Gründer-Baume und des Aasens im Vordergrunde von täuschnder Bahrheit. Su allen biesen Vorzügen gesellt sich eine, im Ganzen treffliche Erhaltung. An den Stellen, wo es Noth that, ift durch geschickte Restau-

- 38 -

rationen nachgeholfen. — Möge biefes schöne Altarblatt, welchem in. ber Proving Westphalen nicht leicht ein anders gleich kommen möchte, durch sorgfältige Aufsicht und Psiege noch auf Sahrhunderte erhalten werden.

§. 9.

Durch bie Formen bes Gefchaftganges warb bie Erfullung bes foniglichen Willens an unferer Rirche. langer verzögert als man fich gefdymeichelt hatte; enblich aber brach ber Sag an, wo wir uns biefer Erfullung volltommen erfreuen tonnten. Der 14. Movember (23. Sonntog n. Erin.) wurde gur Gin= richtung bes Altars bestimmt und mit Gottes Bulfe ift biefelbe gur Freude und Erbauung ber Gemeine bollzogen worben. Die feftliche Sandlung wurde nach Befchlug bes Rirchenvorftanbes am Borabenbe eingelautet. Um bie Gottesbienfiliche Stunde bega= . ben fich bie Behrer mit ber Schuljugend, welchen bie Beiftlichkeit, ber Berr Burgermeifter mit bem. Gemeinerathe und bem Rirden=Schul= und Urmen=. vorstand foigten, von ber Schule aus gum Chor' ber Rirche. Rach bem Gefange: "Dies ift ber' Dag jum Gegen eingeweihet" wurde von bem Drispfarrer, unter Beiftanb bes Beren Pfarrers Run= fe muller gaus Bullhorft , bie Beihehandlung unter . Gebet, furgen Unreben in paffenben Bibelfpruchen und Chorgefang vorgenommen und nach bem Saupt= gefange bie Prebigt gehalten, welche ihren Saupt=

tert aus bem Conntagsevangelium nahm: Gebet bem Raifer was, bes Raifers ift und Gott was Got= tes ift. Es wurde barnad vorgestellt, 1) was wir unferin irbifden Ronige und herrn fculbig fegen, (baf wir Ihm in bebenflicher Beit vertrauen; Ihn burch treuen Geborfam ehren und bamit wahre Dankbarfeit erweifen, und ber frommen Fürbitte nicht vergeffen sollen); 2) wie wir unserm himmischen Konige und ewigem Obers haupte hulbigen follen; und wurde biefes lettere. burch zwei Debenterte (Martus 1, 9 - 11. und Offenbarung 12, 7 - 11) ausgeführt, welche mit Erwagung ber Borftellung im Alterbilbe gewählt waren. Un bie Prebigt fchlof fich bie erfte Abendmahlbfeier an bem neuen Alfare, an welcher unter anbern bie in ben beiben lehten Sahren confirmirten Cohne und Sochter Theil nahmen. -

39

Moge an ber burch fonigliche Gulb erneuerfen und verschönerfen, unter Arrufung bes Konigs aller Konige getweiheten Statte, immerbar ein Bott sich sammeln, bas bem Herrn bient im heiligen Schmuck und gerecht wird burch ben Glauben an bas Blut bes Sohnes Gottes!

§. 10.

Das Acfultat ber Kirchenbucher hiefiger Gemeine stellte sich in ben letten Jahren folgender= maßen:

Dokument 3

Füßli 1806

FÜßLI 1806 - Allgemeines Künstlerlexikon, oder: kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc.. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler. Zweyter Theil, welcher die Fortsetzung und Ergänzung des ersten enthält. Zweyter Abschnitt D-F. Zürich, bei Orell, Füßli und Compagnie. MDCCCVI. Artikel "Dossi" S. 296. (Privatarchiv KJK)

Artikel "Dossi" im Füßli Lexikon

*Dossi im fusil Lexikon

*Dossi im fusil Lexikon

*Dossi in fusil Lexikon

*Dossi in fusil Lexikon

*Dossi in Cosso, geb. zu Dosso, einem nächst ben Ferrara gelegenen Ort, oder wenigstens aus dortigen Gegenden gebürtig; nach einigen im J.

1479. und gest. 1560. nach andern geb. 1490. und gest. 1555; zuerst, so wie sein nachfolgender Brus der Jodann Baprista, Schüler von Cossa; here nach studieren sie, ebenfalls gemeinschaftlich, sechst Jahre zu Kom, und funse zu Benedig, nach den besten Meisten. "Dosso Dossi" (fagt Kiorillo II. 221—23.) "war in der That ein sehr achtungss würdiger Maler, und Dasari muß nichts von ihm gesehen haben, oder sich durch ungetreue Berichte Baben verleiten lassen, wenn er meint, sein größtes Berdienst hätte darin bestanden, daß Ariost in der 2. Stanz. des XXIII. Gest. seines Orlando ihn gepriesen habe. Dieser Künstler hatte eine Manier, die der des Tittan sehr ähnstler hatte eine Manier, die der des Tittan sehr ähnstler hatte eine Manier, die der des Tittan sehr ähnstler hatte eine Manier, wie der des Erraggio hinneigte, wie man an seinem gesteuzigten heiland, mit der Jungsfrau und ellichen H. auf dem Schone er Ungustiner zu Kerrara sich überzeugen kann. Eben so datte er in einem Schlosse der Derzoge einige Rabinette ges meinschaftlich mit Tittan gemalt, worinn sie Baes dangle vorssellten. und welche selbst aründliche ju Ferrara sich überzeugen kann. Eben jo batte er in einem Schlosse der herzoge einige Kabinette gesmeinschaftlich mit Titian gemalt, worinn sie Baeschanale vorstellten, und welche selbst gründliche Kunstenner kaum für die Arbeit zweher Pinselhalten können. Wieder andre Male ahmte er den Naphael nach; wie z. B. in seinem Evangelissen Iohannes, in dessen Begeisterung auf Patmos, welche ebenfalls zu Verrara in der dortigen lates ranensischen Kirche besindlich ist, und aber späters hin unglicklich genug von zwen andern Kinstlern retouchirt worden war. In den Zimmern der Afasdemie de Intrepidi ebendaselbst sieht man von ihm das Bildviss des Ariosto, welches wahrscheinlich jene Berse zu seinem Ruhm erzeugt hatten. So selten seine Semälde sind, so bestyt doch auch Deutschland mehrere derselben. So z. B. die Wiener Salerie einen St. hieronymus, mit dem seltsamen Monogramm eines D. mit einem durchs gesteckten Knochen, und das lebensgroße Bildviss Jerzog Alphons II. von Ferrara; Dresden aber vollends sieben, unter welchen die Disput der Kirchenlehrer über die Seligsprechung von St. Theresia durch eine genaue Zeichnung und ein krästiges titianisches Colorit sich als ein Haupmoerk auszeichnet. Kür sein Meissersück siehen bielt Thereina durch eine genaue zeichnung und ein traftiges titianisches Colorie sich als ein Hauptwerf auszeichnet. Für sein Meisterslück invessen hiele man seinen Christus unter den Lebrern, ber den Dominikanern zu Faenza, das aber durch die Zeit verdorben, und an die Stelle desselben eine Copie gesetzt worden ist; indessen soll sich derfelben eine Eogie gesetzt worden ist; indessen sellen derfelben eine Kams widnels besinden. Schön gestachen nach ihm kenne geigt worden it; indefen in ind erteide Egensftand von ihm in einem fleinen Gemâlde im Cams pidoglio befinden. Schon gestochen nach ihm kensnen wir neben anderm das erwähnte Gemâld aus der Dresduer; Galerie, von P. A. Kilian; einen Jupiter, Juno und Merfur, nach seiner Zeichnung, von Prestel, und sein eigenes Bildnis im Florens siner Museum von P. A. Pazzi. Fiorillo II. 221–23. und Lanzi II. 1. 230–33. der ihberhaupt seine Grazie, sein Colorit und sein Licht; und Schattenspiel meisserhaft sindet, und dann naments lich von ihm sagt: "Bon dem Styl der ältern Maler behielt er zwar Manches ben; aber in seiner Ersnaung, in seinem Faltenwurfe, und (in seinem besser erhaltenen Gemälden) vermittelst seines kihnen und abwechselnden Colories, ohne Nachstheil der Harmonie, herrscht eine gewisse Reuheit, welche nicht wenig anziehend ist."

Anmerkung:

Das falsche Todesjahr (1560, richtig ist 1542) wurde auch von Bartels übernommen. Um 1830 gab dieser Artikel in etwa den Stand des Wissens über Dosso Dossi wieder, auch die Wertschätzung seiner Kunst: Genannt wird sein Licht- und Schattenspiel, der Faltenwurf der Gewänder und sein kühnes und abwechselndes Kolorit sowie eine gewisse Neuheit, welche nicht wenig anziehend ist. Die doppelte Verneinung zeigt bereits eine gewisse Wertschätzung.

Mehrere Passagen haben sich bei der Recherche zur Lübbecker Altartafel als relevant erwiesen: der Hinweis auf Dosso Dossis Selbstporträt im Florentiner Museum und dessen Kopie von P. A. Pazzi, der Hinweis auf sein Monogramm (das D mit durchgestecktem Knochen), die Angabe von mehreren Bildern in Dresden sowie seine Zusammenarbeit mit Tizian und die Ähnlichkeit ihrer Malkunst.

Dokument 4

Strohmann 1986

STROHMANN 1986 - Bericht des Westfälischen Amtes für Denkmalpflege Münster über die Geschichte des Gemäldes (Tafelgemälde "Taufe Christi", Dosso Dossi zugeschrieben) und der Altarstiftung (Lübbecke, St.-Andreas-Kirche); Brief von Dr. Strohmann an die St.-Andreas-Kirchengemeinde Lübbecke vom 10.04.1986. Dr. Strohmann hatte erstmals seit 1830 die Akte M1, II A, Nr. 1981 (Dok 5, Faksimilie) im Staatsarchiv Detmold eingesehen und ausgewertet, die die Lieferung der Lübbecker Altartafel und den Schriftverkehr von Arnold Wilhelm Möller beinhalten. Archiv der St.-Andreas-Kirchengemeinde Lübbecke. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Kirchengemeinde. (Privatarchiv KJK)

Die Akten der ehemaligen Königlichen Regierung in Minden befinden sich heute im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Ostwestfalen-Lippe in Detmold (

Dok 5, Kopie der Originalakte).

Westf. Amt für Denkmalpflege
- Ref. Ausm., Ausst. -

Münster, 10.04.86 str-bri

Vorläufiger Bericht

Betr.: Lübbecke, ev. Andreaskirche, Tafelgemälde "Taufe Christi",
Dosso Dossi zugeschrieben

Zur Geschichte des Gemäldes und der Altarstiftung

1821 Erwerb der Gemäldesammlung des in Berlin ansässigen englischen Großkaufmanns Eduard Solly durch Fridrich Wilhelm III. von Preußen. Die Sammlung umfaßt 3000 Gemälde, vornehmlich Werke der italienischen Malerei vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Für das 1830 eröffnete Alte Museum in Berlin werden 677 Stück ausgewählt. Die Sammlung Solly ist somit bestimmend für den Charakter der Berliner Galerie. Das Lübbecker Gemälde gehört zu den "ausrangierten" Werken der Sammlung, die nicht in der ständigen Ausstellung des Museums Platz finden. Vgl. das weiter unten zitierte Schreiben vom 21. Oktober 1829 sowie den Bericht des Regierungsrats Bartels aus Minden über den Kunstwert des Lübbecker Gemäldes, in: Arnold Wilhelm Möller, Kirchen- und Schulchronik der Stadt und Gemeine Lübbecke, Lübbecke 1830. S. 34 - 38. Auf S. 37 wird hier auf eine Restaurierung des Bildes hingewiesen. Zur Geschichte der Sammlung Sollv und der königlichen Gemäldesammlung siehe: Königliche Museen zu Berlin, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, Vollständiger und beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde, bearbeitet von Hans Posse, Berlin 1913, S. X ff., bes. S. XII.

1825 Leopold von Ledebur berichtet über das alte Inventar der Andreaskirche zu Lübbecke: "Die zahlreichen an der Umfassungsmauer und an den Pfeilern vorhanden gewesenen Altäre sind teils

• •

- 2 -

weggeräumt, teils ihres Schmuckes beraubt." Wahrscheinlich Ergebnis einer nach Ledebur durch Scheidbogeninschrift für 1804 belegten "Renovierung" der Kirche. Der im Jahre 1646 angefertigte St.-Andreas-Altar an dem Aufgange zum Chore stellt in vier Abteilungen in angemaltem Holzschnitzwerk die Fußwaschung, das Abendmahl, Gethsemane und die Auferstehung dar. Der Hochaltar auf dem als Oblongum gestalteten Chore ist im Jahre 1650 von Margaretha von Alden, Witwe des Balthasar von Wulfen geschmückt worden ..." (Leopold von Ledebur, Das Fürstentum Minden und die Grafschaft Ravensberg in Beziehung auf Denkmäler der Geschichte, der Kunst und des Altertums, 1825, hrsg. von Gustav Heinrich Griese, Bünde 1934, u. d. Titel: Minden-Ravensberg, Denkmäler der Geschichte, der Kunst und des Altertums, S. 67 f.).

1828 Mit königlicher Kabinettordre vom 20. Dezember wird in Erwiderung eines Bittschreibens des Pastors Möller aus Lübbecke die Instandsetzung von Chor und Altar der Andreaskirche auf Kosten Friedrich Wilhelms III. von Preußen bewilligt. Der Staat kommt hiermit seiner umstrittenen Patronatsverpflichtung für den Chor der Andreaskirche nach.

1829 In einem Schreiben vom 29. Januar an die Königliche Regierung in Minden legt Pfarrer Möller dar, daß Reparaturen am bestehenden Altar und im Chor allein nicht ausreichen, sondern umfangreiche Erneuerungen notwendig sind. (Staatsarchiv Detmold, Akte M 1, II A, Nr. 1981)

1829 Der Leiter der königlichen Ober-Bau-Deputation in Berlin, Karl Friedrich Schinkel, fertigt als Beilage zu seinem Gutachten vom 18. Mai über die eingereichten Zeichnungen und Kostenanschläge des Mindener Bauinspektors Schelle einen eigenen Entwurf für Altar und Taufstein. Das Bildfeld ist dabei quadratisch gehalten, da Art und Maße des Altargemäldes noch nicht feststehen.

1829 Mit Schreiben vom 21. Oktober teilt das Ministerium der Geistlichen, Unterrichts und Medizinalangelegenheiten, Geist-

• • •

liche Abteilung, Berlin, der Königlichen Regierung in Minden bezüglich des Altargemäldes für die Andreaskirche Folgendes mit: "... Zu dem Altarbilde wird der Königlichen Regierung ein schönes Gemälde aus der Ferraresischen Schulte des 16ten Jahrhunderts, wahrscheinlich von Giovan Battista Dossi, die Taufe Christidarstellend, zugesendet werden, welches auf Sr. Königlichen Majestät Befehl vom 25^{ten} August d. J. aus den in das Königliche Museum nicht aufgenommenen Gemälde ausgewählt worden ist und welches Allerhöchst dieselben der Kirche zu Lübbecke zu verehren geruhen. Dieses Gemälde hat genau die in der Zeichnung der Königlichen Ober-Bau-Deputation angenommene Breite der Rückwand des Altars, übersteigt aber die in derselben angenommene Höhe von 8 Fuß 7 Zoll um 3 Fuß 2 3/4 Zoll. Indessen erklärt der Geheime Ober-Baurath Schinkel, welchem die Lokalität der Kirche bekannt ist, daß dieselbe sehr wohl eine Verlängerung des Altars nach der Höhe, wobei die Zeichnung, dem wesentlichen nach unverändert bleiben könne, zulasse, mithin aus dieser Verschiedenheit des Maaßes kein Hinderniß der Anwendung des Bildes entstehen werde ." (Staatsarchiv Detmold, Akte M 1, II A, Nr. 1981)

1830 Die Regierung in Minden bestätigt am 5. Januar die Ankunft des Gemäldes (StA Detmold, Akte M 1, II A, Nr. 1981)

1830 Schinkel genehmigt am 19. März 1830 die vom Mindener Bauinspektor Schelle zwecks Einpassung des Altargemäldes geänderten Zeichnungen und Kostenanschläge.

1830 Am 9. September präsentiert Schelle der Regierung in Minden den Kontrakt über die Anfertigung des Altars durch einen Kaufmann Gohmann (Goldmann?) (Staatsarchiv Detmold, Akte M 1, II A, Nr. 1981).

1830 Altarweihe am 14. November (Möller, a. a. 0.)

1883 Neubau eines Altarretabels im neugotischen Stil unter Verwendung des Schinkelschen Unterbaus. Das Altargemälde wird nicht wieder als solches verwendet, sondern an der Nordwand des Chores aufgehängt, wie es die Ludorff-Aufnahme der Andreaskirche nach Osten von 1904 zeigt.

••

- 4 -

1926/27 Im Zuge der umfassenden Renovierung des Kircheninneren wird das Gemälde "Taufe Christi" auf die Empore versetzt, und zwar neben die Orgel in die nördliche Hälfte der Westwand. Dies belegt ein Foto von 1927 im Lübbecker Stadtarchiv. Das Gemälde bildet in dieser Hängung die symmetrische Entsprechung zum Epitaph des Gerhard Tanen, dat. 1600, in der südlichen Hälfte der Westwand.

1960 Restaurierung des Gemäldes durch Restaurator Günter Goege, Bad Sassendorf. (Siehe Kostenschätzung bzw. Rechnung) Das Bild kam nach Abschluß der erneuten Renovierung des Kirchenraums wieder an den 1926/27 zugewiesenen Platz auf der Empore, von wo es 1985 in die Werkstatt des Denkmalamtes gelangte.

Erläuterungen:

Der Unterzeichner hat die verfügbaren Archivalien zur Geschichte des Lübbecker Gemäldes "Taufe Christi" durchgesehen. Es handelt sich um die Akten des Pfarrarchivs, heute im Kreiskirchenamt Lübbecke, und die Akten der Königlichen Regierung in Minden, heute im Staatsarchiv Detmold. Die Akten des Ministeriums der Geistlichen - Unterrichts und Medizinalangelegenheiten sowie der Oberbaudeputation in Berlin befinden sich im Zentralen Staatsarchiv der DDR in Merseburg und sind daher nicht ohne weiteres einzusehen. Auf eine gezielte schriftliche Anfrage nach der geänderten Schinkel-Entwurfszeichnung wurde dem Unterzeichner jedoch von dort mitgeteilt, daß sich diese nicht in den Lübbecke betreffenden Akten der Oberbaudeputation befindet. Die Nationalgalerie in Berlin-Ost, die den ursprünglichen Entwurf Schinkels aufbewahrt, teilte ergänzend mit, daß auch sie die geänderte Zeichnung nicht besitzt.

Die Merseburger Akten wurden schon 1969 von Ludwig Schreiner für den Band Westfalen der Reihe "Karl Friedrich Schinkel - Das Lebenswerk" (München/Berlin, S. 160 - 163), ebenso wie die anderen oben genannten Akten, ausgewertet. Eine weitere Aus-

• •

- 5 -

wertung der Akten des Kirchenkreises Lübbecke findet sich bei Helmut Hüffmann, Kirche und Stift St. Andreas in Lübbecke, Ein Beitrag zur Patronatspflicht, in: Mitteilungen des Mindener Geschichtsvereins, 53/1981, S. 71 - 86. In beiden Werken sind die benutzten Archivalien genau nachgewiesen. Es war also aufgrund dieser umfassenden Vorarbeiten bereits zu erwarten, daß das Aktenstudium des Unterzeichners keine wesentlichen neuen Nachrichten zur Geschichte der Altarstiftung bringen würde. Die oben aufgeführten Daten und Fakten sind deshalb auch, wenn nicht ausdrücklich anders angegeben, in den genannten Veröffentlichungen nachzulesen.

Dennoch hat sich die erneute Durchsicht der Akten nicht als nutzlos erwiesen, da das Schreiben des Berliner Ministeriums der Geistlichen -usw.- Angelegenheiten vom 21. Oktober 1829 an die Regierung in Minden ein wichtiges Indiz zur Klärung der Frage der Zuschreibung des Gemäldes liefert. In dem oben zitierten Schriftstück wird als möglicher Schöpfer des Gemäldes "Giovan Battista Dossi" genannt. Diese historisch falsche, aus der Zusammenziehung der Vornamen der beiden Dossi-Brüder gebildete Namensform bezeichnet nach den Erkenntnissen Gibbons' (Felton Gibbons, Dosso and Battista Dossi, Court painters at Ferrara, Princeton 1968, S. 25) in der älteren Literatur ausdrücklich nicht Dosso Dossi, sondern seinen jüngeren Bruder Battista Dossi.

Auch aus stilistischen Gründen ist die Zuschreibungsfrage als noch offen zu bezeichnen. Der Unterzeichner wird sich weiter um eine Klärung bemühen und über die Ergebnisse zu gegebener Zeit berichten.

Dr. Strohmann

Dokument 5

Landesarchiv NRW - Abteilung Ostwestfalen-Lippe. Akte M 1 II A Nr. 1981

"LAV NRW OWL M 1 II A Nr. 1981 – Akten der ehemaligen Königlichen Regierung in Minden zur Lieferung der Lübbecker Altartafel von Berlin nach Lübbecke, zur Korrespondenz mit Karl Friedrich Schinkel und dem Lübbecker Pfarrer Arnold Wilhelm Möller. Mit freundlicher Genehmigung des Landesarchiv Nordrhein-Westfalen Abteilung Ostwestfalen-Lippe. (Privatarchiv KJK, erhalten 01.08.2025, Erstveröffentlichung)

Die Genehmigung des Abdrucks dieser Akten gilt nur für diese Publikation. Eine Vervielfältigung, auch auszugsweise, ist nur mit Genehmigung des *Landesarchiv NRW, Abteilung Ostwestfalen*-Lippe in Detmold möglich.

Anmerkung:

Die Akten zur Schenkung der Lübbecker Altartafel, zum neuen Altar und Taufstein werden hier erstmals veröffentlicht. Die neun handgeschrieben Seiten enthalten teilweise mehrere zusätzliche Vermerke auf einer Seite. Die Schrift des Berliner Ministeriums (Abschrift oder originale Mitteilung?) muss als kalligrafisch schön gewertet werden.

Die wichtige Angabe, um welches Gemälde es sich handelt und dass das Gemälde auf "Befehl des Königs vom 25. August d. J." (1829) abgegeben wird , enthalten die Seiten 1-2, ebenso Angaben zu Schinkels Entwurf.

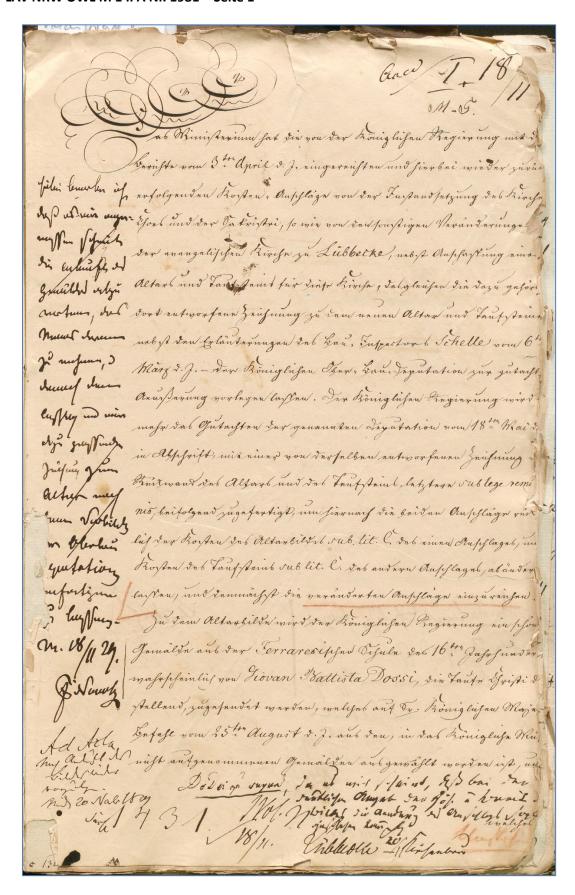
Das Schreiben des *Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten* in Berlin trägt das Datum 21.10.1829.

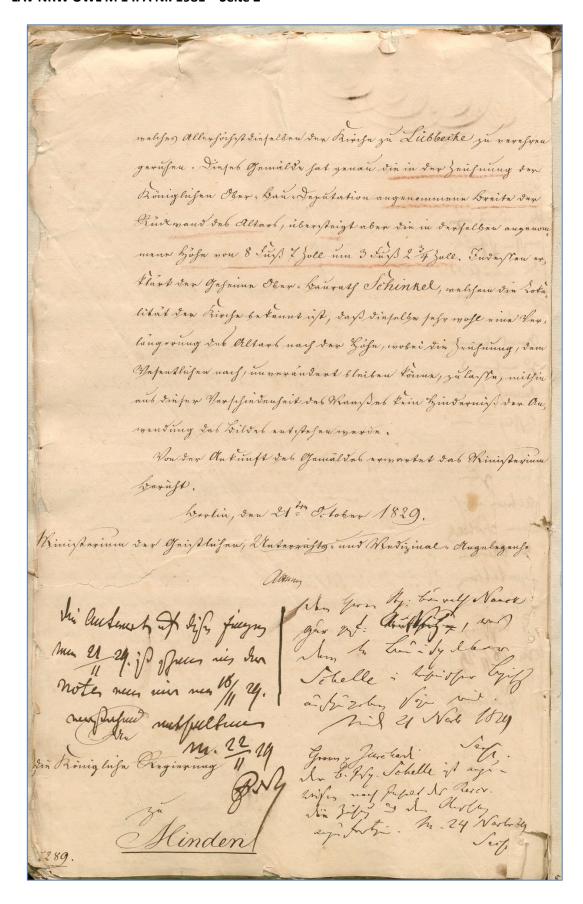
Seite 3 enthält den Hinweis auf die Schenkung ("Zueignung"), dazu das Schreiben desselben Ministeriums vom 11.11.1829.

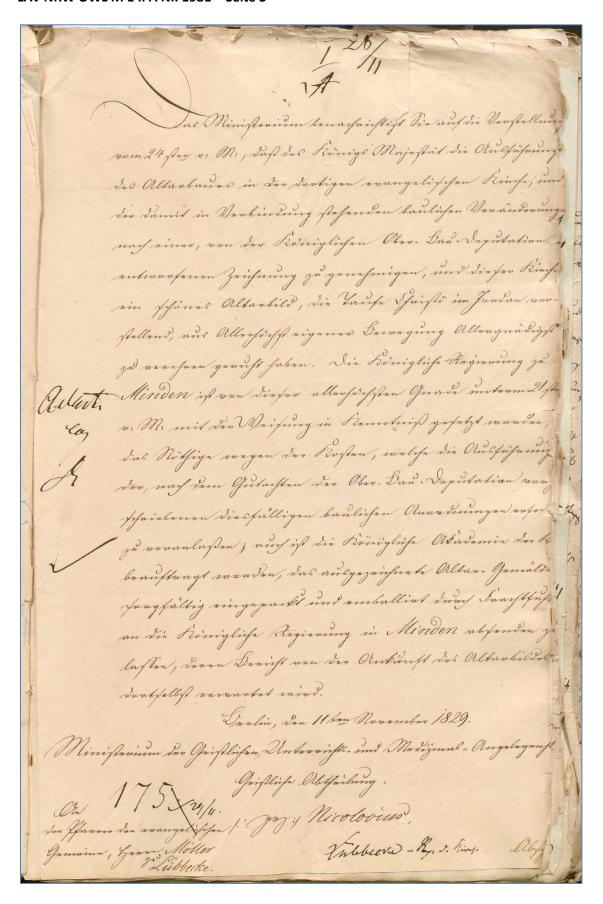
Den Vorgang um die Änderungen der Zeichnung von Karl Friedrich Schinkel enthalten die Seiten 5-7.

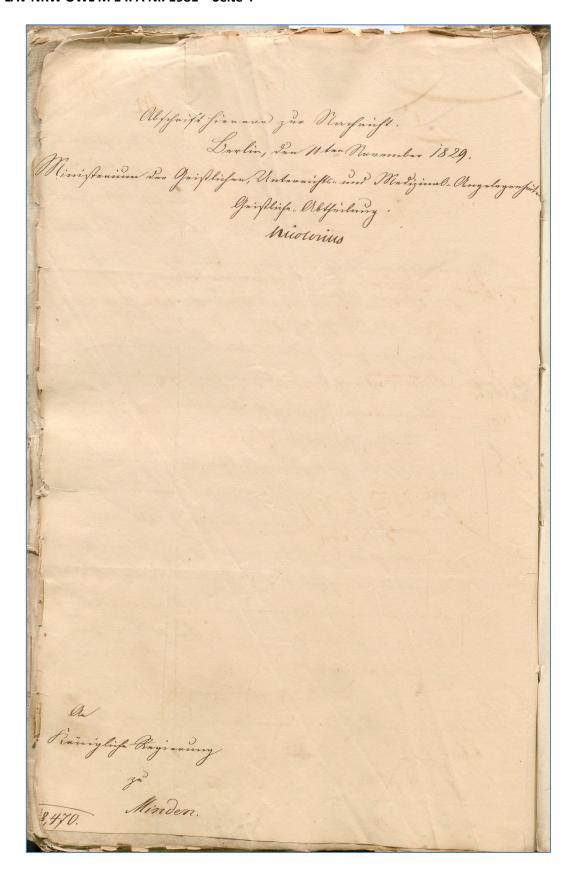
Auf Seite 7 werden die Beamten der Oberbau-Deputation in Berlin angegeben, die sich mit dem Vorgang "Altartafel für Lübbecke" zu befassen hatten, darunter auch Schinkel.

Der Vorgang zur Anfertigung des Altars ist auf den Seiten 8-9 zu finden.

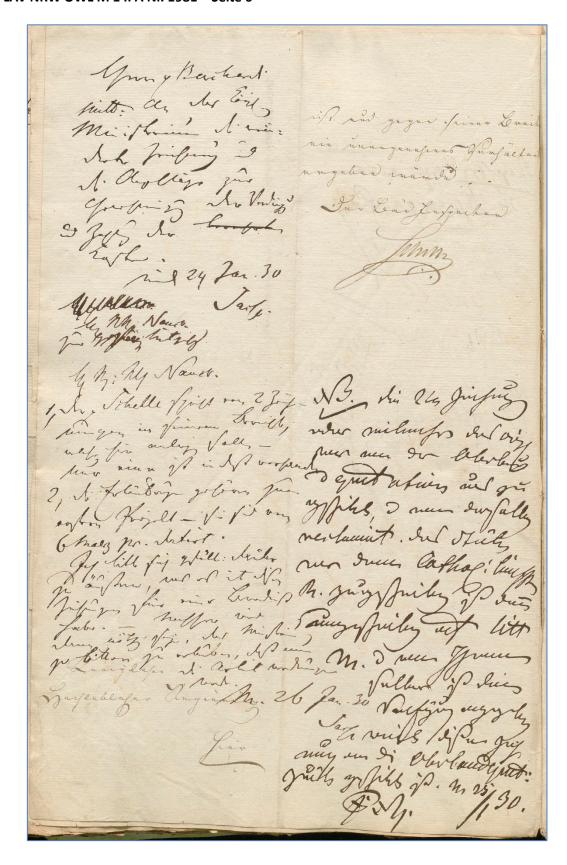


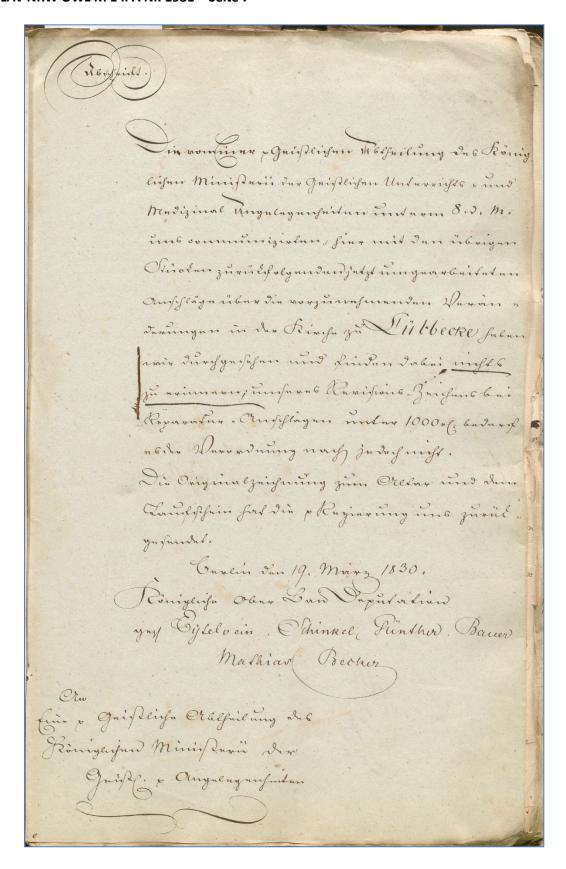




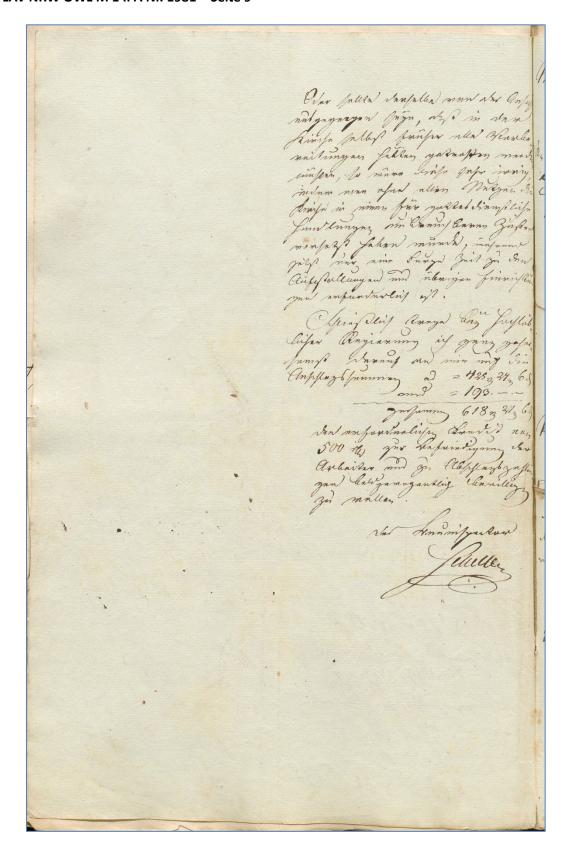


Minimu In 3 Anglainea	1830
Inn mann Diehund und dauffleige gw Liebberte. Only alla ligner som ben It x /1 Pherifty appi anto figher And obtaining were My 83 Pherifty appi anto of the Bay, Bay obtaining were My 83	7
herifty appi anto 4. Ray, Ray obehady me. M-13	
M. 18/1. 30. 9. a. 18 Wy Dugladian Chylinany in	ing in 6
asso and no. 1317. N. Dur Jun amplinged welly In	in ly for
Largery finding & Original uni menunian	Ann in,
his les Min Sid miller was real windy friend of	
his luffliges fait suit 193	ymny
residit. o mi on latitude y for Laknot in abyrum	
m. 12 30. FWy Brigary barraked if now with his Leich Jufe man 3.	
1 July Chargine Griffin	my Path.
Toto : 1330 findet, Jan Sum Dub und Jan Eachilpslus gir Inn Eier Juju Sunfalle Mid 13 Jan 30 30 2 Hy & Gingapingh, für yn	un)
Alving and Infant din Gurfunnilgign	Linjun of
Alley 1430. Br Jupen wil An Grife	
Michael Geroipt myn Jels una de afaufir nin u der Easte. h. 18, 30 Jack. Jaganet Gild riff yair	
Talorfray baignfuigh, 6/1.	-j/2
9.20/130. 19.a When he - Minty	





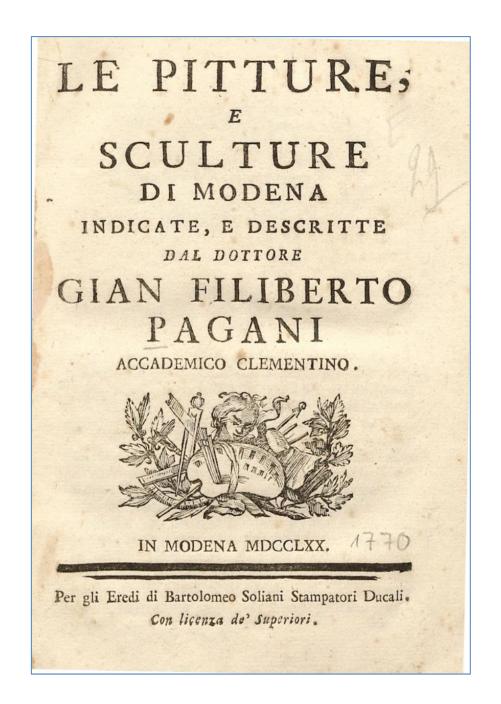
	Minim Inn 9? Jegstanles 1830.
	Contract of the contract of th
Vin Lincolping and Prinfundant in die liche the approxi.	(,
Vin Chanfing	10/
were in the sul Com' C'.	//9:
ad mr 1160 M I. g 14. Guni o.	
by fluction!	M-Bleg D14
My fluitant	leg 014;
1 2. M. Juryofa	
exp. a. S. E. A. griffe	hugens light Clayrinning namening
of the wife davil ?	The int in what cantage gon of myself
The belle in toll	Ofwelling our win vin fendens our of
by 1 3001 1 1th.	Golimann frinfall of nhyapplaspanan Bil
Sight mit david in Land by John I shall in hall in hard and grant 300 of grant and grant g	Canbaul near in antaning St
a Chafath Jun	alland from him fining on dribbille
1, buylant for	unlifan rangan fankinnanning Alban hay majanfin dat goldmann mu, hay
William	Sampallan mil franker melangnife
Tell. Shelle.	, and many
// // // // // // // // // // // // //	Jarley frymy
	fandling.
And Ling Mishing of Some has been been been been been been been bee	Genifyiding manufalen in mys
fort: . The 1 St	my dy university du fundant
I family carpeter	Jagnaylainen , det allens mm
the stand and The he	- Ching lain maly ihm ful la bringlatt w
al wint - show	and form manynamial manker,
11 1 X my mans	Come Bla month anniting find y
with with way the	manfund manden of in interior
half it when	manfund manden. It in notice
vo bats on the same	" your wife unklander, min by
	Just friefunnung ann nan fin and fin and fin and fin and fin and fin antiformann Une film for for market
111 1 10 1 1/0.	mings andard gir autymanin der
1/x 1 ates Vail moder 30	I Just frank enman, on the suffer
Morter in The 16/a 1vol. T	Sindnish near vinfar gni January
& J. m. ens	Mu. Andinline grey Small some
Moderna de ate Sante and and the Man 10/9. 1805. costs	manityung nominapur if. Citi
	fullen
for.	
. 1	
1584 14	eft.
1111	Midbacka - Tiral Insurp sur Mange
11/9	Tig on
9.0	asses his on



Dokument 6

Pagani 1770

PAGANI 1770 – Pagani, Gian Filiberto: Le pitture, e sculture di Modena. Bartolomeo Soliani: Modena 1770. Seiten 55-59. Der Auszug aus Kapitel 27 betrifft die Ausstattung der Basilika der *Benediktinerabtei San Pietro* in Modena mit Gemälden. Universitätsbibliothek Heidelberg: https://doi.org/10.11588/diglit.26667 (Privatarchiv KJK)



Nel piccolo Altare; una Madonna dipinta in asse, che allatta Gesù Bambino: opera di antico Maestro.

XXVII.

MONACI BENEDETTINI.

PRimo Altare alla destra nell' entrare in Chiesa per la Porta grande; S. Giovanni battezza il Redentore, sono mezze figure al naturale di grandezza; di Giacomo Cavedoni Sassolese, discepolo di Annibale Carracci.

Sotto del quale S. Veronica tiene in mano il candido lino, che presentò nel volto di Gesù, su del quale restò impressa l'immagine sua divina; di scuola antica.

2. L'Addolorata Vergine Madre in piedi, stese le mani sembra che mostri il morto suo
Figliuolo, che sopra un sasso giace a lei d'
avanti; viene da Rasaelle Sancio da Urbino, copiato sull'asse da Enrico de Ples Pira
tor Boemo detto il Civetta: come dello stesso sono li piccioli Quadretti al di sotto.

3. Maria Vergine ascende al Cielo a cui fanno corona degli Angioli, e nel piano S. Pietro, S. Paolo, ed altri Appostoli; di Dosso diligente Pittor Ferrarese. Le picciole figu-D 4

XXVII San Pietro Benediktinerkloster

Erster Altar rechts, wenn man die Kirche durch die Große Tür betritt; der heilige Johannes tauft den Erlöser. Es handelt sich um lebensgroße Halbfiguren; von *Giacomo Cavedoni Sassolese*, einem Schüler von *Annibale Carracci*.

Darunter hält die heilige Veronika das weiße Leinentuch in der Hand, mit dem sie das Antlitz Jesu bedeckte und auf dem sein göttliches Bild eingeprägt blieb; aus der antiken Schule.

- **2.** Die stehende, schmerzgebeugte Jungfrau Maria mit ausgestreckten Händen scheint auf ihren toten Sohn zu zeigen, der vor ihr auf einem Felsen liegt. Das Bild stammt von *Rafaelle Sancho da Urbino* und wurde von *Enrico de Plei*, einem böhmischen Maler namens *Civetta*, auf die Tafel kopiert, ebenso wie die kleinen Gemälde darunter.
- **3.** Die Himmelfahrt der Jungfrau Maria, umgeben von Engeln. Im Vordergrund sind die Heiligen Petrus, Paulus und andere Apostel zu sehen. Das Gemälde stammt von *Dosso*, einem fleißigen Maler aus Ferrara. Die kleinen Figuren ...

re dipinte sull' asse rappresentanti parte della vita della Madonna; della sua scuola.

la vita della Madonna; della sua scuola.

4. S. Maria Maddalena Penitente contempla la celeste gloria; della maniera d' Ippolito Scarsellino Ferrarese.

- fra le ginocchia il suo Puttino, che riceve un Pomo da S. Giovanni fanciullo, che ginocchione gli sta d'avanti, S. Giustina V. M. di antico Maestro: come li dipinti a chiaro scuro che sono al di sotto rappresentanti il martirio di detta Santa.
- 6. Gesù orante all' Eterno Padre nell' Orto di Getsemasi, cui viene da un Angelo prefentato l' amaro Calice della dolorosa Passione, allorchè gli Appostoli dormivano; de'
 Fratelli Teraschi Pittori Modenesi.
- 7. Si vede il tormento, come riferifce Tertulliano, patito dall' Evangelista S. Giovanni immerso nella Botte d'oglio bollente Ante Portam latinam: della scuola del Tentoretto.
- 8. S. Orfola con le Vergini sue Compagne; di Ercole Setti Pittor Modenese satto l'anno 1568.
- 9. Altare detto delle Statue, che su incominciato da Antonio Begarelli Plassico Modenese, in compagnia di Lodovico suo Nipote, che uniti proseguirono il lavoro sino alla Madonna, e gloria d'Angeli, mentre per la morte di Antonio, che seguì l'anno 1555. sepolto poco lontano allo incominciato Al-

tare,

- ... auf der Achse stellen einen Teil des Lebens der Madonna dar. Das Gemälde stammt aus seiner Schule.
- **4.** Die Heilige Maria Magdalena als Büßerin betrachtet die himmlische Herrlichkeit; im Stil von *Ippolito Scarsellino* aus Ferrara.
- **5.** Der heilige Josef und die sitzende Jungfrau, die ihr Kind zwischen ihren Knien hält, das einen Apfel von einem vor ihm knienden heiligen Johanneskind empfängt, die heilige Justina V. M. [Virgo Martyris] von einem alten Meister: wie die Hell-Dunkel-Gemälde [im Halbdunkel?] unten, die das Martyrium der genannten Heiligen darstellen.
- **6.** Jesus betet im Garten Gethsemane zum Ewigen Vater, dem ein Engel den bitteren Kelch der Passion der Schmerzen überreicht, während die Apostel schliefen; von den *Brüdern Teraschi*, Malern aus Modena.
- **7.** Wir sehen die Qualen, die der Evangelist Johannes, wie Tertullian berichtet, erlitt, als er in das Fass mit siedendem Öl getaucht wurde. Ante Portam latinam: *Tintoretto-Schule*.
- **8.** Die heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen; von *Ercole Setti,* einem Maler aus Modena, gemalt im Jahr 1568.
- **9.** Der Altar, genannt "Altar der Statuen", wurde von *Antonio Begarelli*, einem bildenden Künstler aus Modena, zusammen mit seinem Neffen *Lodovico* begonnen, die gemeinsam die Arbeit bis zur Madonna und der Glorie der Engel fortführten. Nach Antonios Tod im Jahr 1555 wurde er unweit des von ihm begonnenen …

tare, evvi sopra la lapide del suo Sepolcro scolpita una Croce, che convenne a Lodovico terminare le Statue de' Santi Pietro, Paolo, Benedetto, e Mauro sul disegno del defonto Zio, che riusci mirabilmente; di questo valente giovine altro non si vede al pub-blico per essere stato da immatura morte colpito. Altare del Sacramento, ove il detto Antonio Begarelli lavorò di Plassica la pietà nella fua nicchia riposta. Nel Quadro disotto, Carlo Rizzi Pittor Mo-denese fa vedere il Salvatore in mezzo a due Appostoli in atto di spezzare il Pane. La grande Tavola posta alla parte destra di questa Cappella, mostra Lodovico Lana il martirio dei S. Pietro, e Paolo Appostoli. Li dipinti delle Lunette di questa sono di Giacomo Lippi da Budrio della scuola de Carracci; in una di queste evvi un Sacerdote vestito di Cotta, ed un Secolare ginocchione a piè di un Altare; nell' altra un uomo prosteso a terra, ed altro uomo assalito da un Cane. II. Altar maggiore alla Romana: In mezzo al Coro entro ad una gran Nicchia la Concezione di M. V. di scagliola colorita, fotto la quale due Angioli, che sostengono una regia corona; opera di Giovanni Guer-ra Bolognese satta l'anno 1626. Li due Quadri latterali bislunghi per l' impiedi; in uno l' Orazione nell' Orto. Nell

... Altars begraben; in den Grabstein wurde ein Kreuz gemeißelt. Es war *Lodovico*, der die Statuen der Heiligen Petrus, Paulus, Benedikt und Maurus nach dem Entwurf seines verstorbenen Onkels vollendete, was ihm ein bewundernswertes Ergebnis bescherte. Von diesem talentierten jungen Mann ist seitdem nichts mehr in der Öffentlichkeit zu sehen, da er einen frühen Tod erlitt.

10. Altar des Sakraments, in dessen verborgener Nische der bereits erwähnte *Antonio Begarelli* die Pietà als Plastik schuf.

Auf dem Gemälde unten zeigt *Carlo Rizzi*, ein Maler aus Modena, den Erlöser zwischen zwei Aposteln beim Brechen des Brotes.

Das große Tafelbild auf der rechten Seite dieser Kapelle zeigt das Martyrium der Apostel Petrus und Paulus von *Lodovico Lana*.

Die Gemälde in den Lünetten [halbkreisförmige Wandfelder] dieser Kapelle stammen von *Giacorao Lippi da Budrio* aus der *Carracci-Schule*. Auf einem davon sind ein Priester in einem Chorgewand und ein Laie zu sehen, der am Fuße eines Altars kniet; auf dem anderen sind ein am Boden liegender Mann und ein anderer Mann zu sehen, der von einem Hund angegriffen wird.

11. Hochaltar im römischen Stil: In der Mitte des Chors, in einer großen Nische, befindet sich die Unbefleckte Empfängnis der Jungfrau Maria in farbigem Stuckmarmor, darunter zwei Engel mit einer Königskrone; ein Werk von *Giovanni Guerra* aus Bologna, vollendet 1626.

Die beiden länglichen Seitenrahmen unten: einer zeigt das Gebet im Garten. ...

Nell' altro la Trasfigurazione di Gesù Cristo ful Taborre, sono di Giambattista Ingoni Modenese. Nelle altre due gran Tavole che sono nel detto Coro, dipinse Domenico Carnevale Modenese la Caduta di S. Paolo. Nell' altra Giuseppe Romanini Bresciano mostra il Redentore che predica alle Turbe. Il Dipinto di tutta la Volta satta a rabeschi da antico Autore l' anno 1512. 12. La Madonna di Reggio opera di Latanzio Gambara Pittor Bresciano. Nei lati di questa Cappella; S. Benedetto orante nello speco, e nell'altro quadro S. Mauro Abate, sembrano del Peruccino Milanese.
13. Grande Tavola ove li due Appostoli Pietro, e Paolo ricevono il Martirio; fopra nubi accompagnata da Gloria d' Angeli la Madonna tenente in grembo il suo Puttino, che porge due Palme ad un Angioletto: Quest' opera è una esattissima copia fatta da Francesco Stringa bravo Pittor Modenese, levata dall' Originale del Celebratissimo nostro Niccolò Abate. 14. S. Giovanni Battifta lungo il Giordano Battezza Gesù Redentore; in aere l' Arcangelo S. Michele in atto di uccidere il Demonio: di scuola antica Ferrarese. 15. S. Geminiano ginocchione presenta Modena al Divin Figlio sedente in grembo alla cara sua Madre; alla sinistra S. Martino Pontificalmente vestito: Tavola dipinta su la ma-

... Der andere zeigt die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor von Giambattista Ingoni aus Modena. Auf den beiden anderen großen Tafeln im Chor malte Domenico Carnevale aus Modena den Sturz des Heiligen Paulus [Apostelgeschichte. Bekehrung des Christenverfolgers].

Auf der anderen Tafel zeigt *Giuseppe Romanini* aus Brescia den Erlöser, der zu den Menschen predigt. Das gesamte Gewölbe ist von einem antiken [älteren] Künstler mit Arabesken bemalt und wurde 1512 fertiggestellt.

12. Die Madonna von Reggio, ein Werk von Latanzio Gambara, einem Maler aus Brescia.

An den Seiten dieser Kapelle sind der in der Höhle betende Heilige Benedikt und auf dem anderen Gemälde der Heilige Mauro Abate abgebildet. Sie scheinen von *Peruccino* aus Mailand zu stammen.

- **13.** Großes Tafelbild, das die beiden Apostel Petrus und Paulus zeigt, wie sie den Märtyrertod erleiden; über Wolken, begleitet von einer Glorie von Engeln, hält die Madonna ihr kleines Kind auf dem Schoß, das einem kleinen Engel zwei Palmen anbietet: Dieses Werk ist eine exakte Kopie von *Francesco Stringa*, einem talentierten Maler aus Modena, nach dem Original unseres hochgefeierten *Niccolò Abate*.
- **14.** Der heilige Johannes der Täufer am [sic] Jordan tauft Jesus, den Erlöser; in der Luft der heilige Erzengel Michael, der dabei ist, den Dämon zu töten: aus der alten Ferrareser Schule.
- **15**. Der heilige Geminianus präsentiert kniend Modena dem Sohn Gottes, der auf dem Schoß seiner lieben Mutter sitzt; links ist der heilige Martin in päpstlicher Kleidung zu sehen; das Tafelbild ist im Stil ...

niera di Dosso da Ferrara, e su lo stesso stile sono li piccioli dipinti posti al disotto. 16. S. Luca Evangelista in atto di scrivere, S. Gio: Battifta in piedi , in gloria la Madonna col suo Figliuolo che le siede alla destra; della scuola di Gio: Bellino Veneziano. 17. Altare detto del Crocifisto, nel quale un' Immagine divota della Madonna del Gilio. 18. S. Mauro, S. Placido con molti altri Santi Monaci dell' infigne antico ordine Benedettino; opera di bravo non conosciuto antico Autore: 19. La Vergine Madre in antica Cattedra fedente col divino Figlio in braccio, a i lati della quale S. Girolamo, e S. Sebastiano Martire; Giacomo Francia Bolognese figlio di Francesco: come dello stesso sono li dipinti full' asse che vedonsi al disotto. 20. S. Gregorio, e S. Giorgio vestito a ferro, sopra le nubi la Madre Santissima col fuo Bambino; bell' opera di Battista Dossi da Dosso terra ful Ferrarese: del detto pure fono le figure esprimenti il martirio di S. Gregorio. Nell' ultimo Altare, Maria Vergine genussessa riceve l' ambasciata dall' Angelo Gabrielle nell' atto che le presenta un candido puro giglio, accenna il divino Santo Spirito, e l' Eterno Padre; bella, e ben conservata dipintura del mentovato Ercole Abati, che fece li dipinti tutti che sono in questa Cappella.

- ... von Dosso aus Ferrara gemalt, und die kleinen Gemälde darunter sind im gleichen Stil gehalten.
- **16.** Der Evangelist Lukas beim Schreiben, stehend Johannes der Täufer, die glorreiche Madonna mit ihrem Sohn zu ihrer Rechten sitzend; aus der *Schule von Gio: Bellino Veneziano*.
- 17. Altar vom [heiligen] Kreuz, in dem sich ein Andachtsbild der Madonna del Gilio befindet.
- **18.** Der heilige Maurus, der heilige Placidus und viele andere heilige Mönche des berühmten alten Benediktinerordens; ein Werk eines *unbekannten alten Künstlers*.
- **19.** Die Jungfrau Maria sitzen auf einem antiken Thron mit dem Sohn Gottes in ihren Armen, an ihren Seiten der heilige Hieronymus und der heilige Sebastian, der Märtyrer; *Giacomo Francia Bolognese*, Sohn von *Francesco:* ebenso die Gemälde auf der Tafel, die unten zu sehen sind.
- **20.** Die Heiligen Gregor und Georg in Eisen, über den Wolken die Gottesmutter mit ihrem Kind; ein wunderschönes Werk von *Battista Dossi aus Dosso*, einem Ort in der Gegend von Ferrara: Vom selben Künstler stammen auch die Figuren, die das Martyrium des Heiligen Gregor darstellen.

Beim letzten Altar kniet die Jungfrau Maria und empfängt die Botschaft des Engels Gabriel, der ihr eine reinweiße Lilie überreicht. Sie weist auf den göttlichen Heiligen Geist und den Ewigen Vater hin; ein wunderschönes und gut erhaltenes Gemälde des bereits erwähnten *Ercole Abati*, der alle Gemälde in dieser Kapelle gemalt hat.

Anmerkung:

Die Einweihung des Klosters San Pietro in Modena erfolgte im Jahr 1518. Die prächtige Ausstattung wird es bald darauf angeschafft haben, je nachdem, wie das Geld floss oder wie großherzig Stifter waren. Es ist bemerkenswert, welche Kunstschätze an Altären und Altarbildern um 1770 noch vorhanden waren, darunter direkt benannt Gemälde von *Battista Dossi* (Nr. 20) und *Dosso Dossi* (Nr. 3, Nr. 15) bzw. indirekt benannt als *Stil* oder *Ferrareser Schule* (Nr. 3 weitere Gemälde, Nr. 14, Nr. 15). Bei Pagani wird auch unter Nr. 20 erwähnt, woher sich der Beiname Dossi ableitet: "... da Dosso terra sul Ferrarese ..." (aus dem Dosso-Land bei Ferrara)".

Inwieweit sich Paganis Zuordnungen auf mündliche Überlieferung, auf Erfahrung durch Vergleiche mit gesicherten Bildern oder auf genaues Archiv-Studium stützt, wird nicht mitgeteilt – es ging ihm um einen Kunstführer zur Zeit des beginnenden Italien-Tourismus, der zugleich auch noch (für die Obrigkeit?) die Kunstschätze auflistete; immerhin wurde das Buch in der herzoglichen Druckerei hergestellt (siehe Titelblatt).

"... 14. S. Giovanni Battista lungo il Giordano Battezza Gesù Redentore; in aere l' Ar-cangelo S. Michele in atto di uccidere il Demonio: di scuola antica Ferrarese...." (Der heilige Johannes der Täufer am [sic] Jordan tauft Jesus, den Erlöser; in der Luft der heilige Erzengel Michael, der dabei ist, den Dämon zu töten: aus der alten Ferraresischen Schule.)

Für die Suche nach dem Urheber der Lübbecker Altartafel ist interessant, dass Pagani hier ein Bild beschreibt, dessen Ikonografie mit der Lübbecker Altartafel identisch ist. Besonders erhellend ist dabei seine Formulierung, dass Johannes der Täufer am (sic) Jordan Jesus, den Erlöser, tauft – und eben dieses Detail wird später im Vergleich mit anderen Darstellungen der Taufe im Jordan eine Rolle spielen, denn nach biblischer Formulierung findet die Taufe Jesu im Jordan statt. Schon damals muss Pagani das Bild als ungewöhnlich aufgefallen sein.

Es spricht alles dafür, dass eben dieses Bild die Lübbecker Altartafel ist, die aus dem Benediktiner-Kloster San Pietro in Modena stammt und an Edward Solly in Berlin verkauft wurde.

Dokument 7

Zwanziger 1910

ZWANZIGER 1910- Zwanziger, Walter Curt: Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der hohen Philosophischen Fakultät der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg. Halle a. S. 1910. 121 Seiten. Julius Klinkhardt: Leipzig 1910 (?). Seiten 26-28. Druckexemplar zugänglich bei Google-Books. (Privatarchiv KJK)

Während der ältere Bruder 1512 nur als Dosso pictor angeführt wird, findet sich 1516 zum erstenmal der Name Magister Johannes und nicht, wie Morelli und Gruyer anführen, erst 1532. Gruyer gibt ferner an, daß 1516 bereits Dosso im herzoglichen Palaste einquartiert worden sei. Ein bestimmtes Datum steht nicht fest. Cittadellas Angabe lautet nur, daß es vor 1528 geschehen sein muß. Um 1516 aber kam Tizian nach Ferrara und zwar im Februar²). Seine schönen Bacchanale mögen in Giovanni Dosso den Gedanken erweckt haben, die Werke des Malerfürsten in Venedig kennen zu lernen. Aber nicht sogleich sollte dem Giovanni der Wunsch in Erfüllung gehen. Im darauffolgenden Jahre 1517 am 13. November sehen wir ihn nach Florenz reisen³).

Wie mag er hier staunend vor den farbenprächtigen Bildern des Fra Angelico, des Fra Filippo und des Ghirlandajo gestanden haben, deren zartes helles Blau, deren saftiges Rosa-Rot der bun-

26

Anmerkung:

Auf Seite 28 erwähnt Zwanziger, dass die taxierte Altartafel für die *Confraternità della Morte* gemalt wurde und dass sie Johannes dem Täufer geweiht war (dazu Anmerkung 1). Dabei ging es um den Nachlass des verstorbenen Dosso Dossi (*⇒* Dok 10). Zwanziger nennt als Quelle (Anmerkung S. 28, Zwanziger Literaturverzeichnis S. 120) Citadella, C.: Catal. istor, de pittori e scultori ferraresi I, 133; II, 220. Ferrara 1782, IV, 311.

Mendelsohn geht ebenfalls auf diesen Vorgang ausführlich ein (⇒ Dok 9).

Venturi, La galleria Estense 1883 Modena, Libri di spese di Laura Dianti e di Don Alfonso und libri dei mandati di Don Alfonso.

²) Campori, Tiziano e gli Estensi Nuova Antologia XXVII, 1874, S. 571 u. 574.

³) Libro delle Partite di Alfonso I d'Este C. R. Arch, di Stato già Estense in Modena, Bd. V, 1892, No. 65.

teren, etwas schwereren Farbgebung der alten Ferraresen eine so jubelnde Leuchtkraft entgegensetzte. Ob Andrea del Sarto auf den Schmelz seiner Farben gewirkt hat, ist schwer zu entscheiden. Der Aufenthalt war zu kurz, um mehr als einen oberflächlichen Eindruck von all den Werken empfangen zu können.

Erst am 4. Juni 1518 kommt Dosso Dossi, wie aus demselben libro delle Partite zu erschen ist, nach Venedig, wo vor allem Giorgiones, Tizians, Palma Vecchios und Lottos Werke auf ihn Eindruck gemacht haben werden. 1523 muß Giovanni schon wieder in Ferrara gewesen sein, da in diesem Jahre von einer Zeichnung der Stadt Ferrara die Rede ist, die Dosso Dossi auf Grund eines Briefes vom 3. Oktober an Alfonso Trotto so schnell wie möglich für Isabella Gonzaga von Mantua anfertigen soll. Am 5. Juli 1524 war die Zeichnung, nach welcher ein Gemälde in Mantua in der Loggia Isabellas angefertigt werden sollte, endlich fertig. 1525 sollte dann Dosso Dossi mit dem Herzog Alfonso I. nach Spanien reisen, um das Porträt Karls V. nach dem Leben zu malen. Doch die Regentin von Frankreich verweigerte, wie Frizzi berichtet, den Durchzug.

Vom Jahre 1530 bis 1532 sind die Dossi in Trient beschäftigt, um das Castell dell'buon consiglio auszumalen. 1532 sind keine Arbeiten der Dossi in Ferrara zu verzeichnen.

In das Jahr 1530 hatte Thode 1) den Weiterbau der Villa Imperiale nach dem Friedensschlusse von Cambray gesetzt, da jetzt nach beendetem Kriege der Herzog Franz Maria von Urbino erst Interesse an seinem Sommersitz gewinnen konnte. Die Bauten werden nur einige Zeit in Anspruch genommen haben und gegen 1532 wird mit der Ausmalung begonnen worden sein.

1537, datiert am 16. April, handelt ein Brief Hercules II. über des Dosso Tätigkeit im herzoglichen Palast in Ferrara, worin der Fierzog den Meister ermahnt, daß er sich beeilen solle mit der Ausschmückung verschiedener Zimmer?). Sonst ist im Castell von Ferrara bis 1540 nichts weiter an Arbeiten der Dossi erwähnt. Da-

³⁾ Thode, Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance, Jahrb, d. pr. Kunstsig, IX, 1888.

⁹) Archivico storico, Il. Bd. 1839, Lavori di Dosso nell Castello di Ferrara und Archi di Stato in Modena, gesammelte Briefe von Sigismondo Draghetto.

gegen treten dort Maler wie Garofalo, Hieronymus Carpi, Biasio di Bologna, Jacomo da Faenza und Zan Tomaso Carpi auf.

Vom 24. März 1536 bis zum 9. September desselben Jahres ist Dosso Dossi in dem Sommersitz der Estensischen Herzöge Belriguardo tätig. Im Oktober, November desselben Jahres und im April, Mai 1537 hatte Dosso Zeichnungen für Teppiche zu fertigen, und das Weben derselben zu überwachen. Dazwischen fällt am 29. November 1536 die weitere Ausmalung des Schlosses Belriguardo, die er mit einem M. Albertin fortsetzt.

Am 27. August 1542 findet die Taxierung einer, für die Confraternità della Morte gemalten Altartafel, die Johannes dem Täufer geweiht war, statt, welche den Preis von 50 Scudi erzielte und an die Erbinnen Dosso Dossis ausgezahlt wird¹). Vor dem 27. August 1542 ist also Giovanni Dosso bereits gestorben. Nicht 1560, wie Baruffaldi angibt, nicht 1558, wie Füßli im Züricher Künstlerlexikon vermeldet. Wie weit man Vasari glauben darf, welcher aussagt, daß Dosso Dossi die letzten Jahre seines Lebens in Untätigkeit verbrachte und von dem Herzog ein Gnadengehalt bezog, inwieweit man Baruffaldis Angaben trauen kann, der von einem Zittern der Hände infolge Altersschwäche spricht, ist sehwer zu entscheiden.

Es scheidet Battista nicht 1549 wie Baruffaldi, nicht 1546 wie Frizzi angibt, sondern vor dem 24. Dezember 1548 aus dem Leben, an welchem zwei Bedienstete des Herzogs aus dem Hause des quondam Battista due botte di Vino holen, nachdem ähnlich wie Giovanni Dosso 1541, so Battista drei Jahre vor seinem Tode 1545 am 1. Dezember infolge eines Schlaganfalles, wie Baruffaldi meldet, sein Testament gemacht hatte. Er vermachte sein Gut und Geld nach Baruffaldi dem Herzog von Ferrara Alfonso (Hercules II. regierte von 1539 bis 1559, jener Alfons II. also kann damals noch nicht Herzog gewesen sein). Es war ein Dankbarkeitsakt für die Wohltaten, die ihm erwiesen worden waren. Dafür bittet er um eine ehrenvolle Bestattung. Baruffaldi gibt an, daß er in der Parocchialkirche San Paolo zu Ferrara begraben wurde.

Die gemeinste Verleumdung, die den beiden Brüdern zugefügt

28

Ad relationem existimationes Anchonae . . . Sancti Johannes Baptistae, Cittadella, J. due Dossi.

Dokument 8

Mendelsohn 1913

MENDELSOHN 1913 - Mendelsohn, Henriette: Artikel "Dosso Dossi". In: THIEME, ULRICH (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Band 9: Delaulne – Dubois. E. A. Seemann: Leipzig 1913, S. 496–500. Zugänglich bei Google Books. (Privatarchiv KJK)

Dossi, Dosso, eigentlich Giovanni de Lutero (de Luteri) oder de Costantino, Maler, das Haupt der ferrares. Schule des 16. Jahrh., † kurz vor d. 27. 8. 1542. Der Vater Niccolò de L. oder de C. stammte aus Trient und siedelte nach Ferrara über, wo er als Gutsverwalter im Dienste Ercole's I. gestanden haben soll; 1536 ist er noch am Leben, doch 1539 bereits verstorben. Die Überlieferung nennt Jacobina da Porto als seine Ehefrau und Mutter des Dosso und Battista D.; sie war 1539 noch am Leben. Über den Geburtsort der Brüder sind wir urkundlich nicht unterrichtet. Man nahm früher an, daß Dosso noch in der tridentinischen Heimat der Eltern geboren sei, da er in einem zeitgenöss. Gedicht "il Tridentino" angeredet wird. Mehr Wahrscheinlichkeit hat aber die Hypothese, daß der Geburtsort beider Brüder im Mantuanischen lag, da der Vater nachweislich Besitztümer in einem Dorfe Dosso im Mantuanischen hatte. Vermutlich verdanken die Brüder Dossi diesem Orte auch ihren Beinamen. Der Name Dosso schlechthin ohne weitere Bezeichnung wird nur für den berühmteren der Brüder, Giovanni, angewendet, während der zweite Bruder als Battista oder als Battista di Dosso oder auch nur als fratello del Dosso erwähnt wird. Die notariellen Urkunden führen meist den obengenannten vollständigen Namen der Brüder auf, mit dem Zusatz "genannt Dosso". Erst im 18. Jahrh. taucht als Verdoppelung des ursprünglichen Beinamens die Bezeichnung Dosso Dossi für Giovanni auf. D.s Geburtsjahr ist unbekannt. Nach Vasari soll er ungefähr gleichaltrig mit Ariost (geb. 1474) gewesen sein. Eine unverbürgte Überlieferung des 19. Jahrh. nennt d. J. 1479. Gesichert sind uns die Daten seines Testaments 1541 und seines Todes: kurz vor dem 27. 8. 1542. D. war mit Giacoma Ceccati di Castello, aus dem Distrikt von Rovigo, vielleicht seit 1537, vermählt, von der er schon vorher zwei uneheliche Töchter, Lucrezia und Lelia, hatte, die er zugleich mit einer ältesten, dritten unehelichen Tochter Marzia, die aus seinen Beziehungen zu einer Ehefrau stammte, am 2. 7. 1535 legitimieren ließ: die

Töchter waren damais 11, 6, und 3 Jahre alt. Giacoma hat ihren Gatten um viele Jahre überlebt und ist vielleicht 1557 gestorben. Mit seinem Bruder Battista hat D., wie urkundlich erwiesen, nicht immer in gutem Einvernehmen gestanden, obgleich beide gemeinschaftlich ein Haus besaßen und von ihren Auftraggebern, besonders von Alfonso I., zu gemeinsamen Arbeiten hinzugezogen wurden. Nach Vasari, dem sich viele Forscher anschließen, hätte D. seinen ersten Unterricht bei Lorenzo Costa empfangen, während Morelli, Phillips u. Zwanziger in Panetti seinen ersten Lehrer sehen wollen. Stillistisch weisen die Erstlingswerke D.s keinen unmittelbaren Zusammenhang mit den genannten Künstlern auf, wohl aber mit Mazzolino. Wenn der Dichter u. Zeitgenosse Ludovico Dolce in seinem Dialog über die Malerei (1557) von den beiden Dossi berichtet, daß der ältere längere Zeit in Venedig, der jungere in Rom unter Raffael studiert habe, so darf man das mit Venturi getrost dahin erweitern, daß D. in seinen Werken mehr venezianisches, Battista mehr römisches Wesen in sich aufgenommen hat. Die Vermutung liegt demnach nahe, daß beide Brūder die beiden großen Mittelpunkte italienischer Kunst gekannt haben. Die Urkunden freilich enthalten hierüber nur spärliche Nachrichten. 1517 war D. im Dienste Herzog Alfonso's I. in Florenz, 1518 in Venedig. Zu Tizian scheint er in freundschaftlichen Beziehungen gestanden zu haben, denn im November 1519 unternehmen Tizian u. D. eine Reise nach Mantua, um die dortigen Kunstschätze zu sehen. Battista ist 1520 in Rom nachweisbar, für beide Brüder sind enge Beziehungen zu Raffael beglaubigt.

Die erste Urkunde über D. rührt von 1512 her, als er in Mantua für Federigo Gonzaga ein großes Bild mit elf Figuren im neuen Palaste bei San Sebastiano ausführte. 1514 ist D. im Kastell in Ferrara nachweisbar (Campori, Not. d. Maiol.), seit 1517 finden wir beide Brüder mit Aufträgen für Herzog Alfonso I. beschäftigt. Die erste urkundl. näher bezeichn. Arbeit für die Este sind D.s Malereien von 1518 für die "Via Coperta", einen Gang, welcher den alten estensischen Palast mit dem Kastell verband. Vermutlich ist aber D. schon früher für das Kastell beschäftigt gewesen, vielleicht schon um 1514, als Bellinis Bacchanal für das neu ausgeschmückte Studio des Herzogs entstand. Battistas Name verschwindet vom 13. 11. 1517 bis 1. 10. 1524 aus den herzogl. Zahlungsvermerken; die Vermutung liegt nahe, daß er sich während dieser Zeit in Rom aufhielt. Im Dienste des ferraresischen Hofes haben die beiden D. eine vielseitige Tätigkeit entfaltet. Ihre Kunst diente nicht

nur dazu, die Paläste und Kirchen mit Bildern zu schmücken, sondern sie mußten auch, nach der Sitte der Zeit, bei untergeordneten Arbeiten mit Hand anlegen: Triumphwagen, Fahnen, Dekorationen wurden von ihnen gemalt. Battista hat Modelle für Münzen entworfen; beide Brüder werden als Bildhauer erwähnt. Besonders wichtig ist ihre Tätigkeit für die ferraresische Majolikamalerei (1524) und Teppichwirkerei. D. kommt 1526 als Zeichner für Tapeten vor, auch Battista ist vielfach mit Entwürfen für Teppiche beschäftigt, so noch 1545 mit solchen aus der Geschichte des Herkules.

Von den Malereien, welche die Brüder für die Lustschlösser der Herzöge von Ferrara und für Laura Dianti ausgeführt haben (Zahlungsvermerke von 1536 und 1537 für Belriguardo u. Belvedere), hat sich nichts erhalten. Battista war für Laura Dianti seit 1538 bis zu seinem Tode mit der Ausmalung des Palazzo degli Angeli beschäftigt. Wenn auch die Fresken für die Villa di Copparo in der Hauptsache nach Battistas Tode ausgeführt wurden, so sind doch für drei derselben noch kurz vor seinem Tode Zahlungen erfolgt: am 20. 10. 1548 für "Frühling", "Sommer" und "Winter". Von den Dekorationsarbeiten der D. im Kastell zu Ferrara scheint einiges auf uns gekommen zu sein: wenigstens ist die Herkunft von dort für die 5 Halbfigurenbilder der Gall. Estense in Modena (s. u.) durch alte Inventare beglaubigt. Ein jedes derselben zeigt in stets wechselnder Anordnung drei Halbfiguren, die in der Form von Allegorien (Musik, Liebe, Wein, Mäßigung) ausdrucksvolle Sittenbilder darstellen. Auch außerhalb Ferraras haben sich einige Reste dekorativer Arbeiten der Brüder erhalten, so die Gestalten der Gerechtigkeit und des Friedens, sowie die Heiligen Georg und Michael (Gal. in Dresden, samtlich aus der herzogl. Galerie zu Modena stammend). Dekorativem Zwecke diente auch das Bild der Nat. Gall. in London No 1234, "Muse und Dichter" (s. u.).

Außer diesen Teilen von dekorativen Bildern in Öltempera haben sich auch Fragmente von Freskenzyklen der beiden D. erhalten. Die Freskenreste in der Villa Imperiale bei Pesaro (nach 1530, wahrscheinlich 1533) sind so stark übermalt, daß man nur noch die bedeutende dekorative Idee erkennt. Die Erzählung Vasaris, daß der Herzog Francesco Maria von Urbino mit diesen Fresken so unzufrieden gewesen sei, daß er sie herunterschlagen und nach den Zeichnungen Genga's neu malen ließ, ist wohl übertrieben da der Stil der Fresken im Karyatidenzimmer nichts mit der Art Genga's, wohl aber mit der der D. Verwandtes hat. — 1531 finden wir die Brüder

wieder in ihrem Stammlande in Trient mit Malereien für das Schloß des Bischofs Bernhard von Cles beschäftigt, das Castello del Buon Consiglio. Die dortigen Fresken, teilweise nur flüchtig aufgeführt und von der Zeit auch stark mitgenommen (Kinderfries), geben doch noch eine gute Vorstellung von dem Dekorationstalent der beiden D. Einiges geht direkt auf ihre Hand zurück, wie die Madonna mit dem Portrat des Bernh. v. Cles auf der Treppe, die Malereien in der kleinen Loggia u. in der ehemaligen "chamara di stuchi", während die Fresken, die sich in der ehemaligen Bibliothek (jetzt Gymnasium) befinden, nur rohes Schulgut sind.

Besser als aus den schlecht erhaltenen Fresken laßt sich D.s Bedeutung nach seinen Tafelbildern ermessen: er ist einer der wichtigsten Vermittler venezianischer Kunst gewesen, nicht als geistloser Nachahmer, sondern indem er die fremden Anregungen mit eignem Leben und Gedanken erfüllte. Durch und durch Ferrarese, nicht so zart wie Giorgione, nicht so großartig wie Tizian, ist D. stets ein hervorragender Farbenkunstler, voll Phantasie und Humor; nicht immer ein korrekter Zeichner, aber stets ein glanzender Techniker. Schon Ariost hat die Bedeutung der beiden D. empfunden, als er sie in seinem "Orlando" (Neuausl. von 1532) den bahnbrechenden Meistern der Zeit einreiht. Aber auch bei den beiden D. läßt sich die Bewunderung für den großen Dichter feststellen, dessen Gestalten sie in ihren Gemälden verherrlichten (Circebilder, Rolands Kampf mit Rodomonte). Nächst Ariost haben antike Schriftsteller (Ovid) beiden Brüdern Vorwürfe geboten (s. u. die mythologischen Bilder). Schon Jak. Burckhardt hat die eigentliche Begabung D.s erkannt, das Fabelhafte zu höchstem sinnlichen Ausdruck zu bringen; Battista hat in dieser Beziehung dem Bruder manches abgelernt. Neben dem Fabelhaften bildet die Kunst der D. schon das reine Genrebild aus, allerdings noch in den Halbfigur-Allegorien verborgen (Rhombenbilder u. sog. Narr in Modena, Bambocciata im Pitti, Bilder in Alnwick Castle, s. u.). Nicht nur in der Auffassung zeigt sich eine Verwandtschaft mit der niederländischen Kunst, sie offenbart sich auch in der vortrefflichen Ausführung des Stofflichen, der Nebendinge, kurzum in dem Sinn für das Stilleben. Allerdings handelte es sich bei den Zahlungen, welche die beiden D. für gemalte Früchte und Blumen erhielten, wohl nicht um selbständige Bilder, sondern um Dekorationsteile. In der Wiedergabe des physiognomischen Ausdrucks ist D. ein Bahnbrecher; von höchster Bedeutung ist auch seine Einwirkung auf die

Weiterbildung der Landschaftsmalerei. Schon in den Hintergrunden der frühen Bilder ist das Sonnenlicht mit einer Kunst gemalt, die alles übertrifft, was man in Ferrara lernen konnte (hl. Hieronymus der Wiener Galerie). Schattige Waldstellen, wo das Sonnenlicht die Spitzen der Baume streift (Ruhe auf d. Flucht im Pal. Pitti; Madonna der Gal. Borghese), wechseln mit reichen, abenteuerlichen Gründen und phantastisch gehäuften und phantastisch beleuchteten Felspartien (Circe der Gal. Borghese; hl. Familie in Hampton Court); schäumende Meereswogen erhöhen den Stimmungsreiz (Anbetung der Könige der Slg Mond). In ihrer späteren Entwicklung sind die D. dann zum eigentlichen, selbständigen Landschaftsbild fortgeschritten. Die Ausschmückung der Villa Im-periale mit landschaftl. Fresken ist wiederholt durch Vasari beglaubigt. Seine Heimat Ferrara hat D. zweimal gemalt: 1524 (laut Briefwechsel) für eine Loggia der Herzogin Isabella von Mantua, 1524-26 (nach Zahlungen) für Herzog Alfonso, wobei es sich um einen großen Landschaftszyklus gehandelt zu haben scheint.

Auch die Tätigkeit der Brüder als Bildnismaler ist urkundlich bezeugt. 1524 wird Dosso beauftragt, den verstorbenen Herzog Ercole I. zu malen; verschiedentlich ist er auch mit Porträts für Ercole II. und Laura Dianti beschäftigt worden. 1542 malt er die beiden Söhne des Herzogs — 1546 wahrscheinlich ihn selbst — und 1544 den berühmten ferraresischen Rechtslehrer Andrea Alciati.

Wie das Leben der beiden D. bisher im Dunkel liegt, so ist auch die Scheidung ihres Werkes noch nicht einwandfrei durchgeführt worden. Eine Bezeichnung weist nur ein einziges Bild auf, nämlich der hl. Hieronymus in Wien, u. zwar in der Rebusform des Namens Dosso, ein durch einen Knochen (osso) gestecktes D. Es gibt nur wenige sichere Daten, die sich auf erhaltene Gemålde der D. beziehen lassen. Drei große Altarbilder sind für die D. gut beglaubigt: 1522 wurde das Altarbild im Dom von Modena aufgestellt (oben Madonna in Wolken, unten Johannes d. T., Sebastian u. Hieronymus). Das einstige Dombild in Ferrara jetzt Samml. Chigi in Rom - soll das Vollendungsdatum 1. 3. 1527 - getragen haben; am 20. 11. 1532 kam das Bild mit den vier Kirchenvätern im Dome in Modena - jetzt Dresdner Gal. No 128 - zur Aufstellung. Am 29. 11. 1536 wird die Geburt Christi im Dome von Modena - jetzt in der dortigen Gal. No 176 - aufgestellt. Das Bild, das D. für die Confraternita della morte gemalt hat, u. dessen Bezahlung erst 1542 an die Erben erfolgte, läßt sich nicht sicher nachweisen, dagegen sind Zahlungsvermerke von 1540 an beide Brüder für die Heil. Georg u. Michael der Dresdner Gal. erhalten, während Battista D. allein für das Dresdner Gerechtigkeitsbild 1544 eine Zahlung empfing.

Die ältere Literatur hat sich verhältnismäßig wenig mit den Dossi beschäftigt. Vasari behandelt sie knapp und parteiisch. Erst im 19. Jahrh. hat Baruffaldi noch ziemlich unkritisch die erste Biographie der D. geschrieben. Cittadella (1870) ist der erste, der sichtet. Jakob Burckhardt erkannte die geistige Bedeutung Dosso's; Morelli's Verdienst war es, dessen Werk um zahlreiche, noch heute unbestrittene Stücke vermehrt zu haben. Von den neueren Forschern hat vor allem Ad. Venturi die Urkundenforschung gefördert und zugleich die erste Grundlage für eine stilkritische Sichtung des Werkes der beiden Bruder geschaffen; ihm sowohl wie Berenson ist eine über Morelli hinausgehende Erweiterung der Werke zu verdanken.

Im folgenden geben wir ein nach dem Aufbewahrungsort aufgestelltes Verzeichnis der wichtigeren erhaltenen Werke der beiden Dossi, die Zuschreibungen erfolgten nach der gangbarsten Meinung der heutigen Forschung: Allnwick Castle, Duke of Northumberland: Riso, Pianto, Ira. - Bergamo, Gal. Lochis No 918: Madonna mit hl. Georg u. einem Bischof (Berenson, Frizzoni: Dosso; Venturi: Battista). - Berlin, Kais. Friedr .-Mus. No 161: ("Tizian"), Bildnis des Giovanni Moro (Venturi: Dosso). — Braunschweig, hal. Mus.: Kopf eines Kriegers (Dosso) .- Codigoro, Municipio: Mad. mit den beiden Johannes (Dosso). - Dresden, Gem.-Gal. No 124, 125: der hl. Georg (freie Kopie nach Raffael); hl. Michael (Dosso u. Battista); 128, 127: Gerechtigkeit; Friede (Battista); 128: die vier Kirchenväter (Dosso); 129: die vier Kirchenväter (Dosso; Venturi: Battista). - Ferrara, Pinacot.: Polyptychon (Dosso; mit starker Beteiligung Garofalo's; durch Restauration verdorben). - Florenz, Galerie Pitti: Nymphe und Satyr (Dosso; von einigen Forschern noch immer als Giorgione angesprochen); No 148: Bambocciata (Dosso); 380: Joh. d. Taufer (Dosso); 487: Ruhe auf der Flucht (Dosso). - Graz, Landesmus.: Herkules u. die Pygmäen (Battista). - Hamptoncourt No 97: hl. Familie (Dosso u. Battista); 80: Männl. Bildnis (Dosso; Venturi: Battista); 128: hl. Wilhelm (Dosso). -London, Nat. Gall. No 1234: Dichter u. Muse (Dosso); Slg Benson: Circe (Dosso); Slg Brownlow: Szene aus Ariost (Battista); Slg Mond: Anbetung der Könige (Dosso); Marquess of Northampton: Mythol. Bild (Dosso u. Battista); Slg Phillips: Pietà (Dosso). - Mailand, Brera No 431: hl. Georg (Battista);

432: Joh. d. T. (Battista); 432: hl. Sebastian (Dosso). — Modena, Dom: Madonna m. Heil. (Dosso); Gall. Est. No 474: Narr (Dosso); 471: Ercole I (Dosso); 440: Geburt Christi (Battista); 450: Alfonso I. (Dosso?; Venturi: Battista); 437: Madonna mit den Heil. Georg u. Michael (Dosso); No 190, 197, 198, 367, 368: Halbfigurenbilder (Dosso u. Battista; s. o.). - Oldenburg, Mus.: No 5: hl. Familie (Battista; Berenson: Dosso). - Parma, Pinacot. No 398: hl. Michael (Battista; Venturi: Dosso). — Pesaro, Villa Imperiale: Fresken im Karyatidenzimmer (stark übermalt; s. o.). - Portomaggiore, Municipio: Madonna mit Heil. (Dosso u. Battista). — Rom, Gol. Borghese No 1: Apollo (Dosso); 217: Circe (Dosso); 304: Diana u. Callisto (?; Battista); Mus. Capitol. No 80: hl. Familie (Dosso); Gal. Doria No 411: Dido (Dosso); Pal. Chigi: Johannes Ev. u. hl. Bartholomäus (Dosso). - Rovigo, Pin. No 135, 102. 110: Altarbild mit Flügeln (Dosso u. Battista). -Stuttgart, Mus. No 454: Ritter u. Knappe, im Kat. Saul u. David (Dosso). - Trient, Castello: Freskenreste (s. o.). - Wien, Gem .-Gal. No 68: hl. Hieronymus (Dosso; s. o.); Graf Lanckoroński: Jupiter u. die Tugend (Dosso). - Wimborne (Dorset), Lord Wimborne, Canford Manor: Joh. d. Täufer in der Wüste (von Unterzeichneter nicht gesehen; Dosso).

Dosso).

Urkunden: L. Pungileoni, Mem. ist. di Ant. Allegri, Parma 1818 II 45. — G. Campori, Notiz. ined. di Raffaello d'Urb., Modena 1863 p. 29 ff. — L. N. Cittadella, Doc. ed ill. etc. ferrar. 1808 p. 65—7, 164—5. — A. Venturi in Arch. stor. dell' arte II (1889) 253; V (1892) 440; VI (1893) 48, 130, 219; in Atti e Mem. della R. R. Dep. di stor. patr. p. le prov. Moden., Ser. 3 vol. 3º (1885) 1 ff. (Confraternita della Morte). — G. Campori, La Capp. Est. nel duomo di Modena; in Atti e Mem. delle RR Dep. di stor. patr. p. le prov. dell' Emilia N. S. V 1 p. 83 ff.; Notiz. della Maiolica etc. di Ferrara, 1871 p. 21. — A. Don di, Notiz. stor. ed art. del duomo di Modena, 1896 p. 104—5, 167. — Luzio, La Gall. dei Gonzaga, 1913 p. 217 ff.; in Emporium XI (1900) 431 (Aufträge für Isabella d'Este). — O. H. Giglioli, in Rivista d'arte VII (1910) 166—7.

Allgemeine Dorstellungen: Vasari-Mila-

d'arte VII (1910) 166-7.

Allgemeine Dorstellungen: Vasari-Milanesi V 96; dtsche Ausg. Gronau-Gottschewsky V (1908) 317. — Scannelli, II Microcosmo della pittura, Cesena 1657 p. 318. — Lanzi, Stor. pitt. 1795 f. II 229 ff. — Frizzi, Mem. p. la stor. di Ferrara, 1796 IV 357. — Ughi, Diz. stor. degli uomini ill. ferrar. 1804 I 152. — Zanotti, Lettera a premettersi alle vite ined. . . di Gir. Baruffaldi sen., Bologna 1834 p. 8, 24. — Nagler, Kstlerlex. 1836 III. — F. Fabi-Montani, Cenni sulla vita e le opere di D. D.; in Giorn. Arcadico, Rom. XCII (1842) 208. — Baruffaldi, Vite de' pitt. etc. ferr. 1844 I 239. — G. Campori, Artisti etc. negli stati Estensi, 1855 p. 189. — J. Burckhardt, Der Cicerone, 1855; 10. Aufl. 1910 II 893-5. — Laderchi, La pitt. ferr. 1856, 1870. — Woltmann-Woermann, Gesch.

der Mal. 1879 ff. II 694, — J. Lermolief f (Morelli), Kstkritische Studien etc. Die Galerien Borghese u. Doria Pamfili in Rom, 1891 p. 276 ff.; Die Galerie zu Dresden, 1893 p. 60—1.

— A. Venturi, La Gall. Estense, Modena 1883 p. 19 ff.; La Gall. Crespi, Maild 1900 p. 31 ff.

— G. Gruyer, L'Art ferrarais, 1897 II 236 ff.

— Bryan, Dict. of Painters, 1903 II. — B. Berenson, North Ital. Painters of the Renaiss. 1907 p. 130—1, 208—11 (Verzeichn. d. Werke); Stud. a. Crit. of Ital. Art. 1. Ser. p. 30 f.

— B. Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro (Stud. zur Kstgesch. der italien. Ren. u. Bar. Villa III) 1908 p. 243 ff., 282 ff. — C. Ricci, Gesch. der Kst in Nordital., dtsche Ausg. Stutgart 1911 p. 380 ff. — Gard ner, The painters of the School of Ferrara, 1911 p. 143 ff. — W. C. Zwanziger, Dosso Dossi, 1911 (mit Verzeichn. d. Werke u. Lit.); cf. Rez. G. Gronau in Monatsh. f. Kstwiss. 1911 p. 191 ff.; H. Mendelsohn in Repert. f. Kstwiss. XXXX (1911) 172; M. Dvofák in Kstgesch. Anz. 1910 p. 80. — L. Venturi, Giorgione eil Giorgionismo, 1913 p. 190—7, 377—8. — H. Mendelsohn, Das Werk der Dossi, München 1913. Einzelheiten: F. Harck in Arch. stor. dell'arte. I (1888) 102 (Flucht nach Agypten, Sig v. Harck, Scusslitz). — H. Thode in Jahrb. d. preuß. Kstsamml. X (1888) 161 ff. (Villa Imp. bei Pesaro). — A. Venturi, Tesori d'arte ined. di Roma, 1896 (Bild der Sig Chigi). — J. v. Schlosser in Jahrb. d. k. preuß. Kstslgn XXI (1900) 286 ff. (Slg Lanckoroński, Wien; Graz, Landesmus.). — H. Schmölzer, Die Fresken des Castello di Buon Consiglio in Trient u. ihre Meister, Innsbruck 1901 p. 6 ff. (En. Arch. Trentino XVII 1 [1903] 104 f.). — C. Ricci in Rass. d'arte 1904 p. 54 f. (Berra-Bilder). — A. Colasanti in L'Arte VII (1904) 482 (Slg Colonna, Rom: Bildn. ein. Kriegers). — C. Phillips in Art Journ., 1906 p. 335 f. (Pietl, Slg Phillips). — L. Venturi in L'Arte X (1907) 225. — F. Wickhoff in Bollett. d'arte 1907 fasc. 4 p. 19; 6 p. 29 (hl. Michael der Pin. in Parma); cf. A. Venturi in L'Arte X (1907) 235. — F. Wickhoff in Bollett

Dokumente und Verzeichnisse

Anmerkung:

Mendelsohn nennt drei für Dosso Dossi beglaubigte Altarbilder. Sie erwähnt, dass das vierte Altarbild für die Confraternità della Morte gemalt wurde und die Bezahlung dafür erst 1542 erfolgte (➡ Dok 9, Dok10) und das Bild sich nicht sicher nachweisen lässt. Nach Zwanziger war es Johannes d. T. gewidmet. Weiterhin beschreibt sie Eigenschaften seiner Malkunst, das Sonnenlicht, die Landschaft und den physiognomischen Ausdruck betreffend − Merkmale, die auch auf der Lübbecker Altartafel zu finden sind. Mendelsohn erwähnt die Verbindung zu Tizian und die hohe Wertschätzung des Zeitgenossen, Humanisten und Dichters *Ludovico Ariosto* (1474-1533), der ebenfalls am Hofe Alfonso I d'Este in Ferrara, zeitweise als Intendant des Hoftheaters, tätig war.

Mendelsohns Forschungen sind insoweit besonders interessant, weil sie beschreibt, in welchen Galerien Bilder der Brüder Dosso vor den beiden Weltkriegen vorhanden waren.

Dokument 9

Mendelsohn 1914

MENDELSOHN 1914 - Mendelsohn, Henriette: Das Werk der Dossi. Georg Müller & Eugen Rentsch: München 1914. Seiten 15, 16, 200, 201. Zugänglich bei Google Books. (Privatarchiv KJK)

Angeli für Laura Eustocchia Dianti ausgemalt und daneben noch die verschiedensten Dinge für ihre Söhne Don Alfonso und Don Alfonsino ausgeführt⁸⁰). Kurz vor seinem Lebensende empfängt er noch Zahlungen für 4 Bilder, im Auftrage Don Alfonsos⁸¹), eine Kleopatra, eine Venus mit 6 Amoretten, eine Fortuna und einen heiligen Hieronymus. Und wenn die Villa di Copparo auch erst nach Battistas Tode vollendet wurde, mit ihrer Ausmalung war er bereits seit Oktober 1541 beschäftigt⁸²). Das letzte uns über die Villa erhaltene Dokument vom 24. Dezember erwähnt ausdrücklich drei Figuren Battistas; Frühjahr, Sommer und Winter⁸³). Wie die Lustschlösser der Este bis auf klägliche Reste von der Erde verschwunden sind, so ist auch nichts Nachweisbares von ihrem Schmuck an einen anderen Ort gerettet.

Giovio schildert uns wenigstens zwei derselben ebenso prachtvoll, wie für die Erholung geeignet. Belvedere lag auf einer Insel im Po inmitten schattiger Gärten, voll von seltenen und fremden Tieren aller Art. La Montagna lag Belvedere gegenüber, freundliche Wasserkünste belebten die Gärten, die sich bis zum Fuße eines bewaldeten Abhanges erstreckten, die Villa selbst war reich mit Bildern geschmückt. Hier suchte Alfonso in den schwierigsten Kriegszeiten Erholung und Zerstreuung⁸⁴).

Will man sich eine Vorstellung von der Kunst der Dossi in diesen Jahren machen, so gibt es Altarbilder und auch ein paar dekorative Gemälde, die für das eigentliche Kastell bestimmt waren. 1536 fanden zwei große Altarblätter ihre Aufstellung: das Geburtsbild im Dom zu Modena und Christus im Tempel im Dom von Faenza. Lancellotto verbürgt uns die Aufstellung des Bildes im Dome von Modena⁵⁷). Von dem Bilde in Faenza, dessen Lobes schon Vasari voll ist, hat sich als vollgültiger Zeuge die Jahreszahl auf dem alten Rahmen erhalten, der die Kopie des einstigen Originals umgibt.

Die künstlerische Tätigkeit beider Dossi von der zweiten Hälfte 1537 bis zum 28. Februar 1540 hüllt sich vollkommen in Dunkel. Aus ein paar bürgerlichen Akten erfahren wir, daß sich Dosso am 21. Oktober 1537 und daß sich beide Brüder 1539 in Ferrara aufgehalten haben⁸⁵). Im Februar 1540 finden wir beide wieder in voller Tätigkeit für den Herzog beschäftigt⁸⁶). Es handelt sich um zwei große Bilder auf Leinwand, an denen sie gemeinsam arbeiten und die anscheinend im April beendet waren: der heilige Georg und der heilige Michael der Dresdener Galerie⁸⁷). Dossos künstlerische Kraft hat bis an sein Lebensende vorgehalten, denn noch ein Jahr vor seinem Tode sind verschiedene Zahlungen in den ferraresischen Ausgabebüchern eingetragen: Ende 1540, Anfang

15

und Juni 1541⁸⁸). Kurz vor seinem Tode vollendete er ein Altarblatt für die Confraternita della Morte, dessen Bezahlung hinterher an seine Erben erfolgte⁸⁹). Vasaris Erzählung, daß Dosso die letzten Jahre seines Lebens untätig zugebracht und vom Herzog ein Gnadengehalt erhalten habe, stimmt also nicht. Vielleicht liegt hier eine Verwechselung mit Battista vor, der allerdings während einer Krankheit Geld vom Herzog empfangen hat⁹⁰).

Battista läßt sich nur ein Bild auf Grund von Zahlungsurkunden sicher zuweisen: die Justitia in Dresden von 1544⁹¹). Er scheint ein ungemein vielseitiger Mensch gewesen zu sein, der auch gelegentlich Bildhauerarbeiten ausführte⁹²). Jedenfalls war er von seinem Herrscherhause sehr geschätzt, als Bildnismaler hat er sich einer großen Beliebtheit erfreut. Leider hat sich kein einziges Bildnis erhalten, das sich ihm sicher durch eine Urkunde zuweisen läßt: im Auftrag Herkules' II. malte er 1544 den berühmten ferraresischen Juristen Alciati⁹³), vielleicht als Ersatz für das kurz zuvor Giovio für sein Museum geschenkte Bildnis des berühmten Landsmanns⁹⁴) und 1542 die Bilder der beiden Söhne des Herzogs Don Alfonso, des späteren Alfons II., und des Don Alvise (Luigi), des späteren Kardinals⁹³), die damals etwa 9 und 3 Jahr alt sein mochten. 1546 malt er wahrscheinlich den Herzog selbst⁹⁶).

Laura Dianti erteilt ihm nach Alfons' Tode einen Porträtauftrag*7), leider fehlt in der Urkunde der Name des Dargestellten, und Venturis Behauptung, daß es sich um das Bildnis des verstorbenen Herzogs gehandelt habe, entbehrt der Beweiskraft. Laura war ihm auch sonst eine eifrige Auftraggeberin. 1540 ist eine größere Zahlung von 34 L. für ihn gebucht, jedoch ohne Angabe wofür*8). Im Juni 1541 reist er in ihrem Auftrage mit dem Bruder nach Venedig*9). Von seiner Tätigkeit am Palazzo degli Angeli war schon die Rede.

Einen breiten Raum in dem Schaffen der Dossi nehmen ihre Zeichnungen für die Teppichwirkereiein. Das Haus Este hatte diesen Zweig des Kunstgewerbes sehr gefördert. Bei Antritt der Regierung Herkules' II. war er etwas ins Stocken geraten; um ihn neu zu beleben, rief der Herzog flämische Teppichwirker nach Ferrara¹⁰⁰). Nicolas und Jean Carcher gebührt das Verdienst, die Wirkerei dort zur höchsten technischen Vollendung geführt zu haben. Auch für die Entwürfe der Teppiche war der Herzog bedacht, sich bewährte Künstler zu sichern; 1536 wird Giulio Romano, 1538 Pordenone nach Ferrara gerufen; dieser stirbt plötzlich, ehe er seine Zeichnungen für die Teppiche ausführen kann, als deren Gegenstand Gestalten aus der Odyssee geplant waren. Beide Brüder

16

⁸⁹) Vent., L'oratorio dell' ospedale della morte, in: Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, serie III, vol. III, part. I, S. 264ff., Vicenza 1885.

Arch. Municipale di Modena. — Partiti comunali. — A.c. 125 v. — Die 27. Augusti. "Constituti Magister Albertus Fontana et Magister Ioanes de Taraschis pictores Mutinenses coram magnifico Domino Joane Castrovetrio et ser Thoma de Accijs electis per Magnificos D. conservatores et adiunctos... sub die 24. Julii proximi preteriti existentibus in domo ipsius Domini Joanis in Camerino ad instantiam D. Thome Pazani istantis ad relationem extimationis Anchone heredum quondam magistri Dosi pictoris Ferrariensis Sancti Joanis Baptiste et qui pictores electi fuerunt videlicet magister Albertus predictus per dictum ser Thoman nomine dictorum heredum et dictus magister Joanes

200

per agentes et electos parte Magnificorum D. Conservatorum et adiunctorum dixerunt et retulerunt vidisse dictam anchonam et diligenter examinisse Illam et sibi ipsis videri consideratis considerandis esse precii et valoris scutorum quinquaginta et posse stare vendentem et ementem et ipsam extimationem potius esse utilem emptori quam venditori et hoc pro corum iudicio et peritia quam in arte picture habent ipsi sic electi dicentes..."

A -----

Anmerkung:

Zusätzlich zu ihrem Lexikon-Artikel (⊅Dok 8) enthält Mendelsohns Monografie von 1914 weitere Angaben zur letzten Schaffensperiode von Dosso Dossi (op. cit. Chronologie S. 213) und Quellen zu einem Altarblatt für die Confraternita della Morte, das er kurz vor seinem Tod noch vollendete. Dosso Dossi hat also noch bis zu seinem Tod gearbeitet, wie es Mendelsohn mit dem Nachweis von Zahlungen belegt. Sein Testament verfasste er 1541 (op. cit. S. 212).

In der Fußnote 89 Seite 200f. liefert Mendelsohn Quellenangaben (VENTURI: "L'oratorio dell' ospedale della morte", Vicenza 1885. CITADELLA: I due Dossi. Ferrara 1870) als Beleg für die Verbindung zur Confraternita bzw. zu deren Betsaal (Oratorio) des Ospedale della Morte, der mit Bildern ausgeschmückt war.

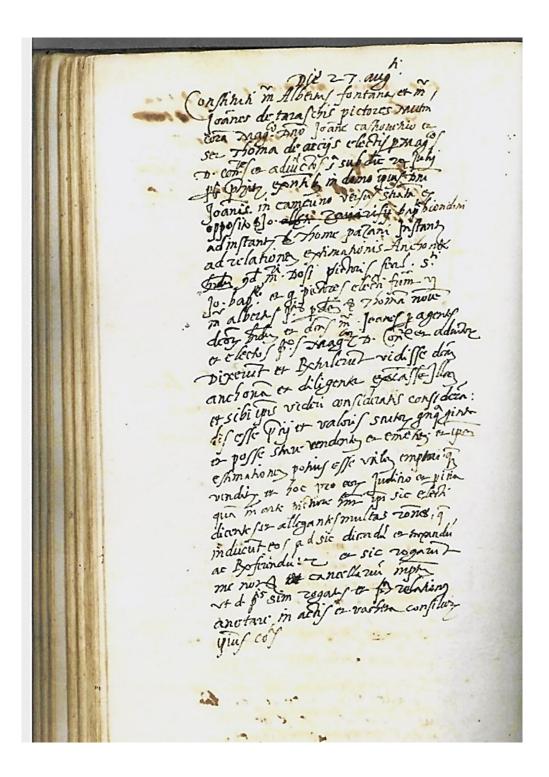
Von besonderem Interesse in der Nachweisführung zum Lübbecker Bild ist Mendelssohns Quellenangabe eines auf den 27.8.1542 datierten Protokolls der Taxierung einer Altartafel (Anchone) aus Dosso Dossis Nachlass für seine Erbinnen (

Dok 10).

Dokument 10

Erbsache Dosso Dossi 1542

ERBSACHE DOSSI 1542 – Taxierung einer Altartafel aus dem Nachlass des Malers Dossi aus Ferrara, Maler des Johannes des Täufers, durch eine namentlich genannte Expertenkommission. Originalakte, datiert 27. August 1542. Arch. Municipale di Modena: *Partiti comunali. A c. 125 v. Die 27. Augusti (1542)*. Fundstück 14.10.2024 durch den Autor. Erstveröffentlichung. (Privatarchiv KJK).



Dokument 10: Übertragung in CITTADELLA 1870, S. 17 f. (s. u.). Auf dieses bei CITTADELLA vollständig abgedruckte Dokument beziehen sich ZWANZIGER 1910 (

Dok 7) sowie auszugsweise MENDELSOHN 1914, S. 200, Anmerkung 89 (

Dok 9), Dosso Dossis letztes Altarbild betreffend, das Johannes dem Täufer gewidmet sei.

Die 27 Augusti 1542

onstituti Maq. Albertus Fontana, et Maq. Joannes de Taraschis, pictores mutinenses,- coram mag. dno. Joanne Castrovitreo et ser Thoma de Acciis electis per magnificos dominos Conservatores adjunctos sub die 24 Julii proxime peraecti, existentibus in domo ipsius domini Joannis, in camerino versus stratam ex opposito Jo. Baptistae Biondini, ad instantiam domini Thomae Pazani instantis ad relationem exstimationis Anchonae haeredum q. Magistri Dosi pictoris ferrariensis, Sancti Joannis Baptistae, et quales pictores electi fuerunt Maq. Albertus Fontana, et Thoma de Acciis, et dominus M. Joannes, per agentes et electos per magnificos dominos Conservatores adjunctos, dixerunt, et retulerunt vidisse dictam Anchonam, et diligenter examinasse illam, et sibi ipsis videri, consideratis considerandis, esse pretii et valoris scutorum quinquaginta et posse stare vendentem et ementem, et ipsam extimationem potius esse utilem emptori quam venditori, in hoc pro eorum judicio, ac peritia, quam in arte picturae habent ipsi sic electi, dicentes et alligantes multas rationes, quae inducunt eos ad sic dicendum, et taxandum, ac referendum: et sic rogarunt me notarium et cancellarium inf., ut de ipsis sim rogatus, et facta relatione annotare in actis et vacheta Consiliorum ipsius Communitatis

[Übertragung: CITTADELLA 1870, S. 17 f. – Hervorhebung KJK]

Am 27. August 1542

wurden Mag. Albertus Fontana, und Mag. Joannes de Taraschis, Maler aus der Gegend von Modena [mutinenses: alte lat. Bezeichnung für die Region um Modena], ernannt - in Anwesenheit von mag. dno. Joanne Castrovitreo und ser Thoma de Acciis, ausgewählt von den großartigen Herren der Conservatoren [unklar, ob Konservatoren oder Mitglieder des Konservatoriums gemeint sind], Beisitzer am Tag 24. Juli, vor kurzem abgeschlossen, an diejenigen, die im Haus des Herrn Joannis selbst leben, in der Kammer zur Straße gegenüber von Jo. Baptistae Biondini, auf Ersuchen von Herrn Thomas von Pazani in Verbindung mit der Schätzung [Taxierung] einer vererbten Altartafel von Meister Dossi, dem ferraresischen Maler des Heiligen Johannes des Täufers, und welche Maler ausgewählt worden waren, sagten Mag. Albertus Fontana, Thomas von Acciis und dom. M. Joannes, durch Agenten und ausgewählt von den großartigen Herren Conservatoren [Anmerkung s. o.], und sie berichteten, die genannte Altartafel gesehen zu haben, und nachdem sie sie sorgfältig untersucht und überlegt hatten, kamen sie zu dem Schluss, dass sie einen Preis und Wert von fünfzig Scudis [ferraresische Silbermünzen-Währung] hatte und dass man sie verkaufen und kaufen konnte, und dass die Schätzung selbst für den Käufer nützlicher ist als für den Verkäufer, dabei werden nach ihrem Urteil und der Fachkenntnis der Ausgewählten in der Malerei zahlreiche Gründe genannt und angeführt, die sie dazu veranlassen, zu sagen, zu taxieren und so zu berichten: und so baten sie mich, Notar und Kanzlei-Besitzer, dass ich darüber befragt werden kann und dass ich, nachdem ich einen Bericht erstellt habe, diesen in den Akten vermerke und ebenfalls in den Akten und Protokollen der Räte dieser Gemeinschaft [gemeint ist das Hauptbuch der Stadtverwaltung Ferrara: juristische Akten, die in Leder gebunden archiviert wurden].

CITTADELLA 1870, S. 18: Es gab offenbar mit den Erben einen Streit um den Wert der Altartafel, denn in einer Aktennotiz wird festgehalten, dass sich Mag. Albertus Fontana bereiterklärte zu vermitteln: "... et obtulet separatum curari cum effectu QUOD HÆREDES MAGISTRI DOSSI SE CONTENTABUNTUR ECC." (... und er bietet sich an, zu verhandeln, mit der Wirkung, dass die Erben von Meister Dossi zufrieden sind usw.).

Anmerkung:

Die Experten-Kommission zur Taxierung der Altartafel (Anchone) trat am 27. Juli 1542 [Übersetzung] "... zum Bericht über die Schätzung einer Altartafel – Erbe des früheren [verstorbenen] Meisters Dosi [Dossi], ferraresischer Maler des Heiligen Johannes des Täufers ... zusammen. Der Preis und Wert des Bildes wurde von der Kommission auf 50 Scudis (ferraresische Silbermünzenwährung) festgesetzt: "... dass sie die besagte Altartafel [dictam Anchonam] gesehen und sorgfältig untersucht hätten und dass es ihnen nach reiflicher Überlegung so vorgekommen sei, dass sie fünfzig Scudi wert sei und verkauft und gekauft werden könne, und dass die Schätzung selbst für den Käufer nützlicher sei als für den Verkäufer, und zwar nach ihrem Urteil und der Sachkenntnis, die sie selbst in dieser Funktion in der Kunst der Malerei besitzen ... Dosso Dossi ist also kurz vor diesem Termin verstorben.

Bei dem Dokument handelt es sich um einen mit Abkürzungen versehenen handschriftlichen lateinischen Text, ein juristisches Dokument bzw. Protokoll in der damals üblichen Form mit fortlaufender Diktion. Mendelsohn und Zwanziger ordnen die Angabe Johannes d. T. direkt der Altartafel zu. Da es sich um eine Erbsache handelt, werden hier Ort, Zeugen, Gutachter und der Erbgegenstand – die Altartafel – genannt, beschrieben und bewertet. Vor diesem Hintergrund kann die Angabe "Sancti Joanis Baptiste" nur als Beschreibung der Altartafel gemeint sein und was sie zeigt. Juristische Texte beschränken sich auf das notwendig Wesentliche – warum denn hätte man im Protokoll erwähnen sollen, dass der Erblasser irgendwann auch Maler des Johannes des Täufers gewesen war?!

Da Dossis Töchter noch minderjährig waren und es damals Streitigkeiten zwischen Dossis Frau, die im Geschäft das Geld zusammenhielt, und seinem Bruder Battista gab – er war auswärts mit einem großen Auftrag beschäftigt – musste der Wert der Altartafel von Sachverständigen schnell festgelegt werden: "für Käufer wie Verkäufer", wie es im Protokoll heißt. So kam der günstige Preis von 50 Scudis für seine Erbinnen, seine Witwe Giacoma Ceccati di Castello und seine Töchter Lucrezia, Lelia und Marzia zustande. Offenbar musste in den Finanzangelegenheiten der "Firma Gebrüder Dossi" schnell Klarheit geschaffen werden.

Dosso Dossi hatte 1541 sein Testament verfasst (MENDELSOHN 1914, S. 212, CITTADELLA S. 15). Er war zu diesem Zeitpunkt um die 55 Jahre alt; bei der damaligen Lebenserwartung, die wesentlich kürzer war als heute, durchaus ein Alter, in dem man sich damals mit dem Tod auseinandersetzte. Wir wissen nicht, ob eine Erkrankung den Anlass dazu gab. Hinzu kam 1541/42 die Arbeit an der Altartafel für die Confraternita della Morte, die ihn offenbar auch zu begraben hatte, denn er wurde dann in Ferrara begraben. Sein letztes Werk war diese Altartafel, die Johannes d. T. gewidmet war. Das Protokoll kann auch so gedeutet werden, dass Dosso Dossi als Urheber der Altartafel direkt genannt wird, denn es war sein Nachlass. Sein Bruder Battista war 1541 und 1542 in den Lustschlössern Copparo und La Montagna mit anderen Aufträgen beschäftigt; er kommt also als Urheber der Altartafel für die Confraternita nicht in Betracht (
MENDELSOHN 1914, S. 212f.).

Die Beschäftigung mit dem Tod war offenbar für Dosso Dossi in den Jahren 1541-42 ein Thema. Dieses Faktum spielt für die Zuordnung der Lübbecker Altartafel und für die Interpretation der Bildinhalte eine wichtige Rolle. (

Kap. 6: Interpretation der Bildinhalte, S. 46 ff.)

Dokument 11 Cittadella 1870

CITTADELLA 1870 - Cittadella, Luigi Napoleone Cav.: I due Dossi. Pittori Ferraresi del secolo XVL. Memorie. Tipografia dell'Eridano: Ferrara 1870. Zugänglich bei Google Books. (Privatarchiv KJK)

Mehrere Stellen sind für die Bestimmung der Lübbecker Altartafel bei Cittadella von besonderem Interesse:

- dass Dosso Dossi 1541 sein Testament gemacht hatte (S. 15),
- die Taxierung seiner letzten Altartafel, die Johannes dem Täufer gewidmet war, und die vererbt wurde (S. 17, Original

 Dok 10),
- die Bekanntschaft mit Guiseppe Campori und seiner Kenntnis der Akten zu Bildern in den Kirchen Modenas (S. 18, dazu auch

 Dok 13 und den Cittadella-Ausschnitt unten),
- die Bestätigung von Dosso Dossis Selbstbildnis in den Uffizien und die Kopie (Stich) von Campiglia und Pazzi (S. 22),
- die Bestätigung, dass Dosso Dossis Schaffenskraft bis zu seinem Tod bestand (S. 22)
- und die Verbindung zur Confraternita della Morte (S. 17):

tizie ecc. pag. 609) (1). Ma la mancanza ai vivi di Giovanni conviene retrocederla al 1542, in cui eseguiva per la Confraternita della Morte in Modena un quadro, come risulta dai Partiti di quell'Archivio Comunale. Era insorta controversia sullo prezzo del dipinto, e furono eletti arbitri Alberto Fontana e Giovanni Taraschi, distinti pittori Modonesi, i quali vi assegnarono il valore di einquanta scudi: qual partito è del seguente tenore — Die 27 Augusti 1542 (pag. 174) Constituti Mag. Albertus Fontana, et Mag. Joannes de Taraschis, pictores mutinenses, — coram mag. dno. Joanne Castrovitreo et ser Thoma de Acciis electis per magnificos dominos Conservatores adjunctos sub die 24 Julii proxime peracti, existentibus in domo ipsius domini Joannis, in camerino versus stratam ex opposito Jo. Baptistae Biondini, ad instantiam domini Thomae Pazani instantis ad relationem exstimationis Anchonae haeredum q. Magistri Dosi pictoris ferrariensis, Sancti Joannis Baptistae, et quales pic-

" … Ma la mancanza ai vivi di Giovanni conviene retrocederla al 1542, in cui eseguiva per la Confraternita della Morte in Modena un quadro, come risulta dai Partiti di quell'Archivio Comunale. Era insorta controversia sullo prezzo del dipinto, e furono eletti arbitri Alberto Fontana e Giovanni Taraschi, distinti pittori Modonesi, i quali vi assegnarono il valore di cinquanta scudi …"

... Giovannis Tod dürfte jedoch auf das Jahr 1542 zurückgehen, als er ein Gemälde für die Confraternita della Morte in Modena [?] malte, wie aus den Unterlagen (Partiti) dieses Stadtarchivs hervorgeht. Es kam zu einem Streit über den Preis des Gemäldes, und Alberto Fontana und Giovanni Taraschi, angesehene Maler aus Modena, wurden als Schiedsrichter [Gutachter] gewählt, die ihm einen Wert von fünfzig Scudi zuschrieben ...

Dosso Dossis letztes Bild, die Altartafel, wird für das Jahr 1542 bestätigt, ebenso, dass er es für die *Confraternita della Morte* in Modena (?) malte.

Die Confraternita della Morte hatte ihr Oratorio aber in Ferrara (sic), wo Dossi Dossi auch begraben wurde. Hat sich Cittadella geirrt, weil er beim Schreiben diese Akte (⇒ Dok 10) im Kopf hatte, die sich ja im Stadtarchiv Modena (!) befand, oder Akten, die ihm Campori gerade zur Verfügung gestellt hatte? Die Akten bezogen sich auf die 1518 geweihte Kirche der Benediktinerabtei San Pietro in Modena und ihre noch um 1540 im Aufbau befindlichen Ausstattung, zu der dann auch das genannte letzte Gemälde Dosso Dossis (Nr. 14) gehörte? Tatsächlich besaß die Abteikirche damals eine Johannes dem Täufer gewidmete Kapelle im Seitenschiff, wo sich die Altartafel "Taufe Christi und der Erzengel Michael", die spätere Lübbecker Altartafel, mit identischer Ikonografie dann befand (⇒ Dok 6 PAGANI 1770, S. 58; ⇒ Dok 13 CAMPORI 1855, S. 191). Oder hatte er als Archivar an das Stadtarchiv Modena gedacht? 1598 okkupierte der Kirchenstaat Ferrara, der Regierungssitz wurde daraufhin nach Modena verlegt. Dadurch ergab sich auch die Notwendigkeit, Akten aus Ferrara im Laufe der politischen Veränderungen dorthin zu verlagern.

Altartafel in Modena (CITTADELLA 1870; S. 18:)

(1) Questi due ultimi mi sono stati favoriti dal sempre cortese March. Gius. Campori, il quale personalmente si prese la cura di estrarli dal libro dei Partiti succitati. Egli avea già fatto parola del quadro nel suo Catalogo degli Artisti Italiani e stranieri negli Stati Estensi (Mod. 1855. pag. 190); quadro che, andato in deterioramento, venne redipinto da un restauratore, e collocato in una delle Sale Municipali, ma che mostra tuttora nei contorni, e nella composizione il carattere dossesco.

(1) Diese beiden letzten [gemeint sind die authentischen Dokumente] wurden mir vom stets zuvorkommenden March. Gius. Campori zur Verfügung gestellt, der sie persönlich aus dem Buch der oben genannten Akten heraussuchte. Er hatte das Gemälde bereits in seinem Katalog italienischer und ausländischer Künstler in den Este-Staaten (Mod. 1855, Seite 190,

Dok 13, S. 191) erwähnt ; ein Gemälde, das in seinem Zustand beschädigt war, von einem Restaurator neu gemalt und in einem der Stadthäuser ausgestellt wurde, das aber in seinen Umrissen und seiner Komposition noch immer den Dossi-Charakter aufweist.

Bei der Untersuchung der Lübbecker Altartafel 2025 durch die Restauratorin der Berliner Gemäldegalerie, Frau Kerstin Krainer, bestätigte ihr Befund, dass besonders das Gewand Johannes des Täufers stark übermalt worden war, vermutlich bereits in Italien. Es ist ein weiterer Beweis, dass es genau diese Altartafel war, die *Campori* (\Rightarrow Dok 13), *Pagani* (\Rightarrow Dok 6) und *Cittadella* (S. 18) erwähnten. Wieder ein Rätsel: Offenbar wurde die Altartafel direkt aus dem Stadthaus heraus verkauft.

Ein Beispiel der Wertschätzung der Kunst Dosso Dossis aus dem Jahre 1539

CITTADELLA 1870, S. 26: ... Giovanni, oder anders: der Dosso, erwies sich dort als sehr würdig, und ein zeitgenössisches Werk liefert uns einen unzweifelhaften Beweis dafür. – Il magna Palazzo del Cardinal di Trento: Venezia, Marcolini, nel Luglio del 1539; - sehr seltene Erstausgabe, 1858 von Monauni in Trient nachgedruckt, mit dem Namen des Autors Pier Andrea Mattioli Senese, der in Ottava Rima schrieb und zu dieser Zeit dort lebte. In diesem Buch wird unser Dosso als aus Trient stammend bezeichnet und wie folgt (ab Seite 48 f.) hoch gelobt:

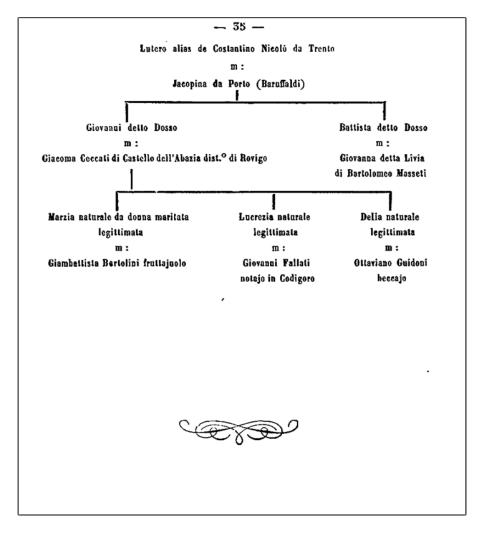
Ciascun per se d' ampio quadro precinto Ornato d'oro e di vago colore In vivi gesti è lineato e pinto Per man d' un degno e d'un sottil pittore; O Dosso Tridentino, ecco il procinto Che portar te n'ha fatto via l'onore; Che in ver della pittura è questa l' opra Che va con l' eccellenza all' altre sopra.

Quando ch' io mi specchiai nell' opra bella, Che cuopre della sala ogni confino, Mi ricordai della magna cappella, Opra di Michelagnol fiorentino : E trascorse la mente infino a quella, Ch' il Chigio fe' gia far nel suo giardino A Rafaello, e comparando il tutto M' è parso il tuo si buon come il lor frutto. Jedes [Gemälde?] ist von einem breiten Rahmen umgeben, der mit Gold und lieblichen Farben geschmückt ist. In lebendigen Gesten sind sie gezeichnet und bemalt. Von der Hand eines würdigen und feinsinnigen Malers. O Dosso Tridentino, du bist dabei dir Ehre zu machen. Denn wahrlich, in der Malerei ist dies ein Werk, das alle anderen an Vortrefflichkeit übertrifft.

Als ich mir die wunderschönen Werke betrachtete, die jeden Winkel der Halle bedeckten, erinnerte ich mich an die große Kapelle, ein Werk Michelangelos aus Florenz: Und meine Gedanken wanderten zu dem, was Chigio einst in seinem Garten von Raffael anfertigen ließ, und als ich alles verglich, schienen mir deine so gut wie ihre Früchte.

Stammbaum der Familie Lutero [Luther], genannt Dossi, erstellt von Cittadella,

(Quelle: CITTADELLA 1870; S. 35)



Anmerkung:

Luigi Napoleone Cav. Cittadella (1806-1877) war ein in Ferrara geborener, italienischer Archivar, Bibliothekar und Historiker aus angesehener Familie, der zu seiner Zeit in Italien und Frankreich hohes fachliches Ansehen genoss. In seinen umfangreichen Publikationen, die oft Kunstgegenstände und ihre Schöpfer in den Mittelpunkt stellen, überlieferte er in mehreren Bänden auf der Grundlage seiner betreuten Archive lang vergessene, aktenbasierte Daten u.a. zu Ferrara, Modena, zur Kunst der Renaissance und für die sich entwickelnde Kunstwissenschaft. Als er sein Buch "I due Dossi" (1870) schrieb, das er dem Rat der Stadt Ferrara widmete, war er als Bibliothekar und Sekretär der Kommission der Schönen Künste beim Rathaus angestellt. Er rezipierte in seinem Buch auch die Schriften von Vasari, dem er viele arbiträre und bösartige Urteile vorwarf, und Campori (⇒ Dok 13) und stellte eine Liste erhaltener Werke von Dosso Dossi auf, die sich damals bereits außerhalb Italiens befanden (CITTADELLA 1870, S. 31-33) - andere Werke befanden sich 1870 in Ferrara und in der Provinz Modena, sie wurden nicht eigens aufgelistet. Mit dem 35 Seiten umfassenden Buch stellte er viele Falschinformationen zu Dosso Dossi aktenbasiert richtig. Unter anderem klärte er die Herkunft der Luteris (Italienisierung des Namens Luther) aus Trient (S. 8 f., 13 f.), die Verbindung der Familie zum Hof in Ferrara (S. 8, 33), die Entstehung des Spitznamens Dossi (S. 8-10), das Verhältnis der Brüder Giovanni – nur er wurde Dosso Dossi genannt – und Battista – stets Battista Dossi – und Dosso Dossis Todesjahr 1542 (Seiten 18, 27). Aus den Akten erfahren wir auch Dosso Dossis Familiensituation (Seiten 15, 19 f.; Stammbaum, von Cittadella erstellt, s.o.), den Geschäftsvertrag der beiden Brüder für ihre Zusammenarbeit in der "Firma" (S. 23f.), Besitzverhältnisse und Daten zu ihren Arbeiten, ebenso die Tatsache, dass Dosso Dossi – anders als Vasari behauptet – bis zum Jahr 1542 als Künstler über seine volle Schaffenskraft verfügte, wie es die Johannes dem Täufer gewidmete Altartafel beweist.

Für die Recherche zu Dosso Dossi und zur Lübbecker Altartafel erwiesen sich seine heute kaum noch bekannten Leistungen als sehr bedeutend, da er das Taxierungsprotokoll (27.8.1542) der letzten Altartafel aus dem Todesjahr 1542 übertrug und abdruckte (

Dok 10).

Sein Büchlein zu den beiden Dossi von 1870, das die ersten deutschsprachigen Monografien zu Dosso Dossi von *Zwanziger* und *Mendelsohn* rezipierten, trug wesentlich zur Wiederentdeckung dieses großen Meisters der italienischen Spätrenaissance bei, der bereits im 16. Jahrhundert *Tizian* und *Raffael* in der Bewertung seiner Kunstleistungen als gleichwertig gesehen wurde.

Dokument 12

Venturi 1885

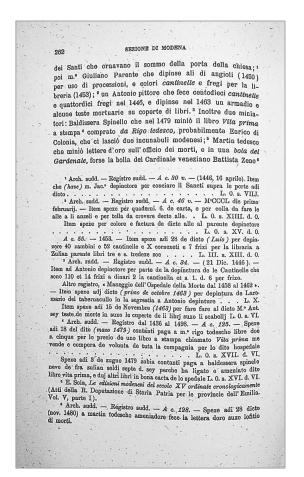
VENTURI 1885 – Venturi, Adolfo: "L'oratorio dell' ospedale della morte. Contributo alla storia artistica modenese." In: Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, Serie III, vol. III, part. I. Vicenza 1885. S. 245-276. Auszug S. 261-267. Privatarchiv KJK. Archivio di Stato di Modena. Corso Cavour 21 - 41121 Modena/Italien. Signatur: MIC|MIC_AS-MO_UO3|15/09/2025|0002684-P

L'ORATORIO DELL'OSPEDALE DELLA MORTE 261 lui che pure ebbe fama grande, e più degli altri pittori modenesi suoi contemporanei, non rimane più nulla a Modena. Il quadro che gli è attribuito, esistente nella R. Galleria Estense, servi recentemente a negare un fatto storico innegabile e cioè la sua dimora a Roma; ma se la sentenza fosse stata pronunziata con maggiore ponderazione, l'autore di essa avrebbe dovuto vedere invece nel quadro ove le influenze dossesche s'alternano e si uniscono a quelle di Giulio Romano, d'un artista che fioriva più tardi dell' Aretusi. Difatti questi dopo aver vissuto quasi per cinquanta anni nella sua città e dopo esser entrato nello studio di Raffaello, non poteva certamente seguir le orme dei Dossi, giovani ancora, quand'egli in età avanzata cadde sotto i pugnali dei nemici del figlio suo. L'opera descritta appartiene di certo ai seguaci dei Dossi, che dovettero essere numerosi nella nostra città, e dei quali esistono principalmente in S. Pietro e nella R. Galleria alcuni quadri attribuiti all'uno o all'altro dei due fratelli pittori. Tempo fa ad un quadro assegnato al Dosso, fu sostituito il nome di Gherardo delle Catene di Parma, cittadino ed abi tante in Modena; così avverrà per altri quadri dosseschi della chiesa di S. Pietro e del preteso Munari, per tale indicato primamente dal P. Lazzarelli nel suo Ms. del 1714,2 e non dai più antichi storiografi modenesi. Gli altri pittori del quattrocento menzionati nei registri sono: un Giacomo dipintore, il quale ristaurò nel 1446 le figure ¹ Minghetti, Gli scolari di Raffaello. (Nuova Antologia).
Il Passavant, (v. Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi. Paris, Renouard, 1860. V. I. p. 340) parla della Nascita di Gesà esistante nella Galleria di Modena, come di opera in cui si scopre qualche qualità della scuola di Raffaello. I commentatori del Vasari (Ed. Le Monnier. VIII, p. 247) notano come la Natività attribuita a Pellegtino Munari fosse detta dal Lanzi e dal Tiraboschi di maniera raffaellesca; essi però la trono di una maniera affatto distinta da quella che egli si formò in Roma sull'esempio di Raffaello, e ritengono quindi ch'essa appartenga al tempo anteriore all'andata di Pellegrino a Roma (?).
¹ G. F. Ferrari-Moreni, Intorno a un dipinto in tavola di Pellegrino Munari. Modena, Soliani, 1867.

Venturi S. 261

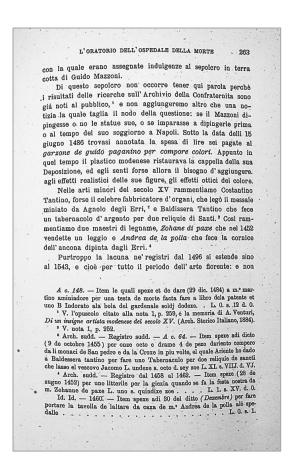
Von ihm [Pellegrino Munari, der der fast 30 Jahre für das Ospedale della Morte gearbeitet hatte], der ebenfalls sehr berühmt war, und zwar berühmter als die anderen modenesischen Maler seiner Zeit, ist in Modena nichts erhalten. Das ihm zugeschriebene Gemälde in der Galleria Reale Estense diente vor kurzem dazu, eine unbestreitbare historische Tatsache zu leugnen: seinen Wohnsitz in Rom. Wäre dieser Satz jedoch mit größerer Sorgfalt ausgesprochen worden, hätte sein Autor in dem Gemälde stattdessen die Abwechslung und Vermischung der Einflüsse Dossis mit

denen von Giulio Romano erkennen müssen, dem Werk eines Künstlers, der später als Aretusi seine Blütezeit erlebte. Tatsächlich konnte dieser, nachdem er fast fünfzig Jahre in seiner Stadt gelebt und in Raffaels Atelier eingetreten war, sicherlich nicht in die Fußstapfen des noch jungen Dossi getreten sein, als dieser [Aretusi] in hohem Alter unter den Dolchen der Feinde seines Sohnes fiel. Das beschriebene Werk gehört mit Sicherheit zu den Anhängern der Dossi, die in unserer Stadt [Modena] zahlreich gewesen sein müssen und von denen es, hauptsächlich in S. Pietro und eben in der R. Gallerie [Galleria Reale], einige Gemälde gibt, die einem der beiden Malerbrüder [Giovanni und Battista Dossi, 🗢 Dok 6 PAGANI] zugeschrieben werden. Vor einiger Zeit wurde ein Dosso zugeschriebenes Gemälde durch den Namen Gherardo delle Catene aus Parma ersetzt, eines Bürgers und Einwohners von Modena; dasselbe wird mit anderen Gemälden von Dosso in der Kirche S. Pietro und des angeblichen Munari geschehen; sie wurden als solche erstmals von P. Lazzarelli in seinem Manuskript von 1714 erwähnt, nicht jedoch von den älteren Historikern aus Modena.



Venturi S. 262

Die anderen in den Registern erwähnten Maler des 15. Jahrhunderts sind ein Maler namens Giacomo, der 1446 die Heiligenfiguren restaurierte, die den oberen Teil des Kirchenportals schmückten; dann Maestro Giuliano Parente, der Engelsflügel (1450) für Prozessionen malte und Vasen und Verzierungen für den [Altar-] Tisch (1453) kolorierte; ein Maler namens Antonio, der 1446 einhundertzehn Cantinelle und vierzehn Friese anfertigte und 1463 einen Kleiderschrank und einige Totenköpfe auf Buchdeckel malte. Außerdem zwei Miniaturisten: Baldissera Spinello, der 1479 das Buch Vita prima im Druck illuminierte, das Rigo Tedesco gekauft hatte, wahrscheinlich Enrico di Colonia, der uns zwei Inkunabeln aus Modena hinterließ; Martin der Deutsche, der das Totenoffizium mit goldenen Buchstaben illuminierte, und eine Bulle des Gardenale, vielleicht die Bulle des venezianischen Kardinals Battista Zeno, mit der dem Terrakotta-Grab von Guido Mazzoni Ablässe gewährt wurden.



Paxe, der 1452 ein Lesepult verkaufte, und Andrea de la Polla, der den Rahmen des von den Erri gemalten Altarbildes anfertigte.

Venturi S. 263

Dieses Grabmal muss hier nicht näher erläutert werden, da die Ergebnisse der Forschungen im Archiv der Confraternita [Bruderschaft] bereits bekannt sind. Wir möchten nur eine Information hinzufügen, die den Kern der Sache trifft: ob Mazzoni seine Statuen bemalte oder nicht, oder ob er das Malen vor oder während seines Aufenthalts in Neapel erlernte. Unter dem Datum vom 15. Juni 1486 befindet sich eine Notiz, die die Kosten von sechs Lire an Guido Paganinos Lehrling für die Farbkomposition beziffert. Zu dieser Zeit restaurierte der Bildhauer aus Modena die Kapelle der Kreuzabnahme und verspürte dabei vielleicht das Bedürfnis, die realistische Wirkung seiner Figuren durch optische Farbeffekte zu ergänzen.

Unter den kleineren Künstlern des 15. Jahrhunderts erinnern wir uns an Costantino Tantino, den vielleicht berühmtesten Orgelbauer, der das von Agnolo degli Erri illustrierte Messbuch anfertigte, und an Baldissera Tantino, der ein silbernes Tabernakel für zwei Reliquien von Heiligen anfertigte. Wir erinnern uns auch an zwei Tischlermeister, Zohane di

SEZIONE DI MODENA 264

abbiamo perciò nè riscontrato il nome del Bianchi Ferrari, pittore che oggi a torto è stato collocato nel ciclo dei maestri ferraresi contemporanei, e che ridipinse la Pietà di Guido Mazzoni nel 1509; i nè abbiamo trovata notizia del quadro attribuito a Dosso Dossi, eseguito da questo pittore innanzi al 1542, e cioè qualche tempo innanzi alla sua morte, come ci lascia stabilire un documento edito da L. N. Cittadella.º Il quadro oggi

¹ Gronaca cit. di T. Lancilotto. V. I, p. 69, 25 ottobre 1509.

¹ Il sepolero posto in Modena in l'ospedaletto della compagnia dala Morte si è stato principiato de cunzare e dipinzere circha 3 di fa per le mane de m.º Francesco de Bianco France.

¹ Riproduciamo i documenti riferiti da L. N. Cittadella nell'opuscolo I due Doss' pitori jervaresi del scolo XVI (Ferrara, Tip. dell' Eridano, 1870), perché furono editi così scorrettamente da lasciar luogo ad equivoci. Arch. Municipale di Modena. — Partiti comunali. — 4 c. 112. — (Dio 24 mensis Julii) — Propositum fiui per Magnificum D. Joanem Castrovetrium de novo omnino providendum esse quod Ser Thomas pazanus non litiget cum unione et sic discrunt eligendos esse aliquos qui una cum aliquibus peritis pictoribus per cos eligendos examinare habeant dictam anchosame et sic eligerum tangaficum D. Joanem Castrovitreum et d. Thomam de Acija cum facultate videndi et referendi.

A. c. 125 v. — Die 27 Augusti. — Constituti Magister Albertus Fontana et Magister Lonies de taraschis pictores Mutinenses coram Magnificos D. conservatores et adiunctos . . sub die 24. Julii proximi preteriti existentibus in domo ipsius Domini Joanis in camerino versus stratam ex oppositos ex Joanis Baptista Bondini al diastantiam D. Thome Pazani Instantis ad relationem extimationis Auchone beredum quondam magistri Dosi pictoris ferrariensis Saucti Joanis Baptiste et qui pictores electi fuerant videlicot magister albertus predictus per dictum ser Thomam nomine dictorum herodum et dictus magister Joanes per agentes et electos parte Magnificorum D. Conservatorum et adiunctorum Dixrount et Retuleum tidises dictam anchonam et diligenter examinasso Illam et sibi ipsis videri consideratis consideratio esse precii et valoris scutorum qui nuquaginta et posses stare vendentem et ementem et ipsam extimationem potius esse utilem emplori quam vendictori et hoc pre corum indicio et peritia quam in arte picture habent ipsi sie electi dicentes et allegantes multas raciones que inducunt cosa al si deicondum

A c. 127. — (die 28 augusti) — Ser Thomas pazanus iterum

Venturi S. 264

Leider erstreckt sich eine Lücke in den Registern [Aufzeichnungen?] von 1496 bis 1543, also über die gesamte Periode der blühenden Kunst. Daher haben wir den Namen von Bianchi Ferrari nicht gefunden, einem Maler, der heute fälschlicherweise in den Zyklus der zeitgenössischen Ferrara-Meister eingeordnet wird und der 1509 die Pietà von Guido Mazzoni neu malte. Wir haben jedoch eine Erwähnung des Dosso Dossi zugeschriebenen Gemäldes gefunden, das dieser Maler vor 1542 und zwar einige Zeit vor seinem Tod geschaffen hat, wie aus einem von L. N. Cittadella veröffentlichten Dokument hervorgeht

(Fußnoten)

1 Cronaca cit. di T. Lancilotto. V. I, p. 69, 25 ottobre 1509. "Das Grabmal im Krankenhaus der Compagnia dala Morte in Modena wurde vor etwa drei Tagen von M.re Francesco de Bianco Frare bemalt und dekoriert ..."

2 Wir geben die von L. N. Cittadella in der Broschüre I due Dossi pittori ferraresi del secolo XVI (Ferrara, Tip. dell' Eridano, 1870) wiedergegebenen Dokumente wieder, da sie so fehlerhaft veröffentlicht wurden, dass Raum für Missverständnisse blieb.

Arch. Municipale di Modena. - Partiti comunali. -A. c. 112. -(Die 24 mensis Julii ...) - Propositum fuit per Magnificum D. Joanem Castrovetrium de novo omnino providendum esse quod Ser Thomas pazanus non litiget cum unione et sic dixerunt eligendos, esse aliquos qui una cum aliquibus peritis pictoribus per eos eligendos examinare habeaut dictam anchonam et sic eligerunt magnificum D. Joanem Castrovitreum et d. Thomam de Acijs cum facultate videndi et referendi.

A c. 125 v. -Die 27 Augusti. - Constituti Magister Albertus Fontana et 'Magister Ioanes de taraschis pictores Mutinenses coram Magnifico Domino Jone castrovetrio et ser Thoma de accijs electis per Magnificos D. conservatores et adiunctos ... sub die 24. Julii proximi preteriti existentibus in domo ipsius Domini Joanis in camerino versus stratam ex opposito ser Joanis Baptista Biondini ad instantiam D. Thome Pazani Instantis ad relationem extimationis Anchone heredum quondam magistri Dosi pictoris ferrariensis Sancti Joanis Baptiste et qui pictores electi fuerunt videlicet magister albertus predictus per dictum ser Thomam nomine dictorum heredum et dictus magister Joanes per agentes et electos parte Magnificorum D. Conservatorum et adiunctorum Dixerunt et Retulerunt vidisse dictam anchonam et diligenter examinasse Illam et sibi ipsis videri consideratis considerandis esse precii et valoris scutorum quinquaginta et posse stare vendentem et ernentem et ipsam extimationem potius esse utilem emptori quam venditori et hoc pro eorum iudicio et peritia quam in arte picture habent ipsi sic electi dicentes et allegantes multas raciones que inducunt eos ad sic dicendum et taxandum ac Referendum: etc. et sic rogarunt me notarium et cancellorium infrascriptum ut de predictis xim rogatus et predictam relationem anotare in actis et vacheta consiliorum ipsius Comunitatis.

L'ORATORIO DELL'OSPEDALE DELLA MORTE

si vede al Museo Civico, e rappresenta nella gloria la Vergine col bambino Gesù ritto sulle sue ginocchia e con S. Giovanni Battista e S. Paolo alla sua sinistra, e S. Pietro alla destra; nel piano S. Geminiano in atto di sostenere la città, e S. Bartolomeo col coltello in mano. Il quadro è stato ridipinto, specialmente nel paesaggio ove non è più traccia alcuna del colore originale. Però non sembra veramente intera opera della mano del grandioso pittor ferrarese, e solo qua e là, specialmente nel damasco a fiorami violacei su fondo d'oro, del manto del Protettore di Modena, rivediamo la luminosa tavolozza del celebre Dosso. Nel resto i colori della faccia si fanno rossicci, tanto da ramentare i Filippi; e probabilmente in quel quadro vi presero parte gli aiuti del Dosso, i giovani apprendisti della sua bottega.

Nel 1543, nell'anno cioè in cui si ripigliano le note dei massari della Compagnia della Morte, se non troviamo più i rappresentanti più felici dell'arte nostra, ne troviamo bensì i loro imitatori e seguaci. Le opere degli artisti che lavorano per la chiesa o per la scuola dell'Ospedale sono dirette dall'ordinario della Compagnia, da Ludovico Begarelli, nipote del celebre plastico, e il

humiliter suplicavit omnes de consilio generali ut faciere velint determinationem circa dictum suum negotium anchone predicte. Et his dictis discessit ex consilio.

Et his dictis discessit ex consilio.

Magnificius d. Joanes castrovitreus dirit quod in alio consilio dictum fuit quod videndum erat cuius precij esset dicta anchona. Et quod alias electi fuerunt ipse d. Joanes et d. Thomas de acijs electi fuerunt ad videndam at examinandam dictam anchonam qui ambo dictam anchonam cum magistro. Alberto fontana considerarunt et quod iudicarunt illam esse precij scutorum quinquagints et etiam ultra. Et quod ser Thomas pusanus se contentat de dicto precio et obtuilt se paratum curare cum effectu quod heredes magistri dossi se contentabunt et quod sibi videretur quod hoc miteretur executioni.

miteretur executioni.

Magnificus d. eques a furno protestatus fuit et dirit qued agentes
Unionis predicte non petunt hoc a comunitate et qued etiam ipsi nolunt
dietam anchonam pro dieta unione cum ipsa non indigeat ea et sic dirit
et protestatus fuit mandans mihi notario ut de predictis sim rogatus. Magnificus d. Joanes baptista Tassonus dirit qued si bene meminit alias
dietum fuit qued dieta anchona examinari feret et si precium non excederet
summam librarum centum qued unio ipsa ipsum precium solveret. Et multa
alia dieta fuerunt que longum esset enarare et nihilominus aliqued non
fuit conclusum.

Venturi S. 265

Das Gemälde, das sich heute im Stadtmuseum befindet, zeigt in der Glorie die Jungfrau Maria mit dem knienden Jesuskind, zu ihrer Linken Johannes den Täufer und Paulus, zu ihrer Rechten den Heiligen Petrus; im Vordergrund der Heilige Geminianus, um die Stadt zu unterstützen, und den Heiligen Bartholomäus mit einem Messer in der Hand. Das Gemälde wurde neu gemalt, insbesondere die Landschaft, in der keine Spur der ursprünglichen Farbgebung mehr vorhanden ist. Es scheint jedoch kein wirklich vollendetes Werk des großen Ferrareser Malers [Dosso Dossi]zu sein, und nur hier und da, vor allem im Damast mit lila Blumen auf goldenem Hintergrund des Mantels des Beschützers von Modena, erkennen wir die mondähnliche Farbpalette des berühmten Dosso. Im übrigen Teil des Gemäldes sind die Farben des Gesichts rötlich, so sehr, dass sie an die Philipper erinnern; und Dossos Gehilfen, die jungen Lehrlinge aus seiner Werkstatt, haben wahrscheinlich zu diesem Gemälde beigetragen. Im Jahr 1543, dem Jahr, in dem die Aufzeichnungen der Verwalter der Compagnia della

Morte wieder aufgenommen wurden, finden wir zwar nicht mehr die erfolgreichsten Vertreter unserer Kunst, aber ihre Nachahmer und Anhänger. Die Werke der für die Kirche oder die Hospitalschule tätigen Künstler wurden von der Ordinaria der Compagnia, Ludovica Begarelli, der Nichte des berühmten Bildhauers, geleitet, deren Name angesichts der Größe [Bedeutung] ihres Onkels fast aus der Überlieferung verschwunden wäre.

(Fußnoten)

A c. 127. - (die 28 augusti ...) - Ser Thomas pazanus iterum humiliter suplicavit omnes de consilio generali ut faciere velint determinationem circa dictum suum negotium anchone predicte.

Et his dictis discessit ex consilio.

Magnificus d. Jeanes castrovitreus dixit quod in alio consilio dictum fuit quod videndum erat cuius precij esset dicta anchona. Et quod, alias electi fuerunt ipse d. Joanes et d. Thomas de acijs electi fueiunt ad videndam at examinandam dictum anchonam qui ambo dictum anchonam cum magistro Alberto fontana considerarunt et quod iudicarunt illam esse precij scutorum quinquaginta et etiam ultra. Et quod ser Thomas pazanus se contentat de dicto precio et obtulit se paratum curare cum effectu quod heredes magistri dossi se contetabunt et quod sibi videretur quod hoc miteretur executioni.

Magnificus d. eques a furno protestatus fuit et dixit quod agentes Unionis predicte non petunt hoc a comunitate et quod etiam ipsi nolunt dictam anchonam pro dicta unione cum ipsa non indigeat ea et sic dixit et protestatus fuit mandans mihi notario ut de predictis sim rogatus. Magnificus d. Joanes baptista Tassonus dixit quod si bene meminit alias dictum fuit quod dicta anchona examinari fieret et si precium non excederet summe librarum centum quod unio ipsa ipsum precium solveret. Et multa alia dicta fuerunt que longum esset enarare et nihilominus aliquod non fuit conclusum.

SEZIONE DI MODENA cui nome quasi spari dalla tradizione, dominata dalla grandezza dello zio di lui. Forse un attento esame delle scolture begarelliane, una classificazione delle particolarità della plastica, ci farebbe accorti della parte che appartiene al nipote e alla bottega del grande maestro modenese. Le figure di Ludovico non mostrano più la sciolta e franca maniera dello zio, le teste non arieggiano più la grandiosità orgogliosa del Dosso e la virile serietà del Bagnacavallo: sono come un'impressione di seconda mano. I piani delle carni diventano meno multipli, meno forte è l'ossatura della faccia, l'orbite degli occhi si fanno più infossate, le pieghe dei manti e delle vesti più dritte; la morbidezza dell'uno si cambia in un che di stentato e di rigido nel secondo. La decorazione di Antonio, per quanto è possibile il giudicare oggigiorno, fu castigata e classicamente semplice; quella di Ludovico ritiene assai delle forme assiepate e confuse della scuola pittorica modenese, che con Domenico Carnevale correva a precipizio nella decadenza. I registri della Confraternita ci danno alcune notizie intorno a Ludovico Begarelli, non senza importanza per la biografia di questo plastico. Esse furono in parte rese pubbliche dell'opera del Galvani, del Malmusi e del Valdrighi, i ma assai incompletamente; e senza ricavare le deduzioni che si possono direttamente trarre da quelle. Ad esempio quegli illustri studiosi di patrie memorie notano come Ludovico Begarelli fosse Ordinario della Compagnia, senza rilevar dai registri, che nel 1560 andò in questa sua qualità a Parma, a sborsare a Girolamo Mazzola, detto il Parmigianino, lire ottanta, prezzo convenuto di un gonfalone per la Compagnia dipinto sull'ormesino, di braccia tre e un terzo. 2 Il gonfalone purtroppo fu sostituito poi da un C. Galvani, C. Malmusi, M. Valdrighi, Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli ecc. Modena, Vincenzi, 1823.
Arch. della Confraternita della Buona Morte. Registro, Maneggio de Beni della Compagnia della Morte dall'anno 1643 fino al 1569.
A.c. 56 v. — Spess per il Confalono (1560). Prima per l'ormesino lir venti per tre braza, et un terzo tolto a Bologna. L. 20. 0. 0. E più lir ottanta uno et soldi 13 a m. Girolamo mazolo, et per andar mastro Lodovico Begarelli a Parma. L. 21. 13. 0. E piu lir otto a France Gallina per comprare dell'oro . L. 8. 0. 0. E piu lir due per andar Tomaso Sudenti a Parma. L. 2. 0. 0. E piu lir due per andar Tomaso Sudenti a Parma. L. 2. 0. 0. E piu lir due gla putto del Gallina, che andò a tore ri l'Confalone L. 2. 0. 0. E piu lir due al putto del Gallina, che andò a torre il Confalone L. 2. 0. 0.

Venturi S. 266

Vielleicht würde eine sorgfältige Untersuchung von Begarellis Skulpturen, eine Klassifizierung der plastischen Besonderheiten, den Teil offenbaren, der dem Neffen und der Werkstatt des großen Modeneser Meisters zugehörig ist. Ludovicos Figuren zeigen nicht mehr die lockere und freie Art seines Onkels, die Köpfe vermitteln nicht mehr die stolze Erhabenheit Dossos und die männliche Ernsthaftigkeit Bagnacavallos: Sie sind wie Eindrücke aus zweiter Hand. Die Fleischflächen werden weniger vielfältig, weniger stark, und die Gesichtsknochen und Augenhöhlen werden eingefallener, die Falten der Umhänge und Kleider gerader; die Weichheit der ersteren verwandelt sich in etwas Gezwungenes und Starres bei der letzteren. Antonios Dekoration war, soweit man sie heute beurteilen kann, zurückhaltend und klassisch einfach; Ludovicos Dekoration behält viel von den überfüllten und verworrenen Formen der Modeneser

Malschule, die mit Domenico Carnevale kopfüber in die Dekadenz stürzte.

Die Register der Bruderschaft liefern uns einige Informationen über Ludovico Begarelli, die für die Biografie dieses Künstlers nicht ohne Bedeutung sind. Einige dieser Informationen wurden in den Werken von Galvani, Malmusi und Valdrighi veröffentlicht, jedoch sehr unvollständig und ohne die daraus unmittelbar zu ziehenden Schlussfolgerungen. So vermerken diese illustren Gelehrten der nationalen Erinnerung, dass Ludovico Begarelli Ordinarius der Gesellschaft war, ohne aus den Registern zu vermerken, dass er 1560, als er in dieser Funktion nach Parma ging, Girolamo Mazzola, genannt Parmigianino, achtzig Lire zahlte, den vereinbarten Preis für ein auf Ormesino [Muranoglas?] gemaltes Banner der Gesellschaft im Format drei und ein Drittel Armlängen.

L'ORATORIO DELL'OSPEDALE DELLA MORTE altro del Vellani, e non ci rimane più ricordo della pittura del cugino di Francesco Mazzola; ma intanto la notizia ci fa pensare che esistessero precedenti relazioni di Ludovico Begarelli con Girolamo Mazzola, se quel massaro della Confraternita della Buona Morte, ricorse in quel caso a lui più che agli artisti suoi conterranei: e quelle relazioni furono probabilmente annodate quando Ludovico Begarelli trovavasi a Parma, a coadiuvare lo zio. Questa cooperazione non è stata ben messa in rilievo, ma certamente non fu nè debole, nè indifferente, com'è stato preteso. Sin dal 1550, Ludovico Begarelli adornava un tabernacolo da portare in processione per la festa di S. Giovanni; nel 1555 insieme con Tommaso Sudenti lavorò intorno ad un carro trionfale ornato d'arazzi e di festoni che nel giorno del Corpus Domini percorse le vie della città, mentre alcuni confratelli in maschera recitavano versi. 1 Così l'arte concorreva a rendere più suntuose le feste religiose. Non più come al principio del secolo vedevansi i consoci dell'Ospedale con le maschere della morte, con vestiti dipinti a mo'di scheletro, con armi rivolte al basso, seguiti da cavalli carichi d'ossa e di crani, e preceduti da un tamburino. Tali rappresentazioni dovevano sembrar rozze ai modenesi viventi nella seconda metà del secolo XVI; e i nuovi festaluoli cercavano nella novità grandiosa delle allegorie, più che nella crudezza delle rappresentazioni di ottenere l'effetto sull'animo degli spettatori. Le processioni d'altronde non si succedevano più senza intermissione, nè colla varietà grande del principio del secolo XVI. Allora l'arrivo d'un legato o ¹ Arch. sudd. — Registro sudd. — A c. 36. — E adj 12 dito (sugno 1555) soldi vinti per quilj lavororno il tabernaculo. . L. 1. 0. 0. E adj dito soldi trenta spesi in garofolj fiori latta cola e smalto per ornare dito tabernaculo et oro . . L. 1. 10. 0. E piu soldi vinti uno allo d.º begarelo per spesa di Dito Tabernaculo A c. 38. — E adj 18 dito (Aprile 1555) lire tre et soldi desessette dati a m.º lod.º begarello et a tomaso sudento per la spesa ando nel carro per la sfesta del corpus cri proxima che vene. L. 3. 17. 0. E di 9 mazo per dati contanti a m.º lod.º begarello per spendere in coso per il caro trionfante per la festa in laude del Corpo di chri soldi 60. et soldi 2 d. 6 a trasportare il Dito Carro a casa dela malchiavella L. 2. 12 6.

Venturi S. 267 (oberer Absatz)

Leider wurde das Wappen durch ein anderes von Vellani ersetzt, und an das Gemälde von Francesco Mazzolas Cousin ist keine Erinnerung mehr vorhanden. Es gibt jedoch Informationen, die darauf schließen lassen, dass Ludovico Begarelli bereits früher Beziehungen zu Girolamo Mazzola hatte, wenn sich der Bauer [Landwirt?] der Confraternita della Buena Morte [Bruderschaft des Guten Todes] eher an ihn als an seine Künstlerkollegen wandte. Diese Beziehungen entstanden wahrscheinlich, als Ludovico Begarelli in Parma war und seinem Onkel half. Diese Zusammenarbeit ist nicht vollständig erforscht, aber sie war sicherlich weder schwach noch gleichgültig, wie behauptet wurde.

Anmerkung:

Venturis Artikel stellt die Kunst – Gemälde, Skulpturen, Tabernakel, Banner, Glasmalereien und andere Kunstgegenstände – vor, die für oder im Auftrag der Confraternita della Morte entstanden sind und belegt seine Erkenntnisse mit Akten oder Fundstücken anderer Autoren. Auf die Geschichte der Confraternita und ihrer Immobilien geht er nicht weiter ein. Er sieht Ferrara und Modena – was die Malkunst anbetrifft – in der Zeit von ca. 1480 bis 1550 als eine Kulturlandschaft. Durch kleine Attribute wird in seiner Sprache auch deutlich, dass er Dosso Dossi mit zu den großen Malern dieser Zeit zählt.

MENDELSOHN 1914, S. 200 (⇒ Dok 9) hatte sich bei der Zuordnung der 4. Altartafel Dosso Dossis (der späteren Lübbecker Altartafel) zur Confraternita della Morte auf CITTADELLA (⇒ Dok 11) und VENTURI (S. 264 f.) bezogen, die beide drei Notariatsprotokolle um den Streit des Wertes dieser Altartafel vollständig zitieren. Venturi (S. 264) ordnet die Altartafel, den Streitfall, in seinem Artikel dem Auftragsbereich der Confraternita zu, sonst hätte er diesen juristischen Vorgang nicht in seinem Artikel zur Thematik "Confraternita della Morte" aufgenommen:

Purtroppo la lacuna ne' registri dal 1496 si estende sino al 1543, e cioà 'per tutto il periodo dell' arte florente: e non abbiamo percio ne riscontrato il nome del Bianchi Ferrari, pittore che oggi a torto e stato collocato nel ciclo dei maestri ferraresi contemporanei, e che ridipinse la Pieta. di Guido Mazzoni nel 1509; ne abbiamo trovata notizia del quadro attribuito a Dosso Dossi, eseguito da questo pittore innanzi al 1542 e cioe qualche tempo innanzi alla sua morte, come ci lascia stabilire un documento edito da L. N. Cittadella. ...

Leider erstreckt sich eine Lücke in den Registern [Aufzeichnungen?]von 1496 bis 1543, also über die gesamte Periode der blühenden Kunst. Daher haben wir den Namen von Bianchi Ferrari nicht gefunden, einem Maler, der heute fälschlicherweise in den Zyklus der zeitgenössischen Ferrara-Meister eingeordnet wird und der 1509 die Pietà von Guido Mazzoni neu malte. Wir haben jedoch eine Erwähnung des Dosso Dossi zugeschriebenen Gemäldes gefunden, das dieser Maler vor 1542 und zwar einige Zeit vor seinem Tod geschaffen hat, wie aus einem von L. N. Cittadella veröffentlichten Dokument hervorgeht

Nach diesem Statement zitiert er die oben erwähnten Notarprotokolle, in denen als Erbsache die Johannes dem Täufer gewidmete Altartafel als Werk des verstorbenen Malers Dosi (Dosso Dossi) aus Ferrara benannt wird (\Rightarrow dazu auch Dok 10). Die Notarprotokolle beschreiben die Auswahl des Expertenkollegiums, die Altartafel (Sancti Joanis Baptiste), den verstorbenen Maler Dosi (Dosso Dossi aus Ferrara), den Preis für Käufer wie Verkäufer (50 Scudis), die Nichtakzeptanz dieses Preises durch die Erbinnen und den Schlichtungsvorgang.

"Wir haben jedoch eine Erwähnung des Dosso Dossi zugeschriebenen Gemäldes gefunden, das dieser Maler vor 1542 und zwar einige Zeit vor seinem Tod geschaffen hat, …" – diese Formulierung ist unpräzise, denn ein Blick in die von ihm zitierten Notarakten hätte ihm gezeigt, dass Dosso Dossi im Juli 1542 verstorben ist und dass er die Altartafel kurz zuvor noch vollenden konnte: Sie war noch nicht ausgeliefert und auch noch nicht bezahlt, sondern noch Eigentum bzw. Erbsache zum Verkauf. Venturi schreibt auch, dass für die Zeit 1496 bis 1543 keine Register erhalten sind, und dass erst ab 1543 in der Confraternita wieder Register geführt wurden (Venturi S. 265). Eben diese Zeit hätte uns für die Lübbecker Altartafel besonders interessiert. Wurden tatsächlich keine Register geführt oder sind die Akten verloren gegangen? Kriege gab es in dieser Zeit viele. Offenbar waren im 19. Jahrhundert keine Register mehr auffindbar.

Dosso Dossis letztes Bild, die Johannes dem Täufer gewidmete Altartafel, wird für das Jahr 1542 bestätigt, ebenso, dass sie in den Zusammenhang mit der Confraternita della Morte gehört. Doch es gibt weitere Unklarheiten: Cittadella (S. 17) schreibt, das es für die Confraternita della Morte in **Modena** (?) gemalt wurde (

siehe dazu Kommentar zu Dok 11). Die Confraternita della Morte hatte ihr Oratorio aber in **Ferrara** (sic), wo Dossi Dossi auch begraben wurde − der Betsaal ist heute unter dem Namen Oratorio dell Annunziata (Ferrara, Via Borgo di Sotto 49) erhalten. War die Altartafel eventuell nicht für das Oratorio in Ferrara bestimmt, sondern für ein anderes Gebäude oder eine Kapelle im Besitz der Confraternita? Als Totengräber-Gilde war die *Confraternita della Buena Morte* sowohl in Ferrara als auch in Modena — beide Städte damals Regierungssitze —ansässig, zumal damals auch die Pest wütete.

Dokumente und Verzeichnisse

Adolfo Venturi (1856-1941) wurde in Modena geboren und war ein einflussreicher italienischer Kunsthistoriker und Hochschullehrer. Nach dem Studium in Modena und Florenz begann er 1878 seine Tätigkeit als Kurator der Galleria Estense in Modena. 1888 wurde er zum Generalinspektor der Accademia di Belle Arti di Roma ernannt. Er war bis 1940 Herausgeber des Journals "Archivio storico d'arte (ab 1901 "L'Arte"). Von 1896 bis 1931 lehrte er als Professor an der Universität Rom, wo er die Forschungsbereiche Kunst des Mittelalters und Kunst der Moderne leitete. Von besonderer Bedeutung ist sein Werk Storia dell'arte italiana (Geschichte der italienischen Kunst). Das auf 25 Bände geplante Werk blieb jedoch unvollendet. Es erschienen gedruckt folgende Bände: Band 1: Dai primordi dell'arte cristiana a tempo di Giustiniano, Mailand 1901; Band 2: Dall'arte barbarica alla romanica, Mailand 1902; Band 3: (unter Mitarbeit von A. Venturi) L'arte romanica, Mailand 1904.

Dokument 13

Campori 1855

CAMPORI 1855 - Campori, Giuseppe: Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico. Corredato di documenti inediti. Tipografia della R. D. Camera: Modena 1855. S. 191 (Italienische und ausländische Künstler in den Este-Staaten: ein historischer Katalog). Zugänglich bei Google Books. (Privatarchiv KJK)

189

per traverso in tela. Possiede oggi la Galleria estense un quadro in tela del Donduzzi con due donne al naturale, una delle quali, simboleggiante forse la fortuna, posa sopra un globo; un santo seduto al quale apparisce un' angiolo, figure grandi al naturale: un' altro santo inginocchione con tre Angeli al naturale; mosè salvato dalle acque opera più sopra accennata; ritratto di un pittore di mezza figura.

Dossi Dosso ferrarese pittore (n. c. 1479 m. c. 1560). Di quattro insigni opere fatte da questo celebre dipintore per la nostra città abbiamo notizie certe e contemporanee. Fu la nostra città abbiamo notizie certe e contemporanee. Fu la prima la tavola detta del S. Sebastiano posta nel Duomo, della quale il Lancillotto nella sua Cronaca segnò la data della collocazione all'altare del Capitolo con le seguenti parole. 1522. Mercordì aulì 18 Zugno. Adì ditto è stato posto a t Altare de la Comuna in domo una tavola daltare con San Sebastian San Zohano et San Zir.º depinta per man de M.rº dosso de ferara e la tavola di lignamo è stala fatta per man de M.rº. de de Modena fiolo de una ditta la monicha. Un'altra non meno valida testimonianza ci è procacciata dalla rozza cronaca modenese di Andrea Tedeschi il quale registra lo stesso fatto sotto l'anno soprindicato: Recorde come adi 17 de Zugi fugi metuda una tavola a latare de la comuna in Domo era beneficio de tuti li preto e fu messa una vezitia del corpe de cristo era molto bela era richa de ore se domandava latare de salo sebastià e de sa roco. Di questa tavola che ancora rimane al luogo suo in istato di buona conservazione, ragiona il Baruffaldi (1) nel modo che segue. « Ma sopra tutte le altre fatiche lasciate in Modena dal Dosso maggiore porta la palma una tavola fatta per la cattedrale di quella città all'altare del Capitolo. Ivi è rappresentata Maria Vergine col figlio Gesù in gloria, S. Giuseppe e S. Lorenzo dai lati, e sul piano tre figure maggiori del naturale, le quali sono S. Giovanni Battista, tutto posto in bellissimo ed artificiosissimo scorto, mentre un braccio pare che venga fuori del quadro, e la gamba sinistra dà indietro a meraviglia. San Sebastiano, in piedi legato ad un tronco, che guarda Maria Vergine, ed un S. Girolamo, il quale stà ginocchione in veneranda attitudine. Questa senza verun dubbio, a detta di tutti i professori, è la miglior opera che s'eda di questo artefice

(1) Vite dei pittori ferraresi 1. 285.

Dossi Dosso, Ferrareser Maler (geb. ca. 1479 - gest. ca. 1560).[falsche Angabe, 1542 KJK]

Wir verfügen über gesicherte und zeitgenössische Informationen über vier bemerkenswerte Werke, die dieser berühmte Maler für unsere Stadt schuf. Das erste war die Tafel mit dem Titel "Der Heilige Sebastian", die sich im Dom befand. Lancillotto vermerkte in seiner Chronik folgendes Datum ihrer Aufstellung am Altar des Kapitels mit folgenden Worten: 1522. Mittwoch, 18. Juni. An diesem Tag wurde ein Altarbild mit den Heiligen Sebastian, Zohan und Zir.o auf dem Altar der Stadt im Dom aufgestellt. Es wurde von M[eister] Dosso aus Ferrara gemalt, und die Holztafel stammte von M. ... aus ... aus Modena, einem Sohn einer Firma la monicha. Ein weiteres,

ebenso gültiges Zeugnis liefert die Modeneser Chronik von Andrea Tedeschi, der dieselbe Tatsache unter dem oben genannten Jahr aufzeichnet: Es wird berichtet, dass am 17. Juni eine Tafel zum Altar der Gemeinde im Dom gebracht wurde, die zum Nutzen aller Priester war, und es wurde eine Vesper mit Eucharistie (Abendmahl) abgehalten Sie war sehr schön und dauerte lange und man fragte sich, ob sie für den Heiligen Sebastian und den Heiligen Rochus gedacht war. Über diese Tafel, die sich noch heute in einem gut erhaltenen Zustand an ihrem Platz befindet, spricht Baruffaldi (1) wie folgt. Doch vor allem unter den anderen Werken, die Dosso Maggiore [der bedeutendere Dosso] in Modena hinterlassen hat, wird die Palme [die "Krönung"] von einer Tafel gehalten, die für die Kathedrale dieser Stadt und ihren Kapitel-Altar angefertigt wurde. Sie stellt die Jungfrau Maria mit ihrem Sohn Jesus in der Glorie dar, mit den Heiligen Josef und Laurentius an den Seiten und drei überlebensgroßen Figuren auf dem Boden: Johannes der Täufer, alle in einer schönen und sehr künstlerischen Verkleinerung angeordnet, wobei ein Arm aus dem Gemälde herauszuragen scheint und das linke Bein wunderbar nach hinten gestreckt ist; der Heilige Sebastian, der an einen Baumstamm gefesselt steht und die Jungfrau Maria ansieht; und ein Heiliger Hieronymus, der in ehrwürdiger Haltung kniet. Dies ist nach Ansicht aller Professoren zweifellos das beste Werk dieses Künstlers, das in den Kirchen dieser Stadt zu sehen ist.

190

nelle chiese di quella città ». Otto anni appresso venne a Modena un'altra tavola del medesimo pittore nella chiesa del Carmine, rappresentante S. Alberto di figura naturale il quale coi piedi calpesta un demonio in sembianza muliebre e nelle tiene un crocefisso e un libro, con una gloria d'angeli in alto. Quest' opera erroneamente assegnata al Francia dal Vedriani (1) fu allogata a Dosso da Giammaria della Porta modenese segretario del Duca d'Urbino, e ancora oggi si conserva al suo altare nella chiesa del Carmine. Anche di essa diede l'annuncio il Lancillotto con queste parole. 1530. Zobia adi 3 Novembre. M. Zan Maria fiolo fu de ser Nicolo da la Porta citadino Modanexe ha fatto mettere adì 2 del presente una bela tavola a lo Altare de Santo Alberto in la giesia de Santa Maria del Carmine in Modena. Il 20 novembre dell' anno stesso ornavasi il Duomo di una seconda tavola di Dosso Dossi, rappresentante il Padre eterno, M. V. i quattro dottori della chiesa e S. Bernardino adoranti il mistero della Immacolata Concezione. Adi 23 Novembre 1532, scrive il Lancillotto, la tavola della Compagnia della Conceptione fatta per mano di Mro Dosso che al presente sta con la Extia del Ducha de Ferrara la quale è bellissima è stata posta at suo altare in Domo appresso la Scala che va in Vescovà sud tutare in Domo appresso at scuta che va in rescouta adà 20 del presente la quale costa scuti e la no-stra Donna con Dio Patre non sono finite perchè la questione della Conceptione non è finita, e cossì lui l'ha fatta non finita. Questo insigne dipinto fu rimosso dal suo altare nella prima ducate di signe di filioso dal sud attare liena pinna metà del secolo XVII e sostituito dal quadro della Purificazione di Guido Reni. Rimase per più che un secolo nel palazzo ducale, e passò poscia alla Galleria di Dresda dove tuttavia si conserva e fu inciso da Filippo Kilian per la collezione di stampe tratte dai dipinti della Galleria suddetta. Del Dossi o della tratte dai dipinti della Galleria suddetta. Del Dossi o della scuola di lui voglionsi le pitture laterali e nel frontone dell' arco: il Lancillotto però non parla che della sola ancona.

— Finalmente di un'altro dipinto di uno dei Dossi condotto nel 1542 per la Confraternita della Morte e ignoto finqui, mi fu dato la notizia tratta dai libri dei partiti del nostro Comune, dal S.º Giuseppe Luppi archivista comunale. Dai quali appare come essendo insorta contestazione sul prezzo di esso dipinto, fu dai contendenti fatto istanza ai Conservatori perchè eleg-

(1) Dottori Modenesi. Modena 1665 p. 82.

Zehn Jahre später kam ein weiteres Gemälde desselben Malers in die Karmelitenkirche in Modena, das Sankt Alberto in Lebensgröße darstellt, der mit seinen Füßen einen dämonischen Geist in weiblicher Gestalt niedertritt, während er ein Kreuz und ein Buch (Bibel) in den Händen trägt, umgeben von der Herrlichkeit von Engeln oben. Dieses Werk, fälschlicherweise Francia dal Vedriani zugeschrieben, wurde von Giammaria della Porta, dem modenesischen Sekretär des Herzogs von Urbino, bei Dosso eingereiht und ist bis heute auf einem Altar der Karmelitenkirche vorhanden. Auch darüber gab Lancillotto mit diesen Worten eine Mitteilung. 1530. 3. November. M. Zan Maria, der Sohn des Ser. Nicolo da la Porta, Bürger von Modena, ließ am 2. dieses Monats ein schönes Gemälde am Altar von Santo Alberto in der Kirche Santa Maria del Carmine in Modena anbringen. Am 20. November desselben Jahres wurde der Dom mit einem zweiten Gemälde von Dosso Dossi geschmückt, das den ewigen Vater, die Jungfrau Maria, die vier Kirchenlehrer und den heiligen Bernardino darstellt, die das Geheimnis der Unbefleckten Empfängnis anbeten. Am 23. November 1532 schreibt Lancillotto, dass die Altartafel der Compagnia della Conceptione

geschaffen von M(aestro) Dosso, das sich derzeit bei Ihrer Excellenz des Herzogs von Ferrara befindet, die wunderschön ist, die an ihrem Altar in der Kathedrale neben der Treppe, die in das Bischofsamt führt, am 20. dieses Monats aufgestellt wurde und die ... Scudi kostet... und weil die Frage der Empfängnis der Jungfrau Maria noch nicht abgeschlossen ist, so hat er die Altartafel (?) unvollendet gelassen. Dieses bedeutende Gemälde wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von seinem Altar entfernt und durch das Bild der "Reinigung" von Guido Reni ersetzt. Es blieb mehr als ein Jahrhundert im Herzoglichen Palast und gelangte dann in die Gemäldegalerie in Dresden, wo es noch aufbewahrt wird und von Filippo Kilian für eine Sammlung von Drucken der oben genannten Gemälde als Stich veröffentlicht wurde. Die seitlichen Bilder und im Giebel des Bogens sollen von Dossi oder seiner Schule stammen; Lancillotto spricht jedoch nur von der einen Altartafel.

Schließlich wurde mir zu einem weiteren Gemälde eines der Dossi, das 1542 für die Confraternita della Morte geschaffen wurde und bis dato unbekannt war, eine Nachricht (Dottori Modenesi. Modena 1665 p. 82) mitgeteilt – sie stammt aus den Büchern der Abteilungen unserer Gemeinde vom Herrn Giuseppe Luppi, dem Archivar der Stadt. Da ein Streit über den Preis dieses Gemäldes aufkam, beantragten die Parteien bei den Konservatoren, dass sie geeignete Schiedsrichter ernennen sollten, um ein Urteil zu fällen.

gessero arbitri idonei a pronunciare sentenza. E prescelti a questo ufficio Alberto Fontana e Giovanni Taraschi tori modenesi, essi assegnarono al dipinto il valore di 50 · Più altri quadri esistenti in due chiese di Modena furono più o meno verosimilmente assegnati a Dosso dal Lazzarelli e dal Pagani, cioè, due nella chiesa del Carmine; il primo con S. Geminiano, S. Omobono e la Vergine in gloria, l'altro con la Madonna, S. Sebastiano e un'altro Santo, opere perdute. Nella chiesa di S. Pietro è assegnato a Dosso anche dal Baruffaldi il quadro tuttora sussistente dell' Assunzione di M. V. in mezzo agli angioli con i SS. Pietro e Paolo nel piano e altri apostoli e discepoli più addietro; nel basamento del quale erano già alcune piccole istorie della vita della Madonna. Ivi pure serbavasi una magnifica tavola dipinta a tempera da uno dei Dossi nella quale si rappresentava il battesimo di Cristo e in alto S. Michele arcangelo in atto di trafiggere il Drago, opera perduta nei primi anni del nostro secolo (1). Nella stessa chiesa fu detta dal Pagani della maniera dei Dossi la tavola con S. Geminiano, S. Martino e la Madonna, che dal Tiraboschi e da altri fu assegnata a Francesco Capelli mode

Il Palazzo Ducale di Modena riboccava un tempo di quadri dei Dossi trasportati nella maggior parte da Ferrara accennati dallo Scannelli, dal Gherardi, dal Pagani, dal Baruffaldi e da altri autori, dei quali io vengo a dar conto brevissimamente. E per incominciare dagli arazzi tessuti sui cartoni dei Dossi, ripeterò in quel proposito le parole del Baruffaldi (l. 269). « I primi (arazzi) furono fatti a contemplazione del Duca Alfonso I d'Este loro padrone, dipingendovi sopra varie famose imprese della famiglia Estense raccontate nella storia e rammemorate ne' poemi quel tempo e si conservano tuttavia nella Corte del Duca di Modena in molta estimazione come preziosi monumenti in numero d'otto e non più per fornirne due stanze da tutti i lati ». Di questi lavori io non ho alcuna notizia. E qui enumererò delle opere di Dosso Dossi quelle che sono perite o che più non sono in Modena. La copia non ordinaria di paesi ad olio (forse di Battista Dossi) accennata dallo Scannelli;

(1) Un Salvatore tra gli angioli nel frontoncello dell'altare e alcune azioni di S. Benedetto e di S. Mauro nel hasamento, opere della stessa mano che aveva colorito l'Ancona, rimangono tuttavia.

Von den auserwählten Personen in diesem Amt, Alberto Fontana und Giovanni Taraschi, angesehenen Malern aus Modena, wurde dem Gemälde ein Wert von 50 Scudi zuge-

In zwei Kirchen in Modena existieren mehr oder weniger glaubwürdige Werke, die Dosso zugeschrieben werden, nämlich zwei in der Karmeliten-Kirche, das erste mit S. Geminiano, S. Omobono und der Jungfrau in der Herrlichkeit, das andere mit der Madonna, S. Sebastiano und einem weiteren Heiligen, (es sind) vermisste Werke.

In der Kirche von S. Pietro wird auch von Baruffaldi das noch existente Gemälde der Aufnahme M. V. [der Jungfrau Maria] inmitten der Engel mit den Heiligen Peter und Paul im Vordergrund und anderen Aposteln und Jüngern im Hintergrund Dosso zugeschrieben; im Sockel davon waren bereits einige kleine Geschichten aus dem Leben der Madonna zu sehen. Dort wurde auch eine prächtige Temperamalerei von einem der Dossi aufbewahrt, die die Taufe Christi darstellte, und oben S. Michael der Erzengel, der den Drachen durchbohrt, ein Werk, das in den frühen Jahren unseres Jahrhunderts verloren ging. (1) Ein Retter (Salvatore) zwischen den Engeln im Giebel des Altars und einige Darstellungen des Hl. Benedikt und des Hl. Mauro im Sockel, Arbeiten derselben Hand, die das Altarbild koloriert hatte, blieben dennoch erhalten.). In derselben Kirche wurde von *Pagani* in der Art der Dossi das Gemälde mit S. Geminiano, S. Martino und der Madonna erwähnt, das von Tiraboschi und anderen Francesco Capelli zugeschrieben wurde.

Der Herzogliche Palast von Modena war einst voller Bilder der Dossi, die größtenteils aus Ferrara transportiert wurden; dies wird angedeutet bei Scannelli, Gherardi, Pagani, Baruffaldi und anderen Autoren, über die ich ganz kurz Bericht erstatten werde. Und um mit den Teppichen zu beginnen, die nach den Entwürfen der Dossi gewoben wurden, möchte ich in diesem Zusammenhang die Worte von Baruffaldi wiederholen (I, 269). Die ersten (Teppiche) wurden zur Betrachtung des Herzogs Alfonso I. d'Este, ihres Herren, angefertigt, mit verschiedenen berühmten Taten der Familie Estense, die in der Geschichte erzählt und in den Gedichten jener Zeit erinnert werden, und sie werden bis heute am Hof des Herzogs von Modena in großer Wertschätzung als wertvolle Monumente aufbewahrt, in einer Anzahl von acht und nicht mehr, um zwei Zimmer an allen Wänden auszustatten. 125 Von diesen Arbeiten habe ich keine Nachricht. Und hier werde ich über die Werke von Dosso Dossi sprechen, die verloren gegangen sind oder die nicht mehr in Modena sind. Die ungewöhnliche Kopie von Ölgemälden (vielleicht von Battista Dossi), die von Scannelli erwähnt wurde,

125 Cittadella (1870, S. 27 f.) bezweifelt die Verbin-

dung zu den Dossi-Brüdern, da Dosso 1542 und Battista 1538 gestorben waren. Cittadella berichtet, "... dass sie aufgrund einer Urkunde der Vertreter des hochwürdigsten Metropolitankapitels, die am 15. Oktober 1550 von Nicolò Lavezzoli verfasst wurde, erst dann zur Ausführung, basierend auf den Entwürfen von Benvenuto Tisi da Garofalo und Camillo Filippi, an einen Fiammingo, einen Wandteppichmacher der herzoglichen Schule, für den figürlichen Teil und an einen Luca, ebenfalls Flamen, für die sie umgebenden Arabesken übergeben wurden. Die Arbeit dauerte zweieinhalb Jahre, wie aus einer in die Wandteppiche selbst eingewebten Tafel hervorgeht: Factum Ferrariae 1553."

199

quattro grandi tele con invenzioni per arazzi nelle quali si figuravano altrettante storie d'Ercole, descritte dal Baruffaldi; alcuni quadri di favole tratte dalle Metamorfosi di Ovidio, e d'altri soggetti boscherecci citati dal Graziani (1); sei quadri passati alla Galleria di Dresda, cioè un S. Michele che calpesta il Demonio, la tavola sopr' annunziata detta dei quattro Dottori, un ritratto d'uomo, la figura della Giustizia, e l'altra della Pace acquistata dal Duca Alfonso IV; tre grandi quadri in tela accennati dal Baruffaldi, con la divisione triumvirato in uno e la Gigantomachia negli altri due. Mostransi oggi nella Galleria estense le opere seguenti di Dosso Dossi: Una mezza figura di donna col Crocefisso nelle mani il ritratto al naturale di Alfonso I Duca di Ferrara lavoro di tanta eccellenza da destare nell'animo il dubbio se si abbia da ascrivere a Dosso o non piuttosto a Tiziano; altro ritratto del medesimo in mezza figura con la veduta in lontano della battaglia di Ravenna; altro di Ercole I Duca di Ferrara pur di mezza figura; altro di un gentiluomo; sei quadri a man-dola con mezze figure simboliche, citati dal Gherardi; un quadro da altare con la Madonna e il Bambino su le nubi e nel piano i SS. Francesco e Bernardino e molte piccole figure di confratelli e consorelle della Congregazione della Madonna della Neve in atto di adorazione, con un bellissimo paese nel fondo, opera di gran pregio felicemente preservata dai ristauri; altro quadro grande della Madonna col Bambino in gloria contemplata da S. Giorgio e da S. Michele, opera pur questa singo-larissima nominata dal Baruffaldi (1. 282); e un'Ercole sedente con la clava in mano, ornamento di una soffitta.

Ricco di opere dei Dossi era il famoso Museo del Vescovo Coccapani. Io trovo memoria delle seguenti: una Natività di Gesù Cristo; un ritrattino del Duca Ercole in tavola; un quadretto bislungo della risurrezione di Lazzaro; altro simile della Cena di N. S: una piccola Madonna col Bambino; una Madonna con varie figure; ritratto di un' uomo mezza figura al naturale; altro simile di un medico; un pastore che suona il flauto con un' altra figura; un ritratto in mezza figura di un' uomo con la corona in mano; altro simile di una donna; un

(1) Relatione dei Tornei a cavallo, et a piede rappresentati dal Ser. S. Duca di Monan nell' Elettione dell' Invittissimo Re de' Romani Ferdinando Terzo. Modona 1657 p. 6.

vier große Skizzen (tele?) mit Entwürfen für Wandteppiche, auf denen je eine Geschichte von Herkules abgebildet war, beschrieben von Baruffaldi; einige Bilder von Fabeln aus den Metamorphosen von Ovid und anderen Wald-Themen (Landszenen, Hirtenthemen?), die von Graziani zitiert wurden; sechs Gemälde, die in die Gemäldegalerie von Dresden übergegangen sind, nämlich ein Heiliger Michael, der den Dämon tritt, die oben erwähnte Tafel der vier Doktoren, ein Porträt eines Mannes, die Figur der Gerechtigkeit und die andere der Frieden, die vom Herzog Alfonso IV. erworben wurde; drei große Gemälde auf Leinwand, die von Baruffaldi erwähnt werden, mit der Teilung des römischen Triumvirats in einem und der Gigantenschlacht in den anderen beiden.

Heute werden in der Estensischen Galerie die folgenden Werke von Dosso Dossi ausgestellt: Eine Halbfigur einer Frau mit dem Kreuz in der Hand; das lebensechte Porträt von Alfonso I. Herzog von Ferrara, ein Werk von solcher Exzellenz, dass es im Herzen die Frage aufwirft, ob es Dosso oder eher Tizian zugeschrieben werden sollte; ein weiteres Porträt

derselben Person als Halbfigur mit der Aussicht auf die Schlacht von Ravenna in der Ferne; ein weiteres von Ercole I. Herzog von Ferrara, ebenfalls als Halbfigur; ein weiteres von einem Edelmann; sechs Gemälde im Manierismus-Stil mit symbolischen Halbfiguren, die von Gherardi erwähnt werden; ein Altarbild mit der Madonna und dem Kind auf den Wolken und im Vordergrund den Heiligen Franziskus und Bernardino sowie viele kleine Figuren von Brüdern und Schwestern der Congregazione della Madonna della Neve in einer Haltung der Anbetung, mit einer wunderschönen Landschaft im Hintergrund, ein Werk von großem Wert, das glücklicherweise von Restaurierungen bewahrt wurde; ein weiteres großes Gemälde der Madonna mit dem Kind in der Herrlichkeit, das von Sankt Georg und Sankt Michael betrachtet wird, ebenfalls ein sehr einzigartiges Werk, das von Baruffaldi erwähnt wird (I. 282); und ein Herkules, der mit dem Knüppel in der Hand dargestellt wird, als Zierde einer Decke.

Reich an Werken der Dossi war das berühmte Museum des Bischofs Coccapani. Ich finde Erinnerungen an folgende: eine Geburt von Jesus Christus; ein Porträt des Herzogs Ercole auf Holz; ein längliches Gemälde der Auferstehung des Lazarus; ein ähnliches von dem Abendmahl unseres Herrn; eine kleine Madonna mit dem Kind; eine Madonna mit verschiedenen Figuren; ein Porträt eines Mannes in Halbfigur in der Natur; ein ähnliches von einem Arzt; ein Hirte, der die Flöte spielt, mit einer anderen Figur; ein halbfigürliches Porträt eines Mannes mit einer Krone in der Hand; ein weiteres ähnliches Bild einer Frau; eine Landschaft usw.

paese ecc. Il Litta riprodusse nelle Tavole della Famiglia d'Este i ritratti di Borso, di Ercole I e di Giulio d'Este tratti dagli originali di Dosso che si conservano, i due primi nella villa Coccapani in Fiorano, l'altro presso il M. Ercole Coccapani in Modena.

La Galleria di Novellara noverava due opere di Dosso:
una Madonna e il ritratto di Galeazzo Bovi.
« Il Conte Achille Taccoli, nobile reggiano, allora che
risiedeva in Ferrara col titolo di Commissario del Duca di
Modena, di molti quadri dipinti dal Dossi ornava le sue

Dossi Battista ferrarese pittore (n... m. 1546). Anche di questo insigne artefice fratello di Dosso Dossi trovasi memoria sincrona nella Cronaca del Lancillotto, il quale discorre del collocamento di una sua ancona in questa chiesa catte-

drale nei seguenti termini. 1536. Mercordi adi 29 novembre. El M.ºº M. Zorzo Novara Ferrarexe Ducale Massaro de Modena questa matina da hore 19 ha fatto mettere in piede la ancona che ha fatto fare la fe. me. de lo Illino Duca Alfonso per la sua capella fece fare sua Excellentia e per lui el M.º Baldessera da la Sala già Ducale Massaro de Modena in la giesia cathedrale di Modena apreso lo altare de la nostra Dona la yuale fu intitulata sotto el vocabulo de S.º Filippo diacono e questo perchè el dì del ditto Santo che è adì 6 Zuyno recuperò Modena del 1527 la quale era stata ocupata a la Casa Estense dadi 18 agosto 1510 sino adi 6 zugno 1527 da la Santità de Papa Iulio 2º e poi la dite in le mane a la Maestà de lo Imperatore Maximigliano di poi pervene in le mane de la giesia del Tempo de Papa Leon X de Papa Adriano 6 et Clemente 7.º e ditto Duca la recuperò al tempo del ditto Pappa Clemente e in memoria ge fece fare ditta capella et simile ditta ancona seu tavola d'al-tare fatta de mane de M.ro.... fratello de M.ro Dosso ex.mo dipintore con la imagine de la nostra Dona con il putino intera quale lei lo adora un S.º Iosefo et tre altre bele figure e questa erectione se fa al tempo de lo Illiño Duca 4º Hercole 2º Estense Signor nostro et l'à posta in piedi M.ro Cesare da Cexa M.rº de lignamo et architeto e inzignero provixionato da la M.rª Comunità di Modena. Questa assai bella tavola che Litta reproduzierte auf dem Tafelgeschirr Porträts von Borso, Ercole I. und Giulio d'Este, nach den Originalen von Dosso, die noch heute erhalten sind: die ersten beiden in der Villa Coccapani in Fiorano, das andere bei M. Ercole Coccapani in Modena.

Die Galerie Novellara besaß zwei Werke von Dosso: eine Madonna und ein Porträt von Galeazzo Bovi.

Graf Achille Taccoli, ein Adliger aus Reggio, der damals "als Kommissar des Herzogs von Modena in Ferrara residierte, schmückte seine Gemächer mit zahlreichen Gemälden von Dossi." (1)

(1) Baruffaldi Op. cit. I. 286)

(1) Baruffaldi Op. cit. 1. 286.

Anmerkung:

Marquis Giuseppe Campori (1821-1887) kam in einer berühmten adeligen Familie in Modena zur Welt, die seit dem 15. Jh. in Modena nachgewiesen ist. Nach dem Studium am Collegio San Carlo und einer Reihe von Bildungsreisen zu den Stätten der Kunst in Italien lebte er mehrere Monate in Wien, wo er zum Gefolge von Erzherzog Maximilian von Österreich-Este gehörte, dem Bruder des Herzogs von Modena und Reggio Franz IV. (1779-1846), dessen Mutter Maria Beatrice d'Este war. In Wien konnte er Werke modenensischer Künstler, die sich im Belvedere befanden, im Original studieren. Er starb an einer Lungenkrankheit, die ihn seit seinen Reisen 1855 nach Frankreich und England sehr belastete, in seiner Geburtsstadt. Vorher hatte er seine großen Sammlungen an Dokumenten, Büchern und Kunstschätzen der Stadt Modena und der Estense-Bibliothek vermacht.

Campori war ein einflussreicher Schriftsteller, Politiker und Kunsthistoriker. In seiner letztgenannte Tätigkeit verfasste er zahlreiche Publikationen zur Kunst und Kunstentwicklung in Italien, darunter auch viele Künstlerbiografien von Malern. Mit Cittadella verband ihn ein kollegialer Briefwechsel, da sich beide bemühten, ihre Kunstgeschichtsschreibung auf ein gründliches Studium von Archiven und Akten zu stellen. Wie auch Cittadella veröffentlichte er – nach dem Vorbild des Archivio Storico Italiano – ein Jahrbuch mit Akten und Fakten zur Geschichte Italiens. 1847 wurde er zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Turin berufen. Mit dem erwachenden Nationalbewusstsein (1861 Gründung des Königreichs Italien) entstand auch das Interesse an einer fundierten Geschichtsschreibung, zu der auch – nach den Wirren der napoleonischen Besetzung – die Dokumentation der noch vorhandenen großen Kunstschätze und ihrer Urheber gehörte.

Derartige Bemühungen um die "Bewahrung des Nationalen Gedächtnisse" zeigten sich auch in Deutschland, in Westfalen, in Lübbecke durch den Aufbau eines Fundamentalinventars für die Kreise der Provinz Westfalen durch Albert Ludorff (1848-1915) und seine Nachfolger: Bis 2007 entstanden 50 Hauptbände; die Reihe wird fortgeführt.

Dokument 14

Vergleich: Darstellung des Teufels bei Bildern Dosso Dossis





Madonna mit Jesuskind und dem Heiligen Georg und dem Erzengel Michael.

Dosso Dossi. Um 1518.
Modena. Galleria Estense. Detail:
https://www.meisterdrucke.at/kunstdr
ucke/Dosso-Dossi/1402555/Madonnamit-Jesuskind-und-St.-Georg-undErzengel-Michael-(Detail),-ca.1518.html





Der Erzengel Michael.

Dosso Dossi. Um 1540. Dresden. Gemäldegalerie. https://skd-onlinecollection.skd.museum/Details/Index/269399

> (unten) Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel. Oberer Teil der Altartafel.





Anmerkung:

Battista Dossi wird bei dem Dresdener Bild als Mitwirkender vermutet. Wegen der Teufel-Darstellung, der meteorologischen Präzision in der Darstellung des Wetters, die so auf Battistas Bildern nicht zu finden ist, muss Dosso Dossi der eigentliche konzeptionelle Urheber des Bildes sein.

Dokument 15

Vergleich: Darstellungen der Taufszene im Jordan zurzeit Dosso Dossis



1 *Antonio Campi* (1524-1587). Chiesa di San Sigismondo, Cremona.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio Cam pi, Battesimo di Ges%C3%B9 in San Sigismondo (Cr emona).jpg



2 Annibale Carracci (1460-1509). Um 1504. San Gregorio, Bologna.

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:1584 Annibale Carrac ci, The Baptism of Christ San Gregorio, Bologna.jpg



3 Adam Elsheimer (1578-1610). Venedig um 1599. National Gallery London.

https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/adamelsheimer-the-baptism-of-christ



4 Giovan Battista Moroni (1523-1579). Museo Adriani Bernareggi Bergamo. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baptism of Christ - G.B. Moroni.jpg



5 *Jacopo Tintoretto* (um 1518-1594). Um 1594. San Silvestro Venedig.

 $\frac{https://app.fta.art/de/artwork/6ba8528d8a48a6367265f9f8d}{98cc5ad8e21400e} \ \ Detail:$

https://www.savevenice.org/project/baptism-of-christ



6 *Dosso Dossi* (um 1486-1542) : Johannes der Täufer (ca. 1518-1520). Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Florenz.

https://www.uffizi.it/en/artworks/dossobaptist

Anmerkung

Auf all diesen Bilder ist Johannes d. T. **Amtsperson**, teilweise sogar groß und dominant im Geschehen wie bei *Campi* (1) und *Tintoretto* (5); auf dem frühen Dosso Dossi-Bild (6) hält er das Amtszeichen, den Bischof-Kreuzstab, fest umklammert. Auf all diesen Bildern ist Jesus **Mensch**; seine Eigenschaft als Gottes Sohn wird nur durch andere Hinweise – und diese abgesetzt von ihm (!) – durch den Heiligen Geist (Taube bei 5 *Tintoretto*), durch den Himmel mit Gottvater (bei 2 *Caracci*), durch die lobpreisenden Engel (bei 3 *Elsheimer*) und durch die "Flamme" der prophetischen Verheißungen des Alten Testamentes (bei 4 *Moroni*) im Bild angedeutet.



7 Lübbecker Altartafel: . Die Taufe Jesu im Jordan (Ausschnitt). (Privatarchiv KJK)J

Bei der Lübbecker Altartafel (7) sind die Rollen vertauscht. Christus ist der Herr.

Dokument 16

Vergleich des Selbstporträts von Dosso Dossi mit dem Antlitz des S. Giovanni der Lübbecker Altartafel

SCHWERTZ 2025 – (

Abb. 48) Ein Versuch mit 10 Testpersonen, denen Dosso Dossis Selbstporträt und das Antlitz des Johannes der Lübbecker Altartafel unter der Aufgabe "Erkennen Sie Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Bildern oder keine?" gezeigt wurde, brachte folgendes Ergebnis: 8 Personen äußerten, dass sie durchaus eine Ähnlichkeit sähen, 3 davon äußerten spontan, dass es dieselbe Person sei.

Um die vermutete Identität der Antlitze der Abb. 48 weiter zu prüfen, führte *Rüdiger Schwertz* (Firma ATMINA Solutions GmbH, Hannover) einen Versuch mit verschiedener KI-Software durch. Das Resultat wird nachfolgend mit dem Originalprotokoll von Rüdiger Schwertz vorgestellt.

Rüdiger Schwertz

Bericht über den Bildvergleich "Dosso Dossis Selbstporträt und das Antlitz des Johannes" unter Einsatz von KI

1. Methodische Vorbemerkung: KI und alte Gemälde

Die größte Herausforderung besteht darin, dass moderne KI-Modelle für Gesichtserkennung auf Millionen fotografischer Aufnahmen trainiert wurden – nicht auf historischen Gemälden. Dadurch entstehen zwei Probleme:

- Stilisierung und Idealisation: Maler veränderten Proportionen bewusst, was Kl-Modelle schwer einordnen können.
- Ansichten und Technik: Halbprofil (Johannes) vs. Frontalporträt (Selbstbildnis, Kupferstich) erschweren den Abgleich.

Ein Hinweis zur Methodik:

Ich habe bewusst keine klassischen Deep-Learning-Verfahren (z. B. FaceNet, ArcFace) eingesetzt, weil diese auf fotografische Daten optimiert sind und bei historischen Gemälden häufig zu Fehlklassifikationen führen. Stattdessen habe ich transparente, geometrisch-bildanalytische Methoden gewählt:

- ORB-Feature Matching (Vergleich markanter Bildpunkte),
- Histogramm- und Kantenanalyse (Struktur und Lichtführung),
- Konturanalyse (Gesichtsformen),
- Composite Score (Kombination aller Verfahren).

Der Vorteil: Die Ergebnisse sind nachvollziehbar und visuell überprüfbar (z. B. durch Match-Overlays), auch wenn sie keine Beweise liefern.

Ausblick: In Zukunft könnten speziell auf historische Bildbestände trainierte Modelle die Aussagekraft deutlich erhöhen und kunsthistorische Hypothesen noch stärker stützen.

2. Kunsthistorische Einordnung

Der Vergleich zwischen dem Johannes der Lübbecker Altartafel (Taufe Christi, 1541/42) und den beiden gesicherten Bildnissen Dosso Dossis (Selbstporträt um 1530, Kupferstich um 1730) zeigt auffällige physiognomische Parallelen (hohe Stirn, langgestreckte Nase, tiefliegende Augen, kurzer Vollbart).

Die Figur des Johannes ist zudem individueller ausgearbeitet als eine typisierte Heiligendarstellung. In Verbindung mit der Renaissance-Praxis, sich in religiösen Szenen selbst zu verorten (Botticelli, Michelangelo, Veronese, Tizian), erscheint die Hypothese eines Selbstporträts in Dossis letztem Werk plausibel, wenngleich unbeweisbar.

3. Ergebnisse der KI-gestützten Analysen

a) ORB-Feature Matching

- Johannes ↔ Selbstporträt 1530: 0,59
- Johannes ↔ Kupferstich 1730: 0,58
- Selbstporträt ↔ Kupferstich: 0,66

✓∋ Johannes liegt fast gleichauf mit den gesicherten Porträts.

b) Match-Overlays

Die Overlays zeigen, dass die KI Übereinstimmungen besonders an Nase, Augenpartie und Bartkonturen erkennt (Overlays siehe Grafik unten).

c) Histogramm- und Kantenanalyse

- Bemerkenswert: höher als Selbstporträt ← Kupferstich (0,70).

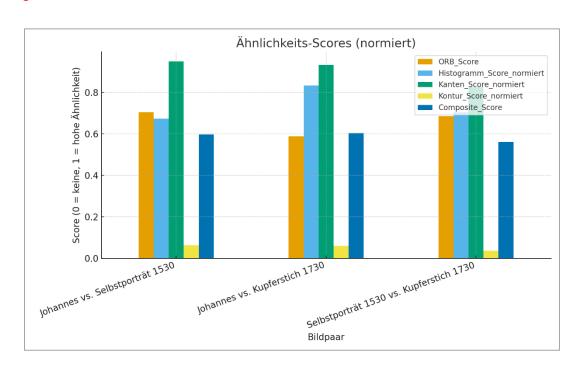
d) Konturanalyse (Hu-Momente)

 Johannes zeigt größere Abweichungen, was durch Halbprofil vs. Frontal erklärt werden kann.

e) Composite Score (alle Verfahren kombiniert)

- Johannes ↔ Selbstporträt 1530: 0,48
- Johannes ↔ Kupferstich 1730: 0,54
- Selbstporträt ↔ Kupferstich: 0,51

☐ Johannes wird rechnerisch nicht von den gesicherten Porträts unterschieden – alle drei liegen in derselben Ähnlichkeitszone.



4. Gesamtbewertung

- Stärkste Indizien: Kanten- und Strukturvergleich, ORB-Matching.
- Schwächstes Indiz: Konturanalyse (bedingt durch Ansichtsunterschiede).
- Gesamtbild: Die KI liefert konsistente Indizien, die die Selbstporträt-Hypothese stützen. Sie ersetzt keine kunsthistorische Methode, kann aber künftig als zusätzliches Werkzeug dienen, um Hypothesen zu untermauern.

6. Ausblick

Die Analyse zeigt zweierlei:

- Aktuell: KI kann Hypothesen wie die Ihre [Kemmelmeyer] nicht beweisen, aber als zusätzliche Indizienquelle fungieren – insbesondere bei strukturellen Merkmalen, die über Stilisierungen hinweg vergleichbar bleiben.
- Zukunft: Je mehr historische Bilddaten digitalisiert und in KI-Trainingssets eingebunden werden, desto aussagekräftiger können die Verfahren werden. Damit eröffnet sich die Chance, Hypothesen quantitativ zu stützen oder alternative Lesarten systematisch zu prüfen.

Fazit:

Die Hypothese, dass Dosso Dossi sich im Johannes der Lübbecker Altartafel selbst porträtiert hat, ist kunsthistorisch plausibel und wird durch die KI-gestützten Analysen gestützt. Die Verfahren zeigen zugleich, dass KI ein nützliches Werkzeug für die Kunstgeschichte sein kann – nicht als Ersatz, sondern als Ergänzung klassischer Forschung.

Anmerkung (Rüdiger Schwertz)

PS: Falls gewünscht, kann ich die Analysen noch erweitern – zum Beispiel durch den Vergleich des Johannes mit anderen Renaissance-Porträts außerhalb des Werkes von Dosso Dossi. Damit ließe sich prüfen, ob die Nähe spezifisch zu Dossi ist oder ob sie auch bei zeitgenössischen Künstlern auftritt. Ebenso könnte ich weitere bildanalytische Verfahren einsetzen oder neue Datensätze integrieren, sobald diese verfügbar sind.

Es gibt auch noch andere KI, die sich experimentell daran gewagt haben.

1. Forschungsrichtungen

Style- und Künstlererkennung:

Projekte wie "The Rijksmuseum Challenge" oder "Al for Art Attribution" trainieren Modelle darauf, Gemälde nach Künstler oder Epoche zu klassifizieren.

Hierbei werden CNNs (Convolutional Neural Networks) eingesetzt, die auf große digitalisierte Sammlungen trainiert wurden (z. B. Uffizien, Prado, Rijksmuseum).

Gesichtserkennung in Gemälden:

Einige Forscher haben versucht, FaceNet oder ArcFace auf historische Porträts zu adaptieren. Ergebnisse sind durch Stilisierung unsicher, aber sie zeigen, dass Ähnlichkeitsvergleiche auch bei Gemälden möglich sind.

Beispiel: Die Arbeit von Ahmed Elgammal (Rutgers University), der KI für Kunstgeschichte einsetzt, u. a. zur Analyse von Porträts.

• Ähnlichkeitssuche in Kunst-Datenbanken:

Google Arts & Culture und Projekte wie "ArtEmis" (ETH Zürich, 2021) nutzen KI, um "visuelle Nachbarn" für ein Gemälde zu finden.

Das ist weniger Beweisführung, aber ein Hilfsmittel für Hypothesenbildung.

2. Problemfelder

- Trainingsdaten: Die meisten Modelle sind auf Fotos trainiert, nicht auf Gemälde.
- Stilisierung: Künstlerische Freiheiten (überlange Nasen, idealisierte Proportionen) machen direkte Vergleiche schwierig.
- Alterung & Restaurierung: Risse, Nachdunkeln, Übermalungen verändern die Datenlage.

3. Chancen für die Zukunft

- Wenn man gezielt große historische Bilddatenbanken (z. B. Uffizien, Louvre, National Gallery) in KI-Trainingssets einbezieht, entstehen Modelle, die speziell auf gemalte Gesichter trainiert sind.
- Damit ließe sich in Zukunft genau das leisten, was Prof. Kemmelmeyer im Blick hat: Hypothesen zur Identität oder Selbstporträtierung durch quantitative Mustervergleiche stützen.
- Erste Schritte dazu laufen in Digital Humanities, aber es ist noch ein junges Feld.

Kurz gesagt: Es gibt erste KI-Modelle für Kunst, aber sie sind noch nicht flächendeckend einsatzbereit. Was wir gemacht haben (ORB, Kanten, Histogramme) ist derzeit eine robuste Übergangsmethode, weil sie ohne spezielle Trainingsdaten funktioniert.

Zukunftsweisend wäre ein Feintraining bestehender Face Recognition Modelle auf Gemäldedaten – dann könnten Hypothesen wie die zu Dossi deutlich stärker überprüft werden.

Verwendete Literatur

Alle genannten Dokumente befinden sich im Privatarchiv des Autors.

CAMPORI 1855 – Campori, Giuseppe: Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. Catalogo storico. Corredato di documenti inediti. Tipografia della R. D. Camera: Modena 1855 (zugänglich bei Google-Books)

CIAMITTI et al. 1998 - Ciamitti, Luisa / Ostrow, Steven F. / Settis, Salvatore (Ed.): Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy. The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program. Issues & Debates vol. 5. Los Angeles/CA 1998

CITTADELLA 1864 - Cittadella, Luigi Napoleone Cav.: Notize, administratve, storiche, artistiche, relative a Ferrara. Ricavate da documenti et illustrate.. (Vol I. Parte prima e seconda). Tipografia Domenico Taddei: Ferrara 1864 (zugänglich bei Google-Books)

CITTADELLA 1870 - Cittadella, Luigi Napoleone Cav.:I due Dossi. Pittori Ferraresi del secolo XVL. Memorie. Tipografia dell'Eridano: Ferrara 1870 (zugänglich bei Google-Books)

FREDERICKSEN 1998 – Fredericksen, Burton: "Collecting Dosso: The Trail of Dosso's Paintings from the Late Sixteenth Century Onward ". In: CIAMITTI et al. 1998, S. 370-397 (s.o.)

FÜßLI 1806 - Allgemeines Künstlerlexikon, oder: kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider etc.. Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler, auch der Bildnisse, der in diesem Lexikon enthaltenen Künstler. Zweyter Theil, welcher die Fortsetzung und Ergänzung des ersten enthält. Zweyter Abschnitt D-F. Zürich, bei Orell, Füßli und Compagnie. MDCCCVI. Artikel "Dossi" S. 296. (zugänglich bei Google-Books)

HÜFFMANN 1975 – Hüffmann, Helmut: 1200 Jahre Lübbecke. Kurt Meyer: Hüllhorst 1975

HÜFFMANN 1990 – Hüffmann, Helmut: Die St.-Andreas-Kirche in Lübbecke. Zur Geschichte der Gemeinde und des Stiftes. Uhle & Kleimann: Lübbecke 1990

HÜFFMANN (Stadtarchiv LK) – Hüffmann, Helmut: "Die Geschichte der Stadt Lübbecke." Internet: Stadtarchiv Lübbecke: Lübbecker Geschichte(n). Download pdf. https://www.luebbecke.de/Die-Stadt/Gestatten-L%C3%BCbbecke/Geschichte/L%C3%BCbbecker-Geschichte-n-/

KEMMELMEYER 2018 (Homepage)- Kemmelmeyer, Karl-Jürgen: "Von Cord Krüger zu Arp Schnitger – Neues aus organologischer Forschung." Der Beitrag enthält auch Angaben zu den Kunstgegenständen der St.-Andreas-Kirche, darunter eine ausführlichere Darstellung der Geschichte der Lübbecker Altartafel (S. 7-13). Download pdf:

https://www.prof-kemmelmeyer.de/aktuelles/index.php unter 2018

KEMMELMEYER 2018 (Buch) - Orgelbauverein Lübbecke e. V. (Hrsg.) in Verbindung mit der Kirchengemeinde St. Andreas Lübbecke und dem Stadtarchiv Lübbecke: Karl-Jürgen Kemmelmeyer: Zur Geschichte der St.-Andreas-Kirche Lübbecke und ihrer Orgeln. Wub-Druck: Rahden 2018

LAZARELLI 1982 – Lazarelli, Mauro Alessandro: Pitture delle Chiese di Modena. Aedes Muratoriana: Modena 1982 (Erstdruck von Briefen des Mönchs Lazarelli (1662-1729). Modena, Biblioteca Estense universitaria, Archivio Muratori, 68.27.6.

 $\frac{\text{https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=\&searchType=avanzato\&channel}}{\text{+%3Cmonaco+benedettino+cassinese}\%3E\%22\&channel} \underbrace{\text{contributor=}\%22Lazzarelli\%2C+Mauro+Alessandro+}\%3Cmonaco+benedettino+cassinese}\%3E\%22\&opCha}_{\text{contributor=}OR\&opCha} \underbrace{\text{contributor=}OR\&opCha}_{\text{creator=}OR}$

LUDORFF 1907 - Ludorff, Albert: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lübbecke. Kommission-Verlag von Ferdinand Schöningh Paderborn. Münster i. W. 1907. Digital: Universitätsbibliothek Bielefeld.

https://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/145710/1/LOG 0003/

LWL Archäologie Blog 2024 - "Neues" zur alten Andreaskirche in Lübbecke (S. Spiong / M. Thede / K. Wegener).

https://www.lwl-archaeologie.de/de/blog/neues-zur-alten-andreaskirche-in-lubbecke/

MENDELSOHN 1913- Mendelsohn, Henriette: Artikel "Dosso Dossi". In: THIEME, ULRICH (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Band 9: Delaulne – Dubois. E. A. Seemann: Leipzig 1913, S. 496–500 (zugänglich bei Google-Books)

MENDELSOHN 1914 - Mendelsohn, Henriette: Das Werk der Dossi. Georg Müller & Eugen Rentsch: München 1914 (zugänglich bei Google-Books)

MÖLLER 1830 – Möller, Arnold Wilhelm: Kirchen und Schul-Chronik der Stadt und Gemeine Lübbecke. Mit besonderer Rücksicht auf die neuere Zeit. Beiträge zur Kirchengeschichte des Fürstenthums Minden. Erstes Heft. Eigenverlag A. W. Möller: Lübbecke 1830 (Privatarchiv KJK)

MÖLLER 1835 – Möller, Arnold Wilhelm: Kirchen und Schul-Chronik der Stadt und Gemeine Lübbecke. Zweites Heft, 1830-1834. Eigenverlag A. W. Möller: Lübbecke 1835 (Privatarchiv KJK)

PAGANI 1770 – Pagani, Gian Filiberto: Le pitture, e sculture di Modena. Bartolomeo Soliani: Modena 1770. (zugänglich bei Google-Books)

RAUB 2020 – Raub, Andreas: Museumsbilder auf Altären. Gemälde und Retabel der Berliner Museen in preußischen Kirchen (1829-1940). Berlin: Gebr. Mann Verlag 2020

SCHWERTZ 2025 – Schwertz, Rüdiger: "Bericht über den Bildvergleich "Dosso Dossis Selbstporträt und das Antlitz des Johannes" unter Einsatz von KI." Mitteilung vom 10.09.2025 an den Autor Prof. Kemmelmeyer. (Privatarchiv KJK)

SKWIRBLIES 2009 – Skwirblies, Robert: "Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte – die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie." In: Jahrbuch der Berliner Museen. ISSN 0075-2207 (print). 51 (2009). Download pdf. https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/5625 (Stand Februar 2020)

SKWIRBLIES 2017 – Skwirblies, Robert: Altitalienische Malerei als preußisches Kulturgut. Gemäldesammlungen, Kunsthandel und Museumspolitik 1797-1830 (Ars et Scientia Bd. 13). De Gruyter: Berlin 2017

VENTURI 1885 – Venturi, Adolfo: "L'oratorio dell' ospedale della morte", in: Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi, Serie III, vol. III, part. I, S. 245-276, Vicenza 1885. Archivio di Stato di Modena. https://aedesmuratoriana.altervista.org/index.html.

ZWANZIGER 1910 – Zwanziger, Walter Kurt: Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Inaugural-Dissertation 1910 an der Philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichsuniversität Halle-Wittenberg. Julius Klinkhardt: Leipzig 1910 (?). (zugänglich bei Google-Books)

Bildnachweise

Seite	Abb. Nr.	Bezeichnung und Quelle
2	1	Kemmelmeyer: Hausarbeit 1959, Titelblatt. Fotografie: Privatarchiv KJK.
2	2	Kemmelmeyer: Buchpublikation 2018, Titelblatt. Fotografie: Privatarchiv KJK.
6	3	St. Andreas-Kirche Lübbecke: 1904. Zeichnung LUDORFF 1907. Privatarchiv KJK.
6	4	Romanisches Mittelschiff. Fotografie Klosterlandschaft OWL. Privatarchiv KJK.
6	5	Epitaph des Domvikars Heinrich Lar. CAPITULUM S. ANDREAE. Privatarchiv KJK.
6	6	Triumphkreuz um 1200. Fotografie: Privatarchiv KJK.
6	7	Gedenkstein 1350, barocke Kopie. Fotografie Stadtarchiv Lübbecke. Privatar- chiv KJK.
7	8	Königreich Westphalen. Grafik: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:1808 KE Westphalen.JPG
10	9	Edward Solly. Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Edward_Solly
13	10	Gut Obernfelde, Ministerhaus. Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Gut Obernfelde
17	11	Entwurf von Karl Friedrich Schinkel für den Bildaltar der StAndreas-Kirche Lübbecke. Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett. Ident. Nr. SM 44g. 278.
19	12	StAndreas-Kirche Lübbecke: Innenansicht nach Renovierung 1883. Fotografie 1904. LUDORFF 1907. Privatarchiv KJK.
20	13	Altarraum nach der Renovierung 1927. Postkarte um 1954. Privatarchiv KJK.
20	14	Zustand 1959-61. Diapositiv, Aufnahme KJK 1962. Privatarchiv KJK.
26	15	Castello Estense, Ferrara. Fotografie: Nicola Jannucci. Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Castello Estense
26	16	Porträt Alfonso I. d'Este, gemalt von Tizian. Bemberg Fondation Toulouse, Inv. 1053. https://de.wikipedia.org/wiki/Alfonso I. d%E2%80%99Este
26	17	Isabella in Schwarz, gemalt von Tizian. Kunsthistorisches Museum Wien. https://de.wikipedia.org/wiki/Isabella in Schwarz
27	18	Herkules und die Pygmäen. Dosso Dossi. Graz: Alte Galerie Schloss Eggenberg. https://www.museum-joanneum.at/alte-galerie/unser-programm/ausstellungen/zwischen-tanz-und-tod/rollenspiele
29	19	Maria Beatrice d'Este. Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Maria Beatrice d%E2%80%99Este (1750%E2%80%931829)
29	20	Wappen des Zweiges Österreich-Este des Hauses Habsburg-Lothringen. Privatar- chiv KJK
29	21	Wappen des Herzogtums Modena. Privatarchiv KJK
29	22	Wappen des 1806 neugegründeten Kaisertum Österreich. Privatarchiv KJK.
30	23	Modena. San Pietro. Frontansicht. Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/San Pietro (Modena)
38	24	Madonna mit Jesuskind und dem Heiligen Georg und dem Erzengel Michael. Dosso Dossi. Galleria Estense Modena. Detail: https://www.meisterdrucke.at/kunstdrucke/Dosso-Dossi/1402555/Madonna-mit-Jesuskind-und-StGeorg-und-Erzengel-Michael-(Detail),-ca1518.html
39	25	Der Erzengel Michael. Dosso Dossi. Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/269399

Dokumente und Verzeichnisse

40	26	Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel. Lübbecker
		Altartafel, oberer Teil. Dosso Dossi. StAndreas-Kirchengemeinde Lübbecke. Privatar-chiv KJK.
43	27	Constabili Polyptichon. Dosso Dossi & Benvenuto Tisi (Garofalo). Pinacoteca Nazionale
		di Ferrara. Details: https://gallerie-estensi.beniculturali.it/events/visite-guidate-alla-pinacoteca-nazionale-di-ferrara-2/
43	28	Allegorie des Glücks. Dosso Dossi. Getty Museum Los Angeles. https://www.getty.edu/art/collection/object/103RJG
43	29	Melissa. Dosso Dossi. Galleria Borghese Rom. https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/melissa
44	30	Dosso Dossi: Selbstbildnis. Undatiert. Uffizien Florenz. https://de.wikipedia.org/wiki/Dosso Dossi
44	31	"Dosso Dossi Pittore". Kupferstich, P. A. Pazzi, Stecher und G. D. Campiglia, Zeichner. Archiv für Kunst und Geschichte Berlin.
46	32	"Die Taufe Jesu im Jordan – Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel". Lübbecker Altartafel. Giovanni Francesco di Nicolò de Luteri, genannt Dosso Dossi. Fotografie: Privatarchiv KJK.
47	33	Johannes der Täufer. Dosso Dossi. Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Florenz. https://www.uffizi.it/en/artworks/dosso-baptist
49	34	Die Anbetung des Kindes. Dosso Dossi. Galleria Borghese, Rom. https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/adoration-of-the-christ-child-2
50	35	Lübbecker Altartafel, oberer Teil. Privatarchiv KJK.
51	36	Auferstehung. Maestro G. Z. Oratorio dell Annunziata, Ferrara. https://www.oratorioannunziata.fondazionezanotti.org/en/
52	37	Lübbecker Altartafel, mittlerer Teil. Privatarchiv KJK.
52	38	Castelvetro di Modena. Fotografie. Privatarchiv KJK.
52	39	Landschaft in der Provinz Reggio Emilia. Fotografie. Privatarchiv KJK.
53	40	Dosso Dossis Geburtsort: Tramuschio / Mirandola, Provinz Reggio Emilia. Castello die Pico und Kirche in Mirandola. Privatarchiv KJK.
55	41	Taufe Jesu: Antonio Campi. Chiesa di San Sigismondo, Cremona. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio Campi , Battesimo di Ges%C3%B9 in San Sigismondo (Cremona).jpg
55	42	Taufe Jesu: Annibale Carracci. San Gregorio, Bologna. Detail: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:1584 Annibale Carracci, The Baptism of Christ San Gregorio, Bologn a.ipg
55	43	Taufe Jesu: Jacopo Tintoretto. San Silvestro Venedig. https://app.fta.art/de/artwork/6ba8528d8a48a6367265f9f8d98cc5ad8e21400e
		Detail: https://www.savevenice.org/project/baptism-of-christ
55	44	Taufe Jesu: Adam Elsheimer. National Gallery London. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/adam-elsheimer-the-baptism-of-christ
55	45	Taufe Jesu: Giovan Battista Moroni. Museo Adriani Bernareggi Bergamo. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baptism_of_Christ - G.B. Moroni.jpg
56	46	Lübbecker Altartafel, unterer Teil. Privatarchiv KJK.
57	47	Lübbecker Altartafel, unterer Teil. Detail: Der abgelegte Kreuzstab. Privatarchiv KJK.
59	48	Vergleich: Dosso Dossi: Selbstbildnis, Detail (siehe unter Nr. 30, 31) Lübbecker Altartafel, unterer Teil: Detail: Antlitz des San Giovanni. Privatarchiv KJK.
60	49	Grafik Match-Overlays: Bildvergleich. Rüdiger Schwertz, ATMINA Solutions GmbH, Hannover. Privatarchiv KJK.

Privatarchiv KJK: Privatarchiv des Autors Karl-Jürgen Kemmelmeyer. Stand der Internet-Links: 07.09.2025

Der Autor



Univ.-Prof. Dr. phil. Karl-Jürgen Kemmelmeyer

(Homepage: www.prof-kemmelmeyer.de)

wurde 1943 in Augsburg geboren. 1944 kam er in den Kriegswirren zusammen mit seiner Mutter *Erna Kemmelmeyer, geb. Harnisch*, nach Lübbecke, wo sein Großvater, *Obermeister Hugo Harnisch*, technischer Leiter der *Kammgarnspinnerei Wetzel & Co.* war. 1962 bestand er sein Abitur am *Wittekind-Gymnasium* in Lübbecke. Erste Erfahrungen als Chorsänger, Continuo-Spieler, Korrepetitor und Solo-Organist vermittelte ihm seine Mitgliedschaft ab 1957 in der *Kantorei an St. Andreas* in Lübbecke.

1962-71 studierte er Schulmusik (Lehramt an Gymnasien, Hauptfach Klavier bei *Theopold*), A-Kirchenmusik (Liturgik: *Reindell*), Künstlerische Ausbildung (Orgel: *Popp, Tramnitz*; Dirigieren: *Wagner, Stephani*) und Komposition (*Kelterborn*) an der *NWD Musikakademie in Detmold*; 1965-73 Musikwissenschaft (*Korte, Reuter*), Anglistik (*Mertner, Fabian*), Philosophie (*Kaulbach, Beierwaltes*) und Pädagogik (*Döpp-Vorwald*) an der *Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster* (Promotion 1973 in Musikwissenschaft mit einer summa cum laude bewerteten strukturwissenschaftlichen Dissertation über die gedruckten Orgelwerke Olivier Messiaens). Für seine besonderen Leistungen im künstlerischen Orgelspiel erhielt er einen Auszeichnungsvermerk, den die NWD Musikakademie Detmold in diesem Fach erstmals vergab.

Seine künstlerische Tätigkeit als Organist begann in der *St.-Andreas-Kirche Lübbecke*: Von 1960 bis 1976 gab er Orgelkonzerte in Deutschland, England, Schweiz, Italien, Dänemark, Schweden, Finnland, USA, verbunden mit Schallplatten- und Funkaufnahmen (gesendet bei RSI/Schweiz, NDR III, BBC). CDs seiner Orgelaufnahmen erschienen im *Fagott-Orgelverlag Friedrichshafen* 2017 und 2020. Seine internationale Konzerttätigkeit als Organist beendete er 1975, um sich mehr der musikpädagogischen Forschung zu widmen. 1965-76 baute er als Dirigent und Manager das *Studentische Kammerorchester Münster* (heute *Studentenorchester Münster*) zu einem Symphonie-Orchester aus, das u.a. Konzerte in Kooperation mit dem *Lutterworth Grammar School Choir* in Deutschland und England gab und von der BBC aufgezeichnet wurde. Seit 1990 produzierte er gelegentlich Elektronische Kompositionen für Ausstellungen, Orgelaufnahmen und Videos (eigener YouTube-Kanal: "Restored Interpretations").

Nach der Referendarzeit in Warendorf (Aufbau-Gymnasium) und Münster (Schiller-Gymnasium), nach dem 2. Staatsexamen und Assistenzzeit im Fach Musik an der *PH Münster* arbeitete er 1972-78 als Akad. Oberrat in der sonderpädagogischen Forschung Musik an der *PH Ruhr Dortmund*. 1978 bis zu seiner Emeritierung 2011 war er Universitätsprofessor (Ordinarius) für "Musikpädagogik und neue Medien" an der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*. Er war u. a. Initiator und Gründungsdirektor (1993-2006) des *Instituts für musikpädagogische Forschung (impf)*, Präsident des *Landesmusikrats Niedersachsen* (1993-2011 mit Bau der Landesmusikakademie in Wolfenbüttel), Mitglied des Präsidiums des *Deutschen Musikrats* (2000-2013, u.a. Vorsitz des Bundesfachausschusses "Musik und Gesellschaft") und Mitglied des Hörfunkrats und Programmausschusses (stellv. Vorsitz) des *Deutschlandradio* (1994-2014). Zusätzlich nahm er Lehraufträge an den Universitäten UNAM Mexico City, PSPU Perm/Russland, Kiel, Hannover, Bielefeld und an den Musikhochschulen in Wien, Freiburg und Hamburg wahr

Seine Lehr- und Forschungsfelder einschließlich zahlreicher Publikationen (
→ Homepage) betreffen Strukturwissenschaft, Musik in der Rehabilitation Behinderter, Musikdidaktik, Musikpolitik und Musikleben, Geschichte der Musikpädagogik, Mediendidaktik, computergestützte Musikproduktion, populäre Musik, Musikmarkt und Musikberufe. Er war u. a. 1984-2012 Mitherausgeber und Mitautor des Unterrichtswerkes "Spielpläne Musik" (Klett), das 50 Bände und 131 Begleitmaterialien umfasst. Seit 2017 begleitet er den Kirch- und Orgelbauverein Lübbecke e.V. mit Forschungen, Gutachten und Publikationen zur St.-Andreas-Kirche, ihrer Orgeln und Kunstgegenstände.

Auszeichnungen: 1992 Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des Arbeitskreises für Schulmusik (AfS) – 2007 Verleihung des Verdienstkreuzes 1. Klasse des Niedersächsischen Verdienstordens durch den Niedersächsischen Ministerpräsidenten – 2008 Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des Niedersächsischen Chorverbandes – 2011 Ernennung zum Ehrenpräsidenten durch die Mitgliederversammlung des Landesmusikrats Niedersachsen e. V. – 2011 Ernennung zum Ehrenmitglied der Konferenz der Landesmusikräte im Deutschen Musikrat e. V. – 2015 Berufung zum Ehrenmitglied des Deutschen Musikrats durch die Mitgliederversammlung des Deutschen Musikrats e. V. – 2020 Ernennung zum Ehrenvorsitzenden des Kirch- und Orgelbauvereins Lübbecke e. V. – 2021 Ernennung zum Ehrenvorsitzenden des Verbandes Deutscher Schulmusiker Niedersachsen e. V. – 2021 Rotary Paul Harris Fellow – 2024 Verleihung des Verdienstkreuzes 1. Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland durch den Bundespräsidenten.

