

Die Metamorphose eines Gemäldes

Die Leda mit ihren Kindern des Leonardo-Schülers Giampietrino

Thomas Krämer, Christiane Ehrenforth, Christina von Buchholtz



Die Metamorphose eines Gemäldes

Die Leda mit ihren Kindern des Leonardo-Schülers Giampietrino

Thomas Krämer, Christiane Ehrenforth,
Christina von Buchholtz

Das Gemälde *Leda mit ihren Kindern* des Leonardo-Schülers Giovanni Pietro Rizzoli, genannt Giampietrino, gehört zum historischen Sammlungsbestand der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister. Die Bildtafel aus Pappelholz wurde mit einer zweischichtigen hellen Grundierung, vermutlich einem gesso-Grund, und einer hellgrauen Imprimitur versehen. Zunächst übertrug Giampietrino einen zentralen Teil der Komposition der *Heiligen Anna Selbdritt* von Leonardo da Vinci aus der Sammlung des Louvre mittels eines Kartons in spolvero-Technik auf die Bildtafel. Nach Unterzeichnung und partieller Untermalung blieb dieses Bildmotiv unvollendet. In einer Zweitverwendung der Tafel schuf Giampietrino eine *Leda mit ihren Kindern*, ebenfalls unter Verwendung eines weiteren Kartons und Ausarbeitung der Pause in einer Unterzeichnung. Zunächst war auch Jupiter in Gestalt eines Schwans Bestandteil der Komposition, jedoch wurde er während des Malprozesses verworfen. In einer eingehenden kunsttechnologischen Untersuchung 2019 konnte der Forschungsstand zur komplexen Werkgenese wesentlich erweitert werden. Der Beitrag gibt zudem Einblicke in die bewegte Objekt- und Restaurierungsgeschichte.

Das Gemälde *Leda mit ihren Kindern* von Giovanni Pietro Rizzoli (um 1485–1553), auch Giampietrino genannt, zählt zu den Hauptwerken der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister (Abb. 1). Es ist undatiert und entstand im weiten Zeitraum zwischen 1501 und 1540. Giampietrino war Schüler von Leonardo da Vinci (1452–1519). Seine *Leda mit ihren Kindern* wird auf einen Bildentwurf Leonardos zurückgeführt. Das Gemälde gehört zum historischen Bestand der Kasseler Galerie, es wurde 1756 als Werk Leonardos erworben und kehrte nach einer im Jahre 1806 beginnenden Odyssee 1962 schließlich wieder nach Kassel zurück.¹ Der Beitrag befasst sich mit der komplexen Bildgenese. Zentrale Aspekte sind dabei zum einen die Erstverwendung der Bildtafel für eine unvollendete Komposition, für die ein Karton des 1503–1519 entstandenen Gemäldes von Leonardo, der *Heiligen Anna Selbdritt* aus der Sammlung des Musée du Louvre, verwendet wurde und zum anderen ein Pentiment des zweiten Bildentwurfs, einer *Leda mit ihren Kindern*. Ein zunächst angelegter Jupiter in Gestalt eines Schwans wurde wieder verworfen. In einer kunsttechnologischen Untersuchung werden die Arbeitsphasen, die Herstellung und Vorbereitung des Bildträgers, die Übertragung des Bildentwurfs, die Unterzeichnung und die malerische Ausarbeitung eingehend betrachtet. Grundlage bilden eine digitale Röntgenaufnahme und Infrarotreflektografie so-

The Metamorphosis of a Painting

The Leda with her Children by the Leonardo Pupil Giampietrino

The panel painting *Leda with her children* by Leonardo da Vinci's pupil Giovanni Pietro Rizzoli, known as Giampietrino, is part of the historical collection of the Kassel Old Masters Picture Gallery. The poplar panel was prepared with a two-layered light ground, presumably a gesso-ground, and a light gray imprimatura. First, Giampietrino transferred a central part of Leonardo's *St. Anne from the Louvre* collection onto his panel, using a cartoon and the spolvero-transfer technique. After underdrawing and partial underpainting, the picture remained unfinished. In a second use of the panel, Giampietrino created a *Leda with her children*, again using a cartoon and elaborating the outlines in an underdrawing. Initially, Jupiter transformed into a swan was first part of the composition, but revised during the painting process. By an in-depth art technological study in 2019 the state of knowledge on the complex genesis of the work was significantly expanded. The contribution also provides insights into its eventful object and conservation history.

wie eine mikroskopische Untersuchung der Bildoberfläche und von Farb- und Firnisquerschliffen.² Zur Einordnung der kunsttechnologischen Befunde ist auch die Betrachtung der Restaurierungsgeschichte des Gemäldes erforderlich. Die vorliegende Untersuchung ergänzt und erweitert die maßgeblichen Erkenntnisse der in den 1980er Jahren von Hans Brammer geleiteten ersten Untersuchung des Gemäldes, an der Claudia Kluger und Andreas Hoppmann wesentlichen Anteil hatten, und eine Untersuchung von 2019 bis 2020 anlässlich der Ausstellung „Der Leda Code. Ein Meisterwerk voller Rätsel“ in der Kasseler Galerie.³

Bildträger

Giampietrino verwendete als Bildträger seines Gemäldes eine Tafel aus Pappelholz (Abb. 2a).⁴ Sie hat eine Dicke von 2,5 cm, ihre heutige Höhe und Breite betragen 128 cm x 105 cm. Drei Bretter mit vertikalem Faserverlauf wurden stumpf miteinander verleimt, die Leimfugen verlaufen ebenfalls vertikal. Im Röntgenbild lassen sich keine Dübel erkennen (Abb. 2b).⁵ Die Tafelkanten sind nicht abgefasst. Die Vorderseite zeigt keine Werkspuren. Auf der insgesamt ebenen Rückseite sind zum einen feine, diagonale und in ihrer Richtung leicht variierende Sägespuren und zum anderen eine partielle Glättung der sägerauen Oberfläche mit



1 Giovanni Pietro Rizzoli, genannt Giampietrino (um 1485–1553), *Leda mit ihren Kindern*, 1501–1540, Pappelholz, 128 cm x 105 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, Gesamtaufnahme

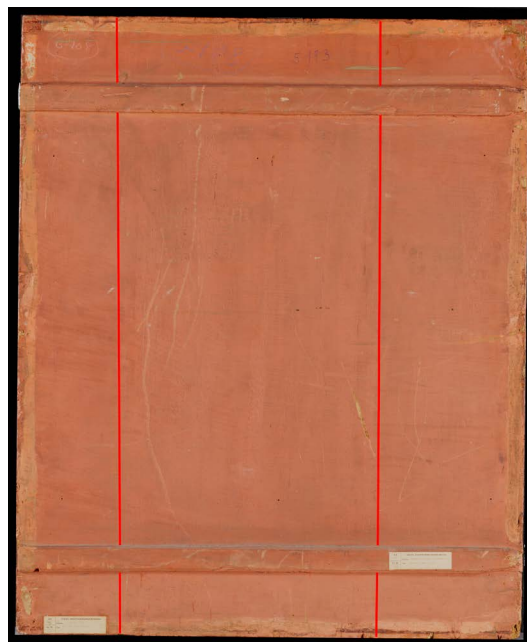
einem Hobel erkennbar. Rückseitig sind zwei Gratleisten angebracht und mittels einer konischen Gratnut mit der Tafel verbunden. Anhand der im Röntgenbild sichtbaren, markanten Holzmaserung wurde geschlossen, dass es sich um Nadelholz handelt, eine Holzartenbestimmung erfolgte nicht. Der Querschnitt der Gratleisten misst in der Breite 3 cm und Tiefe 4 cm. Beide Querstreben haben einen Abstand von 14 cm zur oberen beziehungsweise unteren Tafelkante. Nach Luca Uzielli ist diese Konstruktion in Mittelitalien zu Beginn des 16. Jahrhunderts nachweisbar, an Leonardos *Heiliger Anna Selbdritt* des Musée du Louvre und einer Werkstatt-Kopie des Gemälde Leonardos, um 1508–1513, sind ebenfalls eingegratete Querstreben erhalten.⁶

Das Fehlen eines Grundiergrats und einer Malkante weist darauf hin, dass die originale Bildgröße nicht erhalten ist.⁷ Argumente für eine nur geringfügige Formatänderung gibt zum einen die Bildkomposition der *Leda mit ihren Kindern* und zum anderen die symmetrische Anordnung der Gratleisten mit einem Abstand von je 14 cm zur oberen beziehungsweise unteren Bildkante. Mit Blick auf die Verwendung der Pause von Leonardos *Heiliger Anna Selbdritt* stellt sich jedoch auch die Frage, ob das Kasseler Gemälde ehemals deren originales Bildmaß von 176 cm x 113,7 cm besessen hatte, jedoch gibt es dafür keine konkreten Hinweise.⁸

Rückseitig ist ein mit einer Krone überfangenes Monogramm „FR“ eingeschnitzt, welches erstmals 1825 anlässlich eines Verkaufs des Gemäldes erwähnt wurde. Nach Weißmann sollte es auf die Sammlung des französischen Königs Franz I. (1494–1547) verweisen, unter dessen Obhut Leonardo in seinen letzten Jahren gelebt hatte, jedoch wird es nicht als authentisch angesehen.⁹ Aus nochmals späterer Zeit stammt ein bleiweiß- und mennigehaltiger Rückseitenanstrich, der über die Tafelkante bis zur Malkante reicht und der die Lesbarkeit der Malschicht in der Röntgenaufnahme beeinträchtigt (Abb. 2b).¹⁰

Grundierung und Imprimitur

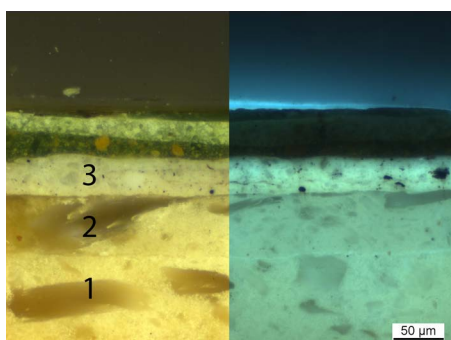
Die Grundierung ist zweischichtig aufgebaut. Anhand eines Querschliffs wurde eine Gesamtdicke von mehr als 200 µm bestimmt. Zu sehen ist zudem die ebene Grenze zwischen den beiden Schichten (Abb. 3, Schicht 1 und 2). Es ist davon auszugehen, dass Giampietrino den zu seiner Zeit in Italien geläufigen, mit Proteinleim gebundenen Gipsgrund wählte.¹¹ Dieser bestand üblicherweise aus einer dickeren Schicht, dem gesso grosso, und einer dünneren, oberen Schicht, dem gesso sottile, und wurde glatt geschliffen.¹² Giampietrino wählte eine hellgraue Imprimitur. Ein Querschliff zeigt die nicht homogen gemischte, bis zu 50 µm dicke Schicht, die nur wenige dunkle Pigmentpartikel enthält (Abb. 3, Schicht 3). An der Bildoberfläche erkennt man streifige, in verschiedene Richtungen verlaufende und sich überkreuzende Auftragsspuren eines Borstenpinsels. Während Imprimituren in der italienischen Malerei dieser Zeit überwiegend weiß waren, gibt es dennoch Beispiele getönter und buntfarbiger Variationen. Dazu zählen nach der Untersuchung von Larry Keith und Ashok Roy zwei Gemälde Giampietrininos aus der National Gallery, London, der *Kreuztragende Christus* mit einer grau-braunen und die *Salome* mit einer warmtonig grauen Imprimitur, beide ebenfalls in einem streifig pastosen Auftrag, sowie die *Felsengrottenmadonna* Leonardos aus der National Gallery, London mit einem gebrochenem Weißton.¹³ Obwohl angenommen wird, dass die hellgraue Imprimitur der Kasseler *Leda mit ihren Kindern* einen erheblichen Bleiweißanteil hat, zeichnet sich die Schichtenfolge von Grundierung und Imprimitur im Röntgenbild durch eine nur geringe Absorption aus (Abb. 2b).



2a *Leda mit ihren Kindern*, Gesamtaufnahme, Rückseite, Kartierung der Brettfugen: rot



2b *Leda mit ihren Kindern*, Gesamtaufnahme, Röntgenaufnahme



3 *Leda mit ihren Kindern*, Querschliff, links Dunkelfeld- und Zusatzbeleuchtung, rechts UV-Fluoreszenz
Schicht 1 und 2: Grundierung
Schicht 3: Imprimitur

Die Erstverwendung der Maltafel als Heilige Anna Selbdritt nach Leonardo?

Eine bereits eingehend untersuchte Besonderheit des Kasseler Gemäldes ist die Übertragung eines Kartons, der in deutlicher Nähe zu Leonardos Gemälde der *Heiligen Anna Selbdritt* aus dem Musée du Louvre steht. Leonardo stellte in seinem Gemälde Maria auf dem Schoß ihrer Mutter Anna sitzend dar, die sich zu dem Jesuskind hinunterbeugt, welches ein Lamm als Symbol seines bevorstehenden Martyriums umarmt. Im Vordergrund der Landschaft ist ein Bachufer angedeutet, rechts steht auf einer Erhebung eine Baumgruppe, hinter der Figurengruppe breitet sich jenseits eines Flusses eine schroffe Fels- und Gebirgslandschaft aus. In der Infrarotreflektografie wurden, wenn auch nur in wenigen Bereichen, die Übertragung eines Kartons und eine Unterzeichnung festgestellt. Der Karton ist jedoch nicht erhalten.¹⁴ Eine 2013 vorgenommene vergleichende Untersuchung beider Gemälde bekräftigt diese Verbindung durch die weitgehende Deckung der ersten Pause und Vorzeichnung des Kasseler Werks mit den betreffenden Partien der Malerei Leonardos.¹⁵ Jedoch lässt sich eine entscheidende Abweichung feststellen. Giampietrinos Pause und Unterzeichnung des Kasseler Gemäldes zeigt Maria, das Jesuskind und das Lamm, jedoch nicht die Figur der Heiligen Anna und die Landschaft (Abb. 4a–c).¹⁶



4a *Leda mit ihren Kindern, Gesamtaufnahme, Infrarotreflektografie*



4b *Leda mit ihren Kindern, gesamt, Zeichnung, Erstverwendung Pause und Unterzeichnung: schwarz Konturen der partiellen Untermalung: blau*



4c Leonardo da Vinci, *Heilige Anna Selbdritt*, 1503–1519, Pappelholz, 207,5 cm x 154 cm, Musée du Louvre, Paris, Gesamtaufnahme



4d Bildanalyse *Leda mit ihren Kindern*, Infrarotreflektografie der Unterzeichnung der Erstverwendung des Kasseler Gemäldes (Abb. 1, 4b) und *Heilige Anna Selbdritt*, Paris (Abb. 4c), reale Größenverhältnisse

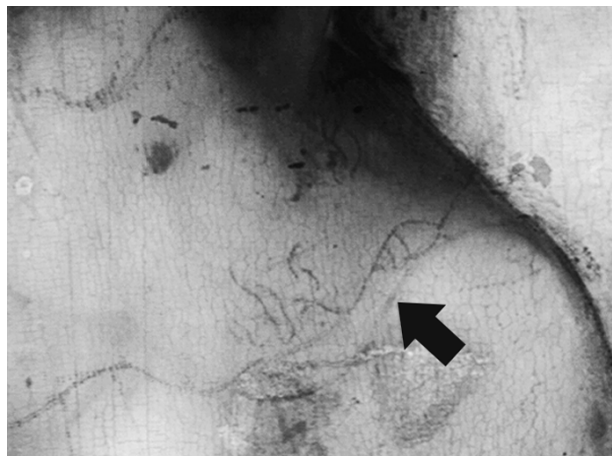
Karton, Pause und Unterzeichnung

Giampietrino wandte, wie auch Leonardo, die geläufige, sogenannte spolvero-Technik an, bei der ein entlang der Zeichnung perforierter Karton bestäubt wurde und das dazu verwendete Material, beispielsweise pulverisierte Holzkohle oder Asche-Pulver, durch die Perforationen dringen und in Form von Punkten an der vorbereiteten Maltafel haften konnte.¹⁷ Die von Giampietrino auf die Kasseler Bildtafel gepausen Punkte haben einen Durchmesser von 1–2 mm, variierende Abstände von 1–3 mm und sind in einer etwas unregelmäßigen Reihung angeordnet (Abb. 5a–c). Dies deutet darauf hin, dass der Karton mit der Hand gestochen wurde. Ein wesentliches Merkmal dieser Lochpause ist, dass nicht nur die Konturen, sondern auch die feinteiligen Haarlocken des Jesuskindes und Faltenwürfe des Gewandes der Maria übertragen wurden (Abb. 4b, 5a).¹⁸ Untersuchungen weiterer Werke Giampietrinos belegen sowohl die Verwendung der spolvero-Technik als auch einer alternativen Übertragungstechnik.¹⁹

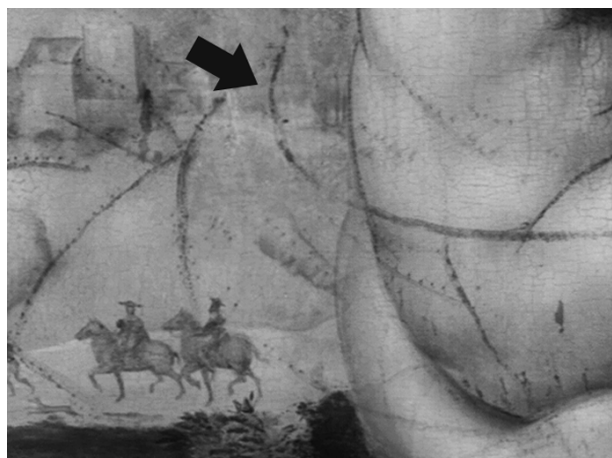
Die Striche der Unterzeichnung folgen überwiegend den Punkten der Pause, teilweise verlaufen sie in geringem Abstand parallel. In einzelnen Abschnitten scheinen die Pauspunkte nicht nachgezeichnet worden zu sein oder die Unterzeichnung wurde dort mit einem nicht im Infrarot ausreichend darstellbaren Material ausgeführt.²⁰ Die Strichführung Giampietrinos variiert deutlich. Im Gesicht Mariens sind die Striche annähernd gleich dick, mit einer Breite von 1–2 mm und gleichmäßig gezogen (Abb. 5b). Hingegen variieren Strichbreite und Strichführung in dem um ihre Taille gerafften Mantel. Mehrfach sind dort an- und abschwellende Linien mit einer Breite von bis zu 3 mm und teilweise mit lockerer Hand geführte Schwünge zu beobachten (Abb. 5c). Die Unterzeichnung erscheint in der Infrarotreflektografie vielfach als nicht deckend und lässt die Pauspunkte durchscheinen. Ein Beispiel mit vergleichbarer Ausführung bietet wiederum Giampietrinos *Kreuztragender Christus*.



5a *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Infrarotreflektografie, Pause und Unterzeichnung der Erstverwendung, Ärmel der Maria
Pfeil: Faltenwurf



5b *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Infrarotreflektografie, Pause und Unterzeichnung der Erstverwendung
Pfeil: Gesicht der Maria



5c *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Infrarotreflektografie, Pause und Unterzeichnung der Erstverwendung, Obergewand der Maria
Pfeil: Faltenwurf

Vergleichende Bildanalyse zu Pause und Unterzeichnung

Für die vergleichende Bildanalyse wurde eine digitale Zeichnung, welche die Pauspunkte und die Unterzeichnung des Kasseler Werks gemeinsam darstellt, auf die Abbildung der *Heiligen Anna Selbdritt* von Leonardo projiziert (Abb. 4d). Für diese Bildanalyse wurde für das Kasseler Gemälde das heutige, nach unserer Annahme von dem originalen nur geringfügig abweichenden Format und für das Werk Leonardos das heutige, durch spätere Eingriffe veränderte Format zu Grunde gelegt.²¹ Zunächst wird eine leichte Drehung der Übertragung des Kartons gegenüber Leonardos Gemälde deutlich.²² Eine wesentliche Abweichung betrifft den abgewinkelten Vorderlauf des Lamms. Während er im Gemälde Leonardos von dem Fuß der Maria abgerückt ist (Abb. 4d, Pfeil 1), stößt er in der Pause und Unterzeichnung Giampietrinos an ihren großen Zeh an (Pfeil 2). Dieses Detail steht in engem Bezug zum viele Jahre dauernden Werkprozess des Bildes von Leonardo. Er hatte in der Unterzeichnung den Vorderlauf des Lamms an den Fuß Mariens anstoßen lassen und ihn in einer späteren Phase wieder abgerückt. Giampietrinos Pause und Unterzeichnung reiht sich ein in eine Vielzahl von Kopien der Leonardo-Werkstatt, die sich auf die erste Fassung der *Heiligen Anna Selbdritt* des Meisters beziehen. Dies entspricht der ersten, später veränderten Fassung Leonardos, die Eveno, Mottin und Ravaud in einer Infrarotreflektografie der *Heiligen Anna Selbdritt* darstellten. Zudem beobachteten sie dieses Detail an diversen frühen Kopien des Gemäldes und folgerten daraus, dass sie eher auf dem Karton als auf dem fertigen Gemälde basierten.²³ Für das Kasseler Gemälde kann dies bedeuten, dass Giampietrino einen Karton aus dem Kontext der ersten Phase der Bildentstehung, vielleicht sogar den Originalkarton Leonardos, nicht aber eine spätere Pause des Gemäldes im fortgeschrittenen Stadium genutzt hatte.

Zudem verdeutlicht die Abbildung, dass Leonardos Fußspitze der Heiligen Anna jenseits des unteren Randes der Kasseler Tafel liegt (Abb. 4d). Dies wirft zusammen mit dem Fehlen der Heiligen Anna in der Pause und Unterzeichnung Fragen zur geplanten Bildkonzeption Giampietrinos auf. Nicht ausgeschlossen werden kann, dass Giampietrino die Heilige Anna beispielsweise mit einem nicht kohlenstoffhaltigen Zeichenmedium ausführte, das sich in der Infrarotreflektografie nicht abzeichnet.²⁴ Plausibler erscheint jedoch die Verwendung des Kartons für ein alternatives und ebenfalls vielfach kopiertes Bildthema Leonardos, das sich auf Maria mit dem Jesuskind und das Lamm konzentriert. Als Vergleichsbeispiel dafür kommt das Werk eines unbekannten Künstlers nach Leonardo, *Die Jungfrau Maria mit Kind und Lamm*, um 1520–1530, in Betracht.²⁵

Partielle Untermalung

In einem Teilbereich des Gewandes von Maria wurde eine Untermalung ausgeführt, die sich in der Infrarotreflektografie als eine dunkle, zum Teil scharf begrenzte Fläche zeigt (Abb. 6a). Sie verläuft entlang der unteren Kontur des Ärmels der Maria und des Rückens des Jesuskindes, spart den vorgestreckten Vorderlauf des Lamms aus und führt über den Spann des Fußes der Maria. Oben rückt die Untermalung unvermittelt und ohne ersichtlichen Grund in die Fläche des Ärmels ein, links fehlt eine bestimmbarere Kontur. Pfeil 1 deutet auf das Knie, Pfeil 2 auf Faltenstege auf Höhe der Kniebeuge und Pfeil 3 auf den Gewandsaum. Bemerkenswert ist die feine Modellierung, die in einer Zeichnung vereinfachend wiedergegeben ist (Abb. 6b, blau).²⁶ Giampietrino ließ das Gewand vom Knie ausgehend in langgezogenen und breiten Falten nach unten fallen. Der Unterschied zum gerafften Gewand der auf dem Schoß der Heiligen Anna sitzenden Maria in Leonardos *Heiliger Anna Selbdritt* weist ebenfalls auf eine Kompositionsänderung Giampietrinos hin. Die Untermalung könnte aufgrund ihrer dunklen Erscheinung in der Infrarotreflektografie mit einem schwarzen, kohlenstoffhaltigen Pigment ausgeführt worden sein. Im Röntgenbild zeichnen sich im Gewand stärker absorbierende Teilbereiche ab, die sich ungefähr mit den vom Knie ausgehenden Faltenstegen decken und als Mischung mit Bleiweiß interpretiert werden können (Abb. 6c).²⁷ Ohne ersichtliche Gründe brach Giampietrino die Ausarbeitung an diesem Stand ab.

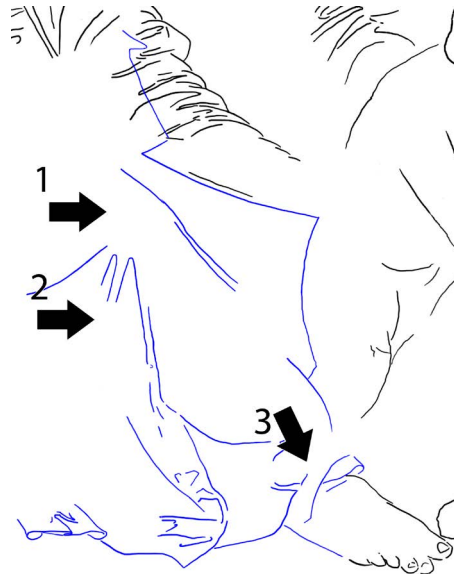
Zweitverwendung der Maltafel als *Leda mit ihren Kindern*

Die Maltafel wurde für ein neues Bildmotiv verwendet, das mit dem der Erstverwendung in keinem Zusammenhang steht, der *Leda mit ihren Kindern*.²⁸ Die Darstellung interpretiert ein Thema aus der antiken Mythologie, die Geburt der vier Kinder Ledas, der Gattin des Tyndareos, König von Sparta, die verschiedene Väter hatten: Helena und Pollux den Göttervater Jupiter, der sich Leda in Gestalt eines Schwans genähert hatte, sowie Klytämnestra und Kastor den König Spartas.²⁹ Die Komposition Giampietrinos einer knienden Leda und ihrer gerade aus den Eiern schlüpfenden Kinder lehnt sich an einen Bildentwurf Leonardos an, der in zeichnerischen Studien erhalten ist.³⁰ Der Vordergrund ist von hochgewachsenen Grasbüscheln geprägt, dahinter ragen links Büsche oder Bäume auf. Die rechte Seite wird von einem hoch aufragenden, einzelstehenden Laubbaum dominiert. Im Hintergrund breitet sich eine Fluss- oder Uferlandschaft aus, mit einer Siedlung und Staffagefiguren. In der Ferne ragen kulissenartig schroffe Bergketten vor einem wolkenlosen Himmel auf.

Die zentrale Fragestellung der Untersuchung des Gemäldes von 2019 bis 2020 formulierte Justus Lange, Sammlungsleiter der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister. Er vermutete aufgrund vage sichtbarer Umrissformen im dunklen Hintergrund zur Linken der Leda, dass Giampietrino in der ersten Komposition seines Gemäldes ein wesentliches Element der Studien von Leonardo, Jupiter in Gestalt eines Schwans an der Seite Ledas, übernommen, jedoch wieder verworfen hatte.



6a *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Infrarotreflektografie, Untermalung der Erstverwendung, Obergewand der Maria
Pfeil 1: Knie
Pfeil 2: Faltenstege
Pfeil 3: Gewandsaum



6b *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Zeichnung, Untermalung der Erstverwendung: blau, Obergewand der Maria
Pfeil 1: Knie
Pfeil 2: Faltenstege
Pfeil 3: Gewandsaum

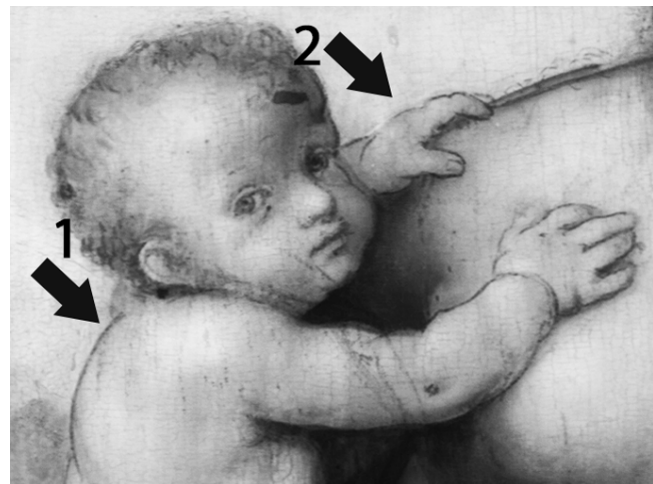


6c *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Röntgenaufnahme, Untermalung der Erstverwendung, Obergewand der Maria
Pfeil 1: Knie
Pfeil 2: Faltenstege
Pfeil 3: Gewandsaum

7 *Leda mit ihren Kindern, gesamt, Zeichnung*
Zweitverwendung,
Pause und Unterzeichnung: schwarz



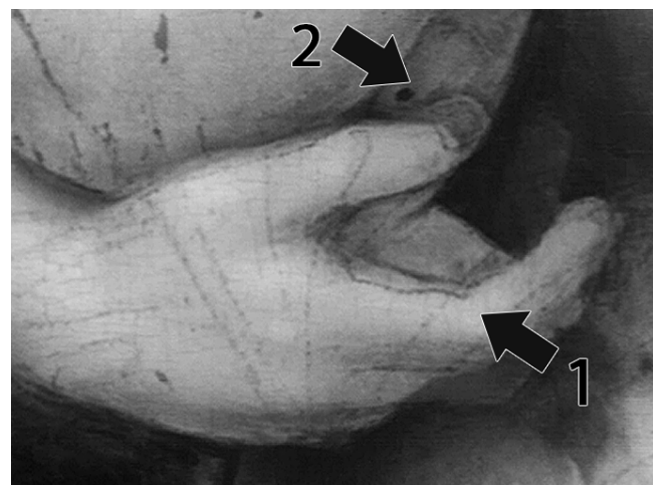
Die Unterzeichnung wurde gleichermaßen sicher wie locker und die Formen akzentuierend ausgeführt. Ein Teil der Striche zeichnet sich in der Infrarotreflektografie nur schwach ab, andere wesentlich dunkler, in wieder anderen variiert der Tonwert. Die Striche haben eine Breite von 1 bis 2 mm, dabei erkennt man vereinzelt dickere An- oder Absätze des Zeichenwerkzeugs und dünn auslaufende Enden, zum Beispiel am Rücken und an der linken Hand des Kindes auf dem Arm der Leda (Abb. 8a, Pfeil 1 und 2). Die Unterzeichnung des Daumens und Zeigefingers der linken Hand Ledas ist markanter als die malerische Ausführung (Abb. 8b, Pfeil 1 und 2). Zudem hat sie Ähnlichkeiten mit den Zeichenstrichen der Pause der oben genannten Versionen des *Kreuztragenden Christus*.³¹ Ob der Kopf des Schwans ebenfalls in Pause und Unterzeichnung angelegt wurde, konnte nicht festgestellt werden.³²



8a *Leda mit ihren Kindern, Detail, Infrarotreflektografie, Pause und Unterzeichnung der Zweitverwendung, Kind auf dem Arm der Leda*
Pfeil 1: Rücken
Pfeil 2: linke Hand

Karton, Pause und Unterzeichnung

Erneut trug Giampietrino eine Pause in spolvero-Technik auf. In der grafischen Auswertung der Infrarotreflektografie sind die Pauspunkte und die Unterzeichnung der *Leda mit ihren Kindern* gemeinsam dargestellt (Abb. 7). Die erkennbaren Linien konzentrieren sich auf die Leda, die Kinder im Vordergrund und das Kind auf dem Arm der Leda. Hingegen lassen sich keine Pauspunkte oder Zeichenlinien im Bereich der Landschaft feststellen. In der technischen Ausführung ähnelt die Pause derjenigen des ersten Bildentwurfs: Der Durchmesser der Punkte beträgt 1 mm, der Abstand variiert zwischen 1 und 3 mm, was wiederum auf mit einer Nadel hergestellte Lochreihen hinweist. Ein Karton oder eine maßgerechte Vorlage, eine Zeichnung oder ein Gemälde in gleichem Format, von dem der verwendete Karton abgenommen worden sein kann, ist nicht bekannt.



8b *Leda mit ihren Kindern, Detail, Infrarotreflektografie, Pause und Unterzeichnung der Zweitverwendung, Hand der Leda*
Pfeil 1: Zeigefinger
Pfeil 2: Daumen

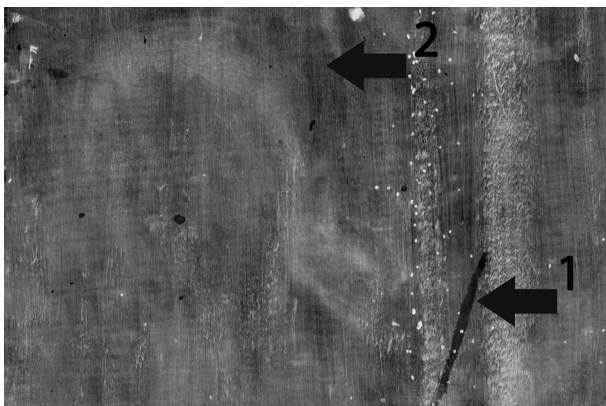
Imprimitur und Malschicht

Das Gemälde erhielt keine weitere Imprimitur, welche die Pause, Unterzeichnung und begonnene malerische Ausarbeitung des ersten Bildentwurfs überdeckt. Denkbar ist jedoch, dass Giampietrino die dunkle Unterlegung des Gewandes der Maria im Bereich des vorgestellten Fußes der Leda partiell im Farbton der Imprimitur übermalte, um ein Durchscheinen zu vermeiden.³³

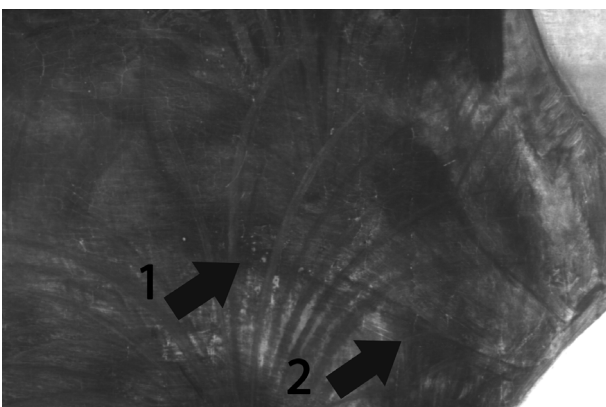
Die Malschicht ist in den Inkarnaten fein vertrieben und weist keine Werkspuren auf. Ein streifiger Pinselstrich ist in den Eierschalen erkennbar, die am stärksten ausgebildeten Pastositäten finden sich im Bereich eines Felsens rechts der Leda. Giampietrino legte die dunkelgrünen Halme der Grasbüschel auf einer ebenfalls grünen und deckenden, aber dunkleren Unterlegung an und modellierte mit hellgrüner Farbe in fließend pastosem Auftrag die Lichter und hellen Konturen der Halme. Die Bäume und Büsche des Mittel- und Hintergrundes wurden in einer summarischen Modellierung des Blattwerks durch Auftupfen der Farbe mit einem Borstenpinsel angelegt und mit pastosen Punkten flüssiger Farbe gehöhlt.³⁴ Die Berge und Felsen zeigen einen leichten, streifig pastosen Pinselstrich. Im Kontrast dazu wurde der Farbauftrag im Bereich der Wasserfläche und des Himmels fein und glatt vertrieben. Die Malerei weist in der Figur der Leda und ihrer Kinder nur geringe Korrekturen auf, beispielsweise am Fuß des vorgestellten Beins der Leda und an der Hand des Kindes vorne rechts. In der Röntgenaufnahme zeichnet sich ein Teil der vermutlich mit Bleiweiß ausgeführten, leicht pastosen Untermalung des Schwans

links von Ledas Körper ab (Abb. 9a). Pfeil 1 deutet auf den Kopf mit fein modellierter Augenpartie, Pfeil 2 auf den gebogenen Hals. Konturen und eine Modellierung des Kopfes lassen sich in der Infrarotreflektografie erkennen (Abb. 9b). Markante Details sind das Auge (Pfeil 1) und der Schnabel (Pfeil 2). Die Querschliffuntersuchung weist die auf der hellgrauen Imprimitur liegende, weiße Untermalung nach (Abb. 10a, 10b). Hingegen gibt es keinen Hinweis auf eine farbliche Ausarbeitung des Schnabels in einem naturgemäßen Gelbton. Die spätere Überarbeitung dieses Bereiches durch den Künstler umfasst Grasbüschel und Baum- und Strauchgruppen, die auf der Grundlage einer vergleichenden mikroskopischen Untersuchung der Malschichtoberfläche mit der rechten Bildpartie als original bestimmt wurden.³⁵ Im oben genannten Querschliff besteht sie aus einer hellgrauen, auf der weißen Untermalungsschicht liegenden und einer grüngrauen Farbschicht. Ein dünner Firnis trennt die Malschicht und eine Übermalung aus späterer Zeit.

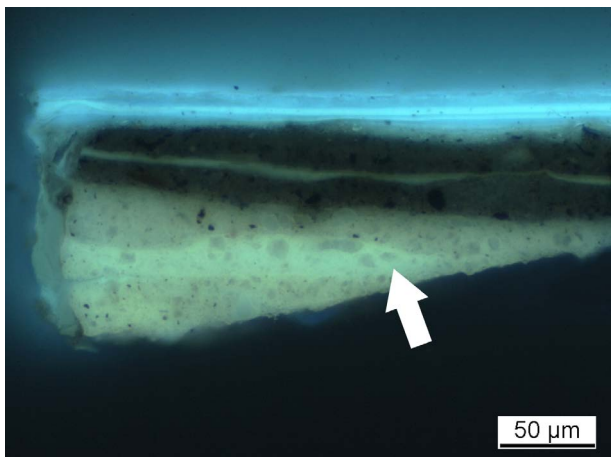
Die Inkarnate hatte Giampietrino mit einer braunen Untermalung versehen, die in den durch restauratorische Eingriffe beriebenen Schattenpartien lokal freigelegt wurden.³⁶ Anders als in dem von Keith und Roy beschriebenen Beispiel des *Kreuztragenden Christus* bilden die nachfolgenden Farbaufträge eine geschlossene Schicht ohne Aussparungen der Imprimitur.³⁷ Das Röntgenbild zeigt, dass die fein modellierten Formen in den Höhen stärker absorbieren, was vermutlich sowohl auf einen höheren Bleiweiß-Anteil als auch auf die höhere Schichtdicke zurückzuführen ist (Abb. 2b).³⁸



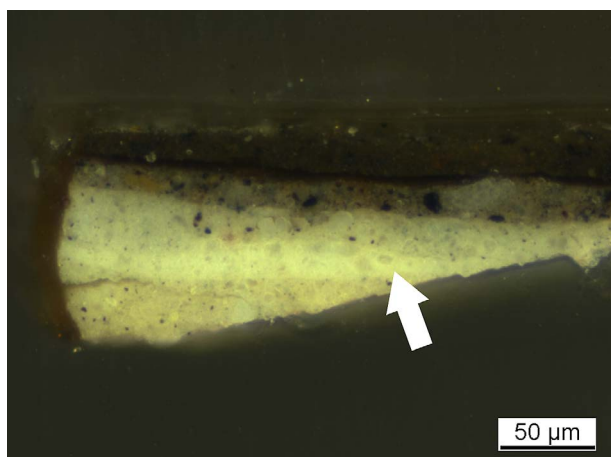
9a *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Röntgenaufnahme, Pentiment der Zweitverwendung, Jupiter in Gestalt eines Schwans links der Leda, Daumen
Pfeil 1: Kopf
Pfeil 2: gebogener Hals



9b *Leda mit ihren Kindern*, Detail, Infrarotreflektografie, Pentiment der Zweitverwendung, Jupiter in Gestalt eines Schwans links der Leda
Pfeil 1: Auge
Pfeil 2: Schnabel



10a *Leda mit ihren Kindern*, Querschliff, Dunkelfeld- und Zusatzbeleuchtung, Pentiment der Zweitverwendung, Jupiter in Gestalt eines Schwans
Pfeil: weiße Unterlegung



10b *Leda mit ihren Kindern*, Querschliff, UV-Fluoreszenz, Pentiment der Zweitverwendung, Jupiter in Gestalt eines Schwans
Pfeil: weiße Unterlegung

In der Malerei der Inkarnate verband Giampietrino die Modellierung der Formen mit einer markanten Differenzierung der Farbigkeit. Diese Gestaltung basiert in weiten Teilen auf variierenden Farbausmischungen. Die helleren Partien sind in warmem Rosa gehalten, die Wangen und Hände in einem sowohl kräftigeren und dunkleren als auch kühleren Rosa. Die ebenfalls kühleren Halbschatten resultieren sowohl aus der optischen Farbwirkung des lasierenden Auftrags auf der braunen Untermalung als auch auf einer sehr geringen Beimischung von Schwarz. Die tiefen Schatten arbeitete Giampietrino in einem warmen, braunen Farbton aus. Die tiefsten Schatten hellte er insbesondere am Kinn und an der Hand der Leda links mit einem hellroten Farbton auf, der aber kein Reflexlicht, zum Beispiel eines Gewandes darstellt.³⁹ Stellenweise wurden die Konturen der Leda und ihrer Kinder mit dunklen Linien akzentuiert. Ebenfalls als Konturierung, nicht als Unterzeichnung, werden die in dickeren Strichen gezogenen Konturen des Schwans interpretiert (Abb. 9b). Harmonisierende Schlusslasuren, wie sie Keith und Roy an dem Londoner *Kreuztragendem Christus* von Giampietrino feststellen, sind hier nicht nachweisbar.⁴⁰

Diese knappe und nicht auf Pigmentanalysen und Bestimmung der Schichtenfolgen basierende Darstellung verdeutlicht wesentliche Unterschiede zur Maltechnik Leonardos an den Gemälden *Heilige Anna Selbdritt* und *Mona Lisa*, wel-

che die plastische Modellierung der Formen in den Vordergrund stellt, auf einer zurückhaltenden Variation der Farbigkeit basiert, auf eine Konturierung der Formen verzichtet und im Fall der *Heiligen Anna Selbdritt* die Inkarnate individuell gestaltet.⁴¹

Objekt- und Restaurierungsgeschichte

Das heutige Erscheinungsbild der *Leda mit ihren Kindern* ist unter anderem von großflächigen Trübungen des Bereiches der Grasbüschel links, an der Stelle des ehemaligen Schwans, von Bereibungen der Malschicht, insbesondere in den dünn gemalten Bereichen der Schatten und Halbschatten sowie von Farbausbrüchen und großflächigen Retuschen und Übermalungen im Bereich der Inkarnate beeinflusst. Den Erhaltungszustand der Holztafel kann man als ausgesprochen gut bewerten. Die Leimfugen sind nicht geöffnet, es gibt keine Risse. In horizontaler Richtung ist eine geringe Wölbung festzustellen. Ein geringfügiger Schaden entstand durch den Befall holzerstörender Insekten, der sich auf das Umfeld der Fuge der Tafel links unten (von der Bildseite aus betrachtet) sowie auf die Gratleisten konzentriert. Dabei sind Ausfluglöcher ausschließlich auf Tafelrückseite vorhanden. Historische, den Bildträger stabilisierende Maßnahmen finden sich nicht.

Der erste Beleg späterer Bearbeitungen des Gemäldes ist mit dem Erwerb des Gemäldes für die Sammlung des Landgrafen von Hessen-Kassel, Wilhelm VIII. (1682–1760) im Jahre 1756 verknüpft. Der Eintrag in das Inventar der Kasseler Gemäldesammlung gibt zunächst die Bildmaße an, welche dem heutigen, beschnittenen Format entsprechen. Eine Formatverkleinerung könnte demnach bereits vor 1756 geschehen sein.⁴² Ebenfalls vor 1756 übermalte man offenbar eines der Kinder und vermutlich auch die Eierschalen. Erstmals 1783 wurde das Gemälde öffentlich als eine *Alle-gorie der Caritas* benannt. 1806, nach der Eroberung Kassels durch napoleonische Truppen, wurde es konfisziert und gelangte anschließend in verschiedene Hände. Nach den Archivrecherchen des Provenienzforschers Günther Kuss fand zwischen 1821 und 1825 eine einschneidende Restaurierung statt, bei der durch Abnahme der Übermalungen das Bildmotiv der *Leda mit ihren Kindern* zurückgewonnen wurde.⁴³ Dadurch könnten sowohl die umfangreichen Bereibungen, insbesondere an den Inkarnaten und Haaren, als auch die Trübungen der Malschicht der Gräser im Bereich des ehemaligen Schwans verursacht worden sein. Der hellrote Rückseitenanstrich, streifig pastos mit einem Borstenpinsel aufgetragen, bedeckt auch die heutigen vermutlich vor 1756 beschnittenen Bildränder. Er füllt zudem die Ausflüglöcher von Fraßinsekten und überdeckt das erstmals im Jahr 1825 erwähnte, rückseitig eingeschnittene Monogramm. Anlässlich der Wiedererwerbung des Gemäldes führte Silvie Reden 1963 eine Malschichtfestigung, eine Überarbeitung bestehender Retuschen und eine nicht näher genannte Firnisbehandlung durch. Von 1983 bis 1984 wurde das Gemälde umfassend restauriert, es erfolgte eine Abnahme unstimiger Retuschen und Kittungen, eine strukturelle und farbliche Integration und ein erneuter Firnisauftrag.⁴⁴

Zusammenfassung

Die aktuelle kunsttechnologische Untersuchung der Kasseler *Leda mit ihren Kindern* von Giampietrino ergänzt und erweitert die bisherigen Erkenntnisse. Das Format der gut erhaltenen Bildtafel wurde vermutlich nachträglich in geringem Umfang verkleinert. Die rückseitigen Gratleisten und Werkspuren der Holzbearbeitung sind original, während der rote Rückseitenanstrich in späterer Zeit aufgebracht wurde. Die Tafel ist offensichtlich in einer für die Zeit üblichen Weise grundiert und mit einer hellgrauen, leicht streifigen Imprimitur ausgestattet. In einer Erstverwendung der Bildtafel übertrug Giampietrino Teile des Bildmotivs der *Heiligen Anna Selbdritt* Leonardos aus dem Musée du Louvre mittels spolvero-Technik und arbeitete diese in einer Unterzeichnung aus, wobei sich variierende Strichführungen feststellen lassen. Der Faltenwurf des Gewandes der Maria wurde partiell in einer Unterzeichnung modelliert. In einem Bereich geben die Pause und die Unterzeichnung einen ursprünglichen Entwurf Leonardos wieder, den dieser schließlich überarbeitet hatte. Dies lässt die Vermutung zu, dass Giampietrino entweder auf den heute verlorenen Karton Leonardos oder auf eine Pause vom Gemälde in seinem Entstehungsprozess Zugriff hatte. Die abweichenden Formate beider Gemälde, die in Pause und Unterzeichnung fehlende

Heilige Anna und Variationen des Faltenwurfs lassen die Vermutung zu, dass Giampietrino eine *Maria und dem Jesuskind mit dem Lamm* ausführen wollte, die ebenfalls auf eine Komposition Leonardos zurückgeht. In einer Zweitverwendung der Bildtafel führte Giampietrino eine *Leda mit ihren Kindern* aus. Die Komposition ist ebenfalls mittels eines Kartons in spolvero-Technik angelegt. Festgestellt wurden Unterschiede der Strichführung der Unterzeichnung sowohl innerhalb des Erstentwurfs als auch zwischen Erst- und Zweitentwurf.

Die Inkarnate der *Leda und ihrer Kinder* scheinen mit brauner Farbe unterlegt worden zu sein. Zu den Merkmalen des Farbauftrags in den Inkarnaten zählen eine fein vertriebene und glatte Malschichtoberfläche, eine Modellierung mit deutlich variierendem Bleiweißanteil der Farbe, eine farbliche Differenzierung mit kräftigeren Rottönen, zum Beispiel der Wangen Ledas, die Aufhellung der Schattenpartien mit hellroter Farbe und eine Konturierung der Formen. Ob der in einer ersten Phase der Bildentstehung malerisch angelegte und mit einer Kontur versehene Jupiter in Gestalt eines Schwans bereits in der Pause und Unterzeichnung existierte, lässt sich nicht bestimmen. Es gibt keine konkreten Zweifel daran, dass der Schwan bereits während des Malprozesses übermalt wurde. Die vermutlich im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts vorgenommene Entfernung nicht originaler Übermalungen dürften die umfangreichen, teilweise erheblichen Bereibungen der Malschicht verursacht haben. Im heutigen Zustand sind größere Partien retuschiert.

Dieses Werk gehört zu den bislang eingehend untersuchten Gemälden Giampietrinis, auch wenn wichtige Untersuchungen noch ausstehen. Diese Untersuchung soll außerdem einen Beitrag leisten für zukünftige vergleichende Untersuchungen gesicherter Werke aus dieser Schaffensphase Giampietrinis.

Dr. Thomas Krämer

Hessen Kassel Heritage
Gemälderestaurierung
Schloss Wilhelmshöhe
Schlosspark 1
34131 Kassel
thomas.kraemer@heritage-kassel.de

Christiane Ehrenforth

Dipl.-Restauratorin
Hessen Kassel Heritage
Gemälderestaurierung
Schloss Wilhelmshöhe
Schlosspark 1
34131 Kassel
christiane.ehrenforth@heritage-kassel.de

Christina von Buchholtz

Dipl.-Restauratorin
Sophienstr. 178
76185 Karlsruhe
mail@cvbrestaurierung.de

Anmerkungen

- 1 WEIßMANN 2019, S. 47; LANGE/KUSS 2019, S. 103, 116; Gemäldegalerie Kassel Online. Der Kasseler Online-Katalog ordnet das Werk in die 1520er bis Ende der 1530er Jahre ein.
- 2 BRAMMER 1990, S. 172–174. Brammer beschreibt das in den 1980er Jahren für die Infrarotreflektografie verwendete Kamera- und Aufnahmesystem. Für die aktuelle digitale Infrarotreflektografie verwendet wurde die Kamera Osiris, Fa. Opus Instruments Ltd., Wellenlängenbereich 0,9–1,7 µm; für die digitale Röntgenaufnahme Art X-Ray Typ Kassel, Fa. NTB XRAY GmbH, Bildauflösung 12 px/mm (Aufnahme mit 50 kV).
- 3 BRAMMER 1990; LANGE/WEIßMANN 2019
- 4 Jödis Sieburg-Röckel, Thünen-Institut, Hamburg: Bericht Holzartbestimmung vom 25.05.2019, Archiv Gemälderestaurierung, Hessen Kassel Heritage. Identifiziert wurde *Populus spp.*
- 5 UZIELLI 1998, S. 118–120
- 6 UZIELLI 1998, S. 125, Abb. 24, S. 127; EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 366–367, Abb. 229 und 231, S. 367; PHENIX/CHUI 2012, S. 167, Abb. 113. Phenix und Chui vermuten ebenfalls Querstreben aus Nadelholz.
- 7 MARTIN 2006, S. 56, Abb. 92. An Leonardos *Hl. Anna Selbdritt* haben sich vorderseitig ein Grundiergrat und ein ca. 1 cm breiter, nicht grundierter Tafelrand erhalten.
- 8 WEIßMANN 2019, S. 37–38, Abb. 8. S. 37, Abb. 9 und 10, S. 38; EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 366–367. Drei Versionen einer stehenden Leda mit ihren Kindern und dem Schwan - Leonardo da Vinci (Schule), *Leda mit dem Schwan*, Rom, Galleria Borghese und Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection sowie Leonardo da Vinci (Schule)/Cesare da Sesto (?), *Leda mit dem Schwan*, Salisbury, Wiltonhouse Trust, Sammlung Earl of Pembroke - zeigen gleichermaßen Leda in zentraler Position sowie die Kinder und den Schwan an die seitlichen Bildränder gerückt, zum Teil den Flügel des Schwans und die Eierschalen angeschnitten.
- 9 WEIßMANN 2019, S. 40–41, Abb. 14, S. 41
- 10 Frank Mucha, Fachhochschule Erfurt: Bericht vom 15.08.2019, Archiv Gemälderestaurierung, Hessen Kassel Heritage
- 11 Materialanalysen wurden an diesem Gemälde bislang nicht ausgeführt.
- 12 SCHMIDT/STEGE 2006, S. 126–129; EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 367; MARTIN, 2016, S. 56, Abb. 89
- 13 KEITH/ROY 1996, S. 9; SYSON/BILLINGE 2005, S. 453; SCHMIDT/STEGE 2006; S. 128–129
- 14 SYSON/BILLINGE 2005, S. 453; SCHMIDT/STEGE 2006, S. 134; DELIEUVIN 2012b; EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 369–371, Abb. 234–239
- 15 DELIEUVIN 2012a, S. 90–91; Christina von Buchholtz: Bericht vom 30.04.2013, Archiv Gemälderestaurierung, Hessen Kassel Heritage
- 16 EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 370–373, Abb. 235, 237, 239–241. Der von Leonardo verwendete Karton wies nach Eveno, Mottin und Ravaud auch Pauspunkte für das Gesicht der Heiligen Anna und eine Unterzeichnung der Landschaft auf.
- 17 SCHMIDT/STEGE 2006, S. 134
- 18 EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 369–371, Abb. 234, S. 369, Abb. 236, S. 370, Abb. 237, S. 271. Ähnlich markante Locken des Jesuskindes wie in der Pause Giampietrinos sind an dem Gemälde Leonardos nicht erkennbar.
- 19 KEITH/ROY 1996, S. 6–7, Abb. 3a, 3b, 5a, 5b, S. 7. Nach Keith und Roy sind an der *Heiligen Magdalena im Gebet* (Brera, Mailand) Pauspunkte der spolvero-Technik nachweisbar, an einem *Kreuztragenden Christus* (um 1510–1530, National Gallery, London) und einer weiteren Fassung (Szépművészeti Múzeum, Budapest) Linien einer durchgezeichneten Pause.
- 20 SCHMIDT/STEGE 2006, S. 132–139; EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 368. Schmidt und Stege sowie Eveno, Mottin und Ravaud ziehen die Möglichkeit der Verwendung alternativer und auch wechselnder Materialien der Unterzeichnung bei Gemälden Leonardos in Betracht. Zu den in einer Infrarotreflektografie nicht darstellbaren Zeichenmaterialien zählen sie Röteln und Eisengallustinte.
- 21 EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 366–367, Abb. 229. Rekonstruktion des originalen Bildformats und die von François-Toussaint Hacquin angebrachten, seitlichen Anstückungen, die sich heute durch einen dunkleren Farbton markieren.
- 22 Die Drehung hat einen Winkel von zwei Grad.
- 23 EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 371, Abb. 238
- 24 SCHMIDT/STEGE 2006, S. 132–139
- 25 DELIEUVIN 2012c
- 26 EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 369. Abb. 234
- 27 SCHMIDT/STEGE 2006, S. 141–142. Nach Schmidt und Stege hat der blaue Mantel von Leonardos *Madonna mit der Nelke*, um 1475, eine „dunkelgraue, fast schwarze Unterlegung“, in der Ausmischung von Pflanzenschwarz und Bleiweiß.
- 28 SYSON/BILLINGE 2005, S. 450, 452–453, Abb. 3,4, S. 452, Abb. 5, S. 453. Eine vergleichbare Zweitverwendung stellen Syson und Billinge an Leonardos *Felsengrottenmadonna*, um 1491–1508 (National Museum, London) fest.
- 29 WEIßMANN 2019, S. 27
- 30 WEIßMANN 2019, S. 32–35, Abb. 2–4, S. 34
- 31 KEITH/ROY 1996, S. 6–7, Abb. 3a, 3b, 5a, 5b, S. 7 National Gallery, London und Szépművészeti Múzeum, Budapest
- 32 Dieser Bereich und das weite Umfeld erscheinen in der Infrarotreflektografie dunkel, was die Auswertung erschwert.
- 33 Eine Klärung dieser Frage mittels Querschleif-Untersuchung in diesem Bereich steht noch aus.
- 34 SCHAEFER 2018, S. 36–37. Schaefer beschreibt die summarische Auftragsweise des Blattwerks, den sogenannten „Baumschlag“, anhand von Beispielen aus der nordeuropäischen Malerei ab Mitte des 16. Jahrhunderts.
- 35 WEIßMANN 2019, S. 50
- 36 An späteren Bereibungen der Landschaft des Hintergrunds bis auf die Imprimitur oder Grundierung ist keine braune Farbschicht erkennbar, die auf eine Imprimitur hindeuten würde.
- 37 KEITH/ROY 1996, S. 9
- 38 RAVAUD 2006, S. 84–86, Abb. 138–143, S. 84, Tafel 26, S. 85. Ein Teilbereich dieser Modellierung der *Leda mit ihren Kindern* deckt sich mit einem größeren Ausbruch des stark absorbierenden Rückseitenanstrichs. Ravaud zeigt anhand von Röntgenaufnahmen die variierende Behandlung des Inkarnats in Werken verschiedener Schaffensphasen Leonardos.
- 39 KEITH/ROY 1996, S. 9–13. Keith und Roy beschreiben in ihrer Fallstudie zu Giampietrinos *Salome mit dem Haupt des Hl. Johannes des Täufers*, um 1510–1530, National Gallery, London.
- 40 KEITH/ROY 1996, S. 10, S. 8, Abb. 8, S. 12
- 41 EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012, S. 378; MARTIN/DA COSTA PINTO DIAS MIREIRA/RIOUX 2006, S. 62; MOTTIN 2006, S. 70
- 42 Gemäldeinventar Kassel 1749ff., S. 77. Die Angaben des damaligen Inventars der Kasseler Gemäldesammlung weichen nur unwesentlich von den heutigen Maßen ab. Die Maße betragen „4 Schuh Höhe; 3 Schuh 4 Zoll Breite“, in „Rheinländischen Schuh“.
- 43 LANGE 2019, S. 9, 14–17, 23–25; LANGE/KUSS 2019, S. 106–107; Gemäldeinventar Kassel 1749ff., S. 77. Der Bildtitel des Gemäldeinventars 1749 ff. lautet: „Eine Nackende Jungfrau, mit einem Kind auf dem rechten Arm, und derselben zwey dito auf der Erden neben sich in einer Landschaft.“
- 44 Sylvie von Reden, Kurzbericht 1963 sowie Claudia Kluger, Restaurierungsbericht 1983 und Andreas Hoppmann, Restaurierungsbericht 1984, alle Archiv Gemälderestaurierung, Hessen Kassel Heritage

Literatur

BRAMMER 1990:

Hans Brammer, Die Unterzeichnung eines Gemäldes aus dem Umkreis Leonardo da Vincis. In: Die Kunst und ihre Erhaltung, Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag gewidmet. Worms 1990, S. 169–176

DELIEUVIN 2012a:

Vincent Delieuvin, Discovering the Third Cartoon. In: Vincent Delieuvin (Hrsg.), Saint Anne, Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece, Ausstellungskatalog Musée du Louvre. Paris 2012, S. 88–93

DELIEUVIN 2012b:

Vincent Delieuvin, Leonardo da Vinci Virgin and Child with Saint Anne (Kat.-Nr. 66). In: Vincent Delieuvin (Hrsg.), Saint Anne, Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece, Ausstellungskatalog Musée du Louvre. Paris 2012, S. 205–208

DELIEUVIN 2012c:

Vincent Delieuvin, After Leonardo da Vinci, Virgin and Child with Lamb (Kat.-Nr. 102). In: Vincent Delieuvin (Hrsg.), Saint Anne, Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece, Ausstellungskatalog Musée du Louvre. Paris 2012, S. 292–293

EVENO/MOTTIN/RAVAUD 2012:

Myriam Eveno, Bruno Mottin, and Élisabeth Ravaud, Examination of the Saint Anne. In: Vincent Delieuvin (Hrsg.), Saint Anne. Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece, Ausstellungskatalog Musée du Louvre. Paris 2012, S. 366–380
Gemäldegalerie Kassel Online: Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Online-Datenbank, Giovanni Pietro Rizzoli (um 1485–1553), Leda mit ihren Kindern, <https://altemeister.museum-kassel.de/32719/0/0/147/s1/0/100/objekt.html>, [Zugriff: 15.12.2023]

KEITH/ROY 1996: Larry Keith, Ashok Roy, Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo. In: National Gallery Technical Bulletin 17, 1996, S. 5–19; https://www.nationalgallery.org.uk/media/15630/keith_roy1996.pdf, [Zugriff: 10.09.2023]

LANGE 2019:

Justus Lange, Leonardo in Cassel. Erwerb – Präsentation – Rezeption. In: Justus Lange, Carina A. E. Weißmann, Der Leda Code. Ein Meisterwerk voller Rätsel. Petersberg 2019, S. 8–29

LANGE/KUSS 2019:

Justus Lange, Günther Kuss, Kassel ohne Leonardo. Verlust – Objektgeschichte – Wiedergewinnung. In: Justus Lange, Carina A. E. Weißmann, Der Leda Code. Ein Meisterwerk voller Rätsel. Petersberg 2019, S. 102–117

MARTIN 2006:

Élisabeth Martin, The Preparation of the Panel. In: Jean-Pierre Mohen, Michel Menu, Bruno Mottin, Mona Lisa. Inside the Painting. New York 2006, S. 56–59

MARTIN/DA COSTA PINTO DIAS MIREIRA/RIOUX 2006: Élisabeth Martin, Regina da Costa Pinto Dias Mireira, Jean-Paul Rioux, The Painter's Palette. In: Jean-Pierre Mohen, Michel Menu, Bruno Mottin, Mona Lisa. Inside the Painting. New York 2006, S. 60–64

MOTTIN 2006: Bruno Mottin, Reading the Image. In: Jean-Pierre Mohen, Michel Menu, Bruno Mottin, Mona Lisa. Inside the Painting. New York 2006, S. 64–71

PHENIX/CHUI 2012:

Alan Phenix, Sue Ann Chui, Workshop of Leonardo da Vinci, Virgin and Child with Saint Anne. In: Vincent Delieuvin (Hrsg.), Saint Anne, Leonardo da Vinci's Ultimate Masterpiece, Ausstellungskatalog Musée du Louvre. Paris 2012, S. 166–171

RAVAUD 2006:

Élisabeth Ravaud, Radiography. In: Jean-Pierre Mohen, Michel Menu, Bruno Mottin, Mona Lisa. Inside the Painting. New York 2006, S. 82–86

SCHAEFER 2018:

Iris Schaefer, Von einem in Vergessenheit geratenen künstlerischen Begriff: Der Baumschlag (ndl. boomslag, fr. touches d'arbres, it. tocchi d'alberi) in der Ölmalerei. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 32, 2018, Heft 1, S. 33–54

SCHMIDT/STEGE 2006:

Jan Schmidt, Heike Stege, »Wie man eine gute Malerei erkennen soll und welche Eigenschaften sie haben muss, um gut zu sein.« Zur maltechnischen Ausführung. In: Cornelia Syre, Jan Schmidt, Heike Stege (Hrsg.), Leonardo da Vinci, Die Madonna mit der Nelke. München 2006, S. 120–153

SYSON/BILLINGE 2005:

Luke Syson, Rachel Billinge, Leonardo Da Vinci's Use of Underdrawing in the 'Virgin of the Rocks' in the National Gallery and 'St. Jerome' in the Vatican. In: The Burlington Magazine 147, 2005, Nr. 1228, S. 450–63; JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20074037>, [Zugriff: 24.09.2023]

UZIELLI 1998:

Luca Uzielli, Historical Overview of Panel Making Techniques in Central Italy. In: Kathleen Dardes, Andrea Rothe (Hrsg.), The Structural Conservation of Panel Paintings, Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum. 24–28 April 1995, Part 2 (History of Panel-Making Techniques). Los Angeles 1998, S. 110–135, https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/panelpaintings2.pdf, [Zugriff: 10.09.2023]

WEIßMANN 2019:

Carina A. E. Weißmann, Giampietrinos Leda aus dem Geiste Leonardos. Entstehung – Werkstattpraxis – frühe Provenienz. In: Justus Lange und Carina A. E. Weißmann, Der Leda Code. Ein Meisterwerk voller Rätsel. Petersberg 2019, S. 30–53

Quellen

Gemäldeinventar Kassel 1749ff.:

Haupt=Catalogus von Sr. Hochfürstl. Durchlt. HERREN Landgrafens Wilhelm zu Heßen, sämtliche Schildereyen, und Portraits. Mit ihren besonderen Registern. Verfertigt in Anno 1749. A. Nr. 1-869, Portraits 1-99. (unveröffentlichtes Manuskript, Hessen Kassel Heritage)

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2:

Gemäldegalerie Alte Meister, Hessen Kassel Heritage, Foto: Hensmanns

Abb. 4a:

Leonardo da Vinci, Hl. Anna Selbdritt, 1. Viertel 16. Jh. (1503–1519), 207,5 x 1,54 cm (mit Anstückungen), Pappelholz, Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066107> [Zugriff: 24.08.2023]

Alle anderen Abbildungen:

Autor bzw. Autorinnen

Titel:

Detail aus Abb. 2b

Lizenz

Dieser Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.

