

Andreas Tacke

## Rottenhammers *Heimsuchung mit Venezianerin* – Überlegungen zu einer Ikonographie des Kinderwunsches

Da es von Harry Schlichtenmaiers Pionierleistung und von wenigen kleineren Einzelbeiträgen einmal abgesehen, keine Forschungen zu Rottenhammer gibt, blieben auch meine anlässlich der Bearbeitung und Publikation gemachten Überlegungen zum Nürnberger Rottenhammer-Bestand ohne Reaktion. Bis auf einen Widerspruch (siehe unten) ist bisher keiner auf die damaligen Überlegungen eingegangen, die ich bezüglich Rottenhammers *Heimsuchung mit Venezianerin* (Abb. 1) anstellte. Umso erfreulicher ist es, dass sich anlässlich der verdienstvollen Lemgoer Rottenhammer-Tagung die Gelegenheit ergibt, meine damaligen Ausführungen, die bewusst den spekulativen Charakter nicht scheuten, in aktualisierter Form erneut zur Diskussion zu stellen, da nach wie vor Rottenhammers Nürnberger *Heimsuchung* zu den interessantesten Bildern des Meisters gehört, gerade weil es auch nach wie vor ikonographische wie ikonologische Rätsel aufgibt.<sup>1</sup>

Das 73,3 × 86,4 cm große Leinwandbild des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg (Inv.-Nr.: Gm 1594) steht am Anfang von Rottenhammers venezianischer Schaffenszeit, es ist links bezeichnet (Abb. 2) mit »Giouani Rotenhammer Venezia 1[.]96« (zweite Zahl nicht mehr lesbar, sicherlich eine 5 lies: 1596).<sup>2</sup> Kurz zuvor wechselte der Maler im September des Jahres 1595 von Rom nach Venedig.<sup>3</sup> Nach Schlichtenmaier ist das Nürnberger Heimsuchungsbild das

früheste signierte und datierte Gemälde Rottenhammers, Komposition und Kolorit sind bereits der venezianischen Malerei verpflichtet.<sup>4</sup>

Das Halbfigurenbild stellt das biblische Ereignis nach dem Lukas-Evangelium (1, Vers 39–40) dar: Nachdem der Engel Gabriel der Jungfrau Maria verkündet hatte, dass sie einen Sohn gebären würde, ging sie zu Elisabeth, die bis dahin unfruchtbar und nun – dank göttlicher Fügung – mit Johannes dem Täufer guter Hoffnung war. Die beiden schwangeren Frauen umarmen sich im Bildvordergrund. Zacharias nähert sich – auf einen Krückstock gestützt – der Gruppe. Ihn begleitet ein Diener, oder soll die männliche Figur Joseph darstellen?

Die auffälligste Erscheinung im Bilde ist aber die junge Frau, die rechts, etwas hinter der Frauengruppe steht (Abb. 3). Ihre Haltung ist ambivalent, einerseits scheint sie aus den Augenwinkeln die Begrüßung der beiden biblischen Frauen zu beobachten, andererseits ist der Blickkontakt zur Betrachterin, dem Betrachter gegeben. Nach einem Strang der ikonographischen Darstellungstradition des Themas der Heimsuchung müsste es sich um eine Dienerin handeln, die Maria auf ihrem Weg begleitet hat. Ihre Erscheinung aber widerspricht dieser Gleichsetzung. Während die anderen Figuren in die zeitlosen Gewänder biblischer Historie gekleidet sind, trägt sie zeitgenössische venezianische Mode in extravagantester Form: ein weißes Seidenkleid



1 Hans Rottenhammer, *Heimsuchung mit Venezianerin*, Öl auf Leinwand, beschnitten (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg)

mit rotem Brokatmuster und tiefem Dekolleté, das nur andeutungsweise durch die langen Enden eines hochgestellten, bis über den Scheitel reichenden Spitzenkragens verhüllt wird. Die blonden Haare sind über der Stirn strahlenartig frisiert, große Perlen schmücken Hals und Ohren.

Wer ist diese Frau? Zwei Antworten habe ich versucht in dem Nürnberger Bestandskatalog der Barockgemälde des 17. Jahrhunderts zu geben: Zum ersten wurde spekuliert, ob man diese Frau nicht mit Rottenhammers Ehefrau Elisabetha de Fabris, die aus der Lagunenrepublik stammte, gleichsetzen kann. Und zweitens, und das war damals wie heute die Hauptthese, ob es

sich um ein Votiv-Bild venezianischer Prägung handelt.

Zuerst zum Versuch, die Dargestellte mit Elisabetha de Fabris gleichzusetzen. Anlass der Spekulation waren Namensgleichheiten und die Tatsache, dass Rottenhammer zur Entstehungszeit des Bildes in den Stand der Ehe getreten war: Der Vorname von Rottenhammers Ehefrau ist derselbe wie der der heiligen Elisabeth, hinter der unsere Unbekannte platziert wurde. Der erste Sohn des Ehepaares Rottenhammer trug den Namen des Vaters; dieser ist aber auch mit dem Sohn der heiligen Elisabeth, nämlich Johannes dem Täufer namensidentisch. Interessant ist auch, dass die Namenspatronin der ältesten Rottenhammer-



2 Detail aus Abb. 1 mit Signatur (am Krückstock)

Tochter und damit des ältesten Kindes des Ehepaars die Heilige Marina war,<sup>5</sup> jene Heilige, die die Republik aus Konstantinopel entwendet hatte. Die Heilige Marina – lateinisch *die am Meer Wohnende* – galt als Patronin der guten Geburt, wobei wir meines Erachtens nach beim Thema des Nürnberger Gemäldes wären. Denn die Hauptthese war, dass wir mit der Nürnberger Heimsuchung ein Bild vor uns haben, welches in der venezianischen Tradition einer besonderen Form des Votiv-Bildes steht.

So weit ich sehe, hat diese zum ersten Mal Wolfram Prinz in seinem Aufsatz *Die Darstellung Christi im Tempel und die Bildnisse des Andrea Mantegna* von 1962 aufgezeigt.<sup>6</sup> Ich bin ihm damals in einem Analogschluss gefolgt und möchte das auch heute tun. Prinz hat in seinem Beitrag



3 Detail aus Abb. 1

nachgewiesen, und Ronald Lightbown greift seine Überlegungen in seiner Mantegna-Monographie auf,<sup>7</sup> dass die beiden Porträts links und rechts in Mantegnas Berliner Gemälde *Darstellung Christi im Tempel* das Ehepaar Mantegna selbst darstellen (Abb. 4). Rechts der Künstler, etwa 23-jährig, und links seine Ehefrau Nicolosia Mantegna, eine geborene Bellini. Prinz datiert die Tafel um 1454 und damit in die Zeit ihrer Hochzeit. Das Blicken der beiden nach links auf

einen Punkt außerhalb des Bildes bringt Prinz versuchsweise in Zusammenhang mit der ursprünglichen Hängung. Es könnte, so Prinz, in einer Kapelle so platziert gewesen sein, dass das Ehepaar Mantegna ursprünglich auf einen Altar blickte. Mit seiner Datierung um 1454 plädiert Wolfram Prinz dafür, das Gemälde als ein Hochzeitsbild anzusehen, er hat dafür aber keine Beweise. Genauso wenig, wie ich bei dem Rottenhammer-Bild.

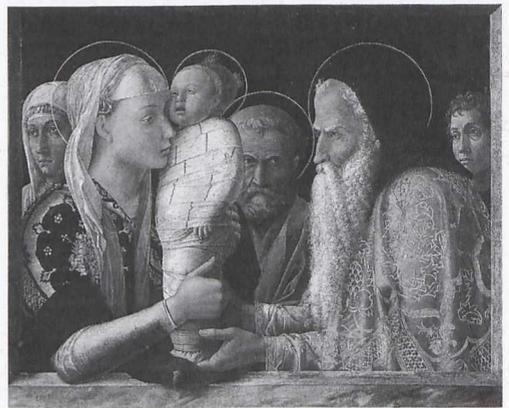
Schon Prinz nennt ein weiteres Gemälde, welches in diesem Kontext stehen könnte, das von Giovanni Bellini in der Fondazione Querini-Stampalia in Venedig, welches früher ebenfalls Mantegna zugeschrieben war. Heute wird es Giovanni Bellini, Bruder von Nicolosia Mantegna, gegeben.<sup>8</sup> Auch hier ist die *Darstellung Christi im Tempel* gezeigt, mit Maria und dem Jesuskind links sowie Josef in der Mitte und rechts Simeon. Zu dem Ehepaar Mantegna seien aber nun zwei weitere historisch verbürgte Personen hinzugekommen, die – so Wolfram Prinz – in einer verwandtschaftlichen Beziehung zu Nicolosia und Andrea Mantegna stünden; der Autor enthält sich aber weiterer Spekulationen. Die spätere Mantegna-Forschung – wie die von Roland Lightbown<sup>9</sup> – geht hier weiter: In dem Bild seien der Maler Giovanni Bellini und seine Mutter dargestellt sowie Nicolosia und Andrea Mantegna. Das Ganze sei ein Votiv-Bild, da es die Hoffnung auf die gute Niederkunft von Nicolosia zum Ausdruck brächte. Bei beiden Gemälden sei auffallend, dass die Frauen links, also heraldisch hervorgehoben, vor den Männern dargestellt worden seien. Dies deshalb, weil sie so hinter der Jungfrau Maria, Beschützerin der Frauen und der guten Geburt, zur Darstellung kommen konnten.

Porträtähnliche Züge will man auch bei der links dargestellten Frau des Gemäldefragmentes im Wiener Kunsthistorischen Museum von Giovanni Bellini sehen.<sup>10</sup> Es gehört zu einer Gruppe von Gemälden, die historische Personen, auch wenn man sich über deren Identifizierungen streiten kann, im Zusammenhang mit biblischen

Szenen zeigen, die im Kontext mit Schwangerschaft und guter Geburt stehen. In diese Gruppe wollte ich damals wie heute das Gemälde Rottenhammers stellen.

Es fügt sich in diese Gruppe der Halbfigurenbilder, die historisch verbürgte, wenn auch nicht immer benennbare Frauen bzw. Ehepaare zeigen. Kann man derartige Gemälde zu einer Gruppe zusammenfassen und nach einer – so weit ich sehe – noch nicht erforschten Ikonographie des Kinderwunsches fragen?

Rottenhammers Gemälde ist im Jahre 1596 kurz nach seiner Niederlassung in Venedig ab September 1595 und kurz nach seiner Eheschließung gemalt worden. Die persönlichen Familienverhältnisse Rottenhammers sind für die venezianischen Jahre nur sehr summarisch überliefert; was wir dazu wissen, verdanken wir den Forschungen von Harry Schlichtenmaier. Aus der Ehe sollen bis 1600 fünf Kinder hervorgegangen sein; das erste Kind hieß Marina, der folgende Junge Johannes. Durch kostümkundliche Vergleiche meinte ich in dem Nürnberger Bestandskatalog der Barockgemälde in der Kleidung der Frau ein Hochzeitskleid identifizieren zu können; doch bin ich heute verunsichert. Cesare Vecellios Trachtenbuch *Hibiti antichi et moderni*, welches in Venedig 1589 gedruckt wurde, bildet



4 Andrea Mantegna, *Darstellung Christi im Tempel*, Leimtempera auf Leinwand (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie)

das Hochzeitskleid (*Spose nobili moderne*) ab. Doch es könnte sich auch um die Kleidung einer vornehmen Kurtisane (Anonimo: *Sposa veneziana, Nobildonna veneziana, Cortigiana veneziana*) oder – Gegensatz muss sein – um die einer Novizin (Giacomo Franco: *Habiti delle donne venetiane*, Venezia 1628) handeln, die sich in einem adeligen Frauenkloster durchaus weltlichen Genüssen hingeben konnte.

Deshalb würde ich meine Idee, ob es sich bei dem Nürnberger Gemälde um ein Hochzeitsbild vergleichbar dem des Andrea Mantegna oder Giovanni Bellini handelt, heute allgemeiner halten und weitergefasst nach einer Ikonographie des Kinderwunsches fragen. Das Problem so formuliert, würdigt das Besondere des Nürnberger Bildes: Eine Auftraggeberin – welche auch immer – lässt sich im biblischen Kontext von Schwangerschaft und glücklicher Geburt darstellen. Damit unterscheidet sich das Rottenhammer-Bild doch markant von jenen Gemälden, die Schlichtenmaier und ihm folgend Andrew John Martin als mögliche Vorbilder für unser Nürnberger Leinwandbild nennen.<sup>11</sup> Diese Vorbildfunktion bezieht sich nach meiner Meinung nur auf Pinselduktus und Kolorit, beides ist zweifelsfrei der venezianischen Malerei des ausgehenden 16. Jahrhunderts zuzuordnen. Von den beiden Autoren wird beispielsweise genannt die *Heimsuchung* von 1581 aus Santa Maria del Giglio von Palma il Giovane<sup>12</sup> oder dasselbe Thema von Jacopo Tintoretto von 1588 für die Scuola Grande di San Rocco,<sup>13</sup> beide Venedig.

Man könnte nun mit Hilfe der Frankfurter Dissertation von Kristin Vincke *Die Heimsuchung, Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600*, den Begleitpersonen von Maria und Elisabeth und ihren Attributen nachgehen, doch wäre das Ergebnis das bereits umrissene: In Venedig hat sich anlässlich der verwandtschaftlichen Verbindung zwischen Andrea Mantegna und der Malerfamilie Bellini jene Sondergruppe der Heimsuchungs-Darstellungen entwickelt, welche Rottenhammer nach meiner Meinung mit seinem Gemälde zitiert.

Vincke teilt die Heimsuchungsbilder in Gruppen auf, wobei Überschneidungen nicht immer eine klare Zuordnung zulassen: Elisabeth und Maria in Begleitung von ein beziehungsweise zwei Mägden, das Hinzuziehen von Joseph und/oder Zacharias, die Einfügung von Anna, der Mutter von Maria und so weiter und so fort.<sup>14</sup> Wenn historische Personen dargestellt wurden, wie die der Familie Tornabuoni in Ghirlandaios Fresken in S. Maria Novella in Florenz, dann treten sie als Familienverband auf. Und die Familienmitglieder sind nicht nur bei der Darstellung der Heimsuchung, sondern auch bei den anderen biblischen Szenen der Kapelle vertreten. Wenn eine größere Volksmenge erscheint, wie bei Pinturicchios Fresken im Appartamento Borgia des Vatikans, dann standen diese Personen laut Vincke und auch laut Sabine Poeschel<sup>15</sup> für die unterschiedlichen Lebensalter, verschiedene Völker oder gar für die Weltbevölkerung schlechthin.

Das alles hilft aber bei der Interpretation der Nürnberger *Heimsuchung mit Venezianerin* nicht weiter. Die abgebildete Dame, wer auch immer sie war,<sup>16</sup> ist in elegante venezianische Mode gehüllt, ähnlich der Dame, ehemals in der Liechtensteiner Galerie, wie sie Domenico Tintoretto gezeigt hat.<sup>17</sup> Die Haartracht, der Schmuck und die Kleidung selbst entsprächen dem des Rottenhammer-Gemäldes. Der Vergleich ist nur hinsichtlich der modischen Erscheinung, nicht wegen der Porträtierten, deren Namen wir ebenfalls nicht kennen, zu führen. Es bleibt deshalb nur die Feststellung, dass Rottenhammer kurz nach seiner Niederlassung in Venedig das vorgestellte Bild malte, welches eine wohl historisch verbürgte, uns aber unbekannt Dame im Zusammenhang mit der Darstellung der *Heimsuchung* zeigt.

Die Frage bleibt, wer die Unbekannte sein könnte und vor allem in welcher Absicht sie einen Zusammenhang zu dem christlichen Thema der *Heimsuchung* herstellen ließ. Eine Antwort könnte sein, dass Themen, die in Zusammenhang mit Christi Geburt stehen, wohl dazu geeignet waren, den Wunsch nach eigenen Kindern beziehungsweise den Wunsch nach einer glück-

lich verlaufenden Schwangerschaft wie Niederkunft zum Ausdruck zu bringen. Es scheint, dass mit Gemälden von Andrea Mantegna oder Giovanni Bellini eine Ikonographie des Kinderwunsches in Venedig zum ersten Mal formuliert wurde und dass Rottenhammer diese Sonderform der Heimsuchungs-Ikonographie aufgriff.

Dies scheint mir nun umso wahrscheinlicher, da eine Ikonographie des Kinderwunsches auch anderswo und zudem in nordalpin entstandenen Werken vermutet wurde. So bei Robert Campins um 1425–30 gemaltem Mérode-Triptychon (New York) – das Mittelbild zeigt eine Verkündigungsszene –, welches ebenfalls anlässlich der Hochzeit des dargestellten Ehepaares gemalt worden sein soll: »Man kann annehmen, dass das Triptychon ursprünglich die Funktion eines Votivbildes hatte, mit dem das frisch verheiratete Ehepaar seinen Kinderwunsch an die Muttergottes richtete. Durch ihre wunderbare Empfängnis war sie zu einer Patronin geworden, die auch ihnen zu Nachkommen verhelfen konnte.«<sup>18</sup> Oder bei einem in Köln entstandenen Gemälde um 1500 (Wallraf-Richartz-Museum), welches vielleicht die Legende des Hl. Gereon zeigt: Festgehalten ist die Taufszene des Heiligen, der ein Bräutigam – links dargestellt – beiwohnt. Er ist gehüllt in seinen Brautmantel und umkränzt mit

einem Myrtenkranz. In seiner Begleitung sind zwei Knaben, die die Utensilien der Brautreini-gung mit sich führen. Der Täufling – in dem man den heiligen Gereon vermutet – wird von einem älteren Mann gehalten, bei dem man auch porträtähnliche Gesichtszüge und den Vater der Braut annimmt. Rechts ist die vermutete Braut dargestellt, die mit einer Hand den Täufling hält und die andere auf ihren Bauch legt, wohl als Zeichen ihrer (erhofften?) Fruchtbarkeit: »Vielleicht verspricht sie sich mit Hilfe des Heiligen viele Kinder.«<sup>19</sup> Auch hier könnte – wie beim Mérode-Triptychon – ein Ehepaar als Auftraggeber des Gemäldes angenommen werden.

Wie auch immer Johann Rottenhammers Nürnberger *Heimsuchung mit Venezianerin* letztendlich zu interpretieren sein wird, die Ikonographie des Kinderwunsches scheint ein spannendes und bis jetzt unbearbeitetes Forschungsgebiet der Kunstgeschichte zu sein. Immerhin wurden ja auch die Realien einer guten Geburt – wie die italienischen *deschi da parto* – bereits beeindruckend untersucht.<sup>20</sup> Warum nicht auch die pränatale Zeit? Methodisch wegweisend können für Kinderwunschartstellungen die neueren Ergebnisse der kulturhistorischen Emotionsforschung sein, an der die Kunstwissenschaft einen maßgeblichen Anteil hat.<sup>21</sup>

## Anmerkungen

- 1 Den Schlüsselhinweis, mit dem Verweis auf den Aufsatz von Wolfram Prinz (siehe Anm. 6), für meine Interpretation des Gemäldes gab seinerzeit Dr. Heidrun Ludwig (heute Darmstadt). Für neuere Anregungen und Hilfe danke ich PD Dr. Heiner Borggrefe (Lemgo), PD Dr. Christiane Kruse (Marburg), Dr. Ulrike Middendorf (Münster/Westf.), Dr. des. Ulrike Birgit Münch (Trier). – Für den Abdruck wurde der Aufbau des Vortrages der Rottenhammer-Tagung (Lemgo, 17./18. Februar 2007) beibehalten und der Text um Anmerkungen erweitert.
- 2 Siehe Andreas Tacke: *Die Gemälde des 17. Jahrhun-*

*derts im Germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog*, Mainz 1995, 208–210, Nr. 102.

- 3 Siehe Michel Hochmann: Hans Rottenhammer and Pietro Mera: two northern artists in Rome and Venice, *The Burlington Magazine*, 145, 2003, 641–645.
- 4 Harry Schlichtenmaier: *Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564–1625) Maler und Zeichner, mit Werkkatalog*. (Phil. Diss. Tübingen 1983) (Dissdruck) o. O. 1988, 38, 110 und 219–220, G I 21 (ohne Literatur). – Zuvor siehe Paola Rossi: Nota per Rizzardo Locatelli e una proposta per Hans Rottenhammer, *Arte Veneta*, 34, 1980, 169–

- 174, bes. 171–172, Abb. 8. – Luciana Larcher Crosato: *Una Susanna* di Hans Rottenhammer, *Pantheon*, 41, 1983, 346–348, bes. 346 (»tintorettesca«).
- 5 Mein Versuch, den Namen der ersten Tochter des Ehepaars Rottenhammer Marina aus dem Namen der Jungfrau Maria abzuleiten, wurde zurecht von Andrew John Martin zurückgewiesen, siehe Bernard Aikema, Beverly Louise Brown (Hg.): *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*, Ausst.-Kat., Palazzo Grassi, Venedig, New York 2000, 658, Nr. 210 (von Andrew John Martin), Abb. 659.
- 6 Wolfram Prinz: Die Darstellung Christi im Tempel und die Bildnisse des Andrea Mantegna, *Berliner Museen, Berichte aus den ehem. Preußischen Kunstsammlungen*, N.F. 12, 1962, 50–54. Die Bezüge auf diesen kurzen Aufsatz werden im Folgenden nicht weiter nachgewiesen.
- 7 Ronald Lightbown: *Mantegna, with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, 404–405, Tafel IV.
- 8 Renaissance Venice and the North (wie Anm. 5), 290–291, Nr. 50.
- 9 Lightbown 1986 (wie Anm. 7), 405. Zweifel an diesen Identifizierungen, ohne diese jedoch auszuführen, meldet Anchise Temestini: *Giovanni Bellini*, München 1998, 62, an.
- 10 Rodolfo Pallucchini: *Giovanni Bellini*, Mailand 1959, Abb. 163, *Darstellung Christi im Tempel*, Wien, Kunsthistorisches Museum. – *Darstellung Christi im Tempel*, London, National Gallery.
- 11 Schlichtenmaier 1988 (wie Anm. 4), 110, und Martin in: Renaissance Venice and the North (wie Anm. 5), 658.
- 12 Stefania Mason Rinaldi: *Palma il Giovane, L'opera completa*, Mailand 1984, 128, Nr. 440, Abb. 48, *Heimsuchung* von ca. 1581, in Venedig, Santa Maria del Giglio, siehe 130–131, Nr. 460, Abb. 596, *Heimsuchung* von ca. 1615, Venedig, San Nicolò dei Tolentini.
- 13 Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi: *Tintoretto, Le opere sacre e profane*, 2 Bände, Mailand 1982, 231, Nr. 460, Abb. 585: *Heimsuchung* von 1588, Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Sala Superiore.
- 14 Kristin Vincke: *Die Heimsuchung, Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600*, (Phil. Diss. Frankfurt/Main 1995) Köln u. a. 1997, 35–37: »Die Begleitpersonen und die Attribute«.
- 15 Sabine Poeschel: *Alexander Maximus, Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan*, Weimar 1999, 135–139: »Die Heimsuchung Mariens«, Abb. 74.
- 16 Martin in: Renaissance Venice and the North (wie Anm. 5), 658, verwirft meine Interpretation (Tacke 1995 [wie Anm. 2]), und sieht bei der elegant gekleideten Dame stilistische Ähnlichkeiten zum Werk von Paolo Fiammingo und damit eine Hommage an den im Entstehungsjahr der Nürnberger *Heimsuchung* verstorbenen Meister: »the striking Venetian lady might also be viewed as Rottenhammer's homage to him«. – Ulrike Middendorf präzisiert in ihrem Brief vom 28.3.07 an den Verfasser ihren schon auf der Rottenhammer-Tagung gemachten Vorschlag, dass es sich bei der Venezianerin um eine »Frau (von) Welt« handeln könnte und man das Heimsuchungs-Bild als eine Gegenüberstellung von »Demut und Hochmut alias Superbia« interpretieren könnte.
- 17 Die Beobachtung bei Rossi 1980 (wie Anm. 4). – Siehe zum Gemälde Paola Rossi: *Jacopo Tintoretto, Bd. 1: I Ritratti*, bearbeitet von Rodolfo Pallucchini, Venedig 1974, 153, Abb. 264.
- 18 Felix Thürlemann: *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München u. a. 2002, 72, zum Altar siehe 58–76 und 269–272.
- 19 Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes (Hg.): *Glanz und Schmerz, Kölner Malerei aus dem Wallraf-Richartz-Museum*, Ausst.-Kat., Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, Lemgo, Köln 1998, Nr. 4. Diese Überlegung stammt von Heiner Borggreffe, ohne diese siehe zum Gemälde Frank Günter Zehnder: *Katalog der Altkölner Malerei* (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums Bd. 11), Köln 1990, 175–179, bes. Nr. 122 (die Familienwappen gehören ins 17. Jahrhundert!), Abb. 124.
- 20 Claudia Däubler-Hauschke: *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der »deschi da parto«*, (Diss. Augsburg 1999) München-Berlin 2003.
- 21 Beispielsweise Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin-New York 2004.