

Katharina Fieschi Adorno als „Madonna Caterineta“

Ein Bildnis von Bernardino di Betto di
Biagio?

Michael Hofbauer

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2025.

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009651>

Katharina Fieschi Adorno als „Madonna Caterineta“ - Ein Bildnis von Bernardino di Betto di Biagio?

Michael Hofbauer

„Katharina von Genua“¹ wurde 1675 selig- und 1737 heiliggesprochen und gilt bis heute als eine der bedeutendsten Heiligen Italiens. Ihr nicht verwester Leichnam wird in einem gläsernen Sarkophag in der „Chiesa della Santissima Annunziata di Portoria“² in Genua ausgestellt³ und als Patronin Genuas und der italienischen Krankenhäuser verehrt.

Als Tochter des Marineadmirals und zeitweiligen Vizekönigs von Neapel, Giacomo Fieschi, Mitglied einer begüterten Patrizierfamilie, aus deren Geschlecht zwei Päpste hervorgegangen waren, wuchs Katharina in aristokratischen Kreisen auf. Sie soll jedoch bereits früh den Wunsch gehegt haben, in ein Kloster einzutreten, was ihr allerdings verwehrt blieb. 16-jährig wurde sie aus dynastischen Gründen mit dem erheblich älteren Giuliano Adorno verheiratet, der nach einer Reihe geschäftlicher und militärischer Aktivitäten im Ausland in seine Heimatstadt Genua zurückgekehrt war.⁴

Erste mystische Erfahrungen soll Katharina während eines Besuches 1473 bei ihrer älteren Schwester Limbania im Franziskanerkloster „Nostra Signora delle Grazie“ gemacht haben. Nach einem bis zu diesem Zeitpunkt ausschweifenden Leben in einer unglücklichen, kinderlosen Ehe, verspürte sie den spirituellen Wunsch nach körperlicher Entsagung und Buße. In der Folge verschrieb sie sich der Pflege Hilfsbedürftiger im Spital Pammatone, deren Frauenabteilung sie ab 1489 leitete.⁵ Bereits 1479 trat sie zudem als Terziarin dem dritten Franziskanerorden bei.

Nach dem Verlust seines Vermögens infolge verschwenderischen Lebensstils folgte ihr Ehemann Giuliano ihrem Vorbild und verbrachte, ebenfalls als Mitglied des Franziskanerordens, seine letzten Lebensjahre an Katharinas Seite als Pflegehelfer, bis er 1497 verstarb. Ab 1499 setzte sich Katharinas Katharsis, begleitet von zunehmenden mystischen Erfahrungen, fort, die bis zu ihrem Tod 1510 andauern sollten.⁶

Erst nach dem Tod ihres Mannes vertraute sie sich ihrem Vorgesetzten Cattaneo Marabotto in Beichtgesprächen an, der Notizen zu Katharinas Offenbarungen „Dialog über die göttliche Liebe“⁷ und das „Traktat über das Fegefeuer“ anfertigte und diese 1551 edierte.⁸

PorträtDarstellungen der Katharina von Genua sind bislang nur als nicht verifizierbare, posthum entstandene Gemälde bekannt. Lebendporträts sind nicht bekannt. Es scheint

¹ Katharina Fieschi Adorno, genannt: „Heilige Katharina von Genua“ (* 5. April 1447, Genua - † 15. September 1510 ebenda). Vgl. Häuptli, Bruno W.: KATHARINA VON GENUA (Caterina Fieschi Adorno). In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL). Band 27, Bautz, Nordhausen 2007, Sp. 731-736.

² Heute auch als Kirche „Santa Caterina“ bezeichnet.

³ Vgl. <https://www.museionline.info/genova-musei-e-monumenti/chiesa-della-santissima-annunziata-di-portoria>.

⁴ Vgl. Ansprache zur Generalaudienz von Papst BENEDIKT XVI., Audienzhalle, 12. 01. 2011, online einsehbar unter: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/de/audiences/2011/documents/hf_ben-xvi_aud_20110112.html.

⁵ Vgl. zusammenfassend: Mitteilungen des Bistums Augsburg unter: <https://bistum-augsburg.de/Heilige-des-Tages/Heilige/KATHARINA-VON-GENUA>, eingesehen am 19.08.2023.

⁶ Abt em. Dr. Kränkl, Emmeram OSB, Benediktinerabtei Schäftlarn in Ökumenisches Heiligenlexikon, online einsehbar unter: https://www.heiligenlexikon.de/BiographienK/Katharina_von_Genua.htm.

⁷ "Vita mirabile e Dottrina santa della Beata Madonna Caterina da Genova", Antonio Bellono, 1551, Genua einsehbar in der Tipografia del R. I. de'Sordo-Muti, Genova 1847 unter dem Titel "Vita ed apere di Santa Caterina da Genova" (Zitat aus <https://www.gottliebuns.com/doc/Katharina%20von%20Genua%20-%20Dialog%20ueber%20die%20goettliche%20Liebe.pdf>).

⁸ http://www.documentacatholicaomnia.eu/07_10_1447-1510-_Caterina_da_Genova,_Sancta.html.

jedoch naheliegend, die Existenz derartiger Bildnisse zu vermuten, denn als eine bereits zu Lebzeiten exponierte spirituelle Persönlichkeit dürfte Katharina die Aufmerksamkeit nicht nur des Klerus bereits früh auf sich gezogen haben. Die von ihr verfassten Traktate als Folge ihrer aufopfernden Hingabe zum Glauben an die göttliche Liebe sowie die damit verbundene Lebensweise mussten auf ihr Umfeld nicht nur eine nachhaltige Wirkung entfaltet, sondern auch Assoziationen geweckt haben. Folgt man den Überlieferungen zur Vita Katharinas, so fällt auf, dass sich die beschriebenen Lebensereignisse mit denen ihrer heiligen Vorgängerinnen „Katharina von Alexandrien“⁹ und noch stärker „Katharina von Siena“¹⁰ decken. Und ebenso wie sich narrative Überschneidungen zwischen bildlichen Darstellungen beider vorangegangenen Heiligen nachweisen lassen, kann denklogisch die Übernahme traditioneller Darstellungsformen der Namenspatroninnen auch für „Katharina von Genua“¹¹ angenommen werden. Besonders einem Werk kommt hierbei Beweiskraft zu, denn es zeigt ein von Fra Simone da Carnuli (Simone Dondo da Carnoli)¹² gemaltes Altarblatt in der „Chiesa Nostra Signora del Monte“ in Genua mit der Darstellung der mystischen Vermählung Katharinas mit dem erwachsenen Jesus. Möglicherweise ist gerade die dynastische Verbindung des Stefano Fieschi Raggio¹³ der Schlüssel zu Katharina Fieschi Adorno, der durch ihre Laienmitgliedschaft im dritten Franziskanerorden enge Beziehungen zum angrenzenden Kloster bescheinigt werden können, dessen Vorsitz Raggio ab 1549 hatte. Es stellt sich deshalb die Frage, ob das Motiv des Altarblatts einen Verweis auf Katharina Adorno darstellen könnte?

Eine aus Siena stammende mystische Vermählung, heute in New York, die wie bei dem oben erwähnten Altarblatt in Genua den erwachsenen Jesus zeigt, kann einen Hinweis darauf geben, dass dieses Narrativ nicht nur mit der genau zweihundert Jahre vor Katharina von Genua geborenen „Katharina von Siena“ verknüpft worden sein muss¹⁴, sondern ebenso auf ein Rollenbild der Patronin Genuas. Es könnte deshalb angenommen werden, dass die von Simone Dondo gemalte Katharina in der „Chiesa Nostra Signora del Monte“ Katharina Fieschi in der Rolle der „Heiligen Katharina von Siena“ darstellen soll. Da diese 1444 von den Franziskanern übernommene und zunächst der „Himmelfahrt Mariens“ geweihte Kirche mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts wieder ihren ursprünglichen Namen „*Madonna del Monte*“ erhielt, wäre es

⁹ Erfundene Gestalt einer Königstochter des 3. und 4. Jahrhunderts, die sich als geweihte Jungfrau Christus versprochen hatte und Qualen durch Nahrungsentzug und Geißelung erlitten haben soll, zunächst von Engeln gepflegt und schließlich enthauptet wurde, wobei aus ihren Wunden kein Blut, sondern Milch floss.

¹⁰ „Katharina von Siena“ (* 25. März 1347, Siena - † 29. April 1380, Rom) war eine adlige italienische Mystikerin, die bereits in jungen Jahren Erscheinungen hatte, sich selbst geißelte und fastete. Nach einer Vision der mystischen Vermählung stellte sich „Katharina von Siena“ in den Dienst der Nächstenliebe und Pflege Bedürftiger, was von ihrem Beichtvater posthum biografisch als „*Legenda major*“ ediert wurde. Vgl.: https://www.heiligenlexikon.de/BiographienK/Katharina_von_Siena.htm.

¹¹ Von Hügel, Friedrich: *The Mystical Element of Religion, as studied in Saint Catherine of Genoa and her friends*, BoD – Books on Demand, 02.11.2018.

¹² Die biografischen Daten des Malers sind unklar. Ihm zugeschriebene Werke finden sich zwischen 1519 und 1560. Der Überlieferung nach war er Mönch des Franziskanerordens und zuvor Novize im Genueser Kloster „S. Maria del Monte“. Vgl.: https://www.treccani.it/enciclopedia/simone-dondo_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹³ Stefano Raggio heiratete in zweiter Ehe 1521 in die Dogenfamilie Adorno ein, womit sich nicht nur sein sozialer Status enorm erhöht haben dürfte, sondern auch die genealogische Verbindung zu Katharina Fieschi Adorno unterstrichen wurde. Vgl. Repetto, Maria Luce: *Appunti per una biografia di Stefano Raggio: da mercator a nobilis*, in: Zanelli, Gianluca u.a.: *Joos Van Cleve*

Il trittico di San Donato, S. 62. online unter:

https://www.academia.edu/37786295/Appunti_per_una_biografia_di_Stefano_Raggio_Da_mercator_a_nobili_s_in_Joos_Van_Cleve_il_trittico_di_San_Donato_a_cura_di_G_Zanelli_Genova_2016.

¹⁴ Als Beleg für eine Vermählung Katharinas von Siena mit dem erwachsenen Jesus, vgl.: Giovanni di Paolo (um 1403 Siena - 1482 Siena), *Mystische Vermählung der Heiligen Katharina von Siena*, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr.: 1997.117.2.

zudem logisch, aufgrund der Verbindung Katharinas zu dem dort ansässigen Franziskanerorden das Bild einer gleichnamigen Madonna zu vermuten, die mit der überlieferten „Madonna Caterineta“ zu identifizieren wäre.¹⁵

In Genua existiert ein weiteres von Stefano Raggio gestiftetes Werk. Für die Kirche San Donato entstand etwa um 1515 ein zweiflügeliger Retabel mit der „Anbetung der Könige“ sowie auf den Außenflügeln links der Stifter selbst und rechts die „Heilige Barbara“. Es gilt heute als gesichert, dass dieses Werk¹⁶ aus der Werkstatt von Joos van Cleve¹⁷ stammt, womit dessen direkter Kontakt zu Raggio - Fieschi nachweisbar ist.¹⁸ Dieses Auftragswerk belegt jedoch nicht nur die weitreichenden Verbindungen des Familienverbands der Adorno, Fieschi und Raggio, sondern gibt insbesondere einen Hinweis auf die unbeantwortete Frage zur Identifizierung einer Katharinendarstellung, die, bislang ohne Nachweis, Katharina Fieschi Adorno als „Heilige Katharina“ darstellen soll.

Es handelt sich um ein Werk des Meisters von Frankfurt¹⁹, der aufgrund stilkritischer Erwägungen mit Joos van Cleve in Verbindung gebracht werden kann und der ebenfalls in Antwerpen tätig gewesen sein dürfte. Diese Darstellung, die anhand des Attributs der Krone zweifellos als Katharina identifizierbar ist, steht einer Barbara nah, die 2011 im niederländischen

¹⁵ Katharina Fieschi wurde bereits ab 1551 als „Madonna Caterineta“ bezeichnet. Vgl. Libro de la vita mirabile & dottrina santa, de la beata Caterinetta da Genoa, Nel quale si contiene vna vtile & catholica dimostrazione & dechiaratione del purgatorio. [The „Vita“ by C. Marabotto and E. Vernazza. The „Trattato del purgatorio“ by Saint Catharine, followed by „Dialogo della detta Madonna Caterinetta tra l'anima & il corpo.“], Genua 1551; Digitalisat unter: https://books.google.de/books?id=xb5jAAAAcAAJ&hl=de&source=gbp_navlinks_s oder Marabotto, Cattaneo: Libro de la vita mirabile & dottrina santa, de la beata Caterinetta da Genoa, nel quale si contiene vna vtile & catholica dimostrazione & dechiaratione del purgatorio, 1551, S. 20, 21, 167, 185. „Wenn wir von der linken Seite die Straße hinuntergehen, die uns zum Meer führt, besuchen wir zuerst das ORATORIUM S. GIACOMO APOSTOLO, bekannt als DELLA MARINA. Accinelli vermutet, dass diese Bruderschaft ein Zweig der Bruderschaft ist, die sich von der Bruderschaft von S. Giacomo di Prè abgetrennt hat, die ihm zufolge sehr alt ist; er fügt jedoch keine Dokumente bei. Er setzt die Anfänge des Oratoriums zu Recht auf das Jahr 1403 fest, eine Zeit, die auf der Tafel vermerkt ist, die die Teilnahme der Brüder am frommen Dienst des Mittagessens in St. Lazarus bezeugt. Eine spätere Inschrift aus einem halben Jahrhundert ist am Eingang des Oratoriums zu lesen, in der die Mauer erwähnt wird, die sie auf eigene Kosten in der Nähe errichteten, vielleicht als Ergebnis einer Verpflichtung. Eine andere, etwa aus dem Jahr 1549, erinnert in schlechtem Italienisch an den Bau des darüber liegenden Hauses und an die Abgabe von jährlich sieben Pfund an die armen Brüder, um die Seele der **Madonna Caterina**, der Frau eines gewissen Messer Sanchio Buscaino, zu ehren, der zum Zweck des besagten Baus eine gute Summe gespendet hatte“. Vgl. Alizeri, Federigo: Guida Artistica Per la Città Di Genova - Band 1, 1846, S. 392; sowie „Ella è Madonna Caterina Adorna, la quale è di perfettissima vita. (Sie ist die Muttergottes Katharina von Adorna, die von vollkommenem Leben ist.)“, vgl. Drane, Augusta Theodosia: Vita ed opere di santa Caterina da Genova. 1860, S. 125.

¹⁶ Joos van Cleve, Triptychon der Anbetung der Könige, um 1515, Öl auf Tafel, Mitteltafel, 156 x 138 cm, Seitentafeln, 162 x 67 cm, Genua, San Donato, mit der Darstellung des Stifters Stefano Raggio, kenntlich durch Familienwappen auf der Kniebank.

¹⁷ Ein weiteres Porträt von Stefano Raggio wird in der Galleria Nazionale di Palazzo Spinola in Genua aufbewahrt. Joos Van Cleve, 38,0 x 27,0 cm.

¹⁸ Als gesichert gilt zudem ein Aufenthalt Raggios in Antwerpen im Jahr 1507, welches er als Teil seiner Ausbildung zum Kaufmann gemeinsam mit seinem Onkel und Lehrmeister Lorenzo besuchte. Vgl. Repetto, Maria Luce: Appunti per una biografia di Stefano Raggio: da mercator a nobilis, in: Zanelli, Gianluca u.a.: Joos Van Cleve, Il trittico di San Donato, Genova 2016, S. 61, online unter: https://www.academia.edu/37786295/Appunti_per_una_biografia_di_Stefano_Raggio_Da_mercator_a_nobilis_in_Joos_Van_Cleve_il_trittico_di_San_Donato_a_cura_di_G_Zanelli_Genova_2016.

¹⁹ 32,4 x 21,7 cm, Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Inv./Kat.Nr.: 1955.12.

Kunsthandel angeboten wurde.²⁰ Goddard datiert diese Version auf „circa 1508“²¹, Peter van den Brink nimmt dagegen an, dass aufgrund der stilistischen Abhängigkeit von Joos van Cleves „Heiliger Barbara“ die Tafel erst nach 1511 zu datieren sei.²² Deutliche Nähe besteht zu einer weiteren, in Privatbesitz befindlichen, „Katharina von Alexandrien“, die wohl zurecht ebenfalls in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert, gleichwohl von Friedländer und Goddard als Werk des Meisters von Frankfurt abgelehnt wird.²³ Trotz leichter Abweichungen in der Beurteilung des Entstehungszeitraums von Werken des Meisters von Frankfurt dürfte damit feststehen, dass seine Darstellung der fraglichen „Heiligen Katharina“ erst nach 1500 entstanden sein kann. Zu diesem Zeitpunkt war Katharina Fieschi bereits weit über 50 Jahre alt, weshalb nicht von einem Lebendporträt ausgegangen werden kann.

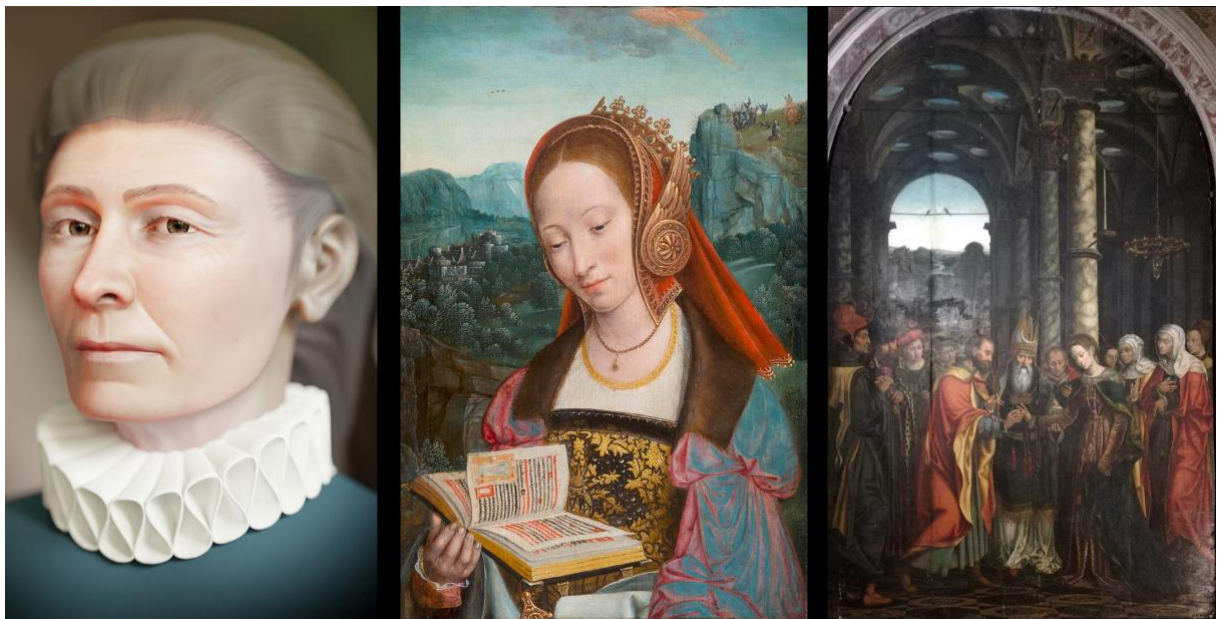


Abbildung 1: wissenschaftliche Rekonstruktion des Kopfes der ca. 62-jährigen Katharina Fieschi (links), seitverkehrte Darstellung der heiligen Katharina des Meisters von Frankfurt (Mitte), Mystische Vermählung der heiligen Katharina von Fra Simone da Carnuli, Genua, Chiesa Nostra Signora del Monte.

Wenn sie auf dieser Tafel dargestellt sein sollte, muss ihr dortiges Aussehen das Ergebnis einer überlieferten Vorlage sein.

Obwohl für den Meister von Frankfurt ein direkter Kontakt oder ein Aufenthalt in Genua bisher nicht belegt werden konnte, lässt sich über dessen nachweisbaren Kontakt zu Joos van Cleve auch für den bislang nicht identifizierten Meister von Frankfurt an eine Verbindung nach Genua denken. Damit rückte die nicht verifizierbare Spekulation über die dort dargestellte junge Frau mit den tradierten Attributen der „Heiligen Katharina“ als „neue Heilige Katharina“ in den Bereich des Möglichen. Bei näherer Betrachtung des Bildes fällt zudem auf, dass Katharina zwar die Attribute ihrer Vorgänger-Heiligen trägt, diese jedoch im Wortsinn in den Hintergrund treten. So ist zwar auf dem Bergrücken rechts im Hintergrund auch deren Martyrium und das von Engeln durch Feuerschweif zerstörte Rad zu sehen, Katharina wohnt

²⁰ 69 x 24,5 cm, Öl auf Holz, Sotheby's auction, Amsterdam, 10. Mai 2011, Lot Nr. 10, Friedländer, ENP, Vol. 7, Nr. 130d, vgl.: <https://www.kikirpa.be/nl/friedlaender/1654>. Auch das RKD verweist zurecht auf die evidenten motivischen Übereinstimmungen unter Permalink: <https://rkd.nl/explore/images/219694>.

²¹ Goddard, Stephen: The Master of Frankfurt and his Shop, in *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en...»: Klasse der Schone Kunsten*, vol. 46, no. 38, 1984, p. 149, no. 75.

²² Vgl. Katalog Sotheby's, 10.05.2011, Lot 10.

²³ Vgl. <https://rkd.nl/en/explore/images/38291>.

diesem Spektakel kurz vor ihrer Hinrichtung jedoch nicht physisch bei. Gedankenversunken studiert sie vielmehr ein Buch und es scheint für die Bild-Betrachter-Kommunikation von Bedeutung zu sein, ihren „*religiösen Wissensdurst*“ durch eine halb umgeblätterte Seite zu visualisieren. Abgesehen von Haube und Krone begegnet dem Betrachter also eine lebendige Person, die in zeitgenössisch-höfischer Kleidung in einem kostbaren Buch liest. Die neben Katharinas Kopf im Hintergrund gezeigte Szene erklärt sich dabei eher als Vision eben dieser Leserin. Es hat den Eindruck, als sei Katharina gedanklich in die Rolle der heiligen Märtyrerin geschlüpft. Es ist deshalb nicht abwegig anzunehmen, dass der Meister von Frankfurt den Auftrag erhalten hatte, die erst kurz zuvor verstorbene Katharina Fieschi Adorno in einem Rollenporträt darzustellen und zur leichteren Identifizierung mit den Sekundärattributen ihrer Vorgängerin zu versehen. Wollte man entsprechend der schriftlichen Überlieferung deshalb davon ausgehen, dass die Genueser Adlige bereits mit ihrem Tod als „(Ma-)Donna Caterina“ im Gedächtnis ihrer Anhänger verankert war, so würde auch die Madonnen ähnliche Haltung Sinn ergeben, bei der das Kind durch ein Buch ersetzt wäre. Führt man sich vor Augen, dass Katharinas Leichnam nicht beerdigt, sondern der Verwesung entzogen mumifiziert wurde und damit möglicherweise auch bald nach ihrem Tod öffentlich zugänglich war, könnte ein Bilderkult die logische Folge der mündlichen Überlieferung ihrer Taten und Visionen gewesen sein, die 1551 in der Herausgabe entsprechender Schriften gipfelten. Insofern kann das Werk des Meisters von Frankfurt zurecht als eine Darstellung der Katharina von Genua angesehen werden, die nur wenige Jahre nach ihrem Tod entstanden sein dürfte.

Gleichzeitig wäre dann allerdings zu erwarten, dass Katharina auch in Gestalt einer „Madonna Caterineta“ überliefert wurde. Es kann jedoch nicht per se davon ausgegangen werden, dass die Darstellung „Katharinas von Genua“ des Meisters von Frankfurt auf die Übernahme eines noch zu Lebzeiten Katharinas entstandenes Bildnis oder eine zeichnerische Visierung zurückgehen muss. Weiterhin kann nicht nachgewiesen werden, dass der Meister von Frankfurt die aufgebarte Mumie aus eigener Anschauung studieren konnte und aus dem entstellten und deutlich älteren Gesicht die junge Katharina rekonstruiert hat. Sämtliche weiteren posthumen Memorialbildnisse von Katharina Fieschi können ebenfalls nicht als Ausgangsmaterial für die Suche nach einem Bildnis der „Madonna Caterineta“ herangezogen werden. Im Ergebnis existierten bis in die jüngste Vergangenheit also keinerlei Anhaltspunkte über das wirkliche Aussehen der Mystikerin aus Genua.

Erste Hinweise darauf, wie Katharina lebend ausgesehen haben dürfte, könnte eine digitale Rekonstruktion des mumifizierten Kopfes von Katharina Fieschi geben, die 2019 von einem Spezialistenteam²⁴ angefertigt worden war.

Das Ergebnis zeigt eine gutaussehende Frau von ca. 60 Jahren²⁵ mit markanten und dennoch weichen Zügen. Hervorzuheben sind die schmalen, weit nach außen geschwungenen Augenlider (Blepharochalasis) und die gerade, oben abgeflachte Nase mit ihren sich plastisch als Muskel abzeichnenden Nasenflügeln. Die Mundpartie ist deutlich ausgeprägt und hebt sich durch die im Laufe des Lebens entstandene Nasolabialfalte von der Regio zygomatica ab. Das Philtrum ist prägnant ausgebildet und mündet in einen v-förmigen Amorbogen über den eher schmal verlaufenden Lippen. Von der ebenfalls schmalen Kinnpartie erhebt sich ein etwas

²⁴ Die Gesichtsrekonstruktion der Heiligen Katharina von Genua war ein Projekt unter Beteiligung der Arc-Team Research Group (Italien) und des Museo Beni Culturale Cappuccini, Genua, vgl.:

https://www.museidironzone.it/arc-team_site/, http://www.ciceromoraes.com.br/doc/pt_br/Moraes/.

²⁵ Dieser durch Falten an den Mund und Augenpartien assoziierte Eindruck dürfte dem Wissen um den Todeszeitpunkt und das dadurch errechnete Alter der Frau geschuldet sein.

spitzes, unterhalb der Lippen deutlich horizontal eingekerbtes rundliches Kinn ohne vertikale Kerbe. Die Ohrläppchen sind abgesetzt und nicht angewachsen.

Stellt man unter Berücksichtigung der beschriebenen Individualmerkmale das neu geschaffene 3D-Modell der Katharina des Meisters von Frankfurt gegenüber, so lässt sich trotz der voneinander abweichenden Blickrichtungen durchaus eine Porträtähnlichkeit feststellen, die schon deshalb nicht zufällig sein dürfte, weil beide Versionen unabhängig voneinander entstanden sind und insbesondere die Rekonstruktion auf der Vermessung der Anatomie des Schädels basiert und sich damit nicht an dem posthumen Bildnis als „Heilige Katharina“ orientiert.²⁶

Auf der Suche nach der Darstellung einer „Madonna Caterineta“ kommen aufgrund von deren Verbindungen zu Genua also auch in diesem Fall Joos van Cleve und der Meister von Frankfurt in Frage, wenngleich die Chancen, Attribute auf Werken dieser Meister zu finden, die eindeutig auf „Katharina von Genua“ verweisen, äußerst gering sind. Reine Porträtähnlichkeit reicht für eine eindeutige Identifizierung naturgemäß nicht aus, da der Meister von Frankfurt und insbesondere auch Joos van Cleve aufgrund ihrer Lebensdaten nicht für Lebendbildnisse Katharinas in Frage kommen dürften. Eine Madonnendarstellung van Cleves aus der Zeit um 1530²⁷ birgt jedoch einen Hinweis, der auf eine Herkunft aus Genua²⁸ schließen lassen könnte (Abb. 2 links außen). Das vom Kind gehaltene Medaillon zeigt einen Mann mit langen glatten Haaren und Mittelscheitel, was nicht automatisch auf einen Heiligen verweist, sondern ebenso gut den Stifter des Werkes zeigen könnte (Abb. 2, 2. v. l.). Dieses Re-lief(?)-Bildnis könnte für den oben erwähnten Genueser Adligen Stefano Raggio Adorno stehen, der ausweislich seines Wappens auf dem Triptychon der Anbetung der Könige in San Donato zu sehen ist²⁹. (Abb. 2, Mitte links) Jedenfalls entspräche es einer gewissen Logik, wenn der Genueser Stifter und offensichtlich mit Katharina Fieschi Adorno verwandtschaftlich Verbundene sich zusätzlich auf einer „Madonna Caterineta“ bzw. „Madonna del Monte“ hätte in Szene setzen lassen. Zur Dokumentation einer familiären Beziehung auf einem Bildnis eignet sich insbesondere ein Medaillon als „*Porträt im Bild*“ in perfekter Weise, wie zahlreiche Beispiele belegen.³⁰

Erst rückblickend gerät bei dieser spekulativen Suche nach einer Madonna mit dem Abbild „Katharinas von Genua“ wiederum der Meister von Frankfurt in den Fokus. Eine „Madonna Lactans“ hält das säugende Kind auf einem weißen Leinentuch liegend im Arm, während der Knabe seinen rechten Arm etwas ungelenk nach unten abgewinkelt zwischen seine Beine steckt.³¹ (Abb. 2 rechts) Für sich betrachtet fügt sich die etwa in der zweiten Dekade des 16. Jahrhunderts entstandene Tafel ohne weiteres in das Oeuvre des Meisters von Frankfurt ein und birgt keine narrativen Besonderheiten. Auch Bezüge nach Genua lassen sich nicht her-

²⁶ Auf Nachfrage hat Cicero Moraes, der die 3D-Animation erstellt hat, bestätigt, dass „die Annäherung an das Gesicht (erfolgt) normalerweise nur anhand der Schädeln Daten [erfolgt], von denen wir einige Projektionen erstellen“ (schriftliche Mitteilung an den Autor vom 21.08.2023).

²⁷ Joos van Cleve, Maria mit Kind, Öl auf Eichenholz, 74,3 x 56,0 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr.: 836.

²⁸ Das erstmals 1772 in der kaiserlichen Sammlung in Wien nachweisbare Madonnenbild könnte nach der Belagerung des Klosters der Madonna del Monte durch die Habsburger Truppen 1746 in deren Besitz gekommen sein, bevor sie mit dem Genueser Volksaufstand zurückgedrängt wurden.

²⁹ Ein weiteres, Joos van Cleve zugeschriebenes, Bildnis Raggios (38 x 27 cm, Öl auf Holz) befindet sich seit 2001 im Palazzo Spinola in Genua. Es dürfte sich dabei um die Vorlage für den knienden Stifter handeln. Online einsehbar unter: https://palazzospinola.cultura.gov.it/le-opere/#/dettaglio/761871_Ritratto%20di%20Stefano%20Raggio

³⁰ Vgl. Sandro Botticelli, Bildnis eines Mannes mit der Medaille des Cosimo dei Medici, Uffizien, Inv.-Nr.: 1488.

³¹ Meister von Frankfurt, Maria Lactans, Öl auf Holz, 34,3 x 22,0 cm, Koller Auktionen 20.09.2013, A166, Lot 3023 mit Verweis auf RKD <https://rkd.nl/explore/images/219694>.

stellen. Betrachtet man das Motiv jedoch seitenverkehrt dargestellt, so könnte sich die Herkunft des mit dem Kind hochgehaltenen Tuchs sowie die etwas unglücklich konstruierte Haltung des Kindes im direkten Vergleich mit einer ähnlichen Madonnendarstellung italienischer Herkunft erklären, die als Schlüsselwerk auf der Suche nach der „Madonna Caterineta“ angesehen werden kann. Diese weitere „Madonna Lactans“ wurde 2017 als Werk eines „norditalienischen Meisters, tätig um 1500 in der Lombardei“ im Kunsthandel angeboten.³² Im Unterschied zu den mit Architektur staffierten Landschaftshintergründen, die sich üblicherweise aus der überlieferten Vorstellung biblischer Stätten generieren und allenfalls durch regionaltypische, topische Bauten „aktualisiert“ wurden, trägt diese Madonna ein eindeutiges historisches Zeugnis in ihrem Landschaftshintergrund. Zur Dokumentation der Kausalität des narrativen Bildinhalts dieser bislang unbekannten Madonna mit denen der vorgenannten Werke sowie deren Bezügen zu Katharina Fieschi muss nachfolgend zunächst eine ausführliche Untersuchung dieses Werkes erfolgen.



Abbildung 2: Joos van Cleve, *Maria mit Kind und roter Korallenkette mit Medaillon-Bildnis des Stefano Raggio* (links); Detailvergrößerung des Medaillons aus Abbildung 2, links (Mitte links); Detail aus dem Triptychon „Anbetung der Könige“ von Joos van Cleve, um 1515, San Donato, Genua (Mitte rechts); Meister von Frankfurt, *Madonna Lactans*, seitenverkehrt dargestellt

An seinem rechten Bildrand ragen aus einer Küstenlandschaft mit Segelschiffen unterhalb der Bildmitte zwei Leuchttürme empor. Die schlanken Türme mit quadratischem Grundriss verjüngen sich im Sockelbereich nach oben und werden bekrönt von kegelförmigen Spitztürmchen. Im Infrarotreflektogramm wird die Unterzeichnung deutlich sichtbar, die mittels feinen Pinsels schwungvoll und frei aufgetragen ist.³³ Strichbündel entlang der Gebäudekonturen mit zahlreichen Pentimenti, Motivteile durchdringende Linien sowie die erkennbar perspektivisch „von hinten nach vorn“ erfolgte Arbeitsweise zeugen von einer typischen Entwurfszeichnung. Spuren von der Übertragung einer Vorlage mittels Pausverfahren sind nicht erkennbar. Die Unterzeichnung offenbart auch, dass es sich um die Leuchttürme von Genua handeln muss, denn die zeichnerische Anlage der Türme deckt sich in zahlreichen Details mit den Türmen auf der Darstellung Genuas in Anton Kobergers „Schedelscher Weltchronik“. ³⁴ (vgl. Abb. 3)

³² Kunsthaus Lempertz, Auktion 1087, 20.05.2017 als „Norditalienischer Meister, tätig um 1500 in der Lombardei“, Öl auf Holz, 42,0 x 35,0 cm.

³³ OSIRIS A1, Aufnahme und Auswertung durch den Autor.

³⁴ Schedel, Hartmann: *Liber chronicarum : registum huius operis libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab inicio mundi*, Nürnberg 1493, S. 160 v, online unter: <https://search.library.wisc.edu/digital/A2IBY56AACZEJ8Z/pages/ARUALWDBD6EM329A> sowie <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/id/8439041>.

Als „wirklichkeitstreu(er)“ bezeichnet nach Loga³⁵ auch Tebel die Ansicht Genuas³⁶, die Schedel aus Jacobus Philippus „Bergomensis Supplementum chronicarum“³⁷ übernommen haben soll. Der kleinere der beiden Türme muss im Bereich der heutigen „Arena del Mare“ gestanden haben. Er wurde 1324 am Ende der Mole als Leuchtturm mit dem Namen „Torre dei Greci“ erbaut. Dass dieser zweite Turm nicht der Fantasie der damaligen Holzschneider entsprungen sein kann, beweisen weitere Darstellungen aus den Jahren 1575³⁸, 1627³⁹ und 1719⁴⁰, auf denen jeweils derselbe Turm auf einer Kaimauer rechts der Mole zu sehen ist. (Abb. 3 Mitte links und rechts sowie Abb. 4)

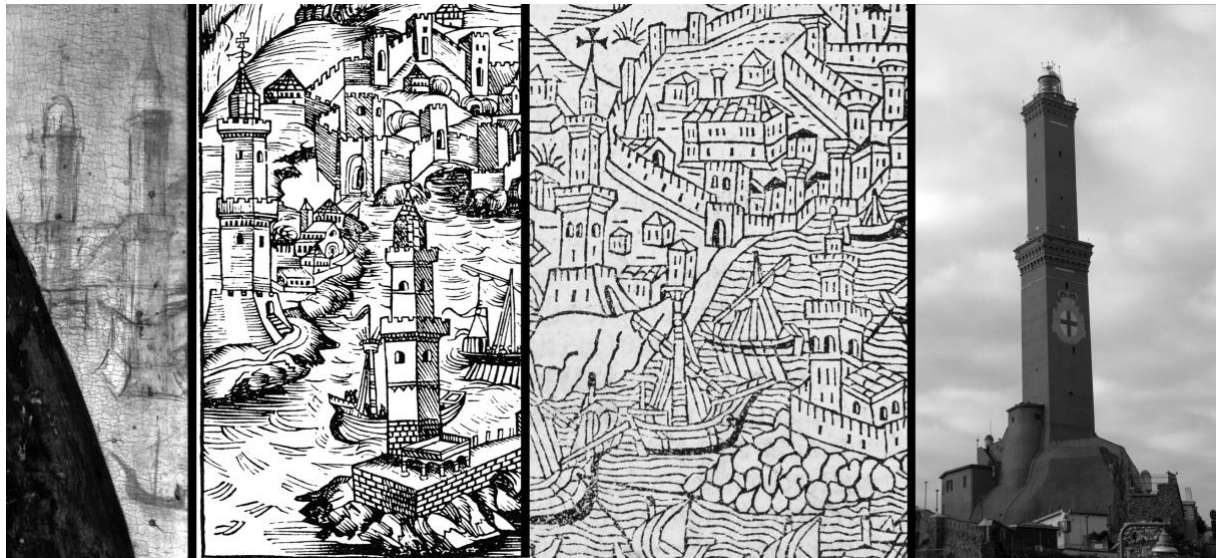


Abbildung 3: Detail aus der Unterzeichnung der bislang unbekannten Madonna Lactans mit den Leuchttürmen von Genua (links); Anton Koberger, Schedelsche Weltchronik, Detail der Leuchttürme aus der Darstellung Genuas (Mitte links); Jacobus Philippus Bergomensis, Detail der Leuchttürme aus der Darstellung „Genua lygurie civitas“ (Mitte rechts); heutiger Zustand des großen Leuchtturms von Genua, Foto: Twice25 & Rinina25, CC-BY 2.5 (rechts).

Naturgemäß weichen alle bekannten Versionen etwas voneinander ab und im chronologischen Vergleich ist festzustellen, dass mit jeder Nachfolgeversion eine Präzisierung der örtlichen Gegebenheiten erfolgt ist, was zumindest ab der Version Schedels eine persönliche Ortskenntnis voraussetzt, auch wenn Schedel die Grundkomposition und den Betrachtungswinkel Bergamos übernommen hat.⁴¹

³⁵ von Loga, Valerian: Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik, Inauguraldisseratation zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde an der Universität Leipzig. in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Berlin 1888, S. 184. 9. Bd., 3. H. (1888), S. 184-196.

³⁶ Vgl. Tebel, René: Die Vorlagen der maritimen Illustrationen in Hartmann Schedels Weltchronik. Deutsches Schifffahrtsarchiv, 22, 1999, S. 404.

³⁷ Jacobus Philippus de Bergamo auch Giacomo Filippo da Bergamo, Liber tertius. Doppelblatt, 31 x 43 cm, mit der mehr oder weniger authentischen Ansicht von „Genua lygurie civitas“, 11,5 x 8,8 cm, einspaltige, 59-zeilige Inkunabel, erstmals 1483 in Venedig erschienene Chronik als Ergänzung der Universalchronik.

³⁸ Braun, Georg, Civitates Orbis Terrarvm Liber ... / [Georgivs Bravn. Franciscvs Hogenbergivs ... Simon Novellanvs], 1575, S. 44, online unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/7832944>.

³⁹ Meisner, Daniel: Genua. Sedulus arte placet, 1627, online unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/3639846>.

⁴⁰ Vogel, Johann Jakob: Die Stadt Genua, Kupferstich, 10 x 14 cm, Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, online unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/7975744>.

⁴¹ Es ist evident, dass aufgrund der zeitgenössischen technischen Möglichkeiten ein Blick auf Genua aus der Vogelperspektive immer das Ergebnis einer konstruktiven Komposition darstellte, die je nach Kenntnisstand perspektivischer Gesetzmäßigkeiten mehr oder weniger realistisch wirkt. Während auf der Bergamo-Version von 1486 noch keinerlei parallelperspektivische oder gar zentralperspektivische Kenntnisse erkennbar sind,

Damit ist also ein großer Schritt in Richtung einer identifizierbaren Topografie erfolgt, der ohne persönliche Kenntnis der örtlichen Gegebenheiten nicht denkbar ist.⁴² Auch auf dem um 1575 entstandenen Druck von Georg Braun sind zwei Leuchttürme zu sehen, wobei der rechts stehende kleinere Turm kein Leuchtfeuer aufweist, sondern über der Balustrade des zweiten Segments gezackte Mauerreste sowie zwei Ausleger erkennen lässt, die als Leuchtfackeln oder Hebekräne interpretiert werden könnten. (Abb. 3, links) Offensichtlich hat im 16. Jahrhundert nicht nur der heute noch existierende Turm durch Bombardements Schaden genommen, sondern auch der kleinere Turm.⁴³ Zieht man zum Vergleich den 1627 edierte Stich von Daniel Meisner hinzu, so ist das gezackte Fragment hier nicht mehr vorhanden, was auf einen (Teil-)Rückbau zwischen 1575 und 1627 schließen lässt. (Abb. 3 rechts)



Abbildung 4: Georg Braun, „Civitates Orbis Terrarum Liber ...“, 1576, mit dem beschädigten kleinen Leuchtturm von Genua (links) Daniel Meisner, Genua, Sedulus arte placet, 1627 (rechts);

Es darf davon ausgegangen werden, dass die beiden auf dem Madonnenbild in perspektivischer Verkürzung nah beieinanderstehenden Leuchttürme im Wesentlichen die historischen Gegebenheiten zeigen. Damit markieren sie für die Entstehung des Madonnenbildes möglicherweise sogar einen „terminus ante quem“, denn 1507 wurde am Fuße des als „Lanterna“ bezeichneten großen Leuchtturms die Festung „Forte Briglia“ für eine belagernde französische Garnison errichtet, die auf dem Madonnenbild nicht dargestellt ist.⁴⁴ Sicherlich ist es denkbar, dass der Maler bei seinem betont topografischen Verweis auf Genua irrelevante Bauten absichtlich eliminiert hat. Im Galata Museo del Mare in Genua wird jedoch ein Gemälde aufbewahrt, das spätestens um 1497 vollendet worden sein muss und evidente Übereinstimmungen der dort abgebildeten Leuchttürme mit denen auf dem Madonnenbildnis aufweist. (Abb. 5)

Diese wohl um 1481 begonnen Darstellung des Hafens von Genua ermöglicht eine noch bessere Vorstellung von den historischen Gegebenheiten als sie die stilisierten Grafiken zu

lässt sich auf der Schedel-Version von 1492 zumindest eine glaubhafte parallelperspektivische Ausführung der Gebäude feststellen. 1575 legt Georg Braun bereits eine deutlich glaubhaftere Ansicht Genuas vor, bei der die Hafeneinfahrt nicht mehr am linken Bildrand positioniert ist, sondern mittig und in ganzer Breite erscheint, was einen deutlich nach Süden verschobenen Blickwinkel intendiert. Gleichzeitig wählt Braun einen höheren Betrachtungsstandort, um trotz des großen Erfassungsradius' auch Gebäude im Hintergrund detaillierter darstellen zu können, obwohl sie zentralperspektivisch zu groß geraten sind. Das damit verbundene Problem verminderter Tiefenwirkung löst er elegant über eine Segmentierung der Stadt durch sich zum Bildhintergrund hin verjüngende Straßenzüge.

⁴² Diese These wird gestützt durch zahlreiche Beschriftungen der abgebildeten Örtlichkeiten.

⁴³ Zur Geschichte der Leuchttürme, vgl.: Roncallo, Enrico: La lanterna di Genova, Youcanprint 2014.

⁴⁴ Von dort aus belagerten die Franzosen 1513 den Hafen von Genua, der von den genuesischen Truppen unter der Führung von Andrea Doria erst 1543 wieder befreit wurde. Vgl.: <https://www.lanternadigenova.com>.

vermitteln vermögen, denn ihr Urheber Cristoforo Grassi (1565 - 1598?) ist in dem betreffenden Zeitraum als Maler in Genua nachweisbar, weshalb ihm genaue Ortskenntnis unterstellt werden kann.⁴⁵ Vergleicht man die Türme des Bildes in Genua mit denen auf dem Madonnenbild, so fällt auf, dass sich die sichtbare Unterzeichnung sowohl an der Darstellung Grassis orientiert als auch an Details des Schedel-Holzschnitts.

Beide Holzschnittversionen haben ein signifikantes gemeinsames Merkmal. Die Sockel der Türme sind unterschiedlich gestaltet. Während der vordere Turm im Sockelbereich nicht verdickt ist, weist der hintere Turm eine Art Schildmauerverdickung mit Wehrgang auf. (Abb. 3) Dieser Unterschied ist auch in der Vorzeichnung des Madonnen-Gemäldes deutlich sichtbar, wobei die Türme umgekehrt zu den Drucken angeordnet sind. Eine Verdickung am Sockel existiert auf dem Grassi-Gemälde in Genua allerdings nicht, die Sockel beider Türme sind dort nahezu kubisch geformt. Auch trägt das Leuchtfeuer des rechten Turms (Il molo) auf dem Grassi-Bild nicht wie auf den Holzschnitten einen kegelförmigen, sondern einen kuppelförmigen Hut. In diesem Detail wiederum stimmt die Ansicht Genuas mit der Unterzeichnung der Madonnen-Darstellung überein.

Die runde Kuppel wurde für den rechten Turm der Madonna sogar noch in der Malerei angelegt, im weiteren Malprozess jedoch entsprechend der Holzschnitte mit einer kegelförmigen Spitze übermalt.⁴⁶



Abbildung 5: Cristoforo Grassi, Kopie eines Freskos mit der Darstellung des spätmittelalterlichen Genuas um 1481, mit dem die Fertigstellung eines monumentalen Bauwerks wie der Verlängerung des Molo Vecchio (Bildmitte) gefeiert werden sollte: Zusammen mit dem alten Leuchtturm nimmt es den zentralen Teil des Bildes ein. Unten feiert eine Parade von Galeeren die Rückkehr des Kardinals und Dogen von Genua, Paolo Campofregoso (1427 – 1498) nach einer militärischen Aktion gegen die Genua belagernden Türken.

⁴⁵ Cristoforo Grassi, Ansicht von Genua, ca. 1481/ 1497, Öl auf Leinwand, 222 x 408 cm, Galata Museo del Mare, Genua, Inv.-Nr.: 3486, <https://www.museidigenova.it/it/veduta-di-genoa-nel-1481>. Es wird allerdings angenommen, dass Grassi das von einem unbekannten Meister begonnene, unvollendete Werk um 1497 lediglich vollendet hat. Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/View_of_Genoa mit entsprechenden Literaturhinweisen.

⁴⁶ Bei entsprechender Beleuchtung ist die etwas dunklere Kuppel durch die Lasur noch sichtbar.

Es wäre demnach denkbar, dass der Maler der Madonna entweder nach dem Grassi-Bild oder aus eigener Anschauung Skizzen der Türme angefertigt, später aber eine Annäherung an die bereits verbreitete Holzschnittversion vorgenommen hat.

Mithilfe der beschriebenen Beobachtungen lässt sich zwar ebenfalls kein eindeutiger „*Terminus ante quem*“ festlegen, doch es spricht Einiges dafür, dass die Zerstörung des „*Lanterna*“ 1513 nicht gleichzeitig auch den Zeitpunkt zur Ausführung der „*Madonna Lactans*“ bedingt, sondern diese wesentlich früher entstanden sein dürfte, wie nicht zuletzt die Holzschnitte sowie das Grassi-Gemälde nahelegen.⁴⁷

Ein Leuchtturm auf einem Madonnengemälde ist aus zweierlei Gründen von Bedeutung: zum einen passt er nicht ohne Weiteres in tradierte Bildmuster einer „*Madonna Lactans*“ und zum anderen ist er als Attribut auch in anderem Zusammenhang nur selten nachweisbar.⁴⁸ Den Leuchttürmen auf dem Madonnenbild muss also eine Schlüsselfunktion innerhalb der Bildbotschaft zukommen, denn sie verweisen eindeutig auf die Stadt Genua, als deren synonymes Erkennungsmerkmal sie gelten dürfen. Im Zusammenwirken mit der traditionellen Ikonologie einer „*Madonna Lactans*“ erweitert sich deren Bildbegriff um eine lokalisierbare Wirkungsstätte und geriert als „*Madonna Lactans Genovesis*“. Allerdings ist hierbei nicht nur die visuelle Erscheinung des Bildes maßgeblich, sondern auch dessen Bedeutung, ohne deren Verständnis sich das Bild nicht als Zeichen erschließen lässt.⁴⁹

Es muss deshalb überprüft werden, ob das Motiv der „*Madonna Lactans*“ sich in seinem zeitgenössischen Verständnis mit der Bildidee einer „*Madonna Caterineta*“ als patriotisch aufgeladene Identifikationsfigur in Einklang bringen lässt. Dies fällt insofern nicht schwer, als das bereits in vorchristlicher Zeit mit der Übertragung göttlicher Kräfte assoziierte Bildmotiv der „*Lactatio*“ in der frühen Neuzeit zum Topos eines „*göttliche Erlösung versprechenden Mediums für Kraft spendende Muttermilch*“ avancierte. Die Gläubigen sollten durch die Teilhabe an der göttlichen „*Lactatio*“ sowohl ihre weltlichen Qualen gelindert sehen als auch die Hoffnung der büßenden armen Seelen im endlichen Fegefeuer erfahren. Ein solcher Bedeutungskontext lässt sich auf die überlieferten Schriften und damit auf die Person Katharina Fieschi selbst problemlos anwenden. Sowohl in ihrem „*Traktat über das Fegefeuer*“ als auch im „*Dialog von der göttlichen Liebe*“ beschwört sie die Liebe zu Gott aus der Nächstenliebe, dann die selbstlose Liebe und schließlich die Inbesitznahme des Menschen von der allumfassenden Liebe ohne dessen Zutun.⁵⁰ Ihre „*Nomen - est - omen - Vita*“ schließlich ist bestimmt von der direkten Verbindung zu Gott und der Pflege Kranker und Bedürftiger. Die Selbstidentifikation Katharinas von Genua mit ihren heiligen Namenspatroninnen, ihre damit verbundenen repetitiven Visionen und nicht zuletzt die Personifizierung als göttliches Medium lassen sich demnach künstlerisch mit einer „*Madonna Lactans*“ perfekt visualisieren. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es sich bei der unbekannten „*Madonna Lactans*“ mit den Türmen der Stadt Genua im Hintergrund um die in der Literatur erwähnte „*Madonna Caterineta*“ und damit eine Darstellung der historischen Person Katharina Fieschi Adorno, bekannt als heilige Katharina von Genua, handeln dürfte, deren Fertigung noch zu Lebzeiten von Katharina Fieschi erfolgt sein dürfte.

⁴⁷ Weitere Argumente für diese These folgen im weiteren Verlauf der Untersuchung.

⁴⁸ Vgl. Pietro Perigino, Kreuzigung mit Maria, Johannes (Mitte) und Hieronymus (links) sowie Maria Magdalena (rechts), National Gallery of Art, Washington, Inv.-Nr.: 1937.1.27.a.

⁴⁹ Zum Prozess der Bildwahrnehmung: Spelten, Achim: Bildwahrnehmung Bildbedeutung - Eine Analyse des Bildbegriffs, Dissertationsschrift Freie Universität Berlin, 2006, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/8568>.

⁵⁰ Vgl. Anm. 1, 4, 5, 6, 7, 8.



Abbildung 6: Meister von Frankfurt, Heilige Katharina (links); Madonna Lactans vor den Leuchttürmen von Genua (Mitte); digitale halbtransparente Überblendung der Madonna Lactans mit der (seitenverkehrten) Heiligen Katharina (rechts).

Es gibt zudem Hinweise darauf, dass es sich bei der Madonna auch im Sinne einer Mimesis um ein Ikon handeln muss. Die anhand des Vergleichs der Katharinen-Darstellung des Meisters von Frankfurt mit der jüngst erfolgten forensischen Rekonstruktion nachweisbare Porträtähnlichkeit (Abb. 1) lässt sich auch auf diese Madonnendarstellung anwenden. Die digitale Überblendung der Köpfe der Katharina und der Madonna (Abb. 6 rechts) zeigt eine nahezu deckungsgleiche Übereinstimmung, sodass von einer direkten Abhängigkeit beider Werke voneinander auszugehen ist. Wie gezeigt werden konnte, liegt ein möglicher Entstehungszeitraum der „Heiligen Katharina“ weit nach 1510, während die Madonna aufgrund der Leuchttürme im Landschaftshintergrund sogar vor 1500 entstanden sein könnte. Es liegt deshalb nah anzunehmen, dass die spätere Katharina aus der Übernahme der Gesichtskon- tur der Madonna resultiert. Damit würde es sich bei der vorliegend untersuchten „Madonna Lactans“ um ein zu Lebzeiten Katharinas entstandenes Porträt handeln. Ihr jugendliches Aussehen lässt einmal mehr einen Entstehungszeitraum nicht nur vor 1510, sondern vielmehr vor 1500 vermuten, denn zum spätmöglichen Entstehungszeitpunkt in ihrem Todesjahrs 1510 war Katharina bereits 62 Jahre alt.

Während der Meister von Frankfurt und Joos van Cleve mit einem vor 1500 anzunehmenden Entstehungszeitraum nicht nur aus stilkritischer Sicht als mögliche Urheber ausscheiden, rücken umbrische Maler, insbesondere Bernardino di Betto (gen. Pinturicchio, * um 1452 in Perugia; † 11. Dezember 1513 in Siena) in den Fokus. Zahlreiche Details in malerischer Aus- führung und motivischer Gestaltung zeigen Übereinstimmungen mit gesicherten Werken Pinturicchios.⁵¹ Am Beispiel der zwischen 1480 und 1500 datierten Heiligen Katharina in der National Gallery⁵² lassen sich nachfolgend die wichtigsten Übereinstimmungen mit Werken Pinturicchios aufzeigen:

⁵¹ Ein nahezu deckungsgleicher Kopf der Maria findet sich auf dem um 1479 entstandenen Madonnenbild Pinturicchios, ehemals Sammlung Pringsheim, vgl. Datenbank des „Central Collecting Point München“, Linz-Nr. (Sonderauftrag Linz): 2555, online unter: https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.php?seite=6&fld_3=2555&fld_3_exakt=exakt&suchen=Suchen.

⁵² Pinturicchio, Katharina von Alexandrien mit kniendem Stifter, ca. 1480-1500, 56,5 x 38,1 cm, The National Gallery, Inv.-Nr.: NG693, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pinturicchio-saint-catherine-of-alexandria-with-a-donor>.



Abbildung 7: Detailvergleich von Werken Pinturicchios (links und rechts außen) mit der Madonna Lactans (Mitte); Detail aus Pinturicchio, Katharina von Alexandrien mit kniendem Stifter, ca. 1480-1500, 56,5 x 38,1 cm, The National Gallery (links oben und unten sowie rechts unten); Detail aus dem Fresco „Ritratto di Alberto Aringhieri“ (1504-1506?) in der Cappella di San Giovanni Battista im Dom von Siena (rechts oben).

1. Schlanke, hochstämmige Einzelbäume mit dünnen, parallel zum Hauptstamm aufstrebenden Verästelungen⁵³, die in ein zungenförmiges Blattwerk münden⁵⁴;
2. Der von der Hand abstehende, abgewinkelte kleine Finger der weiblichen Figur⁵⁵;
3. Die den Wellen des Faltenwurfs der Tücher folgenden Linienmuster;
4. Die mit Bleiweiß konturierten, horizontal-lanzettförmigen Wolkenformationen⁵⁶;
5. Die Küstenlinie mit Stadtsilhouette und Segelschiff.

Insbesondere Landschaftshintergründe mit maritimen Szenen lassen sich auf Werken Pinturicchio mehrfach nachweisen. Auch die seltene Darstellung einer örtlich identifizierbaren Hafeneinfahrt zeigt Pinturicchio nochmals auf seinem Fresco „Ritratto di Alberto Aringhieri“

⁵³ Der schlanke Baum am linken Bildrand mit seinen quer angeordneten, länglichen Blattformationen und dem in dunklem Kontrast rasch aufgetragenen Laub lässt sich sehr ähnlich bei Pietro Vannucci (Perugino) (* um 1445/1448 in Città della Pieve - † 1523 in Fontignano bei Perugia) finden. Vgl. Garibaldi, Vittoria: Perugino. Catalogo completo. Octavo, Florenz 2000, Kat.-Nr.: 4.

⁵⁴ Vgl. ebd, Kat.-Nr. 30, oder: Pietro Perugino, Hl. Sebastian, Louvre, Paris, Inv.-Nr.: RF 957.

⁵⁵ Stilkritische Bezüge lassen sich auch zu Fiorenzo di Lorenzo (* um 1440 in Perugia; † 1522 ebenda) herstellen, dessen Schüler Pinturicchio gewesen sein könnte (Nimbus mit Punktierung, abgespreizter kleiner Finger, sparsamer Bildhintergrund, eigenwillige Wolkenformationen), vgl. Maria mit Kind vor einer Landschaft, Tempera auf Holz, 40 x 64 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Inv.-Nr.: 2545, online unter: <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/3850>.

⁵⁶ Pinturicchio, Madonna mit Kind und Johannesknaben, ca. 1490-1495, 56,7 cm x 40,7 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv.-Nr.: 119, <https://madonnas-and-miracles.fitzmuseum.cam.ac.uk/curators-choice/deborah-howard/>.

(1504/ 06?) in der Cappella di San Giovanni Battista im Dom von Siena⁵⁷. Die von einer Wehrmauer umgebene Ansammlung von Türmen ist rechts unten nicht nur durch ein angeschnittenes Segelschiff als Hafenstadt erkennbar, sondern wird durch die Aufschrift „RHODI“ und die deutlich sichtbare Hafenkette konkret als Hafeneinfahrt von Rhodos gekennzeichnet. (Abb. 7 rechts oben) Wie bei der „Madonna Caterineta“ bedient sich Pinturicchio auch hier eindeutiger Attribute wie einer Ortsbezeichnung sowie dem Johanniterwappen, um die dargestellte Person identifizierbar zu machen.

Pinturicchio dürfte das Motiv der „Madonna Lactans“ mit dem auf einem Tuch gehaltenen Kind aus traditionellen, in Siena entstandenen Darstellungen entlehnt haben, wie mindestens zwei Werke belegen: Ambrogio Lorenzettis „Madonna del Latte“ entstand bereits um 1325 und scheint, obwohl spiegelbildlich dargestellt, mit dem seitlich nach vorne blickenden Knaben im Tuch und den Randverzierungen der Tücher direkt auf die hier behandelte Tafel Pinturicchios zu verweisen.⁵⁸ (Abb. 8 links) In derselben Tradition steht Andrea di Bartolos um 1400 entstandene Madonna, die das Motiv ebenfalls nach rechts ausgerichtet zeigt. (Abb. 8 Mitte)



Abbildung 8: Ambrogio Lorenzetti, um 1325 (links); Andrea di Bartolo, um 1400 (Mitte); Dierick Bouts, um 1455/60 (rechts).

Wenngleich die spätere Madonna Bartolos an der Bildunterkante ein Rasenstück zeigt, sind beide Figurenpaare abweichend von der untersuchten Madonna auf flächigem Goldgrund angelegt und ein Landschaftshintergrund fehlt noch gänzlich. Dennoch spricht vor allem die örtliche Nähe zu Siena dafür, dass Pinturicchio gerade dieser Bildtradition gefolgt sein dürfte und sie narrativ erweiterte.⁵⁹

Aus der strengen Ikonologie der göttlichen Milch der Gottesmutter entstand unter Transformation des Motivs in einen zeitgenössischen Kontext eine neue Bedeutungsebene, die den

⁵⁷ http://www.viaesiena.it/it/viamariana/itinerario_m/cattedrale-s-maria-assunta/cappella-san-giovanni-battista.

⁵⁸ Ambrogio Lorenzetti, Madonna del latte, um 1325, Tempera und Gold auf Holz, 96 x 49,1 cm; Siena, Museo Diocesano.

⁵⁹ Obwohl Pinturicchio wohl erst nach 1500 seine Werkstatt nach Siena verlegt hat, ist es wahrscheinlich, dass er bereits vor seiner Reise nach Rom um 1482 die zu Perugia nächstgelegene Metropole Siena besucht und deren Bildtradition studiert hatte.

Menschen in das göttliche Wirken miteinbezieht. Aus der göttlichen Gestalt Mariens wurde eine lebende Person, die mithilfe einer tatsächlich existierenden Landschaft und Porträtähnlichkeit identifizierbar und damit vorbildhaft werden konnte.

Eine weitere, vor 1460 entstandene, Version der nach rechts gewandten Maria Lactans aus der Werkstatt von Dierick Bouts⁶⁰ zeigt allerdings, dass das Motiv des auf einem Tuch gehaltenen Kindes bereits Mitte des 15. Jahrhunderts bis in die burgundischen Niederlande Verbreitung gefunden hatte. (Abb. 8 rechts) Der neutrale Hintergrund lässt außer dem Muttergottes-Bezug jedoch wie bei den traditionellen Sieneser Darstellungen keine weitere Interpretation im Sinne einer abweichenden Identifizierung zu.



Abbildung 9: Antwerpener Meister, *Madonna Lactans*, um 1525, Städel Museum Frankfurt (links); Detail aus Abb. links mit der Darstellung eines Hafens und zerstörten Leuchttürmen (rechts).

Wie eingangs erwähnt, muss die Genueser Heilige bereits zu Lebzeiten und kurz nach ihrem Tod eine nicht unerhebliche mediale Bedeutung genossen haben, die sich in dem Altarblatt der „Heiligen Katharina“ in der Chiesa Nostra Signora del Monte (Abb. 1 rechts) ebenso manifestiert wie in der Katharina des Meisters von Frankfurt. (Abb. 6 links)

Ausgehend davon ist sogar zu vermuten, dass es weitere, motivisch abweichende, Darstellungen der „Madonna Caterineta“ gibt, die bis heute unentdeckt geblieben sind. Als Beleg hierfür kann eine das Kind stillende Madonna angesehen werden, die als Werk eines unbekannten Malers aus Antwerpen gilt.⁶¹

⁶⁰ Dierick Bouts d. Ä. (ca. 1420-1475), *Madonna mit Kind*, 31,3 x 22,2 cm, Mischtechnik auf Eichenholz, Städel Museum Frankfurt, Inv.-Nr.: 1217. Die große Nähe zu der im Metropolitan Museum verwahrten Madonna Bouts' lässt vermuten, dass auch die Frankfurter Version früher zu datieren ist als in das Todesjahr von Bouts 1475, vgl. Dierick Bouts d. Ä., *Jungfrau mit Kind*, Mischtechnik auf Holz, 21,6 x 16,5 cm, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr.: 30.95.280, online unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/110000195>.

⁶¹ Antwerpener (?) Meister, um 1525, 35,9 x 27,2 cm, Öl auf Eichenholz, Städel Museum Frankfurt, Inv.-Nr.: 1216.

Dieses zweifellos Joos van Cleve nahestehende Werk zeigt trotz motivischer Abweichungen evidente Übereinstimmungen sowohl mit der Darstellung der „Heiligen Katharina“ des Meisters von Frankfurt (Abb. 1 Mitte (seitenverkehrt)) als auch mit der „Madonna Caterineta“ Pinturicchios. (Abb. 7 Mitte)

Neben der übereinstimmenden Physiognomie der Frauenköpfe auf allen drei Werken verweist das Tuch, auf dem das Kind gehalten wird, sowie die wiegende Haltung der Hände einmal mehr auf Pinturicchios Bildnis der jungen Katharina Fieschi Adorno. Zusätzlich zu diesen stillkritischen Beobachtungen liefert das Bild einen beweiskräftigen Hinweis, der bislang unentdeckt blieb. Rechts im Hintergrund erscheint eine Küstenlinie mit außerhalb eines Hafens ankernden Schiffen, wie sie auch auf den druckgrafischen Darstellungen Genuas vorkommen. (Abb. 3, 4, 5) Ohne Kenntnis der oben behandelten Analyse der Bauhistorie des Hafens mit seinen zwei Leuchttürmen könnte man annehmen, an der Hafeneinfahrt im Hintergrund dieser Madonnentafel sind keine Leuchttürme zu finden. Erst die genaue Betrachtung offenbart, dass hier zwar keine kompletten Leuchttürme zu erkennen sind, sehr wohl aber deren Überreste. Von einem ähnlichen Betrachtungsstandpunkt aus geht bei beiden Werken der Blick nicht in Richtung Hafeneinfahrt, sondern zur Hafenausfahrt hin, womit in Übereinstimmung zu den grafischen Darstellungen der kleinere Turm hinten sein muss. Genau dieser in den Grafiken noch mit Mauerresten eines ehemals eckigen Turms dargestellten kleinere Leuchtturm erscheint auf der Frankfurter Madonnentafel links neben einem weiteren Sockel eines Turms, der (durch Beschuss) eine Schuttrampe aus Mauersteinen als Folge eines Mauereinsturzes nach innen (links) hinterlassen hat.⁶²

Die Frankfurter Madonna bildet also einen wichtigen Baustein zum Verständnis der Zusammenhänge von narrativem Gehalt der behandelten Werke und dem Anlass für ihre Herstellung. Als weitere mögliche Darstellung einer „Heiligen Katharina von Genua“ als „Madonna Caterineta“ unterstreicht sie die Bedeutung der Genueser Heiligen, die offensichtlich nicht nur für italienische Künstler relevant war, sondern auch international im Bild dargestellt wurde. Es lässt sich damit zudem nachweisen, dass die Identifikation der „Heiligen Katharina“ auf zwei unterschiedlichen Kommunikationsebenen erfolgte. Zum einen in einer sich aus dem Werk selbst erschließenden Variante, bei der vor allem konkrete Bildaussagen (hier die Leuchttürme von Genua) den entscheidenden Hinweis auf die Identifikation der Hauptfigur geben. Zum anderen über assoziative Verweise, bei denen ein bereits erfolgter Lernprozess vorausgesetzt wird, um das Hauptmotiv entschlüsseln zu können (Kenntnis der ersten Variante oder Wissen um den Gesamtzusammenhang). Während die beiden Madonnen von Pinturicchio und dem Antwerpener Meister in Frankfurt durch die konkreten Hinweise auf Genua in Form der Leuchttürme lediglich durch zusätzliches Wissen um die Person einer „Madonna Caterineta“ dechiffrierbar sind, können motivgleiche Varianten ohne diese Hinweise nur schwer bis gar nicht als „Madonna Caterineta“ erkannt werden, sobald sie aus ihrem ursprünglichen Präsentationszusammenhang entfernt wurden.⁶³

⁶² Eine Erweiterung des Bildthemas der Madonna Caterineta könnte auch Joos van Cleves um 1525 entstandene Madonna Lactans in New York darstellen, die im Hintergrund eine Küste mit Hafen und sinkenden Schiffen zeigt, eine topografische Bestimmung der Örtlichkeiten jedoch nicht zulässt, vgl. Joos van Cleve, Madonna mit Kind, 70,5 x 52,7 cm, Öl auf Holz, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr.: 1982.60.47, online unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436795>.

⁶³ Ein solcher Kontext könnte der Aufbewahrungsort in Genua sein, der einen zusätzlichen Hinweis auf die Stadt entbehrlich macht.

Dieser Fall ist in zwei Werken nachweisbar, die zwar das Hauptmotiv weitgehend unverändert übernommen haben, den Landschaftshintergrund jedoch variieren, womit der konkrete Bezug zu Genua verloren ging.⁶⁴

Die erste Version wird Ambrogio Bergognone⁶⁵ zugeschrieben und um 1520 datiert. (Abb. 10 Mitte) Sie wird als Teil der Kress-Collection in Miami ausgestellt.⁶⁶

Die zweite Version wurde 2019 im italienischen Kunsthandel als „*lombardische Schule*“ angeboten und gilt ebenfalls als ein Werk aus dem Umkreis Bergognones⁶⁷. (Abb. 10 rechts)

Obwohl beide Werke deutlich nach 1500 entstanden sein dürften, muss die Version Pinturicchios als die direkte Vorlage zumindest der Version in Miami angesehen werden. Details wie der abgespreizte kleine Finger sowie der Kopf des Knaben können als direkte Übernahme aus dem Pinturicchio-Bild gelten, während die zweite Version eher der Ausführung in Miami folgt. Beide Werke zeigen evidente motivische Übereinstimmungen mit ihrer jeweiligen Vorlage, variieren allerdings jeweils den Landschaftshintergrund, der damit Hinweise auf Genua schuldig bleibt.



Abbildung 10: Varianten des Motivs der „Madonna Caterineta“ mit abweichenden Landschaftshintergründen. Bernardino di Betto, Kunsthandel (links); Ambrogio Bergognone, Kress-Collection, Miami (Mitte); Umkreis Ambrogio Bergognone, unbekannt, Fototeca Zeri (rechts).

Trotz der Deckungsgleichheit des Hauptmotivs der stillenden Mutter mit dem der Pinturicchio-Madonna, lassen sich diese Motive deshalb nicht mehr als „Madonna Caterineta“ identifizieren.⁶⁸

Als weitere Beispiele für diesen Bildtypus sollen fünf nach 1500 entstandene Werke gezeigt werden, die erst auf den zweiten Blick indirekte oder sogar direkte Bezüge zu dem Bildnis der

⁶⁴ Mit dem Herauslösen aus ihrem ursprünglichen Verwendungsort ging der Bezug zu Genua und damit die assoziative Verbindung zu Katharina Adorno verloren und aus der „Madonna Caterineta“ wurde wieder eine Idealfigur der „Madonna Lactans“ im traditionellen Sinn.

⁶⁵ (* ca. 1453, Fossano; † 1523 ebenda).

⁶⁶ Ambrogio Bergognone, Madonna mit Kind, Tempera auf Holz, 45 x 30,2 cm, Lowe Art Museum, University of Miami, Kress Inv.-Nr.: K1275.

⁶⁷ Scuola lombarda, sec. XVI, MADONNA COL BAMBINO, tempera e oro su tavola, 45 x 33 cm, vgl.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/25231/Bergognone%20Bernardino%2C%20Madonna%20con%20Bambino>.

⁶⁸ Es ist denkbar, vielleicht sogar wahrscheinlich, dass innerhalb weniger Generationen nach dem Tod Katharina Fieschi Adornos das Wissen um die mitnichten naheliegende Visualisierung Katharinas als „Madonna Lactans“ in Vergessenheit geraten war und bereits die Übernahme des Hauptmotivs unter Veränderung des Genua-Hintergrunds durch nachfolgende Künstler in Unkenntnis dieses Narratives geschah.

„Madonna Caterinata“ als wahrscheinlichem „Urbild“ Pinturicchios aufweisen. Keines der Bilder wurde in der Vergangenheit mit Katharina von Genua in Verbindung gebracht oder macht diese als solche identifizierbar.



Abbildung 11: Meister von Frankfurt (links); Bernardino Pinturicchio (?) (2. v. l.); Defendente Ferrari (3. v. l.); Lucas Cranach der Ältere (4. v. l.); Joos van Cleve (?) (rechts).

In der Nachfolge Pinturicchios könnte aus dem mit klar definiertem Bildinhalt einer „Madonna Caterineta“ aufgeladenen Werk wieder die traditionelle idealtypische „Madonna Lactans“ geworden sein, wie sie in zahlreichen Darstellungen überliefert ist.⁶⁹ Es ist jedoch bemerkenswert, dass die traditionelle (sienesische) Ikonografie einer eher nach rechts gewandten „Madonna Lactans“ mit ihrem auf ein Leinentuch gebetteten Kind sich zu einem eigenen Bildtypus gewandelt haben könnte, auf dem eine eher nach links gewandte Madonna ihr Kind auf einem Tuch säugt. Noch bemerkenswerter erscheint der Umweg über einen Madonnen-typus, der nicht mehr das traditionelle Idealbild der göttlichen Madonna meint, sondern die lebende Person der „Katharina von Genua“, deren Leben in Nächstenliebe zeitgenössische Maler inspiriert hat, sie mit göttlichen Attributen einer „Madonna Lactans“ auszustatten. Insbesondere dem Meister von Frankfurt kann aufgrund seiner Verbindungen nach Genua Kenntnis der Person Katharinas oder zeitgenössischer Berichte über sie unterstellt werden. Er hat in einem späteren Werk eine zeittypisch modifizierte Version der „Madonna Lactans“ geschaffen. (Abb. 11 links)

Wie seine Darstellung der Katharina von Genua (Abb. 1 Mitte) ist diese Madonna seitenverkehrt zum vorliegenden Werk gefertigt. Neben der ikonografisch zu weit oben positionierten Brust der Maria erinnert vor allem das unter dem Kind gerafft gehaltene weiße Tuch an die mögliche Vorlage.⁷⁰

Das zweite Werk wird Bernardino Pinturicchio zugeschrieben, zeigt eine „Madonna Lactans“ auf punziertem Goldgrund und offenbart evidente Übereinstimmungen des Knabenkopfes und der Haltung der Arme des Kindes mit der „Madonna Caterineta“. Da sich die übrigen Bildbereiche deutlich unterscheiden und insbesondere der Hintergrund abgedeckt ist, lässt sich trotz bekanntem Knabenkopf kein Bezug zu „Katharina von Genua“ herstellen.⁷¹ (Abb. 11, 2. v. l.)

⁶⁹ Auch wenn die ausgewählten Werke aufgrund ihrer Urheber auf eine direkte oder indirekte Verbindung zu Genua schließen lassen, sind unterschiedliche Quellen denkbar. Vgl. Anm. 60 sowie Abb. 8 rechts.

⁷⁰ Ob es sich bei der roten Korallen-Kette des Kindes um dieselbe Kette wie auf dem Madonnenbild Joos van Cleves (Abb. 2 links) handelt, was einen Bezug zu dem Genueser Stefano Raggio herstellen könnte, lässt der Maler offen. Vgl. auch Anm. 17.

⁷¹ Bernardino Pinturicchio (?), Madonna mit Kind auf Goldgrund, Öl auf Holz, 40 x 32 cm, Auktion Lempertz, Köln, 1164, 21.11.2020, Lot 66. Laut Anbieter stammt der Goldgrund aus dem 19. Jahrhundert. Anhand einer technologischen Untersuchung konnte auch nicht bestätigt werden, dass die Figuren aus dem 15. Jahrhundert stammen, wie das Schild auf dem Rahmen des Bildes suggeriert.

Das dritte Werk wird Defendente Ferrari um 1505 – 1511 zugeschrieben.⁷² (Abb. 11, 3. v. l.) Maria sitzt vor einem roten Vorhang, ein Landschaftshintergrund fehlt. Es wird vermutet, dass die Haltung des Kinderarms auf eine Erfindung Albrecht Dürers zurückgeht, was angesichts der Übereinstimmungen mit der „Madonna Caterineta“ Pinturicchios eher unwahrscheinlich ist. So verweisen neben der Haltung des Kindes auch die Hände Marias sowie das Tuch mit Streifenmuster auf Pinturicchio als Motivgeber und es dürfte nicht allzu verwegen sein, auch eine Porträtähnlichkeit der beiden Madonnengesichter feststellen zu können.

Das vierte Werk stammt aus der Werkstatt Lucas Cranachs des Älteren, was aus zweierlei Gründen bemerkenswert ist.⁷³ (Abb. 11, 4. v. l.) Cranach war 1508 nachweislich in Antwerpen⁷⁴ und könnte dort Kontakt zum Meister von Frankfurt gehabt haben, was eine Übernahme von Motiven in Form von Skizzen möglich werden lässt, die sich auf Darstellungen der „Madonna Caterineta“ bezogen. Andererseits könnte darüber spekuliert werden, ob Cranach entweder direkten Kontakt nach Italien oder zu norditalienischen Künstlern hatte oder über seinen 1537 in Bologna verstorbenen Sohn Hans Kenntnis über Werke mit dem Thema „Madonna Caterineta“ erlangt haben könnte. Unstrittig dürfte sein, dass die Haltung des Jesusknaben ebenso auffällig mit demjenigen Pinturicchios übereinstimmt wie die Haltung der Hände Marias oder das Leinentuch.

Das fünfte Werk weist wiederum nach Antwerpen und wird als „Madonna mit der Birne“ Joos van Cleve zugeschrieben.⁷⁵ (Abb. 11, 5. v. l.) Es entfernt sich zweifellos weiter von der möglichen Vorlage Pinturicchios als die übrigen vier Werke, eignet sich jedoch aufgrund der direkten Kontakte Antwerpener Maler nach Genua sowie der daraus entstandenen Werke (Abb. 2 und 9) dazu, die verallgemeinernde Modifikation des Bildthemas zu dokumentieren. Der Knabe zeigt zwar noch dieselbe Pose wie die ursprüngliche Version, hat sich jedoch von der Brust der Mutter gelöst, womit von der Ikonologie der „Lactatio“ weg zum Attribut der Birne als Verweis auf die Liebe Gottes und die Erlösung durch Christus gelenkt wird, was sich durch den Blick des Kindes auf die Birne noch verstärkt. Das Leinentuch, auf dem das Kind nicht mehr liegt, sondern mit leichter Unterstützung durch die Mutter steht, ist lediglich noch als Rudiment der mütterlichen Fürsorge vorhanden, die aus den früheren Versionen spricht.

Durch die Existenz der motivgleichen Werke (Abb. 10) sowie der vorstehend beschriebenen stärker modifizierten Werke (Abb. 11) dürfte erstmals nachweisbar sein, wie sich mit einer ikonografischen Abwandlung auch eine topisch definierte Bildbotschaft ikonologisch wandelt. Im vorliegenden Fall wurde das Motiv einer „Madonna Lactans“ aus ihrer tradierten Rolle eines idealtypischen Kultbildes herausgelöst und mithilfe neuer Attribute wie den Leuchttürmen sowie der Porträtähnlichkeit mit Katharina Fieschi Adorno einer neuen Funktion zugeführt. Der prominenten Genueser Patrizierin wird als Folge ihrer religiösen Taten die Rolle einer Madonna zugeordnet. Wahrscheinlich erstmals in der Kunstgeschichte nachweisbar, avanciert damit eine noch lebende Person zur marianischen Gestalt und wird als solche verehrt, noch bevor sie zur Heiligen erklärt wird. Gegen eine übermächtige Bildtradition der aus dem Isiskult übernommenen Marienverehrung vermag sich die Innovation der „Madonna

⁷² Defendente Ferrari, (* ca. 1480/ 85 Chivasso bei Turin; † nach 1535 Turin) Madonna del latte, Öl auf Holz, 75 x 48 cm, Uffizien, Florenz, Collezione Contini Bonacossi, Inv.-Nr.: 8.

⁷³ Lucas Cranach d. Ä. (* ca. 1472 Kronach; † 1553 Weimar), Stillende Madonna vor einer Landschaft, 81,6 x 54 cm, Lindenholz, CORPUS CRANACH Werkverzeichnis-Nr.: CC-CMM-150-002, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr.: 4328.

⁷⁴ Lucas Cranach erhält im November 1508 in Antwerpen Goldgulden, vgl. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Reg. Bb 4204, Blatt 16r.

⁷⁵ Joos van Cleve (?), Madonna mit der Birne, Öl auf Eichenholz, 56,8 x 43,3 cm, Städel Museum, Frankfurt, Inv.-Nr.: 2091. Zur Erörterung des Sachverhalts ist es unerheblich, von welcher Hand das Gemälde ausgeführt wurde.

Caterineta“ jedoch auf Dauer nicht zu behaupten. Schon wenige Jahre nach Entstehen dieses neuen Bildtypus scheint er sich in der tradierten Ikonologie wieder zu verlieren. (Abb. 11)

Umso interessanter ist die Frage nach dem Ursprung eines derart ungewöhnlichen Bildprogramms, denn bereits den Ideengebern oder Urhebern muss klar gewesen sein, dass die Neubesetzung der Rolle einer „Maria Lactans“ nur im direkten regionalen Umfeld funktionieren, sprich: verstanden werden konnte. Dies umso mehr, als keine unmissverständlich beschrifteten Werke oder Druckgrafiken bekannt sind, die geeignet gewesen wären, die Botschaft von der Katharsis Katharinas und ihren caritativen Taten über Genua hinaus zu verbreiten.

Über Anlässe, Motivation oder Auftraggeber eines Madonnenbildnisses mit dem Antlitz „Katharinas von Genua“ kann nur spekuliert werden. Dass Katharina selbst ein derartiges Werk in Auftrag gegeben haben könnte, erscheint vor dem Hintergrund ihres religiösen Selbstverständnisses und den über sie publizierten Schriften eher unwahrscheinlich. Wie durch das Beispiel Stefano Raggios als Auftraggeber einer Katharinen-Darstellung belegt werden konnte⁷⁶, kommen jedoch durchaus Mitglieder aus dem familiären Umkreis der Fieschi und Adorno in Frage, die von der Stiftung eines solchen Werkes hätten profitieren können. Allen voran ihr Ehemann Giuliano Adorno, der nach verschwenderischem Lebensstil während seiner letzten Lebensjahre seine Frau im Dienst der Nächstenliebe unterstützte. Aus diesem Bekenntnis kann sicherlich auch eine entsprechende Wertschätzung der Person Katharinas herausgelesen werden, die er durch Beauftragung eines entsprechenden Werks hätte zeigen können.

Doch wie konnte es gerade zu einer Beauftragung Pinturicchios gekommen, der Mitte der 1480er Jahren in Rom eine Werkstatt gründete, nachdem er für Papst Sixtus IV.⁷⁷ Fresken in der Sixtinischen Kapelle ausgeführt hatte⁷⁸ und von dem keine weiteren Werke mit Bezug zu Genua nachweisbar sind?

Unabhängig von den unzähligen denkbaren Möglichkeiten hierzu dürfte ein Bindeglied zwischen Genua und Pinturicchio existiert haben, welches eine Beauftragung an diesen plausibel macht. Die Suche nach einem passenden Auftraggeber muss also in das direkte Arbeitsumfeld Pinturicchios führen, der sich in dem in Frage kommenden Entstehungszeitraum des Madonnenbildes in den frühen 1480er Jahren in Rom aufgehalten haben dürfte.⁷⁹ Dort kommt neben dem bereits genannten potenziellen Auftraggeber Sixtus auch dessen Nachfolger Innozenz VIII.⁸⁰ in Betracht.

Sixtus stammte wie Katharina aus Ligurien, wurde nur 39 km entfernt von Genua geboren und war ebenso wie sie Mitglied des Franziskanerordens. Es wäre deshalb denkbar, dass er von der mystischen Gestalt Katharinas von Genua Kenntnis erlangt haben könnte. Sein Vorgänger im päpstlichen Amt, Pius II., hatte erst 1461 Katharina von Siena heiliggesprochen und Sixtus IV. könnte sich deshalb an Pinturicchio mit dem Auftrag gewandt haben, „Katharina von Genua“ in Gestalt einer mildtätigen „Madonna Lactans“ zu malen.

⁷⁶ Vgl. Anm. 13.

⁷⁷ Sixtus IV. (Francesco della Rovere; * 21. Juli 1414, Celle bei Savona - † 12. August 1484, Rom).

⁷⁸ Vgl. Giorgio Vasari (Übersetzung von Ludwig Schorn): Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567: Enthaltend der Original-Ausgabe zweiter Theil; Zweite Abtheilung, Stuttgart und Tübingen 1839, S. 323 mit Anm. 12.

⁷⁹ Pinturicchio soll ab 1481 Teil eines Malerkollektivs unter der Leitung von Perugino gewesen sein, das Fresken in der Sixtinischen Kapelle gemalt hat. Vgl. Giorgio Vasari (Übersetzung von Ludwig Schorn): Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567: Enthaltend der Original-Ausgabe zweiter Theil; Zweite Abtheilung, Stuttgart und Tübingen 1839, S. 323 mit Anm. 12.

⁸⁰ Giovanni Battista Cibo (* 1432, Genua; - † 25. Juli 1492, Rom), als Innozenz VIII. Papst von 1484 bis 1492.

Nach dem Tod von Sixtus IV. bestieg Giovanni Battista Cibo als Papst Innozenz VIII. den Heiligen Stuhl. Auch für ihn war Pinturicchio tätig und laut Vasari sollte er „*im Jahre 1484,... einige Säle und Logen im Pallast [sic.] von Belvedere malen*“. Darunter einige Landschaftsdarstellungen „*nach Art der Flamländer*“, die auch Genua zeigten.⁸¹ Daraus könnte sich auch für Cibo ein Anlass ergeben haben, sich mit Katharina Fieschi als Modell für eine „*Madonna Caterineta*“ zu befassen, denn die Darstellung von identifizierbaren Landschaftsdarstellungen mit Stadtansichten in moderner flämischer Manier bedingte sicherlich den Besuch dieser Städte durch den beauftragten Maler. Die Antwort auf die Frage nach der Verbindung Cibos zu Genua und Katharina ist ebenso einleuchtend wie einfach zu beantworten: Papst Innozenz VIII. entstammte wie Katharina nicht nur einer Genueser Patrizierfamilie, sondern dem Geschlecht der Fieschi⁸², dem auch Katharina angehörte. Wie Katharinas Vater Giacomo hatte zudem auch Cibos Vater Arano Cibo⁸³ als Vizekönig von Neapel amtiert. Im forensischen Sinn könnte man also festhalten: es gab sowohl ein Motiv als auch einen Anlass für Cibo, den eigenen Ruhm mit einem Hinweis auf die gemeinsame genealogische Herkunft mit Katharina zu unterstreichen. Das Motiv zur Beauftragung einer „*zur Familie gehörigen*“ „*Madonna Caterineta*“ könnte also mit einer Stärkung der eigenen Machtposition durch die Aneignung der Verdienste seiner gottgefälligen Verwandten erklärt werden und der Anlass dürfte die ohnehin notwendige Reise Pinturicchios nach Genua gewesen sein.

Die Leuchttürme, die sich im Infrarotreflektogramm der Madonnendarstellung als kenntnisreich und realistisch dargestellte Unterzeichnung präsentieren (Abb. 3 links), ergeben zudem besonders dann Sinn, wenn sie als Bildbotschaft von außerhalb auf Genua verweisen und nicht in Genua selbst Verwendung fanden. Eine Präsentation der Madonna Lactans aus Genua im direkten Umfeld des amtierenden Papstes in Rom würde darüber hinaus die Funktion der motivgleichen Kopien ohne Leuchttürme erklären (Abb. 11), die ausgehend von der prominenten Vorlage in Rom wiederum für Genua bestimmt gewesen sein könnten.

Es soll deshalb vorgeschlagen werden, in der Madonna lactans mit den Leuchttürmen von Genua die in der Literatur genannte „*Madonna Caterineta*“ zu identifizieren, mit deren Herstellung Bernardino di Betto, genannt Pinturicchio, von Papst Innozenz VIII. im Rahmen eines umfangreicheren Auftrags sowie der notwendigen Reise nach Genua zwischen 1485 und 1492 betraut worden war.

⁸¹ Ebd., S. 323.

⁸² Papst Innozenz VIII. ließ sein päpstliches Wappen sogar mit dem durchgehenden roten Kreuz Genuas verziern. Vgl. Holzschnitt mit dem Wappen von Innozenz VIII., 39,5 x 27,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: 5-1896.

⁸³ (um 1377-1457).