

Andreas Stolzenburg

**DIE "GEBURT MARIENS" UND DER "UNGLÄUBIGE THOMAS"  
IN DER KIRCHE SANTA MARIA DELLE GRAZIE IN MONTERONE.  
ZWEI GEMÄLDE BERNARDIN PICELLERS IN PERUGIA.**

Wenige Jahre nachdem sich der Grödner Maler Bernardin Piceller (1775 - 1853) in Perugia bei Verwandten niedergelassen hatte, schuf er im Auftrag seiner Schwägerin, der Oberin des Klosters Santa Maria delle Grazie in Monterone, Tommasa Santolli, zwei Gemälde, die im Chor der klassizistisch umgestalteten Kirche ihren Platz fanden (Abb.1).<sup>1)</sup> Die Umbauarbeiten des Innenraumes begannen 1817, die Gemälde werden wahrscheinlich ebenfalls aus diesem Jahr stammen, müssen aber sicher vor 1822 entstanden sein, da sie zu diesem Zeitpunkt vor Ort bezeugt sind; Signaturen fanden sich nicht.<sup>2)</sup>

Link des Altares der Madonna delle Grazie hängt über einer zugemauerten Tür das Gemälde mit der "Geburt Mariens" (Abb.2). Im Mittelpunkt des Bildes halten zwei Frauen - wohl die Hebamme und eine Dienerin - die soeben geborene Maria, die, versehen mit einer Glorie, dem Betrachter mit gefalteten Händen frontal gegenüber sitzt. Hinter den Frauen steht jeweils noch eine zweite Person. Am linken Bildrand befindet sich eine zweite in ein blaues Gewand gekleidete Dienerin, die ein Tablett mit Kleidungsstücken trägt. Auf der rechten Seite steht der bärtige Joachim, der das Kind betrachtet. Vor der Gruppe im Zentrum des Bildes steht auf dem gefelderten Fußboden, der sich an Werke des italienischen Quattrocento anlehnt, eine große Prunkschale mit Wasser, die auf das bevorstehende Bad des Kindes hindeutet. Anna, die Mutter der Maria, sitzt im Hintergrund - fast im dunklen - in ihrem von einem Baldachin überspannten Bett und verfolgt das Geschehen um ihre Tochter im Vordergrund. Den oberen Abschluß der Szene bilden, ganz in spätbarocker Manier, die fast immer auch in der religiösen Malerei des Klassizismus zum Bildrepertoire gehörenden Putten.

Außer den bereits in Ladinia XIV (1990) vorgestellten Porträtbildern Picellers (das des Komponisten Francesco Morlacchi und das eines unbekannteren älteren Mannes), denen sich noch drei weitere Männerbildnisse hinzufügen

- 1) Die folgenden kurzen Ausführungen sind eine Ergänzung zum Werk Picellers, das in der *Ladinia XIV (1990)*, 73-85 vom Verfasser vorgestellt wurde. Zu den schon im ersten Teil erwähnten Gemälden in Perugia s. spez. S.74 (mit Anm.7). Die im Mai 1992 aufgenommenen Fotografien der Bilder verdanke ich Uta Poss und Uta Hertel-Vogt (beide Regensburg).
- 2) Serafino Siepi: *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia esposta*

*nell' anno 1822*, Bd. 1, Perugia 1822, 321-322. - Als bibliographischer Nachtrag zu Piceller allgemein sei erwähnt, daß 1972 einige der bereits vorgestellten Zeichnungen des Künstlers in einer Ausstellung bekannt gemacht wurden: *Artisti Austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione* (Ausst.-Kat.), Rom, Museo di Roma, Palazzo Braschi (Marzo-Aprile 1972), Rom 1972, o.P. (Kat.Nr. 283-285).



*Abb. 1: Perugia, Innenraum der Kirche Santa Maria delle Grazie mit Blick in den Chor.*

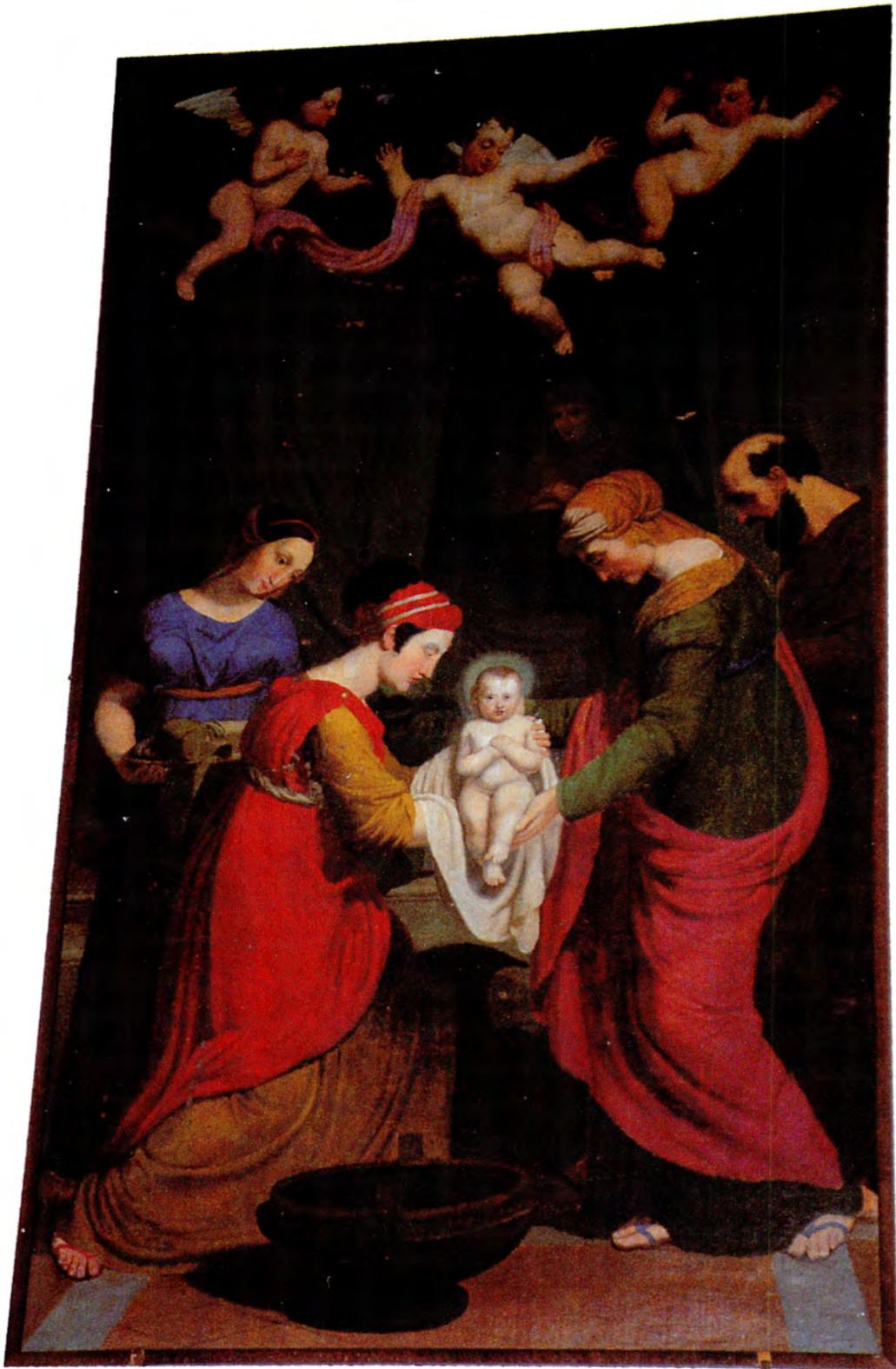


Abb. 2: Mariengeburt, Öl/Leinwand, 230 x 120 cm, ca. 1817, Perugia, Santa Maria delle Grazie.

lassen (Abb. 3 - 5)<sup>3)</sup>, sind die beiden Peruginer Gemälde die bisher einzigen erhaltenen Beispiele der religiösen Malerei des Grödners. Über seine Lehrer in Rom ist dokumentarisch nichts bekannt. Betrachtet man die Mariengeburt, so lassen sich in der klassizistischen Malweise jedoch die Einflüsse des römischen Künstlers Gaspare Landi (1756 - 1830) nicht verkennen.<sup>4)</sup> Typisch sind die Akzentuierung des Bildmittelgrundes, der durch hell beleuchtete Figuren in buntfarbigen Gewändern gestaltet wird, und die Reihung von weiteren Assistenzfiguren im Hintergrund, der insgesamt sehr dunkel gehalten ist.<sup>5)</sup>

Das zweite Gemälde Picellers in der Kirche hängt als Pendant zur Mariengeburt über der Tür rechts des Marienaltars und zeigt den Thomaszweifel (Abb. 6). Der Vordergrund des Bildes wird von den Hauptprotagonisten Christus und Thomas eingenommen. Vor dem dunklen Hintergrund, der von einer Tür beschlossen wird, zeichnen sich fast scherenschnittartig die Profilansichten von sechs weiteren Aposteln ab, die zu je zwei Dreiergruppen an den Bildrändern angeordnet sind. Christus steht in ein weißes Gewand gehüllt auf der linken Seite des Bildes. Seine Fußstellung entspricht dem klassischen Kontrapost; ein Indiz für das an den Akademien übliche intensive Antikenstudium Picellers. Der linke Arm hängt am Körper herab, die Handfläche weist die Wunde eines der Kreuzesnägel auf. Die rechte Hand ist erhoben. Neben ihm steht mit weit ausgestelltem Schritt und in strenger Profilansicht der Apostel Thomas. Er ist in ein ockerfarbenes Gewand und einen dunkelbraunen, über die linke Schulter geworfenen Mantel gekleidet. Mit dem rechten ausgestreckten Zeigefinger berührt Thomas die Wunde auf der Handfläche der Rechten Christi. Eine Seitenwunde ist bei Christus nicht gegeben.

Nach Johannes 20, 24 - 29 erschien Christus am achten Tag nach der Kreuzigung nochmals den Jüngern durch die verschlossene Tür. Den diesmal anwesenden Thomas, der an der ersten Erscheinung des Herrn gezweifelt hatte, forderte Christus auf, seine Hand in die Seitenwunde zu legen. Thomas antwortete: "Mein Herr und mein Gott", worauf Christus entgegnete: "Dieweil Du mich gesehen hast, Thomas, glaubst Du. Selig sind die, die nicht sehen und doch glauben."<sup>6)</sup> Es ist zwar biblisch nicht belegt, daß Thomas die Wunde berührt hat,

3) Die drei Männerbildnisse stammen aus der selben Serie, wie das bei Stolzenburg 1990 (Anm.1), 77 (Abb.2) wiedergegebene Porträt eines älteren Mannes. Die Bilder befanden sich ursprünglich im Gebursthaus Picellers auf dem Hof Rescion in Sureghes/Überwasser. Wahrscheinlich handelt es sich um den Vater und drei Brüder des Künstlers; zwei der ursprünglich sechs Gemälde sind verschollen (Stolzenburg 1990 (Anm.1), 79, mit Anm. II).

4) Landi war Schüler von Pompeo Batoni und Domenico Corvi. Die Malerei des

Anton Raphael Mengs war für ihn bestimmend gewesen. Zu Landi s. Gian Lorenzo Mellini: "L' Antioco e Stratonice di Gaspare Landi e un altro autoritratto", in: *Labyrinthos II*, 3/4 (1983), 29 ff. u. ders.: "Terzo intervento per Gaspare Landi", in: *Labyrinthos VI*, 12 (1987), 39-53.

5) Vergleichbar ist ein Gemälde Landis in Piacenza: "Il beato Paolo Buralli veste Ottaviano di S. Severino" (Piacenza, Santa Maria di Torricella); Abb. bei: Mellini 1987 (Anm.4), 44.

6) Zitate nach Gertrud Schiller: *Ikono-graphie der christlichen Kunst*, Bd. 3



*Abb. 3 : Porträt eines unbekanntes Mannes (wohl Mitglied der Familie Piceller.) Öl/Leinwand, 48 x 37 cm, unbezeichnet, Urtijëi/St. Ulrich (Gröden), Privatbesitz.*



*Abb. 4 : Porträt eines unbekanntes Mannes (wohl Mitglied der Familie Piceller.) Öl/Leinwand, 48 x 37 cm, unbezeichnet, Urtijëi/St. Ulrich (Gröden), Privatbesitz.*



*Abb. 5 : Porträt eines unbekanntes Mannes (wohl Mitglied der Familie Piceller.) Öl/Leinwand, 48 x 37 cm, unbezeichnet, Urtijëi/St. Ulrich (Gröden), Privatbesitz.*

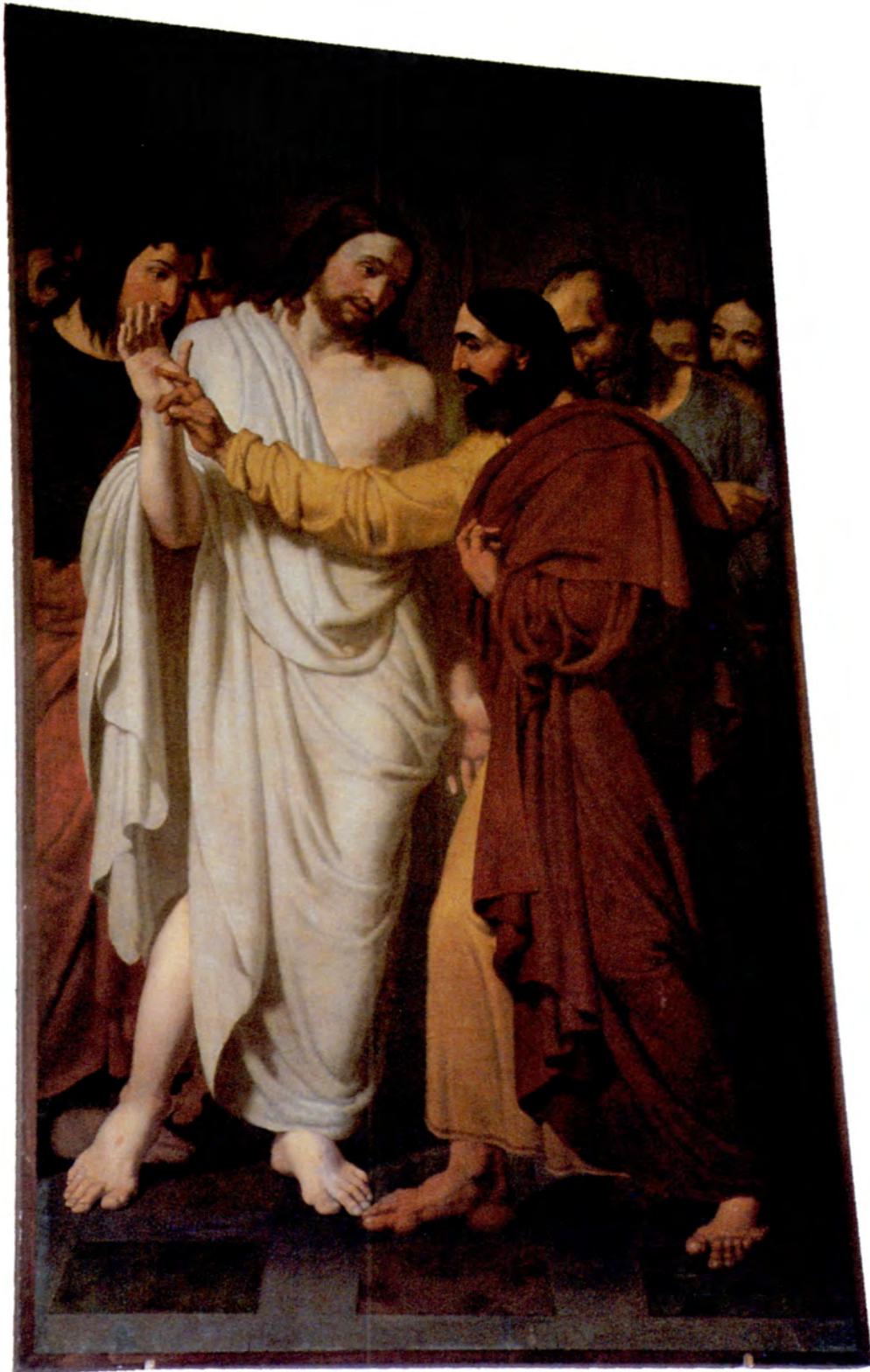


Abb. 6 : Christus erscheint dem Ungläubigen Thomas. Öl/Leinwand, 230 x 120 cm, 1817, Perugia, Santa Maria delle Grazie.

aber fast einhellig wurde diese Szene in der gesamten abendländischen Kunst so dargestellt. Als berühmtes Beispiel bietet sich die Christus-Thomas-Gruppe des Andrea Verrocchio von 1486 an der Fassade von Orsanmichele in Florenz an, die in ihrer Komposition durchaus noch im Gemälde Picellers nachklingt.<sup>7)</sup> Das Thomas-Thema war besonders im Mittelalter sehr beliebt; Beispiele aus den folgenden Jahrhunderten sind relativ selten zu verzeichnen (u.a. von Caravaggio, 1610 und Peter Paul Rubens, 1613/15).

An dieser Stelle ist festzustellen, daß Piceller in seiner Darstellung auf die Wiedergabe der Seitenwunde Christi verzichtete und damit von der überlieferten Bildtradition abgewichen ist. (Der Verfasser selbst, dem zunächst nur das Thema des Bildes bekannt war, assoziierte ebenfalls sofort die Darstellung der Seitenwunde Christi.)<sup>8)</sup> In dem Antwerpener Gemälde des Rubens hat Christus die linke Hand erhoben. Auch er ist ohne Seitenwunde gezeigt.<sup>9)</sup> Die Handfläche weist ein Wundmal auf, verursacht durch einen der Kreuzesnägel, wie es auch bei Picellers Bild zu erkennen ist. Christopher White vermutet bei Rubens' Darstellung eine Versinnbildlichung des Glaubens ohne zu sehen. Denkbar wäre demnach auch bei Piceller eine in der Entgegnung Christi (s.o.) anklingende Darstellung des Glaubens, ohne "greifbare" Beweise zu verlangen.<sup>10)</sup> Dem könnte man entgegen, daß ja durchaus Wundmale gezeigt werden, wenn auch nicht die spektakuläre Seitenwunde. Eine unanfechtbare Klärung läßt sich hier wohl kaum erzielen. Auch bei Rubens' Bild muß diese Frage zunächst offen bleiben. Wäre eine solche theologische Feinheit Piceller oder seiner Auftraggeberin zuzutrauen? Zuwenig ist von der Person des Grödnern bekannt, um bei solch diffizilen ikonographischen Fragen eindeutig Stellung beziehen zu können.

Es fragt sich, wie Piceller zu dieser, für das 19. Jahrhundert eher ungewöhnlichen Darstellungsweise kam.<sup>11)</sup> Das unmittelbare Vorbild oder doch zu-

(Die Auferstehung und Erhöhung Christi), Gütersloh 1971, 108 [108-144]; vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Freiburg, Basel, Wien 1972, 302 - 303.

7) Abb. bei Luciano Artusi/Silvano Gabrielli; *Guida storico-artistica di Orsanmichele in Firenze*, Florenz 1982, 25.

8) Stolzenburg 1990, 74.

9) Die Beispiele dieses Typus sind sehr selten. Weder das LCI, noch Gertrud Schiller (vgl. Anm.6) erwähnen in ihrer Charakterisierung der verschiedenen Darstellungsformen dieses Thomas einen Christus ohne Seitenwunde!

10) Christus videre (Rockox-Triptychon), Öl/Leinwand, 234 x 145 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Abb. bei Christopher White: *Peter Paul Rubens. Man & Artist*, New-

Haven, London 1987, 104, Abb.117).

11) Erwähnenswert als Meisterwerk des 19. Jahrhunderts ist das Thomas-Bild des Eugène Delacroix (1798-1863) im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, das aber zeitlich - es ist um 1846 entstanden - und als Werk eines französischen Romantikers, stilistisch weit über die hier zu behandelnden klassizistischen Werke hinausgeht. Auch hier steht noch (oder wieder) ganz traditionell das Berühren der Seitenwunde Christi im Vordergrund; dazu: Gert von der Osten: "Zur Ikonographie des Ungläubigen Thomas angesichts eines Gemäldes von Delacroix", in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 27 (1965), 371-388. Unter den hier angeführten Bildtypen läßt sich die Darstellung Picellers ebenfalls nicht schlüssig einordnen.

mindest der Anstoß zur Beschäftigung mit diesem Thema wird ohne Zweifel der Karton des römischen Malerfürsten Vincenzo Camuccini (1771 - 1844) gewesen sein, den dieser zwischen 1803 und 1805 als Vorlage für das Mosaik des Thomasaltares in St. Peter schuf.<sup>12)</sup> Wie beliebt das Thema in der Folge wurde, mag ein weiteres Beispiel zeigen. Das Gemälde mit dem Thomaszweifel in der Pinacoteca Comunale von Faenza von Domenico Gallamini (1774 - 1846), das sich direkt an der Komposition Camuccinis orientiert.<sup>13)</sup> In diesen Umkreis gehört auch das Werk des Lübecker Malers Friedrich Overbeck aus dem Jahre 1851, das für einen englischen Auftraggeber gemalt wurde und sich heute in Schweinfurt befindet. Aber auch hier findet sich in Bezug auf die Seitenwunde, wie bei Camuccini und Gallamini, die traditionelle Ikonographie: Christus segnet den Apostel Thomas und zwei weitere, rechts stehende Apostel mit der erhobenen rechten Hand und greift mit der linken die zweifelnde Hand des Thomas, die er an seine Seitenwunde preßt. Im Gegensatz zu Picellers Bild, wo ein räumlicher Bezug zur Umgebung kaum greifbar ist, wird die Zweiergruppe Christus-Thomas bei Overbeck von einem Rundbogenmotiv überspannt, das die Komposition zusammenbindet. Auch in der Farbigkeit zeigt sich der künstlerische Wandel von der italienischen Malerei des Klassizismus mit ihren dunklen Hintergründen und den pointiert eingesetzten leuchtenden Farben zur Kunst der Nazarener, die eher eine Einbindung der Figuren in den sie umgebenden Raum und eine gleichmäßige Farbgebung und Lichtführung ohne große Kontraste anstrebten.<sup>14)</sup> Ein anderer nazarenischer Künstler, Joseph von Führich (1800 - 1876), gestaltete die Thomas-Szene als Historienbild, in dem er die Zweiergruppe in eine großangelegte Architektur und ein üppiges Figurenpersonal einbettete. Hierbei wurde allerdings die symbolische Konzentration auf Christus und Thomas zugunsten einer mehr beschreibend-historischen Komposition aufgegeben.<sup>15)</sup>

12) Das Mosaik im Petersdom wurde erst 1822 vollendet. Abb. des Kartons bei Ulrich Hiesinger: "The paintings of Vincenzo Camuccini, 1771-1844", in: *The Art Bulletin* 60 (1978), 304 (Abb.5); vgl. die Ölstudie des Künstlers im Besitz der Familie Camuccini (Öl/Leinwand, 23,4 x 16,5 cm), Abb. bei: *Vincenzo Camuccini, 1771-1844. Bozzetti e disegni dallo studio dell' artista* (Ausst.-Kat.), Rom, Galleria d'arte moderna (27.10. - 31.12.1978), bearb. von Gianna Piantoni, Rom 1978, 78 (Kat. Nr.165).

13) Abb. des Gemäldes und biographische Nachrichten zu Gallamini bei Enrico Golfieri: *Fra arte e artigianato nella Faenza del primo Ottocento*, Faenza 1980, 29-30, 74 (Abb.68). Besonders deutlich zeigt sich die Abhängigkeit von Camuccinis Bild, in der nicht erhobenen rechten

Hand, was äußerst selten zu finden ist.

14) Öl/Leinwand, 216,5 x 154 cm, Schweinfurt, Sammlung Schäfer; Abb. des Gemäldes bei: *Die Nazarener* (Ausst.-Kat.), Frankfurt/M., hrsg. v. Klaus Gallwitz, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut (28.4.-28.8.1977), 123 (Kat.-Nr. C 22), 147 oben.

15) Joseph von Führich, Ungläubiger Thomas, Bleistift/Papier, 52,8 x 61,5 cm, 1854-1860, Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (Inv.Nr.5613); Entwurf zu dem von Eduard von Enghert ausgeführten Fresko "Die Auferweckung vom geistigen Tode" in der Altlerchenfelder Pfarrkirche in Wien. Abb. der Vorzeichnung bei Ulrike Gauss: *Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1976, 56 (Abb.294).

Anhand der hier veröffentlichten Gemälde zeigt sich, daß Piceller in Rom eine strenge akademische Ausbildung im Sinne der klassizistischen Kunst erhalten haben muß. Man kann als fast sicher annehmen, daß er sich an der römischen Accademia di San Luca im Kreis von Domenico Corvi, Gaspare Landi und Vincenzo Camuccini formierte und wohl auch Kontakt zu der deutschen Künstlerkolonie in Rom zwischen 1800 und 1830 unterhielt. Sein eigentlicher Lehrer waren aber zweifellos die Werke der alten Meister und unter ihnen speziell Raffael, wie bereits die Innsbrucker Zeichnungen Picellers nahelegten.

Von dem Bild des Ungläubigen Thomas schickte der Künstler 1825 eine Replik an das Innsbrucker Ferdinandeum, das sich freundlich dafür bedankte und die vom Künstler ausgelegten Transportkosten übernahm. Der Tiroler Historiograph Josef von Lemmen schrieb 1830, daß Picellers Thomas-Bild "im Style der altdeutschen Schule" gehalten sei.<sup>16)</sup> Daß es sich bei dem Gemälde keinesfalls um ein Werk der sog. altdeutschen Schule, mit der Lemmen wohl die Nazarener meinte, sondern vielmehr um ein nicht unbedingt erstklassiges Gemälde in der Art des römischen Klassizismus handelt, ist hier hoffentlich deutlich geworden. Nach den bisher bekannt gewordenen Werken, ist Piceller als ein durchschnittlich begabter Maler des italienischen Klassizismus zu bezeichnen, dessen Stärken wohl eher in der Zeichnung und im Porträt (mit starken Qualitätsschwankungen), als in der religiösen Figurenmalerei lagen. Zu offenkundig sind seine Schwierigkeiten in der Komposition und der Perspektive. So merkt man dem rechten Fuß des Thomas deutlich an, daß dieser zunächst als anatomische Einzelstudie entstanden sein muß, welche dann später als "Versatzstück" in das Thomas-Gemälde hereingenommen wurde, ohne jedoch befriedigend integriert werden zu können. In den Peruginer Bildern überzeugen allein die Gesichter der Figuren, die aber ebenfalls größtenteils stereotypen Formen des klassizistischen Kanons zu folgen scheinen. Es ist aber nicht auszuschließen, daß neue Funde dies aufgrund von nur wenigen Werken gebildete Urteil durchaus revidieren könnten.

(Abbildungen 3, 4, 5, vom Verfasser. Abbildungen 1, 2, 6 von Uta Poss und Uta Hertel-Vogt, beide Regensburg.)



16) Josef v. Lemmen: *Tyrolisches Künstlerlexikon, oder kurze Lebensbeschreibung jener Künstler, welche geborne Tyroler waren, oder längere Zeit in*

*Tyrol sich aufgehalten haben*, Innsbruck 1830, 188; vgl. zu der (verlorenen) Innsbrucker Replik: Stolzenburg 1990 (Anm.1), 76 (mit Anm.9).