

Danksagungen

Regina Abels (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Dieter Bongartz (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln)

Dr. Sonja Brink (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Elena Calabresi (Archivi Alinari, Florenz)

Dr. Regina Deckers (Bibliotheca Hertziana, Rom)

Dr. Ute Dercks (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek)

Susanne Dörler (Bildarchiv Foto Marburg)

Bettina Gembruch (Kunst- & Museumsbibliothek, Köln)

Dr. Reinhard Karrenbrock (Bischöfliches Generalvikariat Münster)

Anne-Marie Katins (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Dr. Thomas Ketelsen (Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln)

Dr. Norbert Kühn (Landschaftsverband Rheinland)

Dr. Wolfgang Loseries (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Dr. Gunda Luyken (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Inge Maruyama (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Erwin Michalowski (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Elisabeth Mollenhauer (Bonn)

Dr. Jan Nicolaisen (Museum der bildenden Künste Leipzig)

Prof. Dr. Alessandro Nova (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Dr. Elke Purpus (Kunst- & Museumsbibliothek, Köln)

Thomas Romándi (Kunst- & Museumsbibliothek, Köln)

Dr. Johannes Röhl (Bibliotheca Hertziana, Rom)

Bertram Rutz (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Dr. Jutta Schütt (Städel Museum, Frankfurt am Main)

Dr. Martin Sonnabend (Städel Museum, Frankfurt am Main)

Univ-Prof. Lioba Theis (Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien)

Ruth Türnich (Landschaftsverband Rheinland)

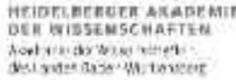
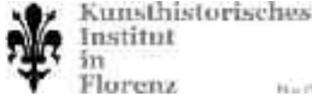
Dr. Beat Wismer (Museum Kunstpalast, Düsseldorf)

Prof. Dr. Gerhard Wolf (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

Mit Unterstützung von



In Zusammenarbeit mit



Vorwort

Uta Husmeier-Schirlitz

4

Grußwort

Beat Wismer

6

Einführung

Ulf Sölter

8

Johann Anton Ramboux und Italien

Christina A. Schulze

12

„Schlichte Treue“ oder künstlerische Freiheit? Piero della Francesca, Aby Warburg und Johann Anton Ramboux

Peter Bell

34

Von der Skizze bis zur Farbkopie. Zeichnerische Vielfalt im Œuvre von Johann Anton Ramboux

Ulf Sölter

42

Die Sammlung früher Malerei des Johann Anton Ramboux

Dóra Sallay

56

Das Museum Ramboux zwischen Kunst und Geschichte. Eine Kopiensammlung im Spiegel ihrer Entstehungszeit

Gunda Luyken

70

Ramboux lehrt den Computer sehen. Automatische Bildanalyse mit Kopien des Nazareners

Peter Bell und Björn Ommer

80

Ravenna

90

Venedig/Murano

104

Subiaco

108

Assisi

115

Siena

156

Arezzo

181

Viterbo

184

Urbino

186

San Gimignano

190

Orvieto

194

Spello/Trevi

203

Città delle Pieve

206

Rom

210

Literaturliste Ramboux, Abbildungsnachweis,

Künstlerregister, Impressum

237–240



7. Johann Anton Ramboux, Der Sturm auf dem Meere, Detail, um 1820, Aquarell und Gouache auf Papier, Stadtmuseum Simeonstift Trier

inhalte, Komposition und des emotionalen Ausdrucks der Dar-
gestellten transportiert, als besonders nachfolgewürdiges Vor-
bild angesehen. Ramboux zeichnete das monumentale Fresko
akribisch nach und setzte die Herausgabe eines Kupferstichs
nach seiner Zeichnung¹⁴ durch, um das Fresko der Nachwelt
zu bewahren und als Quelle für Künstler zu dienen.¹⁵ Nahm
Rumohr die Publikation der Zeichnung zum Anlass, weitere
Abbildungen dieser Qualität nach der bislang nur wenig beach-
teten Kunst vor 1400 zu fordern, lehnte ein nazarenerkritischer
Gelehrte, Ludwig von Schorn (1793–1842), die Genauigkeit ab,
mit der Ramboux den Ausdruck der Köpfe wiedergegeben
hatte – würde dies doch dazu führen können, Künstler zur
Nachahmung der als unästhetisch empfundenen Merkmale zu
verleiten.¹⁶ Ramboux selbst sollte sich in seinem wenig später
entstandenen Aquarell ‚Der Sturm auf dem Meere‘ bei der
Darstellung Christi und seiner zwölf Jünger deutlich auf das
Fresko beziehen und sich bewusst in die Nachfolge des
bewunderten „Giotto“ stellen (Abb. 7).¹⁷

Intention der Kopiensammlung

1822 kehrte Ramboux in seine Heimatstadt Trier zurück und
erwartete, dort ein gutes Auskommen als Künstler zu haben.
Doch angesichts der begrenzten Auftragsmöglichkeiten haderte
er bald mit dem Schicksal, seinen Lebensunterhalt im kleinen
Trier als Porträtmaler verdienen zu müssen, während seine
Künstlerfreunde in Rom Karriere machten. Vor dem Hintergrund
der allgemeinen zunehmenden patriotischen Begeisterung für
die Erforschung der historischen Monumente, besonders in
Trier als der ältesten Stadt Deutschlands, reifte in Ramboux der
Entschluss, Zeichnungen der Trierer Altertümer und der umge-
benden Landschaften in einem Lithografiewerk zu publizieren.¹⁸
Trotz großen Lobs für seine Lithografien verlief der Verkauf
jedoch enttäuschend – dennoch hielt Ramboux aufgrund der
Wichtigkeit, die er seiner Arbeit beimaß, bis 1832 daran fest,
um das Werk schließlich doch einzustellen.¹⁹ Da Ramboux auch
weiterhin auf dem Gebiet der Monumentalmalerei nicht Fuß
fassen konnte, entwickelte er die Idee eines neuen Projekts,
von dem er sich größere Nachfrage und damit mehr Erfolg ver-
sprach: auf eigene Kosten Abbildungen der in seinen Augen
wichtigsten Denkmäler und Kunstwerke Italiens anzufertigen,
vollständig oder zum Teil ausgeführt, ergänzt durch Durchzeich-
nungen von Details. Nach Epochen geordnet, schwebte ihm
eine Art Kopienmuseum der italienischen Kunstgeschichte vor,
das er geschlossen verkaufen und auch zumindest teilweise in
einem Lithografiewerk zu veröffentlichen gedachte. Ziel war es,
Bildquellen für Künstler als auch Kunsthistoriker zu sammeln

und über die Zerstörung dieser Kunstwerke hinaus für diese
zu bewahren: in dieser Form ein seltenes und selten konkretes
Dokument der Betrachtung historischer Kunst der ersten Hälfte
des 19. Jahrhunderts. Die Sammlung stellt damit sowohl eine
Art „nazarenischer Vorbilderkanon“ als auch eine „Kunstge-
schichte in Kopien“ dar. Damit ist sie Teil der „Entdeckung“
und kunsthistorischen Fundierung der Kunst Italiens. Zwar gab
Ramboux die Hoffnung, sich als Künstler zu etablieren, nicht
auf, doch sollten größere Aufträge auch in Zukunft ausbleiben:
Der Diskrepanz zwischen freiem künstlerischen Schaffen und
dem vermeintlich „unfreien“, bloß handwerklichen Abzeichnen
historischer Kunstwerke war sich Ramboux durchaus bewusst:
„[...] könnte ich wohl zuwieder bey meiner Beschäftigung den-
ken, dass ich das ganze Malerstudium dadurch aufgeopfert
[habe], welch Unglück selbst nicht's zu producieren!! Jedoch
beruhigt mich das Gewissen und besser sey die alte [...] ehr-
würdige Kunst vor ihrer gänzlichen Zerstörung wenigstens
durch eine Abbildung längerer Zeit aufzubewahren, als dass
einer der 99 Halbmalter weniger ist [...]“²⁰

1832 hatte Ramboux sein Vorhaben dem Königlichen Berliner
Museum (Gemäldegalerie) mitgeteilt, da er wusste, dass die
Artistische Kommission um den Kunsthistoriker Gustav Friedrich
Waagen (1794–1868) einen visuellen Überblick über die italia-
nische Kunst vom 6.–16. Jahrhundert aufbauen wollte.²¹ Er bot
dem Museum an, Kopien nach gewünschten Vorlagen anzuferti-
gen. Nach einem kurzen Aufenthalt 1832 in Rom und Ravenna
brach Ramboux schließlich im April 1833 zu seinem längsten
Italien-Aufenthalt auf, um sein ehrgeiziges Projekt in die Tat
umzusetzen. Sein guter Freund Johann Friedrich Böhmer –
inzwischen Historiker, Archivar und Herausgeber einer Vielzahl
von Quellen und Urkunden des Mittelalters – war mittlerweile
nicht nur Direktor der Frankfurter Stadtbibliothek und Sammler
italienischer Kunst, sondern auch Administrator des Städelschen
Kunstinstituts in Frankfurt am Main. In dieser Eigenschaft
stand es in seiner Kompetenz, für das Städel Kunstwerke zu
erwerben. In einer ähnlichen Funktion, übrigens auch für das
Berliner Museum, war auch Johann David Passavant tätig.
Ramboux verkaufte Kunstwerke an Passavant, Böhmer und
das Städel und vermittelte auch über eine heute verschollene
Durchzeichnung seiner Zeichnung nach dem Apsismosaik in
Santi Cornelio e Cipriano auf Murano bei Venedig den Erwerb
des Mosaiks durch Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) für die
Apsis der Friedenskirche in Potsdam (Kat. 9).²² Insgesamt eröff-
nete diese Betätigung als Auftragskopist, Kunstvermittler und
-händler Ramboux die Möglichkeit, seinen langen Italien-Auf-
enthalt finanziell relativ unabhängig und vor allem zeitlich flexi-
bel gestalten zu können.²³



nur im verlorenen Profil. Den drei zusammengehörenden Zeichnungen ist gemein, dass ihnen der Künstler einen besonderen Bildwitz eingeschrieben hat. Offenkundig suchte Ramboux für seine Aufnahmen aus dem Leben der Bevölkerung den außergewöhnlichen, überraschenden Moment. Bei der Darstellung der jungen Frauen spielt er überdies mit Mitteln der künstlerischen Inszenierung.

Das eigenständige Werk

Ramboux schuf neben seinen Nachahmungen auch zahlreiche eigenständige Gemälde und Zeichnungen. In der Sammlung des Clemens Sels Museums Neuss findet sich das Ölgemälde ‚Das Opfer Abrahams‘ (Abb. 12), das in die Zeit um 1820 datiert

wird.³⁷ Das Werk ist ikonografisch bemerkenswert, weil es nicht die üblicherweise von Künstlern bevorzugte Szene aus der Genesis thematisiert, nämlich die Opferung Isaaks, die ein von Gott gesandter Engel im letzten Moment verhindert. Dieser Teil der Erzählung wird auf dem Gemälde, das den narrativen Fortlauf der Geschichte in Simultandarstellung zeigt, an den oberen rechten Bildrand gerückt und verliert somit an Bedeutung. Die zentrale Szene zeigt, wie der Stammvater seinen Sohn, der zärtlich den Hals einer Ziege umfasst, in den Armen hält. Abrahams sorgenvoller Blick ist auf Gottvater gerichtet, der auf einer tepichartigen Wolke über ihm schwebt. Mit unmissverständlicher Geste deutet der Schöpfer auf das zu bringende Opfer, den Sohn.³⁸ Ramboux interpretiert die alttestamentliche Erzählung auf eigene Weise und entspricht damit dem nazarenischen Anspruch nach tiefer Empfindung und echtem Gefühl.



12. Johann Anton Ramboux, Das Opfer Abrahams, Ölgemälde, Clemens Sels Museum Neuss

13. Johann Anton Ramboux, Gretchen und Mephisto im Dom, Aquarell, Clemens Sels Museum Neuss, Grafische Sammlung

14. Johann Anton Ramboux, Verkündigung, Aquarell, Clemens Sels Museum Neuss, Grafische Sammlung



Die Kölner Jahre der Sammlung – Präsentation, Katalogisierung, Werbung

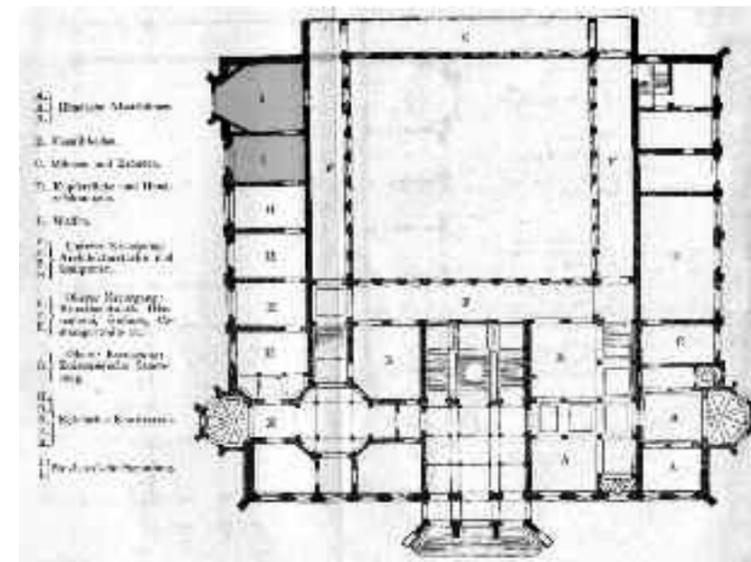
Cavalcaselles eingangs erwähnter Besuch 1852 belegt, dass Ramboux' Sammlung – damals untergebracht in der Wohnung des Besitzers⁴⁰ – für Experten zugänglich war. Dem allgemeinen Publikum allerdings wird diese einzigartige Privatgalerie italienischer „Primitiver“ fremd gewesen sein. Zu sehr unterschied sie sich vom etablierten Kanon der staatlichen und großen privaten Sammlungen des 19. Jahrhunderts, deren Ruhm gewöhnlich auf einer breiten Vielfalt von Gemälden hervorragender Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts basierten.⁴¹ Die Vollendung des neuen Gebäudes für das Wallraf-Museum 1861 (das damals in „Wallraf-Richartz-Museum“ umbenannt wurde, um auch an den Stifter dieses Neubaus zu erinnern) bot Ramboux die Möglichkeit, im folgenden Jahr eine Dienstwohnung im Museum selbst zu beziehen⁴² und die Bilder seiner Privatsammlung in zwei Ausstellungssälen im Erdgeschoss am Ende des östlichen Flügels zu zeigen (Abb. 12–13).⁴³

Damit zum ersten Mal einem großen Publikum präsentiert, bedurfte es zweifellos eines informativen wissenschaftlichen Führers oder Katalogs, um die Besucher der Sammlung Ramboux mit den ziemlich unbekanntenen frühen italienischen Bildern vertraut zu machen. Wie bereits erwähnt, schrieb Ramboux selbst dieses Werk, das 391 seiner frühen italienischen Gemälde erfasste. Sein „Katalog der Gemälde alter italienischer Meister (1221–1640) in der Sammlung des Conservator J. A. Ramboux“ erschien 1862 in Köln, im selben Jahr wie der wenige Monate nach dem „Katalog des Museums Wallraf-Richartz in Köln“, dessen wesentlicher Bestandteil das Verzeichnis der Gemälde der Sammlung Wallraf war.⁴⁴ Ramboux' Katalog ist sein bemerkenswertestes wissenschaftliches Unternehmen und zeigt seine insgesamt gute Kenntnis der Stile der verschiedenen kunsthistorischen Epochen, der verschiedenen regionalen Schulen und der einzelnen Künstler. Der Katalog lässt keinen Zweifel daran, dass Ramboux nach all den Jahren intensiven Studiums der frühen Sieneser Schule auf diesem Gebiet zu einem der besten Experten seiner Zeit geworden war.⁴⁵

10. Fra Angelico zugeschrieben, Szenen aus dem Leben der frühchristlichen Eremiten (Thebais), um 1420–1430, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv.-Nr. 7



11. Umkreis des Vecchietta, Die Übergabe der Fahne von Siena, um 1440–1450, Keresztény Múzeum, Esztergom, Inv.-Nr. 55.161



12. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Grundriss des Erdgeschosses, 1862. In den beiden mit „I“ markierten Sälen befand sich die Sammlung Ramboux

13. Josef Felten, Wallraf-Richartz-Museum von Nordost, Kölnisches Stadtmuseum, Köln, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. HM 1908/215



Findet die Kopie ihr Original?

Die freie Bildsuche

Die erste Aufgabe ist es, anhand der Kopien von Ramboux die zugehörigen Originale in einer größeren Bilddatenbank zu finden. Die Aquarellkopien haben dafür einen Grad an Ähnlichkeit, dass auch die Google-Bildersuche oder die konkurrierende Webanwendung Tineye gute Ergebnisse liefern.⁵ Schwieriger wird es bei Zeichnungen oder Lithografien, denn schon der Wechsel von Farbigkeit auf monochrome Bilder war für die Google-Suche lange unmöglich. Eine Reproduktion als Strichzeichnung wird kaum gefunden, und mit ihr lässt sich auch das Original nicht auffinden, weil die Suchmaschine vor allem Farben berücksichtigt. Da Ramboux in vielen Fällen nur Details kopiert hat, die oft weniger als ein Zehntel des Bildes ausmachen, wird die Suche zusätzlich erschwert. Dies kann nur mit einem Algorithmus funktionieren, der die Bilder in Suchfenstern verschiedenster Größen sorgfältig abtastet. Insgesamt ist die Suchaufgabe aber mit einem auf Konturen basierten Algorithmus, der eine gewisse Varianz zulässt, zu lösen.⁶ Der Heidelberger Prototyp findet sicher das Original zur Kopie und vice versa (Abb. 1). Daneben tauchen verwandte Suchergebnisse auf, beispielsweise das gleiche Motiv oder ein ähnliches Motiv des gleichen Künstlers. Alle Ähnlichkeiten sind rein visuell und nicht durch textliche Metadaten abgeglichen. Damit wird weitgehend vorbehaltlos verglichen, welche Objekte in einem visuellen Bezug zueinander stehen, was auch in Zuschreibungsfragen interessant sein kann, zum Beispiel um anhand von Komposition

und Detailformen ein anonymes Werk einem Künstler zuzuschreiben. Besonders hilfreich ist dieses Verfahren jedoch für das Suchen spezifischer Objekte oder Personen im Bild sowie zum Auffinden von Vorlagen oder Reproduktionen eines Originals. Auch die Kopien Ramboux' sollten mit im Suchpool enthalten sein, da durch dessen reduzierte Form Werke mit ähnlicher Kontur leichter gefunden werden.

Die Suche ist optional mehrstufig. Während Vorlage und Reproduktion meist schon im ersten Suchschritt gefunden werden, können visuell ähnliche Bilder aufgespürt worden sein, die nicht in der Suchintention des Nutzers lagen, oder die Suche wird als noch unzureichend betrachtet. Um zu besseren Ergebnissen zu kommen, können nun die unpassend erscheinenden Bilder als schlechte Treffer markiert werden und die mit der Suchintention übereinstimmenden als gute. Mit diesen Hinweisen kann der Algorithmus die Suchergebnisse verbessern. Interessant ist dabei, dass der Nutzer durch seine Markierungen nicht nur eine Präzisierung auf ein ganz konkretes Suchobjekt bewirkt, sondern die Funktion auch umgekehrt einsetzen kann, um durch heterogene, positiv markierte Bildpartien eine Ausweitung des Zielfeldes zu erreichen. So kann einerseits nach dem Auffinden vieler Kreuzdarstellungen aus dem 12. Jahrhundert die Suche auf ein bestimmtes italienisches Werk und seine nächsten Verwandten fokussiert werden, während durch die Hinzunahme von Kreuzdarstellungen anderer Jahrhunderte und Regionen eine abstrakte Formel für die Ikonografie der Kreuzdarstellung entsteht.

Wie treu ist Ramboux?

Abgleich von Original und Kopie

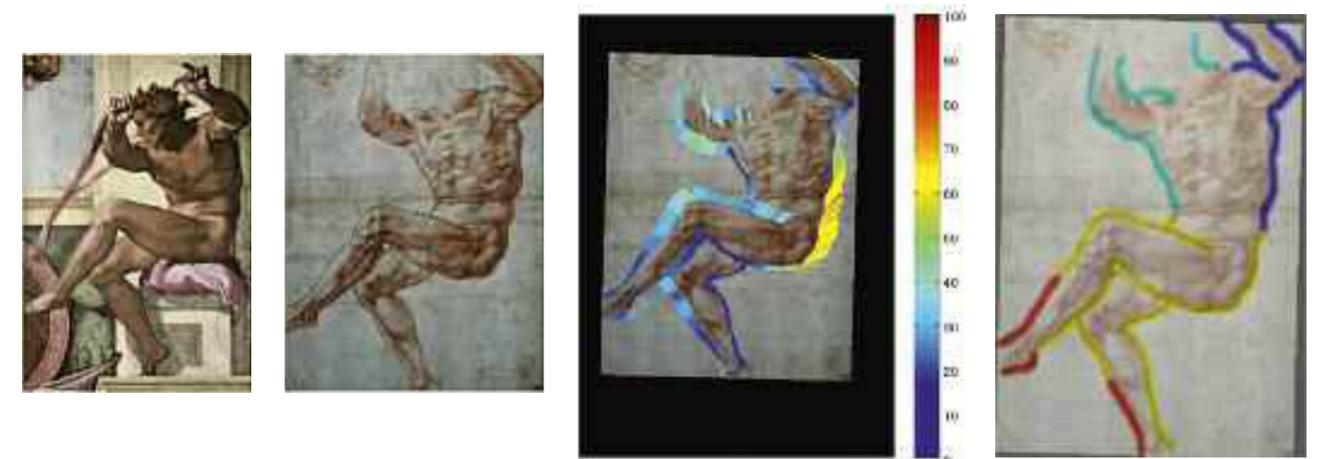
Um die Kopien Ramboux' wissenschaftlich für die Rekonstruktion verlorener oder die Restaurierung beschädigter Werke zu nutzen, ist es wichtig zu wissen, wie verlässlich die ihm oft zugestandene Bildtreue ist. Daher bietet es sich an, in dem Moment, wo Originale und Kopien durch die Suchalgorithmen wieder vereint sind, diese genau zu vergleichen. Dafür werden die Konturen erfasst und das Werk und seine Reproduktion übereinandergelegt. Daraufhin wird geschaut, wie die Linie der Kopie transformiert werden muss, um passgenau auf der Kontur des Originals zu liegen. So wird sichtbar, wo Ramboux' Kopie sehr deutlich von der Vorlage abweicht oder wo sich beispielsweise nur das Pauspapier verschoben hat. Da Ramboux in seinen Durchzeichnungen eine sehr hohe Ähnlichkeit zum Original besitzt und daher die Arbeitsweise des Verfahrens weniger deutlich erkennbar ist, wird hier der Vergleich von einem der ‚Ignudi‘ Michelangelos (Abb. 2) mit einer späteren Kopie (Abb. 3) präsentiert, wo deutliche Unterschiede durch die automatische Visualisierung zu sehen sind (Abb. 4). Diese Abweichungen sind der hohen Herausforderung geschuldet, die an der gewölbten Decke befindlichen Fresken proportionsgetreu abzuzeichnen. Das Verfahren

ermittelt außerdem Regionen gleicher Transformation (Abb. 5), also Abschnitte innerhalb der Konturen, in denen es zu Abweichungen mit der gleichen geometrischen Grundlage gekommen ist.⁷ Neben diesem sehr schnellen Überblick über die Abweichungen können auch Tendenzen erkannt werden, wie etwa sich immer wiederholende mechanische Fehler oder optische Verzerrungen durch Betrachterstandpunkt oder Kamera.

Daneben ist eine Detailanalyse möglich, in der anhand der Regionen die einzelnen Variationen nachvollzogen werden können. An dieser Stelle helfen die geometrischen Fähigkeiten des Computers Informationen zu liefern, die Menschen nur schwer erkennen, während jener nun die Gründe interpretieren kann. Für Kunsthistoriker und Restauratoren, die Ramboux wegen beschädigter oder verlorener Originale konsultieren, sind diese Informationen wichtig. Darüber hinaus kann jedoch auch die Arbeitsweise des Kopisten für eine Analyse nazarenischer Kunstauffassung interessant sein: Verändert er die Proportionen? Welche Linien übernimmt er stets, was bleibt unausgeführt? Indem beantwortet wird, was eine nazarenische Kopie ausmacht, können über das Werk selbst und – mit aller bei Stilfragen gebotenen Vorsicht – über Ramboux und die Nazarener stilistische Aussagen getroffen werden.

1. **Computer Vision Group Heidelberg**, Prototyp Objektsuche, Suche nach dem Original zur Kopie von Johann Anton Ramboux
2. **Michelangelo**, Ignudo, Vatikan, Sixtinische Kapelle, Decke
3. **Michelangelo-Werkstatt**, Ignudo (Nachtrag)

4. **Computer Vision Group Heidelberg**, Wärmekarte der Abweichungen zwischen Original und Kopie
5. **Computer Vision Group Heidelberg**, Visualisierung der Konturabschnitte gleicher Transformation





Unbekannter Fotograf

Ansicht von San Giovanni Evangelista (5.–14. Jahrhundert), Ravenna, mit Blick auf die Apsis während der Restaurierung 1919/1925 oder 1927

Silbergelatineabzug (matt), auf Karton montiert
Foto: 11,5–11,6 x 16,8–16,9 cm

Karton: 33,9–34 x 24 cm

Im linken Viertel Silberspiegel

Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek, Inv.-Nr. 464356/flid0005943

8

Fragmente zweier Fußbodenmosaike

Aquarell, Gouache und Feder über Bleistift auf Papier / Blatt: 43,3–43,5 x 57,7–57,9 cm nach Mosaikfragmenten

6. Jahrhundert und 1213

Ravenna, San Giovanni Evangelista

Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. 155

Lit. Schulze 38

Fotograf: Anderson

Aufnahme eines Details aus dem Fußbodenmosaik in San Giovanni Evangelista, Ravenna: Fantasiefigur um 1927

Glasnegativ, Silbergelatineabzug

Alinari-Archive, Florenz

Neg.-Nr.: ADA-F-027340-0000

Fotograf: Anderson

Aufnahme eines Details aus dem Fußbodenmosaik in San Giovanni Evangelista, Ravenna: Episode aus dem vierten Kreuzzug, die Eroberung Konstantinopels 1213

Glasnegativ, Silbergelatineabzug

Alinari-Archive, Florenz

Neg.-Nr.: ADA-F-027343-0000

Fotograf: Fratelli Alinari

Aufnahme eines Details aus dem Fußbodenmosaik in San Giovanni Evangelista, Ravenna: Greif um 1920–1930

Glasnegativ, Silbergelatineabzug

Alinari-Archive, Florenz

Neg.-Nr.: ACA-F-042144-0000





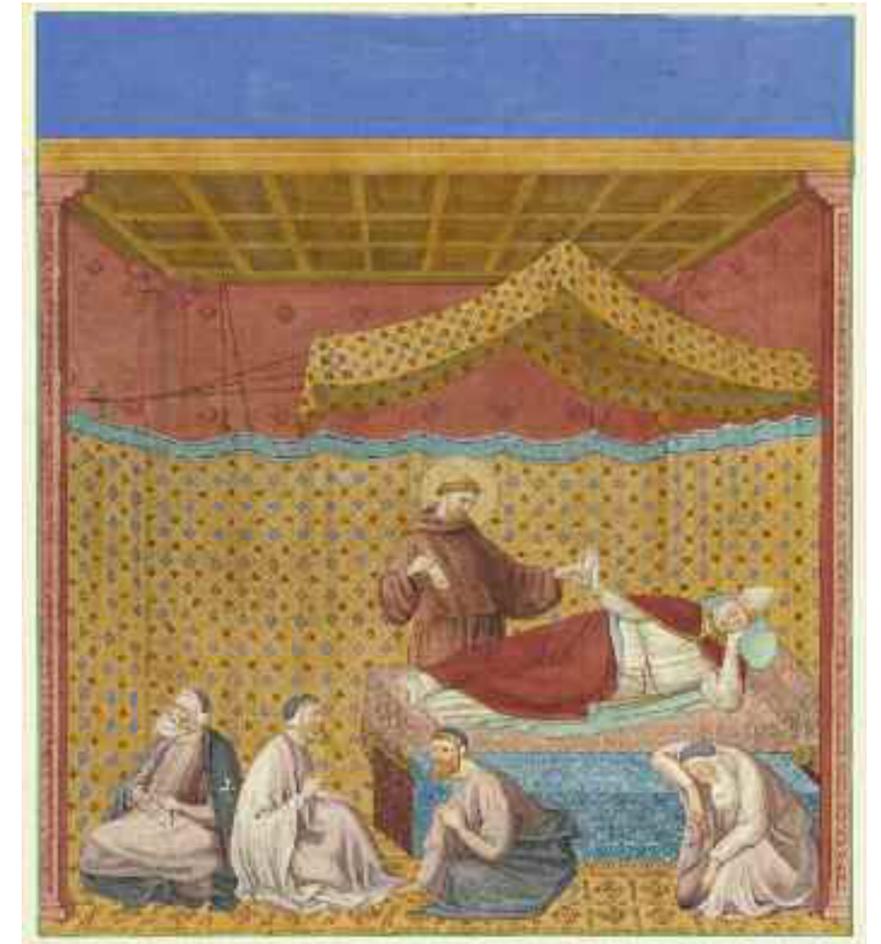
Fotograf: Luigi Artini (*1941)
 Blick auf die Fresken von Giotto di Bondone (1266–1337) mit Szenen aus der Franzlegende in der Oberkirche, San Francesco, Assisi (Langhaus, Südwand, drittes Joch, unteres Register) 1977
 Scan vom Negativ (18 x 24 cm)
 Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek, Inv.-Nr. 562277/fIn0562277



43
Totenklage der hl. Clara
 Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier
 Blatt: 47,9 x 42,8 cm / nach Fresko
 von Giotto di Bondone (1266–1337) und anderen um 1295/1300
 Assisi, San Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, drittes Joch
 Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. 79
 Lit. Schulze 145

44
Heiligsprechung des hl. Franziskus durch Papst Gregor IX
 Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier
 Blatt: 46,5 x 42,8 cm / nach Fresko
 von Giotto di Bondone (1266–1337) und anderen um 1295/1300
 Assisi, San Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, drittes Joch
 Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. 75
 Lit. Schulze 146

45
Traum Papst Gregor IX.
 Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier
 Blatt: 47,8 x 42,8 cm / nach Fresko
 von Giotto di Bondone (1266–1337) und anderen um 1295/1300
 Assisi, San Francesco, Oberkirche, Langhaus, Südwand, drittes Joch
 Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. 74
 Lit. Schulze 147





Umriss zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600; nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen des Herausgebers J. A. Ramboux in Coeln, Köln 1852–1858, Tafel 160
Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Bibliothek, Signatur: H 4559 u (RARO)

53
Allegorie der guten Regierung (auf dem Lande)
Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier
Blatt: 46,8 × 69,8 cm / nach Fresko
von Ambrogio Lorenzetti (um 1290–1348)
1338–1339
Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, Nordwand
Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. 236A
Lit. Schulze 165



87
Mariengeburt
 Gouache und Aquarell über Bleistift auf Papier
 Blatt: 41,6 x 46,8 cm / nach Mosaik
 von Pietro Cavallini (1240/1250–1330)
 um 1296–1300
 Rom, Santa Maria in Trastevere, Chorwand
 Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. 184
 Lit. Schulze 88

Skizze mit Farbnotizen
 Bleistift
 Skizzenbuch, S. 98–99
 Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud,
 Köln, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1936/18 ZB5



Fotograf: Anderson
 Blick auf Kirche und Kloster Sant'Onofrio
 al Gianicolo, Rom
 um 1890
 Glasnegativ, Silbergelatineabzug
 Alinari-Archive, Florenz
 Neg.-Nr.: ADA-F-005210-0000



88

Flucht nach Ägypten und Bethlehemischer Kindermord

Gouache, Aquarell und Goldhörung über Bleistift auf Papier / Darstellung: 37,3 x 30,7 cm nach Fresko / von Baldassare Peruzzi (1481–1536) 1504–1506

Rom, Sant'Onofrio, Apsiswand, drittes Fresko von links
Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. 188
Lit. Schulze 308

Fotograf: Anderson

Blick in die Apsis im Inneren der Kirche Sant'Onofrio al Gianicolo, Rom um 1890
Glasnegativ, Silbergelatineabzug
Alinari-Archive, Florenz
Neg.-Nr.: ADA-F-000161-0000