

Till Busse

**Madonna con Santi - Studien zu Domenico Ghirlandaios
mariologischen Altarretabeln: Auftraggeber, Kontext und
Ikonographie**

Madonna con Santi - Domenico Ghirlandaios mariologische

Altarretabel: Studien zu Auftraggebern, Kontext und Ikonographie

1 VORWORT:	5
1.1 PROJEKTSKIZZE.....	5
1.2 METHODOLOGISCHE PROBLEME.....	5
1.2.1 Umberto Eco und Fragestellungen der Semiotik in bezug auf die bildende Kunst.....	5
1.2.2 Panofskys „corrective principles“.....	11
1.2.3 Martin Kemp und der Begriff der Funktion.....	13
1.3 PRINZIPIEN DER KORREKTUR: PRAKTISCHE ERWÄGUNGEN.....	18
1.3.1 Das Problem von Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit.....	18
1.3.2 Die Textbezogenheit.....	18
1.3.3 Das Problem des Kontextes.....	19
1.3.4 Vielfalt der Rezipienten.....	19
1.3.5 Bildgebrauch und Bildfunktionen.....	20
1.3.6 Produktive Irrtümer.....	20
1.3.7 Normalität.....	21
1.3.8 Rezeption.....	21
1.4 DAS INTERPRETATIVE FELD.....	22
1.5 ARBEITSZIELE.....	27
1.6 BEMERKUNGEN ZUM FORSCHUNGSSTAND.....	28
1.7 DOMENICO, EIN KONVENTIONELLER KÜNSTLER?.....	35
2 DER RELIGIONSGESCHICHTLICHE KONTEXT:	39
2.1 FLORENTIA FLOS FLORUM: EINE FÜR MARIA ERBAUTE STADT.....	39
2.2 GHIRLANDAIO UND DIE CONFRATERNITA DI SAN PAOLO.....	49
3 MARIOLOGISCHE LITERATUR UND MARIOLOGIE IN DER LITERATUR.....	58
3.1 PETRARCA UND DANTE.....	58
3.2 RELIGIÖSE TRAKTATLITERATUR NACH 1348: MARIENWUNDER.....	62
3.3 EINE SCHRIFT DES TRECENTO ZUR MARIENVEREHRUNG.....	64
3.4 THEOLOGISCHE SCHRIFTEN DES 15. JAHRHUNDERTS.....	65
3.4.1 Giovanni Dominici.....	66
3.4.2 Antoninus Pierozzi.....	72
3.4.3 Vincenzo Bandello und die Polemik um die Immaculata Conceptio.....	77
3.4.4 Savonarola.....	80
3.5 DIE MARIOLOGISCHE LITERARISCHE PRODUKTION DES SPÄTEREN 15. JAHRHUNDERTS IN FLORENZ.....	82
3.6 DIE ERZIEHUNG DER DAME UND DAS STÄDTELOB: MARIENLITERATUR ALS VEHIKEL FREMDER INTERESSEN BEI ANTONIO DA CORNAZZANO UND DOMENICO DA CORELLA.....	84
3.6.1 Antonio da Cornazzanos Vita della Vergine.....	84
3.6.2 Domenico da Corellas Theotocon.....	92
3.7 ZWISCHENBILANZ: MARIA ALS PROJEKTIONSFLÄCHE.....	109
3.8 MARIENLAUDEN UND SACRE RAPPRESENTAZIONI.....	110
3.8.1 Feo Belcari.....	110
3.8.2 Lucrezia Tornabuoni.....	113
3.8.3 Lorenzo de' Medici.....	116
3.8.4 Poliziano.....	119
4 NOSTRA CONVERSATIO IN CAELIS EST? ÜBERLEGUNGEN ZUR SACRA CONVERSAZIONE.....	123
4.1 STAND DER LITERATUR: ÜBERBLICK.....	123
4.2 STUDIEN ZUR SACRA CONVERSAZIONE.....	134
4.3 ÜBERLEGUNGEN ZUR EINGRENZUNG DES BEGRIFFES.....	134
4.4 URSPRÜNGE DER SACRA CONVERSAZIONE.....	139
4.5 VERWANDTE DARSTELLUNGEN IM TRECENTO.....	148

4.6 POLYPTYCHON UND PALA.....	152
4.7 DIE ENTWICKLUNG DER SACRA CONVERSAZIONE IM 15. JAHRHUNDERT IN FLORENZ UND DAS MÄZENATENTUM DER MEDICI.....	157
4.8 FLORENZ UND VENEDIG. DAS PROBLEM DER WECHSELSEITIGEN BEEINFLUSSUNG	168
5 DIE MADONNA VON SAN MARCO.....	178
5.1 PROVENIENZ	180
5.2 DOKUMENTE	183
5.3 DYNASTISCHE ASPEKTE DER TAFEL.....	185
5.4 DAS ALTARRETABEL UND DIE LAGE DES KONVENTES UM 1480.....	189
5.5 DIE ROSENKRANZBRUDERSCHAFT VON SAN MARCO.....	191
5.6 DIONYSIUS.....	193
5.7 DER HEILIGE THOMAS VON AQUIN.....	199
5.8 ZWISCHENBILANZ.....	209
5.9 INTERPRETATIONSMÖGLICHKEITEN.....	210
5.10 DOMINIKANISCHE KONVENTIONEN IM ALTARRETABEL DES 15. JAHRHUNDERTS.....	210
5.11 DIE PRÄDELLE: ZUSCHREIBUNG UND IKONOGRAPHIE	218
5.11.1 <i>Die Hinrichtung des heiligen Dionysius</i>	218
5.11.2 <i>Die Wiedererweckung des Napoleone Orsini</i>	219
5.11.3 <i>Die Pietà</i>	219
5.11.4 <i>Die Vision des heiligen Clemens</i>	220
5.11.5 <i>Der heilige Thomas von Aquin als Lehrer</i>	221
6 GHIRLANDAIO UND DIE JESUATEN	223
6.1 ZUR GESCHICHTE DES JESUATENORDENS.....	225
6.2 DAS ALTARRETABEL FÜR SAN GEROLAMO IN PISA.....	230
6.2.1 <i>Dokumentenlage</i>	230
6.2.2 <i>Beschreibung</i>	233
6.2.3 <i>Stilistische Bezugspunkte: eine weitere Tafel der Ghirlandaio-Werkstatt und die Ausstattung der Jesuatenkirche</i>	235
6.2.4 <i>Bauunternehmungen im Pisa des Quattrocento</i>	237
6.2.5 <i>Pisaner Malerei des Quattrocento</i>	237
6.2.6 <i>Ikographische Fragestellungen</i>	241
6.3 DAS ALTARRETABEL FÜR SAN GIUSTO FUORI LE MURA.....	246
6.3.1 <i>Geschichte des Konventes San Giusto fuori le mura</i>	247
6.3.2 <i>Standort des Bildes</i>	249
6.3.3 <i>Rahmung und Struktur der Tafel</i>	250
6.3.4 <i>Beschreibung der Prädelle</i>	252
6.3.5 <i>Kontextualisierung: Wie läßt sich das Retabel in Zusammenhang mit seiner direkten Umgebung bringen?</i>	254
6.3.6 <i>Ikographische Probleme: eine elaborierte Ikographie?</i>	262
6.3.7 <i>Ikographische Vorbilder</i>	270
6.3.8 <i>Ikographische Traditionen des Jesuatenordens</i>	274
6.3.9 <i>Ikographische Veränderungen und Ordensgeschichte</i>	280
7 DER ALTARAUFSATZ FÜR DAS FLORENTINER FINDELSPITAL	282
7.1 BESCHREIBUNG DER ZENTRALEN TAFEL DES RETABELS.....	287
7.2 DIE PRÄDELLE.....	290
7.3 FORMALE CHARAKTERISTIKA DES BILDES.....	291
7.4 AUFSTELLUNG DES RETABELS	291
7.5 IKONOGRAPHISCHE FRAGESTELLUNGEN.....	293
7.6 IKONOGRAPHISCHE VORLAGEN UND VORLÄUFER.....	293
7.7 DER KINDERMORD ZU BETLEHEM.....	305
7.8 RELIGIÖSER SYMBOLISMUS IM RETABEL GHIRLANDAIOS	307
7.9 ANTONINUS.....	315
7.10 MARSILIO FICINO	319
7.11 DARSTELLUNG VON GEWEBEN UND GOLDSCHMIEDEARBEITEN IN GHIRLANDAIOS RETABEL.....	320
7.12 DIE ARTE DELLA SETA.....	321
7.12.1 <i>Mäzenatentum der Seidenwebergilde</i>	324
7.13 SCHMUCK DES FINDELSPITALS IN FLORENZ.....	326
7.14 DER KULT DER WEISEN IN FLORENZ.....	332
7.15 DER STATUS VON FINDELKINDERN IM FLORENZ DES 15. JAHRHUNDERTS.....	334
7.16 PORTRÄTS	338

7.17 SCHLUßFOLGERUNGEN.....	340
8 GHIRLANDAIOS MARIENKRÖNUNG IN NARNI.....	341
8.1 BESCHREIBUNG DES WERKES	341
8.2 STRUKTUR DER RAHMUNG.....	346
8.3 ZEICHNUNGEN: ÜBERLEGUNGEN ZUR GENESE DES WERKES.....	350
8.4 DER KONVENT S. GIROLAMO IN NARNI: STIFTERTÄTIGKEIT UND THEOLOGISCHE DEBATTEN	353
8.5 TEXTQUELLEN IM ZUSAMMENHANG MIT DER MARIENKRÖNUNG	361
8.5.1 Liturgische Texte.....	361
8.5.2 Franziskanische Predigten	367
8.6 IKONOGRAPHISCHE VORLAGEN	381
8.7 IMITATIONEN UND VARIATIONEN DES THEMAS IN DER NACHFOLGE GHIRLANDAIOS.....	393
8.8 DIE MARIENKRÖNUNG ALS VEHIKEL DER IMMACULATA CONCEPTIO.....	399
8.9 RESÜMEE	407
9 DAS ALTARRETABEL VON SANTA MARIA NOVELLA	409
9.1 PROVENIENZ UND GESCHICHTE	409
9.2 URSPRÜNGLICHE GESTALT DES ALTARES.....	412
9.2.1 Vorläufer der Altarstruktur.....	413
9.3 BESCHREIBUNG DER TAFELN UND DEUTUNGSMÖGLICHKEITEN.....	415
9.4 IKONOGRAPHISCHE VORBILDER.....	421
9.4.1 Der Hochaltar als Fokus unterschiedlicher Interessensverbände.....	421
9.4.2 Die Madonna in der Glorie.....	424
9.5 LITURGIE UND BILDSPRACHE.....	432
9.5.1 Das Stundengebet.....	432
9.5.2 Die Messe	433
9.5.3 Die Liturgie der Marienbruderschaften	438
9.6 DANTEREZEPTION? - GHIRLANDAIOS RETABEL UND DIE MARIOLOGISCHE LITERATUR SEINER ZEIT.....	441
9.6.1 Dominikanische Quellen des 15. Jahrhunderts.....	441
9.6.2 Die Summa Theologica des Antoninus Pierozzi.....	450
9.6.3 Die Neuplatoniker um Lorenzo de` Medici	453
9.7 DER STREIT UM DIE IMMACULATA CONCEPTIO.....	466
9.8 AUFERSTEHUNG	468
9.9 DER ALTAR FÜR DIE ANNUNZIATA UND ANDERE FOLGEWERKE.....	479
9.10 GIBT ES EINE EINDEUTIGE LESBARKEIT?.....	483
10 NACHWORT:.....	484
10.1 ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE.....	484
10.2 NOTIZEN ZUM STILWECHSEL GHIRLANDAIOS: STIL ALS IKONOGRAPHISCHES MERKMAL	488
10.3 WETTLAUF IM MARIENLOB: DIE REAKTION AUF DIE MARIOLOGISCHEN ZEITEREIGNISSE	491
10.4 SCHLUßWORT.....	492
11 BIBLIOGRAPHIE.....	496
12 ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	535

1 Vorwort:

1.1 Projektskizze

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit den mariologischen Altarretabeln Domenico Ghirlandaios und seiner Werkstatt.

Anhand einiger repräsentativer Werke werden mögliche ikonographisch-ikonologische Deutungen sowie Untersuchungen zur Interessenlage der Auftraggeber vorgestellt.

Die Arbeit kann wegen des zeitlich gesteckten Rahmens nur eine begrenzte Anzahl von Werken analysieren, anhand derer jedoch exemplarisch vorgeführt werden soll, wieviele verschiedene Sinnschichten in den zunächst scheinbar einfachen Darstellungen der Madonna mit Heiligen, den sogenannten *Sacre Conversazioni*, aber auch in anderen Formen des mariologischen Altarbildes möglich waren.

Es soll die ikonographisch-ikonologische Problematik von fünf Tafeln Ghirlandaios untersucht werden, die Beziehung von Werk, Stifter, Künstler und kirchlichem Umfeld, vor allem aber auch deren Beziehung zum weitgespannten Bereich liturgischer, theologischer und literarischer Traditionen.

So wurden aus dem weiten Bereich der Mariologie vier Themen ausgewählt: die Anbetung der Könige, die *Sacra Conversazione*, die Madonna in der Glorie und die Marienkrönung.

Im Lauf der Studien ergaben sich einige methodologische Überlegungen, die im einleitenden Teil ebenfalls vorgetragen werden sollen.

1.2 Methodologische Probleme

1.2.1 Umberto Eco und Fragestellungen der Semiotik in bezug auf die bildende Kunst

Umberto Eco weist in seiner Einführung in die Semiotik auf die Konventionalität aller Zeichensysteme hin, also auch auf die Bedingtheit bildlicher Codes durch

Vereinbarungen unter den Sendern und Empfängern.¹ So erwähnt er besonders die Arbeiten Ernst Gombrichs zur Prägung der Wahrnehmung durch Bildkonventionen.² Eco und Gombrich³ beschäftigen sich dabei allerdings mit dem, was Erwin Panofsky als erstes Niveau seines dreigliedrigen Deutungssystems (Dinglichkeit, Ikonographie, Ikonologie) ansetzt, also mit dem Problem des Bildgegenstandes. Eco setzt bei diesem vermeintlich einfachsten Niveau der Darstellung von Dingen voraus, daß alle Codes (auch visuelle Codes) digital funktionieren, also durch binäre, durch Ja-Nein-Entscheidungen geprägt werden, wenn auch immer wieder der Faktor der Analogie, der Motiviertheit, also der Ähnlichkeit zwischen Bildzeichen und abgebildetem Gegenstand eine Rolle spielt. Im von ihm vorausgesetzten Modell der Beziehungen zwischen Objekt, geistigem Wahrnehmungsmodell und Zeichen führt der Weg letztendlich über diese binären Prozesse vom Objekt zum Zeichen. Alle Zeichen sind also, auch wenn sie uns motiviert und ähnlich erscheinen, durch eine Reihe von Vereinbarungen, durch Ja-Nein-Entscheidungen begründet.⁴ Dagegen sei hier allerdings eingewendet, daß (jedenfalls in der subjektiven Wahrnehmung verschiedener Epochen) einige Abbildungssysteme immer wieder durch Analogie begründet und damit richtiger als andere Abbildungssysteme erscheinen, so etwa im *Quattrocento* durch die Zentral- und Luftperspektive und die vermutliche Entdeckung der *Camera Obscura* (etwa bei Brunelleschi) oder im Impressionismus durch die physikalischen Studien zu Licht und Farbe bei Chevreul, die zum Beispiel von Seurat umgesetzt werden. Das Kriterium der Motiviertheit spielt also immer wieder eine Rolle und ist sicherlich auch bei Ghirlandaio stilprägend gewesen, von dessen „hautnahem“ Naturalismus man eine besondere Nähe zum im Bilde beschriebenen Gegenstand postulierte und den deshalb beispielsweise Vasari besonders lobte. Es sei angenommen, daß diese Motiviertheit der Grund für eine

¹ Umberto **Eco**: Einführung in die Semiotik. München: Wilhelm Fink Verlag, 7. Auflage 1991 (1. Auflage 1972) 200-201.

² Umberto Eco 1991, 209.

³ Ernst H. **Gombrich**: Kunst und Illusion.. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. 2. Auflage Zürich: Belser 1986. Vgl. darin vor allem S. 83-116: „Wahrheit und Konvention“.

⁴ Umberto Eco 1991, 220-225.

besondere Beliebtheit Ghirlandaios als Porträtist bei den Zeitgenossen gewesen sei. Wer ein Porträt einer toten Verwandten bei Ghirlandaio bestellte, wird in erster Linie an der Kunst interessiert gewesen sein, mit der jener etwa die tote Giovanna Tornabuoni wiedererstehen ließ. Die besondere Motiviertheit des Porträts führte zu einer Art Wiederkehr der Toten im Bild und diente der *memoria* oder der *fama*, sie verewigte die Dargestellte im wörtlichen Sinne.

Im zweiten Buch seines Traktates zur Malerei rühmt Leonbattista Alberti eben diese Qualitäten der Malerei, die als göttlich zu preisen sei, da sie Leben neu über den Tod hinaus erstehen lasse:

„Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia, quale fa li huomini assenti essere presenti ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice et con molta voluptà si riconoscono. (...) Et cosi certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita, et *che la pittura tenga expressi li iddii quali siano adorati dalle genti, questo cierto fu sempre grandissimo dono ai mortali*, però che la pittura molto così giova ad quella pietra per quale siamo congiunti alli iddii insieme et a tenere li animi nostri pieni di religione...“⁵

Die Malerei verlängert durch die Kraft der Abbildung also die *memoria*, das Totengedächtnis. So preist eine Inschrift auf der als Beispiel herangezogenen Tafel gerade diese Fähigkeit des Malers:

„O daß du doch, Kunst, den Lebenswandel und die Seele nachzubilden vermöchtest, so daß es auf Erden keine schönere Gedächtnistafel gebe.“⁶

Will sagen, das einzige was dieser Tafel noch fehle, sei der Lebensodem, ein Topos, der sich auf vielen Porträts der Renaissance in Form von Inschriften findet. Es scheint möglich, diesen Topos der Lebendigkeit auch in den Bereich des Sakralen zu

⁵ Luigi **Mallè** Hg.: Leon Battista **Alberti**: Della Pittura. Firenze: Sansoni 1950, 76. Eigener Kursivdruck.

⁶ „Ars utinam mores animumque effingere posses pulchrior in terris nulla tabella foret.“ Es handelt sich um die 1488 datierte Tafel in der Tyssen-Bornemisza-Sammlung in Madrid. Vgl. Ronald Kecks 1994, 151-2, der die Inschrift falsch zitiert („...animusque...“).

übertragen. Die Malerei drückt nach Alberti ja auch das Göttliche aus („...*tenga expressi li iddii...*“) und macht die Götter den Menschen begreiflich. Auf die christliche Kunst übertragen heißt dies, daß die Heiligen und zentralen Heilspersonen den Menschen näher rücken. Alberti argumentiert zwar mit Beispielen aus der heidnischen Antike, doch meint er sicherlich die Malerei seiner Zeit, welche natürlich in erster Linie der Abbildung christlicher Themen diene.

Ein vor Alberti entstandenes Traktat des dominikanischen Kardinals Giovanni Dominici äußert sich ebenfalls zu diesen „göttlichen“ Aspekten der Malerei und ihren mimetischen Aufgaben. So warnt Dominici vor der übermäßigen Verwendung von Gold und Juwelen in religiösen Gemälden, denn anstatt der Heilspersonen lernten die Kinder, edle Materialien anzubeten:⁷

„Avvisoti se dipinture facessi fare in casa a questo fine, ti guardi da ornamenti d'oro o d'ariento, per non fargli prima idolatri che fedeli; però che vedendo più candele s'accendono, e più capi si scuoprono, e pongonsi più ginocchi in terra alle figure dorate e di preziose pietre ornate, che alle vecchie affumate, solo si comprende farsi riverenza all'oro e pietre e non alle figure o vero verità per quelle figure ripresentate.“⁸

Dominici legt hier noch vor Alberti⁹ die Grundlage für den ausgeprägten Naturalismus der Florentiner Malerei und eben auch der Malerei Domenicos, von der noch Vasari in bezug auf das Jesuatenretabel preisend bemerkt,¹⁰ daß er anstatt von Gold und Juwelen, die illusionistischen Kräfte seines Pinsels walten lasse. Ganz im Gegensatz zu dem, was die Kunstgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts über die Verweltlichung der religiösen Kunst der Renaissance schrieb, kann davon ausgegangen werden, daß es auch religiöse Strömungen vor allem im Zusammenhang

⁷ Vgl. dazu David **Freedberg**: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1989, Taschenbuchausgabe 1991, 4 -5. Freedberg verwendet beide Textstellen in einem anderen Zusammenhang, um die Rolle des Malers als schöpferisch und göttlich konnotiert zu zeigen.

⁸ Piero **Bargellini** Hg.: *Beato Giovanni Dominici: Regola del governo di cura familiare*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina 1927, 102-103.

⁹ Zum Tadel Albertis gegen Verwendung von Gold vgl. das Zitat bei Michael **Baxandall**: *Die Wirklichkeit der Bilder. Maler und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, 27.

mit der Observanz der Mönchsorden gab, die diesen Naturalismus wünschten und theologisch zu begründen versuchten.

Fertigte Ghirlandaio also eine Tafel an, welche die Madonna mit Heiligen zeigen sollte, so ließ sie der ausgeprägte Naturalismus des flämisch inspirierten Malers als besonders lebensecht erscheinen, und so entwickelte die im Verständnis der Zeitgenossen so lebensecht dargestellte Madonna eine besonders starke, fast körperliche Gegenwart.

Was also aus heutigem Blickwinkel wie eine Verweltlichung des Heiligen wirkt, deuteten Ghirlandaios Zeitgenossen vielleicht als besonders starke Gegenwart des Heiligen in der Welt, so greifbar wie in den häufigen Marienwundern der Epoche, wenn Madonnenbilder scheinbar handelnd auf das Zeitgeschehen wirkten.

Umberto Eco unterscheidet weiterhin zwischen starken und schwachen Codes, also einerseits Codes wie der geschriebenen und gesprochenen Sprache, die stark festgelegt sind und im Gegensatz dazu stehenden, schwachen Codes wie den visuellen Codes, die sich, kaum definiert, ständig verändern.¹¹ Dies bezieht Eco zwar nur auf die Ebene der ikonischen Aussagen, also der bloßen Bilder, die der ersten Ebene Panofskys, der Ebene der Dinge entspricht, doch läßt sich diese Schwäche des Codes auch anderen visuellen Codes zuordnen. Eco redet dabei von einem Kontinuum, in dem keine eindeutigen Trennungen von Einzelzeichen mehr möglich erscheinen:

„Im ikonischen Kontinuum werden nicht ein für allemal diskrete und katalogisierbare relevante Einheiten ausgeschnitten, sondern die relevanten Aspekte variieren...“¹²

Diese Variationsbreite führe, etwa bei den unendlich verschiedenen Möglichkeiten, ein Pferd zu zeichnen, zu einer hohen Zahl an Idiolekten.¹³ Fakultative Varianten und suprasegmentale Züge überwiegen.¹⁴ Es fragt sich, ob diese Merkmale auch auf

¹⁰ Vgl. dazu Kapitel 6 unten.

¹¹ Umberto Eco 1991, 214.

¹² Umberto Eco 1991, 216.

¹³ Umberto Eco 1991, 216-217.

¹⁴ Umberto Eco 1991, 217.

die von Eco nicht näher behandelten anderen visuellen Codes der Ikonographie, des Geschmacks und der Sensibilität und des Stils bezogen werden können.¹⁵

Sicherlich kann man hier etwa im Bereich der Ikonographie eine doppelte Gliederung wie bei der menschlichen Sprache feststellen, also in Zeichen einerseits und andererseits in übergeordnete Einheiten wie Syntagmen. Doch unterliegt etwa ein Zeichen wie die Lilie sogar innerhalb derselben ikonographischen Nachschlagewerke oft unterschiedlichen Konnotationen: Sie weist als Zeichen die Variationsbreite auf, die einen schwachen Code definiert. Dasselbe mag für das Feld literarischer Topik und Motivik gelten, das ja im Grunde mit sprachlichen Bildern arbeitet. Auch Codes des Geschmacks und des Stils werden von Eco als eher kontinuierlich und nicht in diskrete Elemente zerlegbar definiert.¹⁶ Eco definiert ikonographische Codes folgendermaßen:

„Sie wählen die Signifikate der ikonischen Codes zum Signifikans, um komplexere und kulturell bestimmte Aussagen zu konnotieren (...). Sie sind durch die ikonischen Variationen hindurch erkennbar, da sie auf auffälligen Erkennungsaussagen basieren. Sie schaffen äußerst komplexe syntagmatische Konfigurationen, die aber dennoch unmittelbar erkennbar und katalogisierbar sind.“¹⁷

Ecos Erklärung unterschlägt jedoch die zeitliche, örtliche und gesellschaftliche Bedingtheit ikonographischer Codes, also den relativ hohen Grad gesellschaftlicher Determinierung, und ihren Bezug zur Ikonologie, von der sie kaum zu trennen sind. Schon zu Beginn seiner Überlegungen unterscheidet Eco zwar zwischen Code und Botschaft,¹⁸ doch ist diese Unterscheidung im Kontinuum Ikonographie - Ikonologie schwierig zu treffen. Ikonographische Zeichen fügen sich automatisch zu einer Aussage zusammen, die jedoch auch über ihre Wechselwirkung mit anderen, ikonischen, stilistischen und geschmacklichen Codes bedingt wird.

Diese Wechselwirkung verstellt oft ein klares Lesen. Zwar sind die einzelnen ikonographischen Zeichen noch lesbar, auch wenn das Werk in einen anderen zeitlichen oder örtlichen Zusammenhang bewegt wird, doch verändert sich die

¹⁵ Umberto Eco 1991, 248.

¹⁶ Umberto Eco 1991, 248.

¹⁷ Umberto Eco 1991, 248.

¹⁸ Umberto Eco 1991, 197.

Bildaussage durch die zeitliche, örtliche und gesellschaftliche Differenz zur Ausgangssituation. Eco weist selber daraufhin, daß viele Codes nichts weiter als konnotative Lexika oder Repertoires sind.¹⁹ Das einzelne Zeichen bleibt also relativ offen. Ein solches Lexikon oft alternativer Konnotationen stellt letztendlich auch die christliche Ikonographie dar, zu einer ikonologischen Aussage gelangt der Betrachter erst im oben erwähnten komplexen Prozeß der Auseinandersetzung mit anderen Codes.

Ikonographische Codes werden durch ihre Referentialität geprägt, die auf anderen Codes, etwa der literarischen oder theologischen Motivik basiert; ebenso kann eine Art Kontaminierung durch stilistische Codes und Codes des Geschmacks angenommen werden, die ebenfalls entscheidend eine Bildaussage beeinflussen können. Wir arbeiten also bei der Deutung des Bildes ebenfalls in einem Kontinuum, das durch nicht eindeutig festlegbare Zeichen geprägt ist und eine gewisse Offenheit des Werkes impliziert. Paradoxerweise ist das Bild als offene Einheit, als unvollkommenes und deshalb flexibles System anzunehmen. Dies sei Arbeitsgrundlage dieser Studie.

1.2.2 Panofskys „*corrective principles*“

Die Folge der Schriften Aby Warburgs und Erwin Panofskys war eine Fülle ikonographisch-ikonologischer Untersuchungen, oft hochgebildeter Analysen zu Bildmotiven und zu Texten der hohen Literatur der Epoche, die allerdings auch Kritik auf sich zogen. So verwendet Martin Kemp in bezug auf die glanzvollen Arbeiten der Ikonologen den Begriff „Katzengold“, um auf die Fragwürdigkeit mancher Fragestellung hinzuweisen.²⁰ Derartige Interpretationen setzen nach Kemp

¹⁹ Umberto Eco 1991, 249.

²⁰ Martin **Kemp** (Alexander Sahn Übers.): Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance. Köln: Dumont 1997, 67. Vgl. dazu auch Kemps Bemerkungen zur ikonographischen Methode auf S. 341-2: „Doch dann stiegen Zweifel an der Relevanz einer solchen Meisterschaft auf. (...) Das eigentliche Problem der ikonographischen Methode bestand und besteht darin, ihren Stellenwert im Hinblick auf die Datierung und Zuordnung der Kunstwerke, also in sozusagen eher praktischer Hinsicht, nicht exakt bestimmen zu können. Der große

eine profunde Bildung voraus, die manchmal weder Auftraggebern noch Malern zuzutrauen sei. Schon Panofsky hatte jedoch verschiedene Korrekture in seine Methodik eingebaut, deren Interpretationssystem in ihrem Dreischritt (Dinglichkeit, Ikonographie, Ikonologie) immer noch gültig bleibt.

Panofsky macht deutlich, daß er es wie ein Naturwissenschaftler anstrebe, Daten rund um das untersuchte Objekt zu akkumulieren, Daten, die so auf synthetischem Wege zu einer Interpretation führen:

„The first step is (...) the observation of natural phenomena and the examination of human records. Then the records have to be `decoded` and interpreted, as must the `messages from nature` received by the observer. Finally the results have to be classified and coordinated into a coherent system that `makes sense`.“²¹

Die Häufung von Daten ergebe sich aus dem der humanistischen Disziplin innewohnenden Prinzip des „*checking*“, des Vergleiches mit anderen Dokumenten, die jedoch wiederum in einem Bezugssystem von anderen Dokumenten verstanden werden wollen.²² Werke können nur im Rahmen eines historischen und kulturhistorischen Zusammenhangs gedeutet werden, doch ergebe sich dieser Rahmen wiederum aus ebenjenen Werken. Panofsky beschreibt diesen Prozeß als ständige Veränderung der Konzeptionen des Kunsthistorikers, der sich so immer stärker den ursprünglichen Absichten des Werkes nähert:

„Thus what the art historian (...) does, is not to erect a rational superstructure on an irrational foundation, but to develop his recreative experiences so as to conform with the results of his archaeological research, while continually checking the results of his archaeological research against the evidence of his re-creative experiences.“²³

Vorzug der ikonographischen Vorgehensweise gegenüber der formalen Analyse ist in dem Umstand zu sehen, daß sie anhand zeitgenössischer, damals bereits vorliegender älterer Texte in hohem Maß die Einbettung der Kunst in einen kulturellen Kontext zu leisten versucht.“

²¹ Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*. Neudruck: London, New York: Penguin Books 1993 (1. Aufl. 1955), 30.

²² Erwin Panofsky 1993, 31.

²³ Erwin Panofsky 1993, 41.

Panofskys System des ständigen Dokumentenvergleiches impliziert, eine mögliche Bildaussage auf induktivem, synthetischem Weg wieder erstehen zu lassen. Der Forscher stehe in einem durchaus kreativen Verhältnis zum Objekt, denn er versuche, die Intentionen „nachzuschöpfen“ oder wieder zu erschaffen. Tatsächlich ist jedoch dieses Vergleichen ein durch den Forscher und seinen Erfahrungshorizont des 20. Jahrhunderts gesteuerter Prozeß. Welchen Weg der Induktion und Synthese er unter mehreren möglichen geht, ist oft auch von den ihm selbst eigenen Intentionen abseits der wissenschaftlichen Analyse abhängig, vom Ehrgeiz, sein Wissen zu vorzuführen bis hin zur Neigung, ein bestimmtes Epochenbild, also eine vorgefaßte Meinung in den gesammelten Daten wiederzuerkennen. Ein möglicher, alternativer Blick auf die Geschichte wäre jedoch ein mehrdeutender Blick, welcher der Uneindeutigkeit der Phänomene gerecht zu werden versucht: ein Blick, der den Objekten mehr als eine Bedeutung zuerkennt.

1.2.3 Martin Kemp und der Begriff der Funktion

Der britische Kunsthistoriker Martin Kemp legte 1997 eines der bislang vollständigsten Überblickswerke zur Quellenlage der Florentiner Malerei von 1400 bis 1520 vor. Kemp untersucht Text- und Bildquellen der Renaissance in bezug auf ihre Funktionen, fragt also danach, „...welche Rolle ein Dokument oder ein Kunstwerk (absichtlich oder unabsichtlich) spielte oder spielen sollte.“²⁴

Dies bedeutet eine methodologische Verfeinerung der textbezogenen Kunstanalyse, da korrigierend gefragt wird, in welchem unmittelbaren Zusammenhang Text und Bild stehen.

Kemp weist nochmals deutlich auf die Problematik hin, daß unsere Epoche ihren Begriff von Kunst oder Künstlern auf vergangene Epochen übertrage,²⁵ daß also die Instrumentalisierung von Werken mit in heutigem Verständnis künstlerischen Aspekten in der Renaissance alltäglich gewesen sei:

²⁴ Martin Kemp 1997, 26.

²⁵ Marin Kemp 1997, 27.

„Nicht weniger als seine antiken und mittelalterlichen Vorläufer entstammte der Künstler der Renaissance einem Umfeld, in dem Bilder traditionellerweise als Gebrauchsgegenstände angesehen wurden, denen im religiösen, politischen und häuslichen Leben ganz spezifische Aufgaben zufielen.“²⁶

Kemp konzentriert seine Arbeit jedoch auf die ursprünglichen Funktionen der von uns verwendeten historischen Quellen im 15. Jahrhundert, die er nach Gattungen gliedert, und so hinterfragt er die Texte in bezug auf verschiedene Aspekte der Bildwerke: Aspekte des Kunstmarktes, der Stellung des Künstlers, der Kunsttheorie, der Werkinterpretation etc.:

„Obwohl Quellen weder Referenzen vorweisen noch für sich selbst sprechen können, ohne daß in bestimmter Absicht Fragen an sie gestellt werden, vollzieht sich die Auswahl derjenigen Dokumente, die als fruchtbar gelten können, doch keineswegs willkürlich, blickt man auf die nahezu unübersehbare Zahl von Möglichkeiten. Die Menge des potentiell relevanten Materials erweist sich in zweierlei Hinsicht als begrenzt: in theoretischer Hinsicht wegen der eingeschränkten Zahl überhaupt denkbarer Arten von schriftlichen Zeugnissen, die auf effektive, historisch produktive Weise zu den Kunstwerken in Bezug gesetzt werden können, und in praktischer Hinsicht wegen der begrenzten Formen schriftlicher Quellen und deren relativ geringer Überlieferungschance. Mit „historisch produktiv“ meine ich die Möglichkeit des Gebrauchs von Primärquellen, sofern zwei Kriterien erfüllt sind: Die Zeugnisse sollten in einem nachweisbaren Verhältnis zu zeitgenössischen Auffassungen über die Produktion und Rezeption von Kunst stehen, und sie sollten - dies eine eher subjektive Forderung - dazu beitragen können, Einsichten zu fördern, die unsere Wahrnehmung auf intuitiv befriedigende und andere vermittelbare Weise beeinflussen.“²⁷

Kemps Analyse gegenüber läßt sich sicherlich einwenden, daß oft Quellen beiläufige Informationen enthalten, die über die eigentliche Funktion eines Textes hinausgehen. So ergeben sich oft Antworten auf Fragen, die an der eigentlichen Aufgabe eines Textes vorbeigehen. So läßt sich zum Beispiel anhand eines Vertrages für ein Kunstwerk durchaus nachweisen, welche ikonographischen Präferenzen ein Auftraggeber hatte, etwa indem er ein Modell vorgab, dem der Künstler folgen sollte. Nichtsdestotrotz gilt Kems Diktum, daß es sich zwar für uns um historische Quellen handle, daß jene jedoch für ihre Verfasser und die

²⁶ Martin Kemp 1997, 31.

ursprünglichen Adressaten eine festgelegte Aufgabe zu erfüllen hatten.²⁸ Funktionen von Texten zu berücksichtigen, soll in diesem Zusammenhang also als berichtigender Grundsatz der Bilddeutung gelten. Kemp deutet weiterhin die komplizierten symbolischen Verweissysteme an, innerhalb derer Bilder betrachtet werden müssen: Je spezifischer die gesetzten Verweise gearbeitet seien und je zeitgebundener der ursprüngliche Bezugspunkt, desto schwieriger gestalte sich das Unterfangen.²⁹

„Aufgrund dieser Umstände sollten wir versuchen zu bestimmen, mit welcher Art von Gegenstand wir uns eigentlich auseinandersetzen und welche Vorgehensweise welche Resultate zeitigen wird. Das Mittel dazu sind unmittelbar an den Objekten gewonnene Einsichten und entsprechende Vergleiche. An dieser Stelle kommt der Zuschreibung der Funktionen eines Gegenstandes entscheidende Bedeutung zu, da sich auf diese Weise die Möglichkeit bietet, zum einen die Zahl der sinnvollen Untersuchungsmethoden zu begrenzen und zum anderen, den Bedeutungsgehalt eines Bildes in einer Art und Weise herauszuarbeiten, die als methodisch abgesichert gelten kann. Eine solche Funktionszuschreibung setzt die Parameter für die anschließende Interpretation und berührt die Arbeit mit den Textquellen nicht weniger als die Kunstwerke selbst. Es mag eingewendet werden, daß der Zusammenhang zwischen der Kontinuität kommunikativer Muster und den spezifischen Bildbedeutungen, den ich aufzuzeigen versucht habe, Gültigkeit bestenfalls im Kontext einer bestimmten Bildproduktion innerhalb bestimmter Kulturen beanspruchen kann - namentlich jener, denen im europäischen Denken wurzelnde Wertvorstellungen zugrundeliegen. Es ist offenkundig, daß ein großer Teil der einem Bild eingeschriebenen Bedeutungen sich in höchstem Maße jener Kultur verdankt, die es hervorgebracht hat. (...) Des weiteren wird die Interpretation von Bildern davon beeinflusst, was der Betrachter ganz allgemein über Darstellungen weiß.“³⁰

Auch Kemp benutzt in diesem Zusammenhang den Begriff des „Feldes“, innerhalb dessen die Werke ihre Funktion gewinnen,³¹ und das es zu rekonstruieren gelte. Es gehe darum, die „Stimmen der Renaissance“, also gängige, aus Originalquellen erschließbare Meinungen zur Kunst nutzbar zu machen, um die „Palette“³² unserer

²⁷ Martin Kemp 1997, 34.

²⁸ Martin Kemp 1997, 39.

²⁹ Martin Kemp 1997, 50.

³⁰ Martin Kemp 1997, 52.

³¹ Martin Kemp 1997, 60.

³² Martin Kemp 1997, 68.

Wahrnehmungen und Meinungen zur Kunst der Vergangenheit zu erweitern. Diese Gedanken greift Kemp in weiteren Überlegungen zur Bilddeutung erneut auf.

Die textbezogene Interpretation berge in bezug auf die Auswahl der Texte gewisse Gefahren, da man dazu neige, scheinbar passende Texte heranzuziehen, ohne die Beziehung zum Werk zu verifizieren:

„Andererseits sollten wir aber auch nicht verantwortungslos und lediglich unserer eigenen Bequemlichkeit wegen überall dort Brücken bauen, wo wir es persönlich für angenehm erachten, über eine solche Brücke zu schreiten. Ich bin davon überzeugt, daß die einzige Lösung darin besteht, mit einer gewissen Intuition und unter Aufbietung unserer ganzen Verstandeskkräfte, Verstand nicht nur in unserem heutigen Sinne, sondern auf das bezogen, was wir über die „Gewohnheiten“ von Auftraggebern, Künstlern und Rezipienten lernen können. Dabei ist die - wie auch immer vermittelte - relative Zugänglichkeit bzw. Verständlichkeit eines Sachverhaltes wichtig, um Grade der Plausibilität auf einer argumentativen Basis bestimmen zu können. Ein wichtiger Beitrag, den in diesem Zusammenhang die Intuition leisten kann, ist die Beurteilung der Beziehung zwischen Erklärung und Erklärungsgegenstand, also dem jeweiligen Kunstwerk. Unsere Deutung muß uns eine Bestimmung an die Hand geben, die über eine nur flüchtige Betrachtung definitiv hinausgeht. Diese Forderung basiert auf zunächst widersprüchlich erscheinenden Kriterien wie etwa dem der Wiederholung eines Merkmals bei den Darstellungen eines bestimmten Sujets, oder, wie im vorliegenden Fall, dem Vorhandensein eines ganz besonders herausgehobenen, vielleicht auch außergewöhnlichen Motivs in einem bestimmten Werk.“³³

Kemp sammelt in der Tradition Michael Baxandalls und letztendlich der Korrekturprinzipien Panofskys und bereichert so die Beziehung zwischen Quellen und Bildern um den Begriff der Funktion, der die Interpretation fokussiert und ihr damit größere Tiefenschärfe und Punktgenauigkeit verleiht.

Besonderes Verdienst Kemps ist es, diese Aufgaben der Werke, aber auch der Quellentexte untersucht zu haben sowie noch einmal auf das strenge Verifizieren von Deutungen durch kritisch analysierte Quellentexte zu drängen. Problematisch erscheint Kemps neu eingeführter Terminus des „Prospektierens“ von Bildern, den er als abwägenden Blick auf das Bild definiert, um die Lektüre eines Textes von der Kontemplation eines Bildes zu scheiden. Setzt man den ständigen, auf Platon und Plinius zurückgehenden und bis zu Alberti, Leonardo und auch Vasari reichenden

Topos der Naturnachahmung in der Malerei voraus, so ergibt sich tatsächlich eine Unterscheidung zwischen den mimetischen, im Sinne Ecos „motivierten“ Eigenarten der Malerei und der stärker zeichenhaften, codeartigen Wesensart eines Textes.

Andererseits belegen jedoch Untersuchungen von Patricia Fortini Brown³⁴ und Marilyn Aronberg Lavin³⁵ eine gewisse Ähnlichkeit von visuellen Wahrnehmungsgewohnheiten und Arten der Lektüre, etwa zwischen Formen der Chronik und Gemäldezyklen in Venedig, oder zwischen Heiligenviten und Freskomalerei. Derartige Analogien zwischen Texten und Bildern sind auch einer der Aspekte der vorliegenden Arbeit: Es geht einerseits um das Wiederkehren sprachlicher Bilder aus theologischen und liturgischen Texten im gemalten Bild, aber auch um Formen der Analogie zwischen der Struktur von Lauden, Predigten und Liturgie sowie der Bildstruktur andererseits.

Dazu gehört allerdings im Sinne Kemps durchaus die Frage nach den Funktionen der Texte aus dem Umfeld der behandelten Werke, aber vor allem jedoch die Frage nach den konkreten Funktionen des Werkes an sich - auch in Beziehung zu diesen Texten. Ähnlich angreifbar ist der von Kemp verwendete Begriff der Intuition, der als nicht rationale Größe ein gewisses Maß an Unsicherheit der Deutung impliziert. Ein wichtiger Beitrag, den die Intuition leisten könne, sei die Beurteilung der Beziehung zwischen Erklärung und Erklärungsgegenstand, also dem jeweiligen Kunstwerk.³⁶ Dem läßt sich entgegen, daß die Erklärung eines Werkes rational überprüfbar sein muß. Im Gegensatz dazu ergeben sich jedoch die Fragen an ein Werk, also der

³³ Martin Kemp 1997, 231.

³⁴ Patricia **Fortini Brown**: Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio. New Haven, London 1988.

³⁵ Marilyn **Aronberg Lavin**: The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600. Chicago, London: University of Chicago Press 1990, bes. 153-194. Vgl. auch

Diane **Cole Ahl**: Benozzo Gozzoli's Santa Rosa da Viterbo Cycle: The Decorum of Sainly Narrative. In: Francis **Ames Lewis**, Anka **Bednarek** Hg.: Decorum in Renaissance Narrative Art. London: Birkbeck College 1992, 61-69. Siehe auch die entsprechende Analyse von Papstviten, *Tituli* und Gemäldezyklus bei Christiane **Esche**: Die Libreria Piccolomini - Studien zu Bau und Ausstattung. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang 1992, 165-209.

Erklärungsbedarf für den Betrachter intuitiv: aus dessen Vorbildung, Lebenslage und Erfahrungsschatz.

Ähnlich wie bei dem Blick auf die oben erwähnten induktiven Methoden Panofskys lassen sich also die Subjektivität des Forschers und sein Erfahrungshorizont nicht wegdenken. Sie müssen in das Interpretationsverfahren mit einbezogen werden.

1.3 Prinzipien der Korrektur: praktische Erwägungen

Die folgenden, eher praktischen Überlegungen lassen sich also auf die „*corrective principles*“ Panofskys beziehen, basieren jedoch zum Teil auch auf den Überlegungen Kemps und auf einem 1989 veröffentlichten Aufsatz Charles Hopes zu den Erwartungen der Auftraggeber an Altarretabel³⁷:

1.3.1 Das Problem von Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit

Bilder des Mittelalters wie auch anderer Epochen sind als Zeichensysteme natürlich nicht so eindeutig lesbar wie Verkehrszeichen des 20. Jahrhunderts. Wie in vielen literarischen Produkten gibt es Doppelsinnigkeit und dunkle Stellen, und oft sind sich widersprechende Nachrichten ablesbar. In einer Kultur, die den vierfachen Schriftsinn mindestens seit Augustinus kannte, war dies ein Allgemeinplatz.

1.3.2 Die Textbezogenheit

Viele Arbeiten der Panofsky-Nachfolge sind textbezogen und neigen dazu, nicht nur Motive der Texte, sondern auch deren Struktur eins zu eins in die Bilder hineinzusehen. Hierbei wird oft das nicht zu unterschätzende Allgemeinwissen an Konventionen und motivischen Versatzstücken der zeitgenössischen Gläubigen und Betrachter vergessen, andererseits wird nicht berücksichtigt, daß viele Auftraggeber dann doch nicht so belesen waren, wie es scheint. Auftraggeber wie die hochgebildeten Francesco Sasseti oder Cosimo de`Medici waren die Ausnahme. Die Mehrzahl der Kunstprodukte entsprach aus heutiger Sicht einem mittleren

³⁶ Martin Kemp 1997, 231.

³⁷ Charles **Hope**: Altarpieces and the Requirements of Patrons. In: Timothy **Verdon** und John **Henderson** Hg.: Christianity in the Renaissance. Syracuse, New York 1989, 537-571.

Qualitätsniveau und wiederholte das, was man kannte. Anstatt nach Texten wird man in vielen Fällen deshalb nach **Konventionen** und **Topoi** fragen müssen.

1.3.3 Das Problem des Kontextes

Sicherlich wurden viele der Tafeln des 15. Jahrhunderts bewußt für einen bestimmten dinglichen, also räumlichen und bildlichen, aber auch funktionellen und geistesgeschichtlichen Kontext geschaffen. Den Zeitgenossen muß klar gewesen sein, daß vielleicht die Grundlagen des Christentumes nicht wanken würden, daß sich jedoch sicherlich Aufstellungsorte der Bilder verändern würden. Viele Stifter gestalteten die eigenen Familienkapellen um, die vielleicht nur ein bis zwei Generationen vorher genauso sorgfältig geschmückt worden waren. Man darf also oft nicht zu feinsinnige Subtexte in einer Altartafel vermuten, denn auch die Stifter des 15. Jahrhunderts bauten auf dem Wissen ihrer Vorfahren auf und auch sie müssen gewußt haben, daß die Tafel später einen ganz anderen Standort haben könnte. Dies setzt ein gewisses Streben nach Allgemeingültigkeit der Tafeln voraus.

1.3.4 Vielfalt der Rezipienten

Der Kreis der Betrachter wechselte, je nachdem wo die Tafel aufgestellt war. Das Publikum der Verrocchio zugeschriebenen Tafel im Szepmüveszti-Museum in Budapest waren zunächst die in strenger Klausur lebenden Nonnen eines Dominikanerinnenkonventes, während das Hochaltarretabel Ugolino da Sienas in Santa Croce einem weitaus größeren Publikum von Mönchen, Klerikern, Laien zugänglich war. Jeder Betrachter brachte eine unterschiedliche Vorbildung mit und sah die Tafel deswegen in einem anderen Licht. Manche der Betrachter werden nur die wesentliche Details, die Heilspersonen erkannt haben, während andere die ikonographischen Feinheiten zu lesen imstande waren. Dies war im übrigen auch durch die unterschiedliche Zugänglichkeit eines Werkes bedingt: Bestimmte Teile des Altars (die Prädellen oder bildlichen Darstellungen des Rahmens) waren nur für den vor dem Altar zelebrierenden Priester sichtbar. Ein entscheidender Adressat des Werkes darf nicht vergessen werden: Trotz der starken Farbigkeit vieler Werke waren sie in den dunklen Kirchen für die Gläubigen oft nicht sichtbar. Dies

impliziert einen weiteren Adressaten, der ebenso wichtig, wenn nicht wichtiger war als der gewöhnliche Betrachter: Kunstwerke dienten dem Gotteslob, und die Stifter des Mittelalters und der Renaissance gingen davon aus, daß die Werke für Gott sichtbar waren, so daß vieles an Schmuck dem Schöpfer und nicht dem normalen Kirchenbesucher zugedacht war. Beleuchtung hing auch mit den besonderen Festen des Kirchenjahres zusammen. War ein Bild beleuchtet, so befand sich der Betrachter in einem festlichen Moment, so daß er das Bild als eine Besonderheit erlebte. Das zeitliche Element und das Element der Inszenierung müssen eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Eine Interpretation muß also nicht eine Sicht, sondern viele verschiedene Sichtabstände, Sichtweisen und Erfahrungshorizonte berücksichtigen, von den Betrachtern vor dem Bild bis zum Betrachter im Bilde.

1.3.5 Bildgebrauch und Bildfunktionen

Wichtiger, als nach Texten zu fragen, ist deshalb oft das Problem, was vor einem Bild geschah. In der Regel wurde vor einem Altar die Messe und eventuell das Stundengebet gehalten, oft sangen Bruderschaften Lauden. Das ständige Wiederholen derartiger Texte setzt voraus, daß sie vielen der Betrachter fest als assoziatives Potential zur Verfügung standen. Es bietet sich also an, zunächst auf diese liturgischen Gegebenheiten zu schauen. Im Rhythmus des Kirchenjahres veränderte sich der Altar, so daß die unterschiedlichen, abgebildeten Heiligen in den Mittelpunkt des Interesses rückten. So läßt sich also ebenfalls ein ständiger, schillernder Bedeutungswechsel bei vielen Werken vermuten. Liturgien und Lauden waren also vermutlich die ersten Texte, die dem Gläubigen geläufig waren, wenn er vor einem Altar stand.

1.3.6 Produktive Irrtümer

Es stellt sich auch die Frage, inwiefern „Irrtümer“ der Interpretation legitim und produktiv sind. Der Ortswechsel eines Kunstwerkes vom Altar an die Museumswand stellt einen solchen Irrtum dar, da nunmehr für die meisten Museumsbesucher das rein ästhetisch-hedonistische Vergnügen an einem „Kunst“-Werk in den Vordergrund tritt und seine eigentlichen Bedeutungen zu vergehen

scheinen. Dem Werk wird seine Andachtsfunktion genommen, es dient nunmehr dem Kunstgenuß oder bürgerlichem Bildungsstreben. Funktioniert ein Kunstwerk jedoch in diesem neuen Kontext, so zeigen sich Qualitäten, die vielleicht über die Intentionen der Erschaffer hinausgingen. Das Werk entwickelt ein Eigenleben.

1.3.7 Normalität

Wie oben schon angedeutet, muß man den Großteil der gemalten oder skulptierten Werke auf einem mittleren bis niedrigen Qualitätsniveau ansiedeln. In bezug auf die hier untersuchte Epoche wird es sich zudem empfehlen, zunächst auf den Begriff des „Kunst“-Werkes zu verzichten. Interessanterweise sind manche „künstlerisch“ mittelmäßige Werke ikonographisch komplexer als die Werke der großen Vereinfacher. In den meisten Fällen muß jedoch von einer ikonographischen Normalität ausgegangen werden, die sich selten veränderte. Dies gilt auch für die Werke Ghirlandaios, die natürlich den Konventionen ihrer Zeit unterworfen sind. Auch innerhalb dieser Konventionen allerdings gibt es subtile Unterschiede, die typisch für bestimmte Auftraggeber sind und die manchmal neue Akzente setzen. Viele dieser Konventionen sind dem heutigen Betrachter nicht bekannt, so daß zunächst nach ikonographischer Überlieferung und ähnlichen, zeitgenössischen Werken gefragt werden muß. Aber es gilt auch, gerade in den Konventionen der Epoche die Unterschiede zu erkennen, die für zeitgenössische Betrachter selbstverständlich waren.

1.3.8 Rezeption

Über den Wert oder Unwert eines Werkes entscheidet oft die Nachwelt. Dieses spätere, qualitative Urteil setzt sich oft über die eigentlichen Funktionen des Kunstwerkes hinweg, vergißt also zu fragen, inwiefern der Künstler und das Kunstwerk die Aufgaben bewältigten, die man gestellt hatte. Oft dachte eine Umhängung dem Werk eine neue Funktion zu. Rezeption kann das textlich vorgebrachte, ästhetische Urteil der Zeitgenossen und Nachgeborenen bedeuten; die Frage nach der Rezeption sucht jedoch auch danach, inwiefern das behandelte Werk als Modell für weitere Objekte in ähnlicher Funktion diene. Aus diesem Grunde scheint es notwendig, bei bildlichen Neuheiten die Nachahmung durch Zeitgenossen

und auch spätere Künstler zu analysieren. Gerade im Falle Ghirlandaios ist dieses Rezeptionpotential erstaunlich groß gewesen, wie unten zu sehen sein wird.

1.4 Das interpretative Feld

Die vorangegangenen Überlegungen basieren auch auf der Einleitung zu Rab Hatfields Buch über Ghirlandaios Anbetung der Weisen in den Uffizien:

„As axioms in a *docta ignorantia* of modern iconographical studies the following surely have a place. (1) We can rarely - if ever - know precisely what a Renaissance painter had in mind when he did a picture. (As if, for that matter, he necessarily intended when he finished what he did when he started out.) (2) Not all the persons who looked at a Renaissance painting when it was freshly unveiled can have taken it to mean exactly the same thing. Does it therefore follow that there were some who understood the picture „right“ and others who understood it „wrong“? Or does it not instead simply follow that people perceived the meaning of the picture in question according to their lights, and that great works of art - then as now - are not limited to a single, narrow meaning, *but offer a broad spectrum of meanings revolving around a central score?*“³⁸

Hatfield verabschiedet sich hier also von den relativ eindeutigen Interpretationen Panofskys zugunsten eines interpretativen Feldes, das Mehrdeutigkeit zuläßt und innerhalb dessen man das Werk situieren muß, ein Begriff, den Martin Kemp ebenfalls verwendet.³⁹ Diesem Begriff des Feldes oder auch Netzes soll in der vorliegenden Arbeit der Vorzug gegeben werden. Die Bilder sollen in einem Netz von Informationen verortet werden, die nicht unbedingt alternative, aber sich ergänzende Leseweisen ermöglichen.

Schon Ciceros Traktat über den Redner fordert eine umfassende Allgemeinbildung des Redners, der sich in den verschiedensten Disziplinen auskennen muß, um sein Publikum zu überzeugen. Ein breites, ein vielfältiges Publikum rezipiert die Rede. Es reicht von den einfachen Leuten bis zu den Rechtsexperten des Gerichtshofes, so

³⁸ Rab **Hatfield**: Botticelli`s Uffizi „Adoration“. A Study in Pictorial Content. Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1976, XIII-XIV. Kursivdruck des Verfassers.

daß der Orator mit einem vielfältigen und unterschiedlichen Erfahrungshorizont seiner Zuhörer rechnen muß:

„...laßt uns nun sehen, was im Ausdruck angemessen ist, das heißt, was sich am ehesten geziemt. Dabei ist freilich klar, daß nicht ein Stil für jeden Fall und jeden Hörer, für jede beteiligte Person und jede Situation geeignet ist. (...) Es kommt auch darauf an, wer zuhört, der Senat, das Volk oder die Richter, ob viele, wenige oder einzelne und welche Art von Menschen. Was die Person der Redner selbst betrifft, so ist darauf zu achten, in welchem Alter, welchem Amt und Rang sie stehen, ob Frieden oder Krieg herrscht, Eile oder Ruhe angezeigt ist. An dieser Stelle kann man deshalb wohl keine andere Regel aufstellen als die, den anspruchsvolleren, den schlichteren und ebenso den mittleren Stil je nach dem, was man behandelt, auszuwählen. Man kann dabei im allgemeinen dieselben Formen rednerischen Schmucks anwenden, bald intensiver, bald verhaltener.“⁴⁰

Der Redner muß also darüber hinaus auch in der Lage sein, seinem Werk Sinnschichten zu verleihen, die eben dieses vielschichtige Publikum ansprechen. Die Vieldeutigkeit eines Werkes ist dem Traktat über den Redner also *in nuce* bewußt.

Die umfangreiche Rezeption Ciceros in den Jahren des späten 15. Jahrhunderts⁴¹ läßt darauf schließen, daß auch Ghirlandaios Zeitgenossen das bei dem römischen Autoren beschriebene Bewußtsein einer vielfältigen Rezipientenschar gekannt haben müssen. Werke der bildenden Kunst sieht Cicero übrigens an mehreren Stellen seines Traktates in Analogie zur Redekunst:

³⁹ Martin Kemp 1997, 60.

⁴⁰ „...nunc quid aptum sit, hoc est, quid maxime deceat in oratione, videamus. Quamquam id quidem perspicuum est, non omni causae nec auditori neque personae neque tempori congruere orationis unum genus; (...) Refert etiam qui audiant, senatus an populus an iudices: frequentes an pauci an singuli, et quales: ipsique oratores qua sint aetate, honore, auctoritate, debet videri; tempus, pacis a belli, festinationis an oti. Itaque hoc loco nihil sane est, quod praecipi posse videatur, nisi ut figuram orationis plenioris et tenuioris et item illius mediocris ad id, quod agemus, accomodatam deligamus...“ Zitiert nach **Cicero** (Harald **Merklin** Hg. und Übers.): *De Oratore. Über den Redner*. 2. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1991(1. Auflage 1976), 579-581 (Buch 3:210-212).

⁴¹ Vgl. Martin Kemp 1997, 123-4 zu antiker Rhetorik und Kunsttheorie des 15. Jh., 248 zu Bruni und Cicero, vor allem 298 zum *Ingenium*-Begriff und 304 zu Bartolomeo Fazio und Cicero.

„Denn alle unterscheiden unbewußt ohne System und Theorie, was in den einzelnen Gebieten und Disziplinen richtig und verkehrt ist. Wenn sie das schon bei Bildern, Statuen und anderen Kunstwerken leisten, zu deren Deutung sie von der Natur weniger ausgerüstet sind, so zeigen sie es noch viel deutlicher in ihrem Urteil über Worte, Rhythmen oder Töne.“⁴²

Cicero setzt also eine Fähigkeit der Wahrnehmung voraus, die Kunst und Literatur in Analogie verarbeitet und für beide Disziplinen von einem Regelwerk ausgeht, welches Qualität bestimmbar macht. In Bezug auf die Renaissance hieße dieser Gedanke, daß jedenfalls die unter den Humanisten umfangreiche Leserschlar Ciceros diese Gedanken zur Vielschichtigkeit von Texten, zur Analogie der Kunstgattungen kannte und Ciceros Gedanken zu Texten eventuell auf die bildende Kunst übertrug.⁴³

Die Intentionen der vorliegenden Studie fußen in gewissem Sinne auf den zeichentheoretischen Überlegungen Umberto Ecos, den erwähnten Gedanken Martin Kemps, Hatfields sowie auch der Rezeptionstheorie, wie sie bei Michael Baxandall vorgetragen wird. Im Grunde sollen sie die klassische Methode Panofskys auf ikonologischer Ebene bereichern. Baxandalls Studium von Wahrnehmungskonventionen und Erfahrungshorizonten ist unverzichtbares Werkzeug dieser Arbeit. Die von Baxandall erhobene Frage nach der Eindeutigkeit von Zeichen und ihrem Bedeutungswandel ist ein Grundproblem, welches beispielsweise gerade die Wahrnehmung Ghirlandaios in der Kritik der vergangenen Jahrzehnte geprägt hat.

⁴² „Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava diiudicant; idque cum faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus, ad quorum intellegentiam a natura minus habent instrumenti, tum multo ostendunt magis in verborum, numerorum vocumque iudicio; quod ea sunt in communibus infixis sensibus nec earum rerum quemquam funditus natura esse voluit expertem.“ Nach: Cicero, Harald Merklin Hg. 1991, 568-9 (Buch 3:195). Vgl. dazu auch die Überlegungen Ciceros zur Frische von Farben in Buch 3:98-99 auf S. 506-9 und zur Natürlichkeit, Würde und Nützlichkeit der Formen in der Tempelarchitektur in Buch 3:180 auf S. 559.

⁴³ Martin Kemp 1997, 122-125 geht auf die Auswirkungen antiker Kunstliteratur im *Quattrocento* ein, u.a.auf das Horazsche „*ut pictura poesis*“.

Michael Baxandall warnt in seinem Buch „*Patterns of Intention*“ ausdrücklich vor den Gefahren eines derartigen interpretativen Prozesses.⁴⁴ Die Frage sei, inwiefern es uns tatsächlich gelinge, in die Welt der Intentionen von Künstlern einzudringen, die in von uns weit entfernten Kulturen leben.⁴⁵ Notwendigerweise müsse der Kunstschriftsteller in seiner Erklärung Dinge definieren, die uns fremd, dem Betrachter des 15. Jahrhunderts selbstverständlich erscheinen.⁴⁶ Es ergebe sich also eine Verzerrung der Interpretation zugunsten bestimmter Aspekte der kulturellen Differenz. Notwendig entstehe außerdem eine diagrammartige Vereinfachung der Deutung im Vergleich zur komplexen, von ihr beschriebenen Realität.⁴⁷ Wie Panofsky fordert auch Baxandall ständige „*tests*“,⁴⁸ welche die Untersuchung schon im Moment ihrer Zielsetzung korrigieren.

Dazu legt Baxandall drei Kriterien an: Anachronistische Deutungen sollen durch die kontextuelle, zeitliche und lokale Verortung des Kunstwerkes vermieden werden; hinzu komme eine auf interne Geschlossenheit des Kunstwerkes abgestimmte Interpretation und schließlich die kritische Notwendigkeit der Fragen und Erklärungen, die Neues zur Erfahrung eines Kunstobjektes beitragen sollen.⁴⁹ Im Gegensatz zu Kemp verzichtet Baxandall hier auf den Begriff der Intuition, über welche man zu Fragen und Erklärungen gelange. Auch die Fragen an ein Bild müssen nach Baxandall notwendig sein. Hierzu läßt sich anmerken, daß diese Prämisse nicht unbedingt mit der realen Situation des Fragenden operiert.

Bewußt vermeidet Baxandall den Terminus „Bedeutung“, den er durch historische Erklärung und damit Erforschung historischer Ursachen ersetzt wissen möchte.⁵⁰ Diese wie nebenbei vorgetragene Forderung bedeutet einen Bruch mit Panofskys

⁴⁴ Michael **Baxandall**: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven, London: Yale University Press 1985; darin das fundamentale Kapitel IV „*Truth and other Cultures: Piero della Francesca's Baptism of Christ.*“ (105-137).

⁴⁵ Michael Baxandall 1985, 105.

⁴⁶ Michael Baxandall 1985, 111.

⁴⁷ Michael Baxandall 1985, 117. Vgl. Panofskys Begriff des „*checking*“, s.o.

⁴⁸ Michael Baxandall 1985, 119.

⁴⁹ Michael Baxandall 1985, 120-1.

⁵⁰ Michael Baxandall 1985, 117.

Suche nach Bedeutungsniveaus. Ich halte diesen Bruch für problematisch, da sich die Kunstgeschichte so aus der mühevollen Kleinarbeit der Interpretation zu verabschieden scheint.

Der Begriff des Feldes ist implizit auch in den Überlegungen Axel Müllers zur „ikonischen Differenz“ enthalten. Müller geht in Anlehnung an Josef Albers und letztendlich Adolf Hildebrands von einem *factual fact* aus, einer *natura naturata* oder einem Bildfaktum, das dem Kunstwerk inhärent sei im Gegensatz zum *actual fact*, der *natura naturans* oder Bildwirkung, zwei Termini, welche Adolf Hildebrand als Daseinsform und Wirkungsform des Kunstwerkes bezeichnet.⁵¹ Für die Entstehung der ikonischen Differenz, dessen also was ein Kunstwerk ausmache, sei der Blick des Betrachters ebenso verantwortlich wie das Kunstwerk selbst. Diese Betonung der Subjektivität ermöglicht eine Vielzahl von Interpretationen, welche allerdings in einem vom Kunstwerk vorgegebenen Rahmen geschehen. Auch Müllers Untersuchung geht also von einer feldartigen Struktur, einem Netz von Wechselbeziehungen mit dem Betrachter aus. Die Uneindeutigkeit des Werkes sei geradezu Grundbedingung der ikonischen Differenz, welche aus dem „visuellen Kontrastreichtum“ und jenen „spannungsvollen Beziehungen zwischen Gesamtform und Binnenelement, Figur und Grund, zwischen Fläche und Tiefe, opak und transparent“⁵² entspringe. Müller konzentriert sich damit auf bildimmanente Aspekte und auf den Moment der Schau, das Aufscheinen des „Unsichtbaren“ im „Sichtbaren“,⁵³ der einem „Sehprozeß ohne Finalität“⁵⁴ entspringe. Die Uneindeutigkeit ist also im Werk selber angelegt. Müllers Buch konzentriert sich auf Kunst als Quelle philosophischer Erkenntnis. Es fragt sich, ob jedes Bildwerk einem so hohen Anspruch genügt.

⁵¹ Axel **Müller**: Die Ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick. München: Wilhelm Fink Verlag 1997, 15-16.

⁵² Axel Müller 1997, 22.

⁵³ „Die `visuelle Mächtigkeit` der ikonischen Differenz stellt die fast metaphysische Autorität des Begriffs in Frage und damit seine klassische Funktion als Zeichen eines Systems, das etwas Seiendes (Anwesendes) in seiner Präsenz oder einfachen Absenz repräsentiert.“ Axel Müller 1997, 25.

⁵⁴ Axel Müller 1997, 22.

Die Frage nach der Bedeutung eines Bildes mag naiv erscheinen, doch ist sie immer noch die unmittelbarste, erste und auch gerechtfertigte Frage, die sich dem naiven Betrachter aufdrängt; sie wird nur komplexer angesichts der vielen durch sie implizierten Fragen nach anderen Dingen: Bildgenese, Bildort, Bildfunktion und Bildgebrauch, um nur einige zu nennen.

1.5 Arbeitsziele

Trotzdem soll in diesem Versuch nach dem Bildsinn gefragt werden, jedoch (wie oben angedeutet) in einem umfassenderen Sinn. Es geht um die vielfältigen Wege des Schauens, um interpretative Verortung und nicht mehr um die einzig mögliche Bedeutung. Diese mit Absolutheitsanspruch auftretende Interpretation zu versuchen, mag dem passend erscheinen, der ein Zeitalter vermeintlich autonomer künstlerischer Entscheidungen wie die Moderne untersucht, nicht jedoch demjenigen, welcher über eine Zeit arbeitet, in der Auftraggeber und verschiedene Interessensgruppen massiven Druck auf die Entstehung eines Werks ausübten.

Letztendlich verschiebt sich der Schwerpunkt dieser Arbeit, der oben beschriebenen Strömung der letzten Jahre folgend, von der Betrachtung des Senders und seiner Absichten auf den Empfänger und seine Entschlüsselungsmöglichkeiten, aber auch auf das Werk und die Vielfalt der von ihm angebotenen Schlüssel, auf die Wechselwirkung zwischen *factual fact* und *actual fact*.

Es sollen im Rahmen dieser Arbeit folgende, zunächst einfach erscheinende Fragen gestellt werden:

- 1.) Wie sehen die Tafeln genau aus; was ist in bezug auf die Ikonographie genau dargestellt?
- 2.) Wo befanden sich die Tafeln, wie waren sie gerahmt, wie war die Bildumgebung? Wie war der Bezug zum Kirchenraum und zu anderen Bildern in diesem Raum?
- 3.) Welche Interessen hatten die Auftraggeber an einem Altarbild, welche waren ihre liturgischen Gepflogenheiten und welche theologischen und literarischen Traditionen prägten sie?

- 4.) Welche ikonographischen Traditionen nahmen Künstler und Auftraggeber auf, und aus welchem Motivschatz bediente sich der Künstler?
- 5.) Wie wurden die Werke Ghirlandaios von späteren Auftraggebern und Künstlern rezipiert?
- 6.) Welche Lesemöglichkeiten boten sich den Betrachtern des 15. Jahrhunderts, wenn man den ihnen zur Verfügung stehenden, möglichen Text- und Bildvorrat berücksichtigt?
- 7.) In welcher Situation betrachtete man die hier besprochenen Kunstwerke?

1.6 Bemerkungen zum Forschungsstand

Seit 1993 hat es eine Reihe neuer Publikationen zu Domenico Ghirlandaios Werk gegeben. Der Anlaß war eher äußerlich: der fünfhundertste Todestag des Malers, der 1994 mit einem internationalen Forschungskolloquium im Kunsthistorischen Institut in Florenz begangen wurde. Wie auch schon in älteren Publikationen seit dem Zweiten Weltkrieg wurden hier vorrangig stilistische Fragen behandelt, so etwa inwiefern Ghirlandaios Frühwerk definiert werden kann und wer sich im Werkstattverbund noch an Mitarbeitern identifizieren ließ.⁵⁵

Besonderes Interesse erregte der Vortrag Arnold Nesselraths über mögliche neue Zuschreibungen des *Codex Escorialensis*, der seit Beginn des Jahrhunderts einem Schüler der Ghirlandaio-Werkstatt zugeschrieben wird. Nesselrath wies die Zeichnungen dem Umkreis Giuliano da Sangallo zu.⁵⁶

Erneut wurde die Frage nach dem Frühwerk Ghirlandaios und seiner Werkstatt aufgerollt, hier von Ronald Kecks im Zusammenhang mit den Arbeiten an der Sakristei des Florentiner Domes und von Artur Rosenauer, der bereits in den 60er Jahren seine Dissertation zu diesem Thema verfaßt hatte.⁵⁷

⁵⁵ Wolfram **Prinz**, Max **Seidel** Hg.: Domenico Ghirlandaio 1449-94. Atti del Convegno Internazionale. Firenze, 16-18 ottobre 1994. Firenze: Centro Di 1996.

⁵⁶ Arnold **Nesselrath**: Il Codice Escorialense. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 175-198.

⁵⁷ Ronald **Kecks**: La formazione artistica del Ghirlandaio. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 43-61.

Kecks postuliert eine Lehrzeit Ghirlandaios bei Alessio Baldovinetti, da er nur dort die Kunst der Freskomalerei habe erlernen können. Der Autor vermutet in diesem Zusammenhang erste Werke Ghirlandaios in der Kapelle des portugiesischen Kardinales in San Miniato in Monte in Florenz (1465) sowie in den Holzintarsien der Sakristei des Florentiner Domes (1463-8) und nennt als weitere Einflüsse der Frühzeit das Werk Castagnos sowie der Brüder Pollaiolo. Er situiert Ghirlandaio also im weiteren Kontext der künstlerischen Tendenzen in den 50er und 60er Jahren des 15. Jahrhunderts in Florenz.

Artur Rosenauer dagegen konzentriert sich auf die Frage nach Ghirlandaios Eklektizismus und seiner Stellung in Florenz als innovativer Maler. Tatsächlich bedient sich Ghirlandaio aus einem breiten Vokabular künstlerischer Quellen, aus der narrativen Freskomalerei des *Trecento*, aus der Kunst der Antike, aus der flämischen Malerei der Zeitgenossen Memling und van der Goes, aber auch aus dem Werk der unmittelbaren Kollegen in Florenz. Rosenauer nimmt hier auch eine positive Neubewertung des bis dato oft abschätzig bewerteten Malers vor.⁵⁸

Jean K. Cadogan versucht anhand der Dokumentenlage zur Tafel der *Magi* im Florentiner Findelspital und zu Arbeiten in Pisa und Pistoia die Struktur der Werkstatt zu analysieren. Sie kommt zu dem Schluß, daß die Brüder Domenico und Davide del Ghirlandaio alleine die Werkstattgemeinschaft bildeten, daß jedoch ab und zu Lehrlinge, wie etwa der junge Michelangelo, beschäftigt wurden und daß oft im losen Verband mit anderen Künstlern wie Bartolommeo di Giovanni oder Francesco Granacci gearbeitet wurde, die jedoch nicht zur eigentlichen Werkstatt gehörten. Sie schließt jedoch, daß der von Vasari aufgebaute Mythos eine „*preminenza del `disegno` sull`esecuzione...*“ nicht stimmen könne.⁵⁹

Der Beitrag Lisa Venturinis zur Tafel von Rimini behandelte ebenfalls Probleme der stilistischen Zuschreibung und der Motivgeschichte. Venturini stützt sich auf ihre Doktorarbeit zum Werk Sebastiano Mainardis, welche die Dokumentenlage um den

⁵⁸ Artur **Rosenauer**: Osservazioni circa lo stile del Ghirlandaio. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 61-70.

⁵⁹ Jean K. **Cadogan**: Sulla bottega del Ghirlandaio. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 89-96.

seit 1489 in Florenz nachgewiesenen Maler klärte.⁶⁰ Nicoletta Pons hingegen lieferte einen Vortrag zur motivgeschichtlichen Rezeption der Anbetung der Hirten von 1485 in der Sasseti-Kapelle.⁶¹

Im Laufe des Kongresses ergab sich das Bild eines profanen Eklektizisten, dessen Werk dem Repräsentationsbedürfnis einer reichen Oberschicht diene, der in enormer Produktivität mit einer verhältnismäßig geringen Zahl von Mitarbeitern innerhalb von 30 Jahren ein letztendlich sehr umfangreiches, doch oft nicht erstrangiges Oeuvre schuf. Ungeklärt blieben jedoch die Frage nach Ghirlandaios um 1470 belegter Lehrzeit bei einem Goldschmied, die Frage nach der Interpretation seiner Werke, sowie die Problematik seiner Rezeption, mit der sich bislang nur Nicoletta Pons und Everett Fahy befaßt haben.

Die 1995 erschienene Monographie von Ronald Kecks gibt einen an ein allgemeines Publikum gerichteten Überblick über das Gesamtwerk, berücksichtigt jedoch keine der umfangreichen Zuschreibungen der letzten Jahre vor allem in amerikanischen Museen und befaßt sich ebensowenig mit dem zeichnerischen Oeuvre des Malers.⁶²

Die Veröffentlichung der Habilitationsschrift von Ronald Kecks steht noch aus, läßt aber ebenfalls vor allem Untersuchungen im Bereich des stilkritischen Vergleichens mit ähnlichen Ergebnissen erwarten. Schon das 1995 veröffentlichte populärwissenschaftliche Werk läßt ahnen, daß Kecks eine strenge, an den von Vasari erwähnten Werken orientierte Einengung des Gesamtwerkes beabsichtigt, die jedoch dem Werkstattbetrieb des späten 15. Jahrhunderts eventuell nicht ganz gerecht wird.

Im Gegensatz zu Ronald Kecks strenger Werkauswahl steht eine eher offene Zuschreibungspraxis der vergangenen drei Jahrzehnte, die von einer Art *Koine* der

⁶⁰ Lisa **Venturini**: Riflessioni sulla pala ghirlandaiasca di Rimini. In : Wolfram Prinz/ Max Seidel Hg. 1996, 154-164.

⁶¹ Nicoletta **Pons**: La fortuna figurativa dell' *Adorazione Sasseti* di Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 165-174.

⁶² Ronald G.**Kecks**: Ghirlandaio. Catalogo Completo. Firenze: Octavo 1995. Vgl. auch die leicht erweiterte Neuauflage mit hervorragenden Farbabbildungen: Ronald G. **Kecks**: Ghirlandaio. Firenze: Octavo 1997 Ein Mitarbeiter des *Advanced Center for Visual Studies* in Washington erzählte mir im Frühling 1996 von der Kritik an Kecks Thesen vor allem vieler amerikanischer Museumsfachleute, die natürlich um die Zuschreibungen der eigenen Sammlungen bangen.

Ghirlandaio-Werkstatt ausgeht, wie im übrigen in vielen der Malerwerkstätten des 15. und 16. Jahrhunderts, innerhalb derer der Meister allerdings die Entwürfe lieferte und dann mehr oder weniger in den Werkprozeß eingriff.

Die oben erwähnte Arbeit Jean K. Cadogans versteht diese Thesen allerdings mit Fragezeichen.

Vor allem die Studien von Christian von Holst zu Francesco Granacci,⁶³ die äußerst umfangreichen Texte Everett Fahys⁶⁴ und Lisa Venturinis und die Veröffentlichungen Annarosa Garzellis⁶⁵ zum Oeuvre als Miniaturmaler haben für eine Ausweitung des Werkes und eine differenzierte Betrachtung des Ghirlandaio-Ateliers gesorgt, die Kecks nun in Frage stellt. Eine Ausstellung anlässlich des 500. Todestages Lorenzos dei Medici 1992 („*Maestri e Botteghe*“) hat in diesem Zusammenhang einige der wichtigsten Impulse gegeben. Werkstattgemeinschaften und Malerdynastien wurden vorgestellt, die Vorbereitung des Werks durch Zeichnungen, der Prozeß vom Konzept zum fertigen Werk wurden dokumentiert, die „Restaurierung“ älterer Werke des *Dugento* und *Trecento* ins Gedächtnis gerufen.⁶⁶ Gerade diese Ausstellung zeige, daß man sich in bezug auf die Zeit vor 1530 sicherlich vom Originalbegriff unserer Zeiten verabschieden muß, da die Konzeption der Werke in einem dialektischen Prozeß zwischen Stifter, kirchlichem oder anderweitigem Umfeld und dem Künstler geschah; die Ausführung des Werkes oft nicht einer Hand, sondern wie etwa im Falle der Tafel von Rimini bis zu vier verschiedenen Händen überlassen war. In Bezug auf Ghirlandaio soll hier mit folgender Hypothese gearbeitet werden, die auf Cadogan fußt: Wahrscheinlich kann man von einer Art Werkstattgemeinschaft unseres Meisters Domenico Ghirlandaio mit Davide, später auch mit seinem Bruder Benedetto und

⁶³ Christian **von Holst**: Francesco Granacci. München 1974.

⁶⁴ Siehe dazu (neben vielen anderen Veröffentlichungen): Everett **Fahy**: Some Followers of Domenico Ghirlandaio. New York, London 1976 (Ph.D.-Diss., Harvard -Univ. 1968)

⁶⁵ Annarosa **Garzelli**: Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento. 2 Bde. Firenze 1985.

⁶⁶ Mina **Gregori**, Antonio **Paolucci**, Cristina **Acidini Luchinat**: Maestri e Botteghe. Ausst.-Kat. Silvana Editoriale, Firenze 1992; siehe darin: Cecilia **Filippini**: Riquadrature e „restauri“ di polittici trecenteschi o pale d'altare nella

Sebastiano Mainardi sprechen, die gegen Ende seines Lebens um weitere, sporadisch verpflichtete Meister erweitert wurde. Zudem sind einige zu Lebzeiten begonnene Werke nach Domenicos plötzlichem Tod von anderen Händen beendet worden, die vorher in enger künstlerischer Verbindung zum Meister gestanden hatten. Ghirlandaios Eklektizismus zudem kann als Vorläufer für Raphaels spätere Praxis einer Verschmelzung oft heterogener Quellen zu einem einheitlichen Ganzen verstanden werden.

Die systematischen Studien zum Tafelwerk Ghirlandaios beginnen sicherlich mit dem allgemeinen Werk Crowe und Cavalcasselles zur italienischen Malerei.⁶⁷ Die Ausgabe der Viten Vasaris durch Giovanni Milanesi 1878⁶⁸ fügte dem einiges an Dokumenten hinzu; ein Wissensstand, der in verschiedenen Monographien von Steinmann,⁶⁹ H. Hauvette⁷⁰ und Gerald S. Davies⁷¹ im Grunde nur resümiert wurde. 1916 versuchte der deutsche Autor Paul Erich Küppers anhand stilistischer Vergleiche zu einer Datierung und Händescheidung der Tafelwerke zu gelangen, eine Bewertung, die heute allgemein als überholt gilt.⁷² In einer Reihe von Artikeln versuchte Géza de Francovich erneut, Werke den Werkstattgenossen Sebastiano Mainardi, Benedetto und Davide Ghirlandaio zuzuweisen.⁷³ Auch diese Zuschreibungen werden heute größtenteils zurückgewiesen.

seconda metà del Quattrocento. 199-212; darin auch Lisa **Venturini**: I Ghirlandaio. 109-113 und Lisa **Venturini**: Dall'idea del Maestro all'Opera compiuta. 125-146.

⁶⁷ J.- A. **Crowe**, G.-B. **Cavalcasselle**: A History of Painting in Italy. Bd. 4: „Florentine Masters of the Fifteenth Century.“ London: John Murray 1911, 307-343.

⁶⁸ G. **Vasari** (Gaetano **Milanesi** Hg.): Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. 9 Bd. 1878-1885, Bd. 3, Firenze 1878.

⁶⁹ Ernst **Steinmann**: Ghirlandaio. Bielefeld, Leipzig 1897. = Künstlermonographien 25

⁷⁰ H. **Hauvette**: Ghirlandaio. Paris 1907.

⁷¹ Gerald S. **Davies**: Ghirlandaio. London 1908.

⁷² Paul Erich **Küppers**: Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio. Straßburg: Heitz und Mündel 1916.

⁷³ G. de **Francovich**: Benedetto Ghirlandaio. In: Dedalo 6 (1925-6) 708-739. **Idem**: Sebastiano Mainardi. In: Cronache d'Arte 4 (1927) 169-193 und 256-270. **Idem**: Davide Ghirlandaio. In: Dedalo 11 (1930-1) 65-68 und 133-151.

Grundlegend für die heutige Zuschreibungspraxis ist sicherlich noch immer Berensons Korpus florentinischer Malerei und Zeichenkunst.⁷⁴ Eine weitere, zusammenfassende Monographie entstand 1943 durch Jan Lauts.⁷⁵ Erst Everett Fahy und Arthur Rosenauer haben in den 60er Jahren das Problem der Zuschreibung erneut in Angriff genommen. Rosenauer setzt sich vor allem mit dem Frühwerk Ghirlandaios auseinander,⁷⁶ während Fahy verschiedene Persönlichkeiten im Umfeld Ghirlandaios analysierte, so Bartolommeo, Monte und Gherardo di Giovanni, vor allem jedoch den frühen Fra Bartolommeo und Davide Ghirlandaio, den er mit einer Gruppe von Werken um einen Altar in St. Louis identifizierte.⁷⁷ Zeitgleich setzte sich Christian von Holst mit Francesco Granacci auseinander. Eve Cadogan hat sich in den vergangenen Jahren vor allem mit dem zeichnerischen Werk Ghirlandaios beschäftigt, jedoch auch neue Dokumente gefunden: zur Lehrzeit Michelangelos in der Werkstatt.⁷⁸

Von Holst, Fahy, Cadogan, Pons und Lisa Venturini können heute wahrscheinlich als die besten Kenner des Ghirlandaio-Kreises gelten.

Die letzten umfangreichen Studien zu ikonographischen Fragestellungen im Werk Ghirlandaios sind von Sheila McClure Ross und Patricia Simons⁷⁹ zur Tornabuoni-

⁷⁴ Bernard **Berenson**: I Disegni dei Pittori Fiorentini. Milano: Electa 1961, Bd. 2 (Illustrazioni), Abb. 271-314, Bd. 3 (Catalogo) 144-168. **Idem**: Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School. 2 Bd. London 1963 (Erweiterung der ersten Ausgabe von 1932), Bd. 1 (Catalogue) 71-77 und 125-128, Bd. 2 (Illustrations), Abb. 954-998.

⁷⁵ Jan **Lauts**: Domenico Ghirlandaio. Wien 1943.

⁷⁶ Artur **Rosenauer**: Zum Stil der frühen Werke Domenico Ghirlandaios. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22 (1968) 59-85.

⁷⁷ Everett **Fahy**: Some Early Italian Pictures in the Gambier-Parry Collection. In: Burlington Magazine 109 (1967) 128-139. **Idem**: Bartolommeo di Giovanni Reconsidered. In: Apollo 97 (1973) 462-469.

⁷⁸ J.K. **Cadogan**: Reconsidering Some Aspects of Ghirlandaio's Drawings. Art Bulletin 65 (1983) 274-290. **Eadem**: Michelangelo in the workshop of Domenico Ghirlandaio. Burlington Magazine 135 (1993) 30-31. **Eadem**: Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella: Invention and execution. In: Elizabeth **Cropper** Hg.: Florentine Drawing at the time of Lorenzo the Magnificent. Atti del convegno, Firenze 1992 (Villa Spelman Colloquia IV), Bologna 1994, 63-72.

⁷⁹ Sheila **McClure Ross**: The Redecoration of Santa Maria Novella's „Cappella Maggiore“, Ph.D.-Diss. Berkeley University 1983, Patricia **Simons**: Patronage in the Tornaquinci Chapel, Santa Maria Novella. In: F.W. Kent, P. Simons, J.C. Eade Hg.: Patronage, Art and Society in Renaissance Italy. Oxford 1987, 221-250.

Kapelle, sowie einige Jahre zuvor von Peter Porçal, Eve Borsook und Johannes Offerhaus⁸⁰ zur Cappella Sassetti veröffentlicht worden. Davor ist eigentlich nur noch der Name Aby Warburgs zu nennen, dessen Studien zu Francesco Sassetis letztwilliger Verfügung methodologisch den Weg zu mancherlei anderen ikonographisch-ikonologischen Studien der Renaissance wiesen, nicht jedoch eine dementsprechende, weitere inhaltliche Aufarbeitung des Ghirlandaio-Oeuvres angeregt haben. Warburg hatte ebenfalls Studien zur Tornabuoni-Kapelle begonnen, von denen jedoch nur das berühmte Fragment zur „*ninfa*“ veröffentlicht wurde.⁸¹

Auf dem *Convegno* von 1994 stellte allein der Vortrag Frank Martins ikonographische Fragen,⁸² nämlich nach der Deutung der Glasfenster der Cappella Tornabuoni im Kontext des gesamten ikonographischen Programmes. Auch hier wurden letztendlich jedoch ikonographische Methoden zur Klärung stilistischer Probleme eingesetzt, also zur Beantwortung der Frage, ob Ghirlandaio diese Glasfenster entwarf.

Patricia Rubins Aufsatz befaßte sich mit narrativen Traditionen der Arnostadt und ihrer Widerspiegelung in den Erzähltechniken des Malers, während Rab Hatfield nochmals seine Archivrecherchen zur Cappella Tornabuoni resümierte.⁸³

Noch stehen die Untersuchungen Joseph Schmidts zur Cappella Tornabuoni aus, die erneut in bezug auf ihr theologisches Konzept und die Repräsentation der Stifter vorgestellt werden soll. Susanne Kress hat zudem Studien zum Inventar der Tornabuoni angekündigt, welche die erwähnte Kapelle betreffen und überdies die Familienkapelle der Tornabuoni im Cestello.

⁸⁰ Eve **Borsook**, Johannes **Offerhaus**: Francesco Sasseti and Ghirlandaio at S.Trinità, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel. Doornspijk 1981; Peter **Porçal**: La Cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze: osservazioni sull' iconografia. In: Antichità Viva 23, Nr. 1 (1984) 26-36.

⁸¹ Aby **Warburg**: Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. 2 Bd., Leipzig: B.G. Teubner 1932, Bd. 1; darin: „Francesco Sassetis letztwillige Verfügung.“ 127-158 und 353-365, sowie: „Flandrische und florentinische Frührenaissance im Kreise des Lorenzo de' Medici.“ (207-212 und 381).

⁸² Frank **Martin**: Domenico Ghirlandaio delineavit? Osservazioni sulle vetrate della Cappella Tornabuoni. In: Max Seidel, Wolfram Prinz Hg. 1996, 118-140.

⁸³ Patricia **Rubin**: Domenico Ghirlandaio and the meaning of history in Fifteenth Century Florence. In: Max Seidel, Wolfram Prinz Hg., 1996, 97-108. Rab **Hatfield**:

Auch die erwähnten Forschungen Ronald G. Kecks und Lisa Venturinis (obschon auf Stilfragen und Kennerschaft konzentriert) werfen ikonographische Fragen auf, so etwa zur vermutlich aus San Marco stammenden Tafel Ghirlandaios in den Uffizien.

1.7 Domenico, ein konventioneller Künstler?

Gemeinhin wird von den Werken Ghirlandaios angenommen, daß sie wenige kompositorische und ikonographische Neuerungen bieten.

Doch entspringt der Schulung durch Ghirlandaio ein ikonographischer Individualist wie Michelangelo; trotzdem hatte Fra Bartolommeo, einer der wichtigsten religiösen Maler des frühen sechzehnten Jahrhunderts für die Ghirlandaio-Werkstatt gearbeitet, und nichtsdestotrotz nimmt beispielsweise Raphael in seinem Werk von 1504 bis 1510 immer wieder Bezug auf den Florentiner Künstler, teils weil die Auftraggeber dies beanspruchten.⁸⁴ Schon Jacob Burckhardt erwähnt Ghirlandaios Tafelbilder und Fresken vor allem wegen seiner Porträts und bescheinigt dem Maler :

"So gewiß wir nun hier, und für diesmal, und um Domenicos willen nichts anderes dargestellt wünschen als es ist, so sicher konnte es nicht dabei bleiben, daß eine Stadt, und zwar für die Kunst die erste der damaligen Welt, ihre Zeitlichkeit und ihren Ortsgeschmack so mit dem Ewigen und Weltgültigen vermenge."⁸⁵

Und noch Ronald Kecks schrieb 1996 in seinem Aufsatz über Ghirlandaios Frühwerk:

"Il Ghirlandaio ha cercato di visualizzare nelle sue opere il concetto che di sé avevano i suoi committenti e nella rappresentazione della sua epoca non avvisiamo mai toni critici; anzi il Ghirlandaio considera se stesso un eccellente rappresentante del proprio tempo, come dimostrano gli autoritratti che inserisce nelle sue opere."⁸⁶

Giovanni Tornabuoni, i fratelli Ghirlandaio e la cappella maggiore di Santa Maria Novella. In: Max Seidel, Wolfram Prinz Hg. 1996, 112-117.

⁸⁴ Umberto **Gnoli**: Raffaello e l'Incoronazione di Monteluce. In: Bollettino d'Arte 11, Nr. 6 (1917) 133-154; Herbert **von Einem**: Bemerkungen zu Raffaels Madonna di Foligno. In: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in the Honour of Millard Meiss, 2 Bd., New York 1977, Bd. 1, 131-142, 139 und Abb. 4 (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, MS I 87 inf., fol. 72).

⁸⁵ Jacob **Burckhardt** (Jacob **Wölfflin** Hg.): Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1930 = Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 12, 218.

Was zum Auge spricht, scheint also in erster Linie der weltlichen Repräsentation zu dienen. In Anbetracht der Tatsache, daß „kritische“ Töne aufgrund der vornehmlich religiösen Bildgattungen, in denen der Künstler arbeitete, kaum zu erwarten sind (ebenso wenig wie eine veristische Darstellung der eigenen Epoche) zeigt sich, daß Kecks mit Anachronismen operiert.

Diese Bewertung Ghirlandaios in unserem Jahrhundert scheint gemeinhin auch für den Bereich der Tafelbilder zu gelten. Ghirlandaios Werke wurden im allgemeinen Kontext der *Sacra Conversazione* erwähnt, jedoch keiner detaillierten Analyse unterzogen. Sie inhaltlich aufzuarbeiten ist deshalb ein Desiderat geworden.

Es lassen sich erhebliche Zweifel anmelden am einseitig weltlichen Blick auf Ghirlandaios Werke. Bis auf einige Porträts schuf Ghirlandaio ausschließlich religiöse Tafeln. Das Umfeld, in dem sich Ghirlandaio bewegte, ist zwar das vorgeblich so nüchterne und repräsentationssüchtige Florenz von ca. 1470 bis 1494, doch erscheint in dieser Zeit auch Savonarola in Florenz; es ist eine Epoche ausgeprägter Frömmigkeit und theologischer Spekulationen. Kaum ein Jahrhundert in Europa sah einen so ausgeprägten Wunsch nach Partizipation in der Kirche wie jenes im Vorfeld der Reformation.⁸⁷

Der Maler stammte zum Beispiel aus einer recht religiösen Familie, deren Männer einer der strengsten Laienbruderschaften der Arnometropole, der Bruderschaft von San Paolo angehörten. Weiterhin malt er religiöse Programmbilder für drei wichtige Orden, die Franziskaner, die Dominikaner und die Jesuiten, Werke, deren Ikonographie in zwei Fällen jedenfalls einflußreich bis ins mittlere 16. Jahrhundert blieb. So entsprach er also den theologischen und motivischen Wünschen einer oft der Observanz nahestehenden Kundschaft.

Die religiösen Tafelbilder Domenico Ghirlandaios sind in ihrer Funktion und Ikonographie bisher nur spärlich erschlossen. Von den 15 Altarretabeln, die dem Künstler als weitgehend eigenhändig zugewiesen werden, sind nur das Altarbild der

⁸⁶ Ronald G. Kecks 1996,44.

⁸⁷ John **Bossy** : *Christianity in the West 1400-1700*. Oxford, New York: Oxford University Press 1985, 57-72 („The Social Miracle“, „Fraternity“, „Community“).

Sassettikapelle in Santa Trinità und das Altarbild des Chors von Santa Maria Novella zufriedenstellend ikonographisch erforscht worden. Die anderen uns noch verbliebenen Tafeln sind jedoch (wie diese Studien hoffentlich zeigen werden) von ebenso ausgefeilter Ikonographie.⁸⁸

Die Altartafeln Ghirlandaios beschränken sich mit zwei Ausnahmen auf mariologische Themen, deren Grundton feierlich und würdevoll ist. Im Gegensatz zu Altartafeln Filippo Lippis in der Generation vor unserem Maler; im Kontrast zu den Zeitgenossen Piero di Cosimo, Botticelli, Signorelli und Filippino Lippi sind die Retabel Ghirlandaios zunächst durch ein eingeschränktes Repertoire an Formen geprägt, durch stärkere Symmetrie und durch verhaltene, ernst-feierliche Posen und Mienen.⁸⁹

⁸⁸ Folgende relativ gesichterte, religiöse Tafelwerke sind dokumentiert bzw. erhalten:

- 1.) Lucca, San Martino: *Sacra Conversazione*
- 2.) Pisa, Museo di San Matteo: *Sacra Conversazione*
- 3.) Florenz, Uffizien aus San Marco: *Sacra Conversazione*
- 4.) Florenz, Uffizien aus San Giusto: *Sacra Conversazione*
- 5.) Florenz, *Depositi* der Uffizien: *Sacra Conversazione*
- 6.) Florenz, Sta. Trinita: Anbetung der Hirten
- 7.) Florenz, Uffizien: Anbetung der Könige (aus dem Palazzo Tornabuoni)
- 8.) Tondo in Paris, Louvre: Anbetung des Kindes
- 9.) München, Alte Pinakothek: Madonna in der Glorie; Berlin, Staatliche Museen: Auferstehung Christi (aus S. Maria Novella)
- 10.) Rimini, Pinacoteca: Tafel des Vincenz Ferrer
- 11.) Florenz, Ospedale degli Innocenti: Anbetung der Könige
- 12.) Narni, Museo Civico: Marienkrönung
- 13.) Città di Castello, Pinacoteca: Marienkrönung
- 14.) Florenz, Accademia: Heiligenreihe (aus *Il Cestello*)
- 15.) ehemals Berlin, Kaiser - Friedrich-Museum: *Sacra Conversazione* (aus San Francesco al Palco)
- 16.) Berlin, Staatliche Museen: *Sacra Conversazione* (aus Monticelli)
- 17.) ehemals Berlin: Madonna in der Glorie (aus San Francesco al Palco)
- 18.) Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut: Andachtsbild
- 19.) Washington, National Gallery: Andachtsbild
- 20.) Volterra, Pinacoteca: Christus in der Glorie
- 21.) Paris, Louvre: Heimsuchung
- 22.) ehemals Lecceto: Tafel für Filippo Strozzi

⁸⁹ Die Ghirlandaio zugeschriebenen frühen mariologischen Andachtsbilder dagegen sind ausnahmslos im Umkreis der Werkstatt Verrocchios anzusiedeln und sie sind zudem in ihrer Eigenhändigkeit äußerst umstritten. Nur die Madonnen tafeln in Washington und in Frankfurt gehen in weitgehend einstimmiger Attribution an den jungen Ghirlandaio.

Von wenigen Ausnahmen also abgesehen, scheint man den Maler eher als Autor repräsentativer, würdevoller Altarbilder geschätzt zu haben, der sich den unterschiedlichen Wünschen der Auftraggeber fügte. Sechs der circa fünfzehn erhaltenen bzw. dokumentierten Altaraufsätze zeigen zudem das klassische Thema der *Sacra Conversazione*.

2 Der religionsgeschichtliche Kontext:

2.1 Florentia flos florum: eine für Maria erbaute Stadt

Marienmirakel und wunderbare Ereignisse gehörten zum Leben in der Arnostadt⁹⁰. Die großen Gnadenbilder der Stadt, die *Annunziata*, die Madonna von Orsanmichele, die Madonna von Impruneta, waren durch solche Ereignisse entstanden und hatten den Ruf, auf recht unmittelbare Weise in das Leben einzugreifen. Es scheint, daß sich die wunderbaren mariologischen Ereignisse in den 70er bis 90er Jahren häuften. So begann beispielsweise im Januar 1473 ein Marienbild in einem der Arkosolgräber auf der Südseite von Santa Maria Novella Wunder zu tun. Die Darstellung einer *Madonna Lactans* rief ein dort spielendes Kind zu sich, das ihr mit einem Schilfhalm das Anlitz von Schmutz und Staub befreien sollte. In der Folge wurde eine Familienkapelle rund um die *Lactans* errichtet, eine Bruderschaft für Kinder wurde begründet und die *Madonna della Pura* wurde zu einem der etablierten Gnadenbilder in Florenz.⁹¹

Im Lauf der schwarzen Pest von 1478 erschien in Castello di S. Giovanni ein Gnadenbild; 1484 entstand der Kult um ein wundertätiges Marienbild in Prato, die *Madonna delle Carceri*, für die 1485 bis 1490 eine große Kirche entstand. 1490 schwitzte ein Marienbild in Pistoia, und Giuliano da San Gallo begann, für dieses neue Gnadenbild eine Kirche zu errichten, welche Vasari vollenden sollte. Zeitgleich hub die *Madonna del Sasso* in Fiesole an, Wunder zu tun.⁹²

⁹⁰ J.Lucas-Dubreton: Daily Life in Florence. London: George Allen 1959, 44-50 gibt einen guten Überblick auf die religiöse Toleranz und Weltläufigkeit einer gebildeten Oberschicht einerseits und den Wunderglauben und die populäre Frömmigkeit andererseits.

⁹¹ Stefano Orlandi: La Cappella e la Compagnia della Purità in S.Maria Novella di Firenze. In: Memorie Domenicane, Neue Serie, 36 (1958) 159-203.

⁹² Wilhelm Gumpfenberg (Giambattista Maggia und Agostino Zanella Hg. u. Übers.): Atlante Mariano., Bd. 6, Verona 1843 erwähnt in Florenz 4 Gnadenbilder: die *Annunziata* 361-83, die *Impruneta* 385-7, Cercina 389-91 und Castello S.Giovanni 393-6. Zu Prato siehe idem 409-34, zu Pistoia siehe idem 439-63.

Die Mirakelgeschichten ähneln sich oft. Meist beklagt sich ein altes, vergessenes Madonnenbild über Vernachlässigung, Beschmutzung oder auch Beleidigung. Die in der Regel folgende Andacht hat (scheint oft) das Werk in alte Ehren und Vorrechte wieder einzusetzen. Ganz selbstverständlich schreibt man dem Bild personale Eigenschaften zu; es wird im Volksglauben keine abstrahierende Trennung von Bild und Person sichtbar. Bild und Person sind eins. Dies mag auch der Grund sein, weshalb Florentiner Bürger sich als respektvolle Zeugen am Rande von Heilsgeschichten abbilden ließen; man trat so - und dies ist natürlich Hypothese - im Grunde in direkten Kontakt zu den Heilspersonen.

Zwei Ereignisse in Florenz, zum Auftakt der Herrschaft Savonarolas und nach ihrem Ende, verdeutlichen das auch aggressive Potential dieser Form des Marienkultes in der Arnostadt: Im August des Jahres 1493 hatte ein konvertierte Jude („*marrano*“) verschiedene Madonnenbilder beschädigt, u. a. eine Marmorstatue der Madonna an der Außenseite der Kirche Orsanmichele. Eine andere Madonna bewarf er mit Mist. Der möglicherweise geistesranke Mann wurde durch Lynchjustiz bestraft. Eine Kinderbande begann ihn zu steinigen, Erwachsene schlossen sich an, so daß der Bilderfrevler von der Volksmenge ermordet wurde.⁹³ Ein analoger Fall von Bilderfrevler ereignete sich fast genau acht Jahre später. Der Spieler Rinaldo Rinaldeschi hatte aus Ärger über ein verlorenes Kartenspiel Pferdemit nach einem Bild der Madonna geworfen und nach ihrer Krone geschlagen, wobei ihn ein Knabe beobachtet hatte und denunzierte. Der Übeltäter wurde bei San Miniato in Monte erwischt, im Bargello verhört und dort am Fensterkreuz am Magdalenentag gehenkt.

⁹³ „1493. A`dì 17 d`agosto fu, qui in Firenze, un certo marrano che per far dispetto a` Cristiani, o lo facessi per pazzia, andava per Firenze guastando figure di Nostra Donna; e fra l`altre graffiò uno occhio a quel bambino che tiene in collo la Madonna di marmo che è fuori de l`Oratorio d`Orto San Michele, e dove si cantano le laude, quando si sono cantate dentro nel detto Oratorio. Et a Santo Noferi gittò dello sterco nel viso a una altra figura della Madonna. La qual cosa veggendo i fanciugli , gli cominciorno a trarre de` sassi, et il simile cominciorno a fare gli uomini, di maniera che l`ammazzorno: e di poi fu strascicato per tutta Firenze, con grandissimo suo vituperio.“ In: Agostino **Lapini** (Giuseppe Odoardo **Corazzini** Hg.) *Diario Fiorentino*. Firenze: Sansoni, 1900, 28.

Der Chronist Luca Landucci kommentiert dies als Anlaß für ein „doppeltes Fest“ zu Ehren der Magdalena und zu Ehren der Madonna.⁹⁴

Beide Ereignisse zeigen, daß man die Bilder wie lebendige Personen behandelte, die man beleidigen und deren Beleidigung man als „*lèse-majesté*“ sühnen konnte. Sie zeigen jedoch auch die offene Natur der Marienverehrung, die mehr oder weniger religiöse Entladungen öffentlicher Gewalt des Mobs kaschieren konnte.

Eine Studie Richard Trexlers zeigt die unkritische Behandlung der Madonnenbilder als Personen, die im Widerspruch zu den Konventionen der Bildtheologie - etwa bei Thomas von Aquin - seit dem Bilderstreit in Byzanz und der Apologetik des Kultbildes im Westen stand.⁹⁵

Trexler analysiert die Gepflogenheiten rund um die Madonna von Impruneta, die in unregelmäßigen Abständen als eine Art katholische Wettermacherin in die Stadt geholt wurde. Die *Impruneta* wurde in der Regel verhüllt aufbewahrt und man fürchtete sich in gewisser Weise vor ihrem Blick, der genauso schaden wie nutzen konnte.⁹⁶ Herrschte Regenmangel oder besondere politische Bedrängnis, dann wurde das Gnadenbild von außerhalb auf einem bestimmten Prozessionsweg in die Stadt, zur Piazza della Signoria geholt, wo der Himmelskönigin auf einer Art Podest gehuldigt wurde. Die Ikone wurde im 18. Jahrhundert von Ignazio Hugford zwar übermalt, doch handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine sehr alte Version der römischen *Regina Coeli*, der *Kyriotissa*, die das Christuskind schildartig

⁹⁴ Luca **Landucci** (Marie **Herzfeld** Hg. u. Übers.): Ein Florentinisches Tagebuch. 1450-1516. Jena: Eugen Diederichs, Bd. 1, 1912, 99 zum Vorfall von 1493, Bd. 2, 1913, 70-71 zum Vorfall von 1501. Es gab auch eine Form des offiziellen Ikonoklasmus, etwa im Rahmen von Mysterienspielen oder wenn die entsprechenden Gnadenbilder nicht „funktionierten“, so daß man sie bedrohen mußte. Vgl. dazu Richard C. **Trexler**: *Public Life in Renaissance Florence*. New York, London, Toronto: Academic Press 1980, 121.

⁹⁵ Hans **Belting**: *Bild und Kult*. München: C.H. Beck, Nachdruck 1993 (= 2. Aufl. 1991), 42-59, sowie die reiche Quellensammlung zur Bildverehrung auf S. 550-619.

⁹⁶ Richard C. **Trexler**: *L'esperienza religiosa fiorentina: l'immagine sacra*. In: David **Herlihy**, Richard C. **Trexler**: *L'Impruneta, una pieve, un santuario, un comune rurale*. Firenze: Francesco Papafava 1988, 47-81. Vgl. *Ibidem*: Giovanna **Ragionieri**: *La Madonna dell'Impruneta tra tradizione e filologia*. 110-127, zur Genese des heutigen Kultbildes, das vermutlich eine Übermalung des 18. Jahrhunderts auf einem Original des 13. Jahrhunderts darstellt.

auf ihrem Schoß vorwies. Die *Impruneta* scheint aus diesem Grunde eine Art Emblem der Kommune, eine Königin der Stadtrepublik gewesen zu sein und war den monarchischen Präentionen der Medici im 16. Jahrhundert wahrscheinlich deswegen ein Dorn im Auge. Tatsächlich wurde die *Impruneta* gerade in den Jahren vor der Rückkehr der Medici 1512 besonders oft in die Stadt geholt, so oft, daß man eine Art Abnutzung des Bildes befürchtete und durch Ratsbeschluß entschied, die Madonna nur noch in dringend notwendigen Fällen in die Stadt zu bringen. Die Verehrung der Medici scheint sich auf ein anderes Gnadenbild, die Darstellung der Verkündigung in der SS. Annunziata konzentriert zu haben, ein Bildmotiv, das die Demut der Madonna, ihre *humilitas*, besonders unterstrich. Die *Annunziata* konnte also aufgrund ihrer ikonographischen Prägung den Medici des 16. Jahrhunderts nicht besonders gefährlich werden. Eine Rolle bei der Verehrung der verkündigten Maria wird auch ihre Nähe zur Via Larga und zur Haus- und Hofkirche der Medici, San Marco gespielt haben. Eine Besonderheit der *Annunziata* waren ihr Schatz an Silber- und Wachsvotiven, die in anderen Kirchen zwar ebenfalls existierten, hier jedoch in besonders großen Mengen, so daß sie auch den Zeitgenossen als besonders zahlreich erschienen. Derart teure Votivgaben waren ein Vorrecht der Reichen einer mittelalterlichen Stadt, so daß sich hier eine feine Unterscheidung im Marienkult der Stadt ablesen läßt: Die unprätentiöse, demütige Madonna der Verkündigung war geradezu eine Madonna der Reichen, eine mit Silber beschenkte Maria derjenigen, die mit dem Silberlöffel im Mund geboren worden waren.⁹⁷

Wie vieles andere war auch der Madonnenkult den Moden der Zeit unterworfen. Waren die *Impruneta* und die *Annunziata* in erster Linie Repräsentantinnen des *Quattrocento*, so war die Madonna von Orsanmichele eine Madonna des vorangegangenen Jahrhunderts gewesen, die zu verehren emblematisch für die Zeit des „*Commune*“ stand. Sie war den Florentinern um 1291 als wundertätig auf einem der Pfeiler der vermutlich kurz zuvor von Arnolfo di Cambio erbauten

⁹⁷ E.Casalini: "La Santissima Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina". in: E.Casalini, M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, L. Crociani, D. Liscia Bemporad Hg.: Tesori d'Arte della Annunziata di Firenze. Catalogo della mostra, Firenze 1987, 75-111.

Kornmarktlaube erschienen.⁹⁸ Allmählich baute man diese Laube zu einer Kirche aus, was ab Mitte des 14. Jahrhunderts die Stadtregierung finanzierte. Ein hier aufbewahrtes Bild der Anna Selbdritt erinnerte daran, daß die Stadt den Tyrannen Walter von Brienne, den *Duca d'Atene* am Annetage 1342 vertrieben hatte. Anfang des 15. Jahrhunderts finanzierten die Zünfte der Stadt, welche de facto die Regierungsgewalt in den Händen hielten, die Tabernakel mit Heiligen auf der Außenseite der Kirche. Auch diese Madonna stand also für die Stadtrepublik, doch war sie im Laufe des 15. Jahrhunderts aus dem Mittelpunkt des Interesses gerückt. Wie die *Impruneta* wurde das Gnadenbild meist durch einen Vorhang verdeckt und nur sonntags nach der Predigt bzw. zu den großen Marienfesten gezeigt. Dasselbe galt für das Bild des Erzengels Michael auf einem anderen Pfeiler der Laube.⁹⁹

Abgesehen von diesen drei großen Gnadenbildern waren Madonnenbilder an allen Straßenecken gegenwärtig. Tabernakel mit Darstellungen der *Maestà* finden sich noch heute an vielen Knotenpunkten der Stadt und ein halbfiguriges Andachtsbild mit Madonna und Kind gehörte zur Grundausstattung jedes Schlafzimmers.¹⁰⁰ Diese vielfältige Gegenwart der Madonna zeigte auch die Spannweite eines derartigen Kultes: die Madonna in Gesellschaft von Heiligen konnte die Stadtgemeinschaft, die Zunft, die Bruderschaft, die Familie versinnbildlichen und diese Gemeinschaft behüten, sie konnte aber auch im privatesten Rahmen als *memento mori* oder als Beschützerin im Schlaf dienen.¹⁰¹ Viele zeitgenössische

⁹⁸ Saverio **La Sorsa**: *La Compagnia d'Or San Michele*. Trani: Vecchi 1902, 7-15.

⁹⁹ Dies wird ausdrücklich in den Statuten von 1294 gesagt und in den *Capitoli* von 1333 wiederholt. Vgl. den Dokumentenanhang bei Saverio La Sorsa 1902, 189-190 und 202.

¹⁰⁰ Ronald G. **Kecks**: *Madonna und Kind*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1998 = *Frankfurter Forschungen zur Kunst*, 24-26 und 26-29. Nach Kecks war der Aufhängungsort oft das Kopfende des Bettes.

¹⁰¹ Vgl. Richard C. Trexler 1980, 173 zum Tod des Alberto Morelli. Alberto ließ sich auf dem Totenbett ein Bild der Madonna kommen und starb mit dem Bild in den Armen:

„E` si raccomandò moltissime volte a Dio e alla sua madre Vergine Maria, facendosi recare la tavola della Donna innanzi, quella abbracciando con tante invenie e con tanti prieghi e boti, che non è sì duro cuore che non fusse mosso a gran pietà di vederlo.“ Nach: Giovanni di Pagolo **Morelli** (Vittore Branca Hg.): *Ricordi*. Firenze: Le Monnier 1956, 456.

Prediger, so Giovanni Dominici und Antoninus Pierozzi, empfahlen, den Tag mit einem Mariengebete zu beginnen und ihn mit einem Mariengebete zu beenden.¹⁰²

Religiöser Ehrgeiz spiegelte sich auch 1423 in der Entscheidung des Rates, um Mitternacht im Stadthaus das Ave Maria spielen zu lassen.¹⁰³ Die Stadt gehörte der Madonna, und es war notwendig, ihr ständig die Ehre zu erweisen. Dies konnte durch das Gebet, die Malerei, den Gesang von Lauden oder durch umfangreiche Bautätigkeit geschehen. Die Stadt wurde nicht nur von den wundertätigen Marienbildern an den Kultorten innerhalb der Stadt behütet; auch an den Stadttoren selber wurde die Dedikation der Stadt sinnfällig. Alle Stadttore von Florenz waren mit einer Skulptur der Madonna geschmückt; in den meisten Fällen war es vermutlich eine *Maestà* im Kreise der Heiligen. Ähnliche Dedikationen fanden sich auch in anderen italienischen Städten: Für Mailand sind Marientore seit dem 12. Jahrhundert nachgewiesen; in Siena, Lucca und Arezzo lassen sich ebenfalls Madonnenbilder in Fülle auf den Stadtmauern nachweisen.¹⁰⁴ Diese Bilder der Madonna auf dem Tor lassen sich auf das Attribut der *Porta Coeli* beziehen,¹⁰⁵ auf die Möglichkeit der Beschützerin, dem Gläubigen den Zugang zum Paradies zu sichern. Wie in vielen mittelalterlichen Städten läßt sich so der Plan nachvollziehen, aus Florenz eine Art Abbild des himmlischen Jerusalems, also des Paradieses zu machen, denn wer das Stadttor durchschritt, unterquerte die *Porta Coeli*.

Paatz erwähnt ca. 30 der Madonna geweihte Kirchen in Florenz.¹⁰⁶ Die von Alberti entworfene, 1477 vollendete Kuppel der *Annunziata* und die 1444 beendete Kuppel des Domes stellten die größten Bauaufgaben des *Quattrocento* in der Arnostadt dar, und beide waren Projekte für große Marienkirchen.

¹⁰² Vgl. dazu die im folgenden Kapitel zitierten Andachtsbücher der beiden Autoren.

¹⁰³ Agostino Lapini, Giuseppe Odoardo Corazzini Hg. 1900, 22.

¹⁰⁴ Marina **Armandi**: „Impositae sunt imagines beate Marie virgins ad ianuas civitatis.“ Le Madonne delle porte urliche aretine. In: Anna Maria **Maetzke** Hg.: Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino. Firenze: Silvana Editoriale 1996, 17-21, S. 18 zu den Florentiner Stadttoren.

¹⁰⁵ Anselm **Salzer**: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens. Linz 1893, 26-8. Der letztendlich aus Ezechiel stammende Begriff wird in einer der berühmtesten Hymnen des Mittelalters, im *Salve Regina* verwendet.

Es scheint möglich, den Marienkult als eine der befriedenden, harmonisierenden Kräfte in einer Stadt zu sehen, die bis ins 15. Jahrhundert hinein durch Parteienkämpfe zerrissen war. Um so verstörender müssen die theologischen Streitereien um das Wesen der Muttergottes auf die einfachen Bürger gewirkt haben. Es hatte sich im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts eine Debatte um die *Immaculata Conceptio* entsponnen, vor allem zwischen Franziskanern und Dominikanern. Beide Bettelorden waren Protagonisten einer ausgeprägten Marienverehrung, jedoch in unterschiedlicher Akzentuierung, denn die Dominikaner glaubten an die *sanctificatio* Mariens, die Heiligung und Befreiung Mariens von der Erbsünde im Mutterleib, während die Franziskaner die Unbefleckte Empfängnis verteidigten, eine im Grunde schon vor dem Sündenfall konzipierte Madonna, die also ohne Erbsünde den Gottessohn gebären würde und gebar.

Schon 1440 hatte man im Florentiner Dom das Offizium der *Immaculata* eingeführt und es gab Pläne, eine weitere Marienkirche für die Unbefleckte Maria zu bauen.¹⁰⁷

Mit dem Antritt des Franziskanerpapstes Sixtus IV., der ein *Immaculata*-Offizium im Vatikan einführen ließ, geriet die Diskussion aus dem Ruder. Die sich ab 1477 entspinnde, polemische Debatte muß in Florenz der 80er Jahre für Verwirrung gesorgt haben. Der Hauptverfechter des Gedankens der *sanctificatio*, der Dominikanerobservant Vincenzo Bandelli war 1481-2 Vorsteher des Dominikanerklosters San Marco und erzeugte durch seine heftige Predigtweise etlichen Unfrieden.¹⁰⁸ Tatsächlich wurde ihm in der Bulle *Grave Nimis* von Sixtus IV. verboten zu behaupten, die Vertreter der anderen Partei seien Ketzer.

1487 erschien wiederum der Franziskanerobservant Bernardino da Feltre in Florenz, ein ebenso vehementer Verteidiger des Konzeptes der *Immaculata*. Bernardino sollte

¹⁰⁶ Walter und Elisabeth **Paatz**: Die Kirchen von Florenz. Frankfurt: Vittorio Klostermann 1941, Bd. 3.

¹⁰⁷ Laura **Dal Prà**: „Publica disputatio peracta est.“ Esiti iconografici della controversia sull'Immacolata concezione a Firenze. In: Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Univeristà di Firenze 2 (1988) 267-81.

¹⁰⁸ Celestino **Piana**: Una crisi spirituale in Feo Belcari per l'Immacolata Concezione e una lettera inedita di fr. Cherubino da Spoleto (1482). In: Archivium Franciscanum Historicum 47 (1954) 450-6

in der Fastenzeit predigen. Ein Zyklus von Predigten, der einige Jahre später in Pavia gehalten wurde, enthielt eine Predigt über die Empfängnis Mariens, von der man annehmen kann, daß sie ähnlich in Florenz gehalten wurde.¹⁰⁹

Bernardino predigte jedoch auch dafür, einen *Monte della Pietà* zu errichten, eine Niedrigzinsbank für die Armen, und dafür die Juden aus der Stadt zu vertreiben, von denen viele als Wucherer in Florenz lebten (wie im übrigen auch viele christliche Bankiers).

Bernardino verursachte dadurch fast eine Katastrophe: Die in der Stadt allgegenwärtigen Kinderbanden „faßten (...) Mut gegen die Juden...“¹¹⁰ und wollten einen jüdischen Geldverleiher ermorden. Der Rat der Acht vertrieb den Prediger daraufhin aus Florenz. Es zeigt sich hier, wie zu ähnlichen Anlässen in Köln 1424, Mantua 1495 und Regensburg 1519, die enge, zeittypische Verbindung von Marienkult und Antisemitismus. Wie die Tagebücher Luca Landuccis zeigen, war die Mehrheit der Bürger, die sogenannten kleinen Leute, auf der Seite der Franziskaner. Als einige der Ratsherren später eines gewaltsamen Todes starben, interpretierte man dies gemeinhin als Zeichen göttlicher Strafe.¹¹¹

Andere Minderheiten wurden ebenfalls im Namen Mariens verfolgt. Untersuchungen zur Verfolgung der Homosexualität in Florenz zeigen, daß Prediger wie Bernardino da Siena es als Maria wohlgefälliges Werk darstellten, Homosexuelle zu verfolgen. Wer beim dritten Male erwischt wurde, landete im Namen der Mutter Gottes auf dem Scheiterhaufen.¹¹² Ähnliches galt für die Verfolgung der Hexerei.

¹⁰⁹ Lucas **Wadding** Bd. 14, 1933, 515, **Bernardino Tomitano da Feltre** (H.P. **Caroli**, Carlo **Varischi** Hg.): *Sermoni del Beato Bernardino Tomitano da Feltre*. Nella redazione di Fra Bernardino Bulgarino da Brescia. I Sermoni dell'Avvento di Brescia del 1493. Mailand: Renon Ed. 1964. In den ersten Sätzen der Predigt zum *Monte della Pietà* wird Florenz genannt, obwohl Bernardino die Predigt in Pavia hielt. Vgl. Bd. 2, 205, Zeile 15.

¹¹⁰ Luca Landucci / Marie Herzfeld Hg., Bd. 1, 1912, 81.

¹¹¹ Luca Landucci / Marie Herzfeld Hg., Bd. 1, 1912, 82.

¹¹² Im Vergleich zu anderen Städten war die Politik in Florenz Minderheiten gegenüber jedoch noch relativ milde. Vgl. dazu: Michael **Rocke**: *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. New York, Oxford: Oxford University Press 1996, 36-44. Vgl. S. 43 über die milde Politik in

Juden, Homosexuelle und Minderheiten im Namen Mariae zu vertreiben, zu verfolgen, zu foltern oder zu ermorden galt also als gottgefälliges Werk. Es zeigt sich hier ein für Menschen des späten 12. Jahrhunderts schwer verständlicher Bruch: Maria wurde als kleinste gemeinsame Größe, als Friedensstifterin, als Beschützerin und als Personifikation der Gemeinschaft verehrt. Gleichzeitig bedeutete ihre Verehrung jedoch augenscheinlich auch die Ausgrenzung der Andersartigen, der Andersdenkenden. Wer ein Marienbild stiftete (das darf wohl postuliert werden) drückte damit auch aus, daß er ein Mitglied der Stadtgemeinschaft zu sein wünschte und daß er deren Ordnungsprinzipien respektierte. Die beiden größten Marienbruderschaften der Arnostadt, der *Bigallo* und die Bruderschaft der *Laudesi* in Santa Maria Novella waren dementsprechend vom heiligen Petrus Martyr begründet worden, um die Katharer und Albigenser zu bekämpfen, die im 12. und frühen 13. Jahrhundert in Oberitalien großen Zulauf gefunden hatten.¹¹³ Schon in der Gründungsgeschichte der marianischen Bruderschaften ist also das Element der Ausgrenzung angelegt. Von den 163 Bruderschaften, die John Henderson zwischen 1240 und 1499 zählt, waren 36 der Jungfrau Maria geweiht. Von den acht im 13. Jahrhundert, in der Epoche von Katharern und Albigensern begründeten Bruderschaften waren sieben marianisch.¹¹⁴

Der Marienkult in den Bruderschaften bot den Gläubigen einerseits die Möglichkeit, durch die Zeremonien des Laudengesanges und Prozessionen stärker als bislang am kirchlichen Leben teilzunehmen, andererseits übte die Kirche durch ihn Macht aus. Maria war die personifizierte *Ecclesia*¹¹⁵ und wurde dementsprechend auch als

Florenz, 77-79 über die Formen der Bestrafung. Vgl. auch **Bernardino da Siena** (Luciano **Banchi** Hg.): *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXVII*. Siena 1888, 253-283, 255, 273.

¹¹³ John **Henderson**: *Piety and Charity in Late Medieval Florence*. Oxford: Clarendon Press 1994, 28-9, 109.

¹¹⁴ John Henderson 1994, 443-474.

¹¹⁵ Klaus **Gander**, Christa **Schaffer**: *Maria Ecclesia. Die Gottesmutter im theologischen Verständnis und in den Bildern der frühen Kirche*. Regensburg: Pustet Verlag 1987 = Eikona 4, 25-38.

„Gesetz“¹¹⁶ und als „Weisheit“¹¹⁷ apostrophiert. Wer sich dem Marienkult verweigerte, stand also außerhalb der Gemeinschaft und außerhalb des Gesetzes.

Eine der vielen widersprüchlichen Facetten des Madonnenkultes ist auch seine stark politische Akzentuierung in bestimmten Lagen der Stadtgeschichte. So weihte sich etwa die Stadt Siena 1266, nach der gegen Florenz gewonnenen Schlacht von Montaperti der Madonna, doch war die Verliererin der Schlacht eine ebenso überzeugte Marienverehrerin. Wird die Madonna in Santa Maria dei Servi in Siena von Coppo di Marcovaldo noch mit ghibellinischen Adlermotiven verziert,¹¹⁸ so war der Madonnenkult auch typisch für das seit dem Ende des 13. Jahrhunderts von der guelfischen Partei beherrschte Florenz. Maria konnte also willkürlich zu einem Emblem entgegengesetzter politischer Positionen gemacht werden, je nachdem welche Zeichen dem Madonnenbild hinzugefügt wurden.

¹¹⁶ Anselm Salzer 1893, 579, Zeile 4 „doctrix et lex morum“, 586, Zeile 21 „vera legis glosula“.

¹¹⁷ Anselm Salzer 1893, 368, Zeile 6 „virgo sapientissima“, „sapientia vincis Majugenam philosophiamque Aristotelicam, Macronem... etc.“, „plena sapientia“ etc.

¹¹⁸ Rebecca W. **Corrie**: The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena. In: *Gesta* 29, Nr. 1 (1990) 61-75.

2.2 Ghirlandaio und die *Confraternita di San Paolo*¹¹⁹

Es erscheint müßig zu fragen, ob der Maler Domenico fromm war. Man muß kein praktizierender Christ sein, um die Wünsche christlicher Auftraggeber zufriedenzustellen. Trotzdem läßt sich aus den kargen Spuren eines devotionalen Engagements einiges über den vorgeblich so weltlichen Maler schließen. Außer einem einzigen, dokumentierten Werk für Lorenzo de' Medici, einem Fresko in der Villa Spedaletto bei Volterra und einigen Porträts, haben sich keine Zeugnisse profaner Malerei erhalten. Die Kunden Ghirlandaios kamen zwar aus dem hohen Bürgertum, oft arbeitete er jedoch auch für die großen Bettelorden, vornehmlich für die Vertreter der Observanz. So entstehen von den erhaltenen Tafelwerken mindestens acht für Kirchen der Observantenorden. Über den Vater Tommaso di Currado Bigordi treten alle Söhne der Familie in die Bruderschaft von San Paolo ein, bis auf einen, den Bruder Giovambattista, den eine Quelle als Mann „von äußerst schlechtem Ruf“ erwähnt.¹²⁰ Diese seltene Form der Bruderschaft war eine sogenannte *Buca*, das heißt eine Vereinigung von Flagellanten, die sich einem äußerst harten, nächtlichen Ritual unterwarfen. Man traf sich samstags nachts zu

¹¹⁹ Neben dem zusammenfassenden Werk von John Henderson hat es in den vergangenen 20 Jahren eine Fülle von Einzelforschungen vor allem zur *Confraternita di San Paolo* gegeben. Vgl. dazu: Ronald F. **Weisman**: *Ritual Brotherhood in Florence*. New York, London, Paris: Academic Press 1982, 107-162, 145. John **Henderson**: *Religious Confraternities and Death in Early Renaissance Florence*. In: Peter **Denley** and Caroline **Elam** Hg.: *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*. London: Westfield College, University of London 1988, 383-394; John Henderson 1994; Ludovica **Sebregondi**: *Religious Furnishings and Devotional Objects in Renaissance Florentine Confraternities*. In: Konrad **Eisenbichler** Hg.: *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*. Kalamazoo/Michigan: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1991, 141-163. Ludovica **Sebregondi**: *La Chiesa e i Laici: le Confraternite*. In: Gianfranco **Rolfi**, Ludovica **Sebregondi**, Paolo **Viti** Hg.: *La Chiesa e la Città a Firenze nel XV Secolo*. Firenze: Silvana Editoriale 1992, 87-102, 89 und 100. Ludovica **Sebregondi**: *Lorenzo dei Medici confratello illustre*. In: *Archivio Storico Italiano* 150 (1992) 319- 341.

¹²⁰ Zitiert nach Lisa Venturini in: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 111, Anm. 1: *Archivio di Stato di Firenze* (weiterhin zitiert als A.S.F.), *Notarile Antecosimiano*, P 155, c. 122 r. (Antonio di Parente Parenti) und eine handschriftliche Note Gaetano Milanesis in den *Miscellanee Milanesi*, ms. Siena, Biblioteca Comunale P III 33, c. 347)

Laudengesängen, löschte das Licht und geißelte sich im Dunkeln, schlief dann auf Strohsäcken bis in die frühen Morgenstunden und begann den Sonntag mit einer gemeinsamen Messe.¹²¹

Die Anwesenheitslisten geben sicherlich zunächst Aufschluß über die praktizierte Frömmigkeit in der Familie, später jedoch scheinen der frenetische Arbeitsrhythmus des Malers und seine Rolle als Familienvater zu längeren Abwesenheiten geführt zu haben, wie dies auch Ronald Weismann konstatiert, der nach statistischer Auswertung von Lebensalter und Anwesenheit der Mitglieder schloß, daß die Bruderschaften vor allem von den bis zu 30jährigen, unverheirateten Männern besucht wurden, die sich nach ihrer Verhehlung allmählich aus der Devotionspraxis zurückzogen.¹²² Die Bruderschaft scheint also vor allem zur Disziplinierung junger männlicher Erwachsener gedient zu haben.

Domenico trat (nach Florentiner Zeitrechnung) am 12.1.1470 der Bruderschaft bei, sein Bruder Davide ein Jahr später.

Von Domenico wird gesagt, er sei bei einem Goldschmied in Lehre:

„317 Domenicho di tommaso di doffo setaiolo sta allorafo entro addi 12 di gennaio 1470.“¹²³

Die Notiz beweist die Nähe Domenicos zur Zunft der Por Santa Maria, der Korporation der Seidenweber und Goldschmiede, eine Nähe welche ihm zu einem späteren wichtigen Auftrag, der Tafel in S.Maria degli Innocenti, verholfen haben mag. Zudem zeigt sie, daß Domenico nicht nur eine Lehre beim Freskenmaler Alessio Baldovinetti, sondern auch eine Ausbildung als Goldschmied genoß.

Davide und Domenico Ghirlandaio sind in den ersten Jahren ihrer Mitgliedschaft ständig bei den devotionalen Treffen der Brüder anwesend, fehlen jedoch von der

¹²¹ Ludovica Sebgondi in: *Archivio Storico Italiano* 150, 1992, 328.

¹²² Ronald F. Weisman 1982, 107-162, 145.

¹²³ Lisa Venturini in: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg 1992, 109 und 111. *Archivio di Stato di Firenze, Compagnie Religiose Soppresse* (weiterhin zitiert als A.S.F. und C.R.S. 1582,7, fol. 2 v.

Jahresmitte 1473 bis zum April 1476, was eine längere Reise vermuten läßt.¹²⁴ In jenen Jahren sind die Ghirlandaios in San Gimignano und anschließend in Rom, wo sie in der Bibliothek Sixtus` IV. arbeiten.¹²⁵ Bis auf das Sommertrimester 1477¹²⁶ und die Zeit der schwarzen Pest, als die Bruderschaft ihre Treffen unterbrach, bleiben die Ghirlandaios drei- bis viermal im Quartal anwesend. Auch der Bruder Benedetto besucht die Bruderschaft im ersten Jahr seiner Anwesenheit kontinuierlich.

In dem Jahr vom Mai 1481 bis zum August 1482 ist die gesamte Familie, inklusive Vater abwesend, also vermutlich in Rom, wo Ghirlandaio an zwei großen Fresken in der Sixtina arbeitete.¹²⁷ Bis zum Tode Ghirlandaios sind er und sein Bruder Davide ein- bis zweimal im Trimester da, ihr Bruder fehlt jedoch ganz vom Juni 1486¹²⁸ bis zum November 1493,¹²⁹ im September 1490¹³⁰ ist er jedoch nochmals nachgewiesen, scheint sich also kurz in Florenz aufgehalten zu haben.

Von Januar bis August 1490¹³¹ waren Davide und Domenico „*assenti*“, in der Zeit als Domenico in Pisa arbeitete, ebenso von Mai bis Dezember 1492¹³², zur Zeit der Arbeiten in der Nähe von Volterra.

Der Vater Tommaso di Currado war der Bruderschaft am engsten verbunden.

Er war schon im April 1448¹³³ der damals noch jungen, 1434 gegründeten Bruderschaft beigetreten. Wie aus den Akten hervorgeht, arbeitete Tommaso wechselweise als Lederhändler („*choiaro*“), Seidenhändler („*setaiolo minuto*“, „*merciaio*“), Girlandenmacher und Makler („*sensale*“). Tommaso scheint sich allmählich beruflich emporgearbeitet zu haben, wie die wechselnden Berufe zeigen. Trotz dieser allerdings eher kleinbürgerlichen Karriere, wurde er immer wieder mit

¹²⁴ A.S.F., C.R.S. 1582, 7, fol. 17 r., 19 r., 22 r., 25 v., 28 v., 31 v.

¹²⁵ Ronald Kecks 1995, 156-7.

¹²⁶ A.S.F., C.R.S. 1582, 7, fol. 39 r.

¹²⁷ A.S.F., C.R.S. 1582, 7, fol. 63 r, 66 v., 69 v., 73 r.

¹²⁸ A.S. F. , C.R.S. 1582,7 , fol. 120 v.

¹²⁹ A.S.F., C.R.S. 1582, 8, fol. 62 v.

¹³⁰ A.S.F., C.R.S. 1582, 8, fol. 26 r.

¹³¹ A.S.F., C.R.S. 1582, 8, fol. 20 r., 23 r.

¹³² A.S.F., C.R.S. 1582, 8, fol. 48 r., 51 v.

¹³³ A.S.F., C.R.S. 1594, fol. 3 r.

Ämtern betraut, war 1455 sogar „*ghovernatore*“ und kümmerte sich mehrmals um die Einweisung der Novizen in der Bruderschaft.¹³⁴ Er ist sicherlich mit Antoninus Pierozzi bekannt gewesen, der als „*correttore*“ die spirituelle Führung der Bruderschaft übernommen hatte.¹³⁵ 1472 gehörte er als Novizenmeister zur Mannschaft um Lorenzo, der damals die Statuten reformierte.¹³⁶ Ein enger Kontakt zum Stadtherrn kann also vorausgesetzt werden. Die Bruderschaft scheint also auch eine Art Schnittstelle, ein informeller Treffpunkt gewesen zu sein, wo (über die Standesgrenzen hinweg) Kontakte möglich wurden.

Bis in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also bis ins hohe Alter ist der Patriarch der Familie bei den Treffen der Brüder belegt. Dies muß eine Ausnahme gewesen sein, denn, wie oben¹³⁷ festgestellt, war man in der Regel nur aktiv, bis man sich verheiratete.

Um 1485 war Tommaso wegen seines Alters von über 55 Jahren zum „*brivilegiato*“ ohne Anwesenheitspflicht erklärt worden.¹³⁸ Trotzdem ist er über den Tod zweier seiner Söhne hinaus kontinuierlich und mit hoher Frequenz anwesend. Auch die nächste Generation war durch Ghirlandaios Sohn Ridolfo in der Bruderschaft vertreten.¹³⁹

Die Anwesenheitslisten können also unterstützend zur Datierung gewisser Werke herangezogen werden, zeigen jedoch auch, daß die Ghirlandaios, vor allem Davide und Domenico fast immer gleichzeitig auftauchten, was eventuell mit der Werkstattgemeinschaft der beiden zusammenhängt. Der siebenjährige, einmalig kurz unterbrochene Frankreichaufenthalt Benedettos könnte zudem den Transfer bestimmter nordischer, franko-flämischer Motive in die Malerei der Werkstatt miterklären.

¹³⁴ A.S.F., C.R.S. 1582, 6, fol. 19 r. 1452 wird Tommaso zum ersten Male als *Maestro dei Novizi* erwähnt, fol. 26 r. (1454), fol. 42 r. (1456), fol. 48 v. (1458), fol. 60 r. (1466), fol. 102 r. (1472).

¹³⁵ Ludovica Sebreondi, in: Gianfranco Rolfi, Ludovica Sebreondi, Paolo Viti Hg. 1992, 89.

¹³⁶ A.S.F., C.R.S. 1582, 6, fol. 102, r.

¹³⁷ Ronald F. Weisman 1982, 107-162, 145.

¹³⁸ A.S.F., C.R.S. 1582,7, fol. 117 r. , erste Erwähnung.

¹³⁹ S.S.F., C.R.S. 1594, fol. 125 v, 126 v.

Die Abwesenheit des sonst so frommen Vaters im Jahre 1481-2 schließlich mag darauf schließen lassen, daß jener eventuell mit gewissen Aufgaben in der Werkstatt betraut war. Vor allem zeigen die Listen jedoch, daß die Familie sich religiös engagierte, wenn sie in Florenz war. Dieses Teilnehmen an den Geschehnissen der Bruderschaft bedeutete für den Wissenshorizont des Malers die ständige religiöse Indoktrinierung durch Predigten, die Kenntnis einer großen Zahl von Marienlauden, die Erfahrung einer besonders harten Praxis der Andacht, und der damit verbundenen geistigen Haltung.¹⁴⁰

Wie schwer der Abschied aus der Bruderschaft fallen konnte, zeigt der Fall des Francesco di Domenico Ferravecchio, der aus „gutem und gerechtem Grunde“ im August 1453 die Vereinigung verlassen mußte. Bitterlich weinend, kniete Francesco, von den Brüdern umgeben, inmitten des Chors in der Kirche der Trinità Vecchia und bat um Verzeihung, vor allem jedoch darum, daß man ihn in die Gebete um sein Seelenheil miteinschließen möge.¹⁴¹ Am Samstag vor dem Palmsonntag 1471 kam es zu einer Revolte, weil verschiedene Brüder ausgeschlossen worden waren. Dies passierte bei nicht genügend häufiger Anwesenheit. 16 dieser „ausradierten“ Brüder („*erasi*“) verschanzten sich im Oratorium und ließen die anderen nicht eintreten.¹⁴²

Viele der Mitglieder hatten also eine enge, emotionale Beziehung zur *confraternita*.

Unter den Mitgliedern der Bruderschaft waren im Grunde alle Berufe vertreten, doch ist auffällig, daß seit 1472, nach der Reform Lorenzos und durch seine häufige Anwesenheit, viele Studenten, Seiden- und Wollhändler und viele Bankiers der Bruderschaft beigetreten waren. Es gab außerdem einige Maler und Bildhauer, so etwa für kurze Zeit Filippino Lippi¹⁴³ und etwa 10 Jahre lang Andrea della Robbia,¹⁴⁴ aber vor allem, neben einigen anderen Vertretern seiner Kunst, Francesco d'Antonio del Chierico,¹⁴⁵ einen der wichtigsten Miniaturmaler im Florentiner

¹⁴⁰ John Henderson 1994, 140, 142, Ronald F. Weisman 1982, 128-9.

¹⁴¹ A.S.F., C.R.S. 1594, fol. 31 r..

¹⁴² A.S.F., C.R.S. 1594, fol. 49 v..

¹⁴³ A.S.F., C.R.S. 1594, fol. 7 v., Nr. 512, 1481.

¹⁴⁴ A.S.F., C.R.S. 1594, fol. 5r.

¹⁴⁵ Ludovica Sebregondi. In: *Archivio Storico Italiano* 150 (1992) 331. Vgl. zu del Chierico Annarosa **Garzelli**: Francesco di Antonio del Chierico. In: Jane **Turner**

Quattrocento. Del Chierico war in den 70er Jahren einige Jahre Vorsteher und hatte nach dem großen Streit zu Beginn der 70er Jahre mit Lorenzo de` Medici die Statuten reformiert. Lorenzo scheint eine besondere Vorliebe für die *Confraternita di San Paolo* gehegt zu haben, denn er war bis zur Verschwörung der Pazzi äußerst häufig anwesend. Zwar war er Mitglied vieler anderer Bruderschaften, was mit seinem Status als indirekter Stadtherrscher zusammenhing. Lorenzo wird sicher als Ehrenmitglied begehrt gewesen sein, doch diente die Mitgliedschaft in vielen Bruderschaften sicher auch dem Informationsfluß - in einer Stadt voller Verschwörungen. Lorenzo war, wie Ludovica Sebegondi gezeigt hat, in der *Compagnia di San Paolo* bis 1477 besonders häufig anwesend, hatte sich 1471 persönlich um die Reform der Statuten gekümmert und war danach einige mal Prior gewesen. Berücksichtigt man die harten Regelungen der *Confraternita di San Paolo*, so zeigt dies mindestens den Wunsch, eine besondere Frömmigkeit unter Beweis zu stellen, wenn nicht sogar einen tatsächlich stark ausgeprägten Hang zur Andacht.

Lorenzo war *governatore* der Bruderschaft in den Jahren 1472, `73, `75, `76, `77, `84, `87,¹⁴⁶ also auch nach der Verschwörung der Pazzi, und beschenkte die Bruderschaft zudem mit einer Reihe wichtiger, liturgischer Geräte.¹⁴⁷ Neben dem Sekretär Lorenzos, Niccolò di Michelozzo, war auch Angelo Poliziano, enger Freund Lorenzos, kurze Zeit Mitglied der Bruderschaft, bis zu seiner Priesterweihe.¹⁴⁸ Die Bruderschaft muß für die Ghirlandaio-Familie dementsprechend auch als Kontaktbörse gedient haben, denn sie arbeitete in mindestens vier Fällen für Auftraggeber im Umkreis des Tyrannen: die Tornabuoni, die Sassetti, für Lorenzo selber in Volterra, für die *Cappella Sistina* des Papstes Sixtus IV., dem man eine ganze Gruppe Florentiner Maler geschickt hatte. Berücksichtigt man zudem Domenico und Benedetto Ghirlandaios eigene Tätigkeit

Hg.: The Dictionary of Art. New York: Grove; London: Macmillan 1996, Bd. 11, 685-687.

¹⁴⁶ A.S.F., C.R.S. 1582,7, fol. 129 r.

¹⁴⁷ A.S.F.,C.R.S. 1582, 7, fol. 131 r.-fol. 132 r.

¹⁴⁸ A.S.F., C.R.S. 1594, fol. 6 r., Nr. 398: „Agnolo di messer benedetto da monte pulciano studente in chasa di lorenzo detto entro di 1474. Ito assacerdozio priore di sanpaolo.“ Vgl. ibidem Nr. 397 zu Niccolò di Nichelozzo, dem Sekretär Lorenzos.

als Miniaturmaler, so ergibt sich auch eine Fülle möglicher Kontakte zu Francesco d'Antonio del Chierico. In den Jahren 1482-93 war die Bruderschaft mit 37 % „professionals and major guildsmen“ sicherlich zu einer der religiösen Vereinigungen der Ober- und oberen Mittelschicht geworden, wohl nicht zuletzt durch die Präsenz Lorenzos, so daß sich ein attraktiver Kundenkreis ergab.¹⁴⁹ Die Bruderschaft sorgte schließlich genauso für das Begräbnis des Tyrannen 1492 wie für die Exequien des Malers, der 1494 starb.¹⁵⁰

Die Statuten der Bruderschaft sahen 4 Beichtväter oder „*correttori*“ vor: aus der Badia, aus San Marco, aus dem Cestello, aus der Franziskaner-Observanz.¹⁵¹ Dies zeigt die Nähe der Vereinigung zur Observanz der Mönchsorden an, zeigt jedoch auch, wegen der Vielzahl der „*correttori*“, eine bemerkenswerte religiöse Freiheit. Auch hier ergaben sich wieder kommerzielle Kontakte für Ghirlandaio, der bis auf die Badia für die drei anderen Orden umfangreich tätig war.

Leider ist es nicht mehr möglich, etwas Genaueres über die Riten der *Confraternita* zu erfahren, da die Überschwemmung von 1966 die entscheidende Akte des 15. Jahrhunderts vernichtet hat. Dennoch lassen sich bestimmte Schlüsse aus den *Capitoli* von 1472 ziehen:

„Nella divotione date le discipline da'sacrestani mentre si dice la salve regina rasettato tucto lasciato solo uno lume al governatore et chiamato dentro l'ultimo che sta alla porta, uno per commissione del cerimoniere conforti e' fratelli a penitentia. Spento il governatore suo lumo si dica Fratres recordamini con qualche preparativo innanzi chome il governatore segue Aprehendite disciplinam ciaschuno chominci a fare disciplina e a ogni cenno et principio di stanza si resti. A ogni fine col pater noster si richominci.“¹⁵²

Eine besondere Rolle spielte also das *Salve Regina*, ein mariologischer Gesang, der seit dem 13. Jahrhundert im Dominikanerorden abendlich, in erster Linie jedoch,

¹⁴⁹ John Henderson 1994, 134, Ronald F. Weisman 1982, 118-121.

¹⁵⁰ A.S.F., C.R.S. 1594, fol. 41 v.-41 r..

¹⁵¹ Luciano Artusi, Antonio Patruno: Deo gratias. Storia, tradizioni, culti e personaggi delle antiche confraternite fiorentine. Roma: Compton Editori 1994, 341.

¹⁵² Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 342.

wenn ein Bruder im Sterben lag, gesungen wurde.¹⁵³ Auch das Sakrament der Kommunion unterlag einem besonderen Ritus. Die Brüder knieten paarweise im Dunkeln nieder. War das Wunder der Wandlung eingetreten, so wurden die Lichter angezündet, „... doch mehr in den Herzen als im ganzen Betraum...“ („...*ma più e`chuori dell`oratorio tutto...*“). Nach der Austeilung des Leibes Christi zogen die Teilnehmer der Messe sich zur Meditation zurück.¹⁵⁴ Neben dieser Andachtspraxis war solidarischer Beistand unter den Genossen Pflicht, da regelmäßig Nahrungsmittel zunächst an die bedürftigen Genossen verteilt wurden, dann an die sogenannten „*poveri vergognosi*“, Arme, in erster Linie verarmte Bürgerliche, die sich schämten, öffentlich zu betteln.¹⁵⁵

Diese Verpflichtung zur Solidarität scheint sich auch auf die Mitglieder über 55 Jahren erstreckt zu haben, denen man Erleichterungen bei der Teilnahme an den Zeremonien gewährte, die aber auch materiell unterstützt wurden. Die Bruderschaft hatte in gewissem Sinne also Merkmale einer Altersversicherung.

Die eigentlich in der Badia gegründete Bruderschaft erwarb 1438 die Kirche der *Trinità Vecchia*, die dem Jesuitenorden gehört hatte, der einer Art Rosenkranzdevotion *ante litteram* huldigte. Mit der Kirche übernahm man eine Reihe liturgischer Geräte und ein Altarbild, das im ersten Inventar der Bruderschaft erscheint. Ein Bruder hatte aus Palästina eine Reliquie des Heiligen Kreuzes mitgebracht.¹⁵⁶ Eine enge Verbindung bestand zudem zur *Confraternita di San Giovanni Evangelista*, einer *Compagnia di Fanciulli*, in der aus den 1490er Jahren Mysterienspiele aus der Feder des Magnifico bezeugt sind.¹⁵⁷ Auch aus dem 16. Jahrhundert sind immer wieder Theateraktivitäten bezeugt. Die Kinderbruderschaft diente zudem in Prozessionen und Gottesdiensten als „*mantello*“, das heißt, daß sie bei den Ritualen Hilfsdienste leistete. Es läßt sich vermuten, daß aus diesem Grunde auch eine relative Kontinuität der Mitgliedschaft bestand. So war der Kesselflicker und *piagnone* Bartolomeo Masi zunächst Mitglied der Kinderbruderschaft und trat

¹⁵³ W.R.**Bonniwell**: A History of Dominican Liturgy. New York 1944, 188.

¹⁵⁴ Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 342.

¹⁵⁵ John Henderson 1994, 422, Ronald F. Weisman 1982, 78-80.

¹⁵⁶ Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 341.

zu Beginn des 16. Jahrhunderts der *Buca di San Paolo* bei.¹⁵⁸ Auch in der Person des Angelo Poliziano ergibt sich ein konkretes Bindeglied zur Kinderbruderschaft. Poliziano war, wie erwähnt, zu Mitte der 70er Jahre Mitglied der *Buca di San Paolo*, bis er die Priesterweihe empfing, danach hat er immer wieder Predigten in der Kinderbruderschaft gehalten, die er wohl auch betreute, da die Kinder Lorenzos des Prächtigen Mitglieder waren.¹⁵⁹

Trotzdem gab es schon im 15. Jahrhundert kontinuierliche Konflikte mit der Kinderbruderschaft, zunächst wohl, weil die *fanciulli* sich schlecht benahmen, später, da um die konkreten Besitzrechte an der Kirche gestritten wurde. Tatsächlich scheint die Johannesbruderschaft diesen Streit gewonnen zu haben, da das Quartier im 17. Jahrhundert der *Accademia degli Instancabili* übergeben wurde, an der man das Theater besonders pflegte.¹⁶⁰

Zusammenfassend (und in bezug auf die Bildsprache und Auftraggeberschaft Ghirlandaios) sei festzuhalten, daß der Maler in den ersten Jahren durch die Bruderschaft kontinuierlich religiös unterwiesen wurde, daß er aus einem äußerst frommen Elternhause stammte und daß er durch die Bruderschaft mit den Ideen der Observanz in Berührung kam, so indirekt durch Antoninus Pierozzi, aber auch durch die Jesuiten und über die „*correttori*“ der Bruderschaft mit den anderen Orden der Observanz. Weiterhin scheint Ghirlandaio hier Kontakte zu anderen Malern, aber auch zu Auftraggebern vermittelt bekommen zu haben: Jesuiten, Familien im Umkreis der Medici, die anderen Observantenorden. Der Maler wurde hineingeboren in das engmaschige Netz familiärer, religiös-korporativer und ständischer Gemeinschaften, die von der Wiege bis zur Bahre das Leben und Denken des Individuums bestimmten.

¹⁵⁷ Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 178-182.

¹⁵⁸ Bartolomeo Masi (Giuseppe Odoardo Corazzini Hg.): Ricordanze di Bartolomeo Masi Calderaio. Firenze: Sansoni 1906, 15-17 über die *Compagnia di Fanciulli*, und 63 über das „*far mantello*“ und die *Compagnia di San Paolo*.

¹⁵⁹ Die Mitgliedschaft Giovannis und Giulios wird durch den Kesselflicker Masi bezeugt. Bartolomeo Masi /Giuseppe Odoardo Corazzini 1906, 15. Auch Giulio de` Medici trat im übrigen am 6.10.1520 der Buca di San Paolo bei. Vgl. Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 342.

¹⁶⁰ Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 182.

3 Mariologische Literatur und Mariologie in der Literatur

Die folgenden Seiten geben einen Überblick über die Traditionen vor allem volkssprachlicher, mariologischer Literatur im Florenz des späten Mittelalters. Es sollen Texte vorgestellt werden, die wahrscheinlich einem breiten Publikum bekannt oder zugänglich waren und natürlich auch die Wahrnehmungsweise von Bildern prägten.

3.1 Petrarca und Dante

Schon Francesco Petrarca¹⁶¹ ließ seinen *Canzoniere* mit einer Marienlaude enden, die in der wiederauflebenden volkssprachlichen Kultur der Zeit Ghirlandaios sicherlich weithin bekannt war.

Der erste Teil dieser Laude wird beherrscht durch den bekannten Katalog der Marienattribute, unter denen vor allem auf die Lichtmetaphorik bezogene besonders häufig sind. Maria sei mit der Sonne bekleidet, von Stemen bekrönt, berge in ihrem jungfräulichen Leib die höchste Sonne, sie trage als kluge Jungfrau die hell leuchtende Lampe, sie erleuchte dieses Leben und sei hohes leuchtendes Fenster zum Himmel, sie gebäre die Sonne der Gerechtigkeit und sei Meeresstern. Dieser Lichtmetaphorik entgegen steht eine ständige Selbstbezeichnung des Autors, eine reuevolle Bitte um Errettung aus seelischer Not, um Erlösung von Liebesqualen und gleichzeitige

¹⁶¹ Francesco **Petrarca** (Piero **Cudini** Hg.): Francesco Petrarca: *Canzoniere*. 7. Auflage, Milano: Garzanti 1983 (1974), CCCLXVI, 472-477.

J.H.**Whitfield**: *Petrarca e il Rinascimento* (1942), Bari 1949. Whitfield analysiert in erster Linie den Einfluß des lateinischen Werkes auf die Nachlebenden.

Siehe Nicolae **Iliescu**: *Il Canzoniere Petrarcesco e Sant'Agostino*. Roma: Società Accademica Romana 1962 = *Collana di Studi e Saggi* 2, 87-96 über den Zusammenhang zwischen den *Confessiones* des Augustinus und der *Canzone* 366.

Vgl. Gino **Belloni**: *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'canzoniere'*. Padova: Editrice Antenore 1992, 1-57. Belloni stellt hier den Beginn der Petrarca-Rezeption in Florenz ab 1473 vor und schildert die Vereinnahmung des Dichters durch die Heimatstadt.

Errettung im Jenseits, eine zerknirschte Haltung, die *contritio*,¹⁶² die sich im Laufe des langen Gedichtes noch verstärkt. Der Dichter bittet um Hilfe in seinem "Krieg", seinem inneren Kampf, denn er treibe ohne Steuer auf einem richtungslosen Schiff:

"Vergine, quante lagrime ò già sparte,
 quante lusinghe e quanti preghi indarno,
 pur per mia pena e per mio grave danno!
 Da poi ch'ì nacqui in su la riva d'Amo,
 cercando or questa ed or quell'altra parte,
 non è stata mia vita altro ch'affanno:
 mortal bellezza, atti e parole m'anno
 tutta ingombrata l'alma..."¹⁶³

Diese Verse beschreiben den Grundkonflikt des *Canzoniere* und heben dessen abschließende Laude aus dem Meer der mittelalterlichen Lobeshymnen hervor. Biographische Einzelheiten werden in den Text verwoben, der Kampf zwischen religiös-asketischen Bestrebungen einerseits und der Anbetung für Madonna Laura andererseits. Das Leben sei ein Suchen hier und dort, sterbliche Schönheit, Taten und Worte haben dem Dichter die Seele beschwert. Die Schmeicheleien und Bitten, die vergeblich an Madonna Laura gerichtet wurden, werden nun der wahren Madonna, Maria, gewidmet.

Die Dichter des *Dolce Stil Novo*, Dante und seine Vorläufer, hatten die höfische Liebe nicht als Sünde empfunden. Sublimiert und gezügelt war sie vielmehr der religiösen Verehrung Mariens besonders ähnlich und bezog in der Liebeslyrik ihre konkreten Vorbilder eben dorthin, aus dem Marienlob.

Petrarca nimmt im Gegensatz dazu die höchste Vergänglichkeit des Lebens wahr, denn schneller als ein Pfeil sei das Leben vorbei, voller Jammer und Sünden sei es, nur der Tod warte; der Tag schieße dahin und dauere nicht, die Zeit laufe und fliege. Der Tod stehe stets unmittelbar bevor. Deshalb sei es notwendig, sich um sein Seelenheil zu kümmern. Mitten im Leben sind wir vom Tode umfassen; dieses biblische Diktum

¹⁶² Zur theologischen Bedeutung der *contritio* vgl. **Thomas von Aquin** (Bernardus Maria **de Rubeis** Hg.): *Summa Theologica*. Roma: Marietti 1940, Bd. 5, 271-72 (Partis Tertiae Supplementum, Quaestio 1, art. 1: „Utrum contritio sit dolor peccatis assumptus cum proposito confitendi et satisfacendi.“)

¹⁶³ Francesco Petrarca / Piero Cudini Hg. 1983, 475.

war auch den Menschen des 15. Jahrhunderts in hohem Maße gegenwärtig so daß weltliche Dinge gering, transzendente Werte hoch eingeschätzt wurden. Schon in der Liturgie des dreizehnten Jahrhunderts und davor hingen mariologische Lauden und Liturgien eng mit den Riten des Sterbens zusammen.¹⁶⁴

Die ausgeprägte *Vanitas*-Motivik in Petrarcas Laude hat natürlich ihre Vorbilder sowohl in der antiken Lyrik, der Literatur der Kirchenväter, den *Confessiones* des Augustinus beispielsweise, als auch in biblischen Textstellen, doch scheint sie ganz besonders durch die plötzliche Erfahrung der Pest geprägt, die nach Millard Meiss das Panorama der Literatur und bildenden Kunst des späten 14. Jahrhunderts entscheidend veränderte.¹⁶⁵

Neben der Laude aus Petrarcas *Canzoniere* ist der überragende mariologische Text in der volkssprachlichen Literatur des 14. Jahrhunderts natürlich die eine Generation früher entstandene *Göttliche Komödie* gewesen. Dante Alighieris Text muß auch einfachen Menschen höchst geläufig gewesen sein und wurde oft mündlich überliefert, teils auch gesungen. Das Epos ist im Grunde eine dreibändige Reise zu Maria. Inmitten einer Lebenskrise tritt der Dichter eine Reise unter der Ägide Vergils, Beatrices und des heiligen Bernhards von Clairvaux an, eine Fahrt, die ihn im *Paradiso* immer wieder die Gottesmutter schauen läßt.

Dante läßt den heidnischen Poeten Vergil, den Verfasser der berühmten von den Christen messianisch umgedeuteten 4. Ekloge, als Führer auftreten, später Beatrice, die Personifizierung der höfisch transzendenten Liebe und mit Bernhard den eigentlichen Begründer der Mariologie des Spätmittelalters sprechen. Drei Komponenten spätmittelalterlicher Kultur, das christliche, das christlich umgedeutete antike und das vulgärsprachliche Erbe der Liebeslyrik und Marienhymnik werden zu einer Mischung vereint, die dem späteren Zeitalter Ghirlandaios und Lorenzos des Prächtigen wegen dieser Synthese antiker und christlich-moderner Überlieferung besonders teuer sein mußte. So scheint ein Hinweis auf die umfangreiche Dante-Rezeption der Jahre 1460

¹⁶⁴ William Bonniwell 1944, 188.

¹⁶⁵ Millard Meiss: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1978 (1. Auflage 1964), 157-165 zur

bis 1492 angebracht, die unmittelbar mit der Herrschaft der Medici in Florenz zusammenhing. Dante, Bocaccio und Petrarca wurden als besondere Leuchten der spezifisch florentinischen Kultur verehrt, die wiederum Maria als zentrale Gestalt des Christentums auffaßten. So veröffentlichte der Rat der Stadt Florenz 1482 einen umfangreichen Dantekommentar Cristoforo Landinos, der mit Holzschnitten Botticellis illustriert wurde und in seiner Deutung der mariologischen Textstellen für uns besonders interessant erscheint.¹⁶⁶

Wenn Dantes Text auch zunächst durch eine Lebenskrise motiviert wurde und er göttlichen Rat in der Stimmung der Zerknirschung und Reue sucht, so ist er doch nicht weltabgewandt. Diesseits und Jenseits werden miteinander verwoben, die dynamische Gesellschaft des frühen 14. Jahrhunderts wird in den 100 Gesängen - wenn auch im Jenseits - widergespiegelt.

Spätestens seit der schwarzen Pest von 1348 wurde jedoch klar, daß die mittelalterliche städtische Gesellschaft an die Grenzen ihres technischen, wirtschaftlichen und demographischen Wachstums gestoßen war. Es begann ein etwa 150 Jahre währender Niedergang.

Es wird oft behauptet, daß die Zeit zwischen 1380 und ca. 1450 von einer in erster Linie humanistischen, lateinisch geschriebenen Literatur geprägt war.¹⁶⁷ Tatsächlich ist es eine Zeit umfangreicher religiöser Traktatliteratur in der Vulgärsprache, eine Zeit, in der auch oft lateinische, religiöse Klassiker in das *volgare* übersetzt wurden. Gerade diese Vermittlung hochkulturellen Wissens an die religiös interessierte Mittelschicht zeigte einen breit ausgeprägten Wunsch nach Partizipation in breiten Teilen der mittelalterlichen Gesellschaft. Von der Mirakelsammlung über das Traktat zur

Kehrtwendung Boccaccios in den Jahren nach 1350, die sogar zur Ablehnung des eigenen Werkes, des Dekameron führte.

¹⁶⁶DANTE CON LESPOSITIONE DI CRISTOFORO LANDINO ET DI ALESSANDRO VELLUTELLO, Sopra la sua Commedia del Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso. Con tavole, argomenti, & allegorie, & riformato, riveduto, & ridotto ala sua vera lettura. PER FRANCESCO SANSOVINO FIORENTINO. Venetia: Giovambattista Marchiò Seba 1564, fol. 389-393. Vgl. Cristoforo **Landino** (Roberto **Cardini** Hg.): *Scritti critici e teorici*. Bd. 1 (Testi) Roma: Buzone Editore 1974

¹⁶⁷ Giuseppe **Petronio**: *Italia Letteraria*. Palermo: Palumbo 1988, 132-133 und 157 zum *Certame Coronario* des Leon Battista Alberti in Florenz.

Marienverehrung bis zum Versepòs war eine Vielzahl von Gattungen vertreten, die es den Lesern, aber nicht den lateinisch kundigen Bürgern und Kaufleuten in Florenz ermöglichten, im persönlichen Leben am Heil der Kirche teil zu haben. Wer die gleichzeitige religiöse Bilderflut verstehen möchte, muß auch die umfangreiche religiös geprägte Literatur des *Quattrocento* in Florenz berücksichtigen.

3.2 Religiöse Traktatliteratur nach 1348: Marienwunder

Ein Beispiel der florentinischen Traktatliteratur ist der vermutlich 1354 entstandene *Specchio della Vera Penitenza* des Dominikanermönches Iacopo Passavanti aus Santa Maria Novella. Dem *Specchio* ist eine Sammlung von Mirakelgeschichten angefügt, die zum Teil den Texten des Cäsarius von Heisterbach entstammen, aber im *volgare* wiedergegeben werden, so etwa die Geschichte einer lasterhaften Nonne in Köln, die aus ihrem Kloster entsprang, durch ihre Marienverehrung jedoch gerettet wurde, da die Madonna ihre Rolle übernahm.¹⁶⁸

Volkssprachlich zirkulierten natürlich auch die *Miracoli della Madonna*, die letztendlich ebenfalls auf Cäsarius zurückgehen und in vielen verschiedenen Versionen überliefert waren, so in der am Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Mirakelsammlung des Duccio di Gano, die wohl ursprünglich 500 Mirakel erzählen sollte, die mit 230 gesicherten Geschichten jedoch die größte überlieferte, volkssprachliche Anthologie an Marienwundern darstellte.¹⁶⁹

Eine vermutlich in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts veröffentlichte Sammlung von Marienmirakeln aus der dominikanischen Druckerei San Iacopo a Ripoli schildert eine typische, mit der Stiftertätigkeit zu Ehren der Muttergottes verbundene Wundergeschichte. Eine reiche Bürgerin hat der Madonna eine große Kirche gestiftet und wohnt dort regelmäßig der Messe bei. Als der Priester abwesend ist, erscheint die Stifterin zum Gottesdienst und betrauert das Ausfallen der Messe:

¹⁶⁸ Don Giuseppe **de Luca** Hg.: *Scrittori di Religione del Trecento. Testi Originali*. Bd. 1, Neudruck: Torino: Einaudi 1977 (Erstdruck: Milano: Ricciardi, 1954), 79-98, bes. 95.

„Stando questa donna in tale dolore subito lanima sua fu rapita al cielo & ivi con tutta la corte celestiale udi la messa della madre di Iesu Cristo. Et aquesta messa aciascuno era dato uno doppiere acceso in mano & similmente ne fu dato uno aquesta donna. Compiuta che fu questa sanctissima questo doppiere acceso in mano.“¹⁷⁰

Die Stifterin erwacht und weiß, daß sie wirklich im Himmel war, da sie die Kerze noch in der Hand hält. Stiftungen, Marienkult und Kirchengang waren also die direkten Wege in den Himmel. Zudem scheint die Geschichte die tatsächlichen devotionalen Praktiken der Bruderschaften widerzuspiegeln. Die Mirakel, so etwa auch die spanischen *Cantigas de Santa María*¹⁷¹ gehörten zu einem breiten Strom besinnlich-erbaulicher Literatur, die wegen ihrer abenteuerlichen Geschichten auch großen Unterhaltungswert besaß.

Aus einer anderen Sammlung von Marienwundern sei hier eine Geschichte über die Maler zitiert, also nun über die Ausführenden mariologischer Kunststiftungen:

"Una volta, avendo un dipintore dipinta una bella figura della gloriosa vergine Maria in una chiesa, venne a lui il demonio e disse: - Perché dipingi tu costei così bella, e me mi dipingi così brutto? Rispose il dipintore: - Perché costei è la più bella e la più gloriosa madonna che fosse mai in cielo o in terra; e tu sei la più brutta e vituperosa bestia che si potesse mai pensare. Indignato allora il demonio, lo volle far cadere per ammazzarlo, e spinselò; ma la figura della Nostra Donna, la quale ei dipingeva così bella, stendendo la mano lo ritenne e non lo lasciò cadere."¹⁷²

Es lassen sich aus dieser kleinen Anekdote drei unscheinbare Schlußfolgerungen ziehen:

¹⁶⁹ Don Giuseppe **de Luca** Hg.: *Scrittori di Religione del Trecento*. Volgarizzamenti. Bd. 4, Neudruck: Torino: Einaudi 1977 (Erstdruck: Milano: Ricciardi, 1954), 727-738.

¹⁷⁰ **Miracoli** della Gloriosa Vergine Maria di Santo Antonino. Firenze, Sancto Iacopo di Ripoli. o. J., Bibliotheca Vaticana IV.106, keine Seitenzählung, Kapitel 19: „*Duna gentile e nobilissima donna laquale fece fare una bellissima chiesa ad honore della gloriosa vergine Maria*“

¹⁷¹ Frank Martin 1996 weist darauf hin, daß aller Wahrscheinlichkeit nach in Santa Maria Novella eine Vorlage aus den spanischen *Cantigas de Santa Maria* des Königs Alfonso el Sabio in den Glasfenstern Ghirlandaios verwendet worden war. Vgl. **Alfonso X, el Sabio** (Walter **Mettmann** Hg.): *Cantigas de Santa María*. Bd. 1, Madrid 1986, Bd. 2, Madrid 1988.

1.) Wie in den meisten Marienmirakeln äußert sich ein dualistisches Weltverständnis. Die Welt ist Schauplatz eines Kampfes zwischen gut und böse, das mit schön und häßlich gleichgesetzt wird. Zollt man dem Guten und Schönen seinen Tribut, so wird man allerdings vor dem Bösen immer geschützt bleiben.

2.) Die Schönheit der Madonna war Zeichen ihrer Güte. Diese Schönheit zu malen war dementsprechend ein gutes Werk, das zum Seelenheil des Künstlers beitrug.

3.) Auch für die Maler bedeutete die Herstellung religiöser Werke einen direkten Weg in das Seelenheil, das man sich ja durch gute Taten erwarb.

Merkwürdigerweise wurden Marienmirakel, die ja prädestiniert für die narrative Kunst, so etwa für Prädellenszenen, waren, fast nie in der monumentalen Kunst dargestellt. Eine große Ausnahme sind die Glasfenster der Kirche Orsanmichele in Florenz, in denen eine Auswahl der bekanntesten Marienwunder zu sehen ist.¹⁷³ Ein Grund mag gewesen sein, daß man sie zwar als erbaulich, aber nicht unbedingt als authentisch betrachtete. Sie befanden sich also in der Grauzone zwischen Glauben und Aberglauben und wurden dementsprechend in der theologischen Literatur äußerst selten zitiert.

3.3 Eine Schrift des Trecento zur Marienverehrung

Eine andere Reihe weithin verbreiteter toskanischer Texte waren die sogenannten Offenbarungen der Elisabeth von Ungarn, in denen konkrete Anweisungen für die Marienverehrung gegeben wurden und die aus dem Umfeld der Franziskaner kamen. Am Heiligabend erscheint der Elisabeth von Ungarn die Heilige Jungfrau und lehrt sie das Gebet, das sie selbst zunächst im Tempel erlernt hatte. In diesem Gebet werden sieben Gnaden erbeten. So bittet Maria um die Gnaden,

- 1.) Gott lieben zu dürfen,
- 2.) den Nächsten wie sich selbst zu lieben,

¹⁷² Giuseppe de Luca Hg. 1977, *Volgarizzamenti*, Bd. 4, 729. Die Geschichte erscheint auch als Kapitel 10 in der *Mirakelsammlung aus San Iacopo a Ripoli*.

¹⁷³ Werner **Cohn**: Zur Ikonographie der Glasfenster von Orsanmichele. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9 (1960), 1-12.

- 3.) den Feind, d.h. den Teufel, hassen zu können,
- 4.) Demut, Geduld, Güte, Sanftheit und andere Tugenden zu besitzen,
- 5.) die Zeit zu erleben, in der Gott sich auf der Erde niederläßt und sich eine Mutter, Geliebte und Jungfrau aussucht,
- 6.) mit dieser Jungfrau reden zu dürfen,
- 7.) daß Gott den Tempel und sein Volk ganz seinem Dienste vorbehalte.

In diesen Bitten drückt sich das konkrete Bedürfnis aus, als Gläubiger zum Werkzeug und Sprachrohr Gottes zu werden, was natürlich das Zerschneiden einer autonomen Persönlichkeit im Sinne unserer europäischen Kultur des 20. Jh. bedeutete. Diese Aufgabe der eigenen *persona* zeigte sich dramatisch im weiteren Werdegang der Elisabeth.

Durch "*orazione e ... afflizione del corpo...*", also Gebet und Selbstkasteiung, gelangt die Heilige zu Gott. Dieser direkte Berührung durch Gott äußert sich bei Elisabeth in seligem Gelächter, das sich mit Tränen abwechselt. Die Gottesmutter erscheint ihr mehrere Male und fordert sie zum Opfer, zum Martyrium, zum Gebet auf, so daß die Heilige bei ihrem frühen Tod tatsächlich alle Zeichen wundersamer Erwähltheit verbreitet, wie etwa überirdisches Leuchten und auserlesenen Duft. Ein singendes Vögelchen übermittelt ihr, in guter franziskanischer Tradition, die Nachricht ihres bevorstehenden Ablebens.¹⁷⁴

Die Beziehung zwischen Elisabeth und der Madonna versinnbildlichte modellhaft die enge Beziehung, die der Gläubige zu Gott haben sollte, und veranschaulichte die Art und Weise, wie man an Gott heranging: über dessen Mutter, Maria, über die Versenkung in das einsame Gebet, die ständige Präsenz des Göttlichen in den alltäglichsten Gedanken und vor allem die Aufgabe all dessen was Charakter ausmacht, und die Aufgabe des Ich im konventionellen, westlich-weltlichen Sinne.

3.4 Theologische Schriften des 15. Jahrhunderts

Die Schriften Giovanni Dominicis, Bernardino da Sienas und Giovanni Colombinis müssen in diesem Zusammenhang als Einstieg in die toskanische religiöse Literatur des

¹⁷⁴ Giuseppe De Luca 1954, *Volgarizzamenti*, Bd. 4, 721.

Quattrocento gesehen werden, denn die Bewegung der Observanz nahm starken Einfluß auf Dichtung und Kunst der Zeit.

3.4.1 Giovanni Dominici

Giovanni Dominici, der einflußreiche Begründer des Dominikanerklosters San Marco, starb 1419 zwar als Kardinal in Budapest, wurde jedoch - abgesehen von den "*Lucula Noctis*", in denen er sich mit dem Humanismus auseinandersetzte - durch seine religiösen Schriften besonders erfolgreich.¹⁷⁵

Dominici war der Autor eines 1390 erschienenen, lateinischen Traktates zum Problem der Empfängnis Mariens, in dem er die Lehmeinungen gegen die *Immaculata Conceptio* zusammengestellt hatte, sie allerdings auch den Argumenten der Befürworter des neuen Dogmas gegenüberstellte.¹⁷⁶ In sehr scharfem Ton äußerte sich Dominici darin gegen die Immakulisten, vor allem gegen Duns Scotus, und führte darin die Autoritäten Thomas von Aquin, Albertus Magnus und Bernhard von Clairvaux an. Aufbauend auf Quellen des Alten und des Neuen Testaments und die Kirchenväter, kommt er nach einem dialektischen Verfahren der Gegenüberstellung von entgegengesetzten Argumenten zu dem Schluß, daß Maria eine Heiligung (*sanctificatio*) im Mutterleib erfahren habe.¹⁷⁷ Nach einer auf das *Decretum Gratianum* bezogenen Verdammung aller Irrlehren und einer ausdrücklichen Aufforderung zum Gehorsam den Lehmeinungen der Kirche gegenüber, führt er Autoritäten zum Problem der menschlichen Erbsünde an, von der niemand ausgenommen sei. Alle Menschen seien

¹⁷⁵ Innocenzo **Colosio** O.P.: Il B. Giovanni Dominici come uomo, come scrittore e come maestro di vita spirituale specialmente religiosa. In: Giovanni Dominici (Guglielmo **Agresti** Hg.) Giovanni Dominici + 1419: Saggi e Inediti. In: Memorie Domenicane, Neue Serie 1, 1970, 9-48. Vgl. im selben Band die von Agresti auf den S. 51-199 vorgestellten Texte, insbesondere auf S. 118-143 und 148-151.

¹⁷⁶ Pino **da Prati** Hg.: Linguaggio e pensiero di Giovanni Dominici nel 'De Conceptione B. Virginis'. (Trattato inedito 1390). Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno 1965. Da Prati stellt ein 1457 von Giovanni di Brabantia kopiertes Traktat in lateinischer Originalfassung und italienischer Übersetzung vor. Das heißt, noch 1457 wurde der Text Giovanni Dominicis rezipiert.

¹⁷⁷ Pino da **Prati**: Giovanni Dominici e l'Umanesimo. Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1965, 55-57.

Sünder, auch Maria. Zum Problem der Erbsünde Mariens werden wiederum Autoritäten angeführt, vor allem Bernhard von Clairvauxs Brief an die Bürger von Lyon und Texte Thomas von Aquins zum Problem der *Sanctificatio* Mariens, die sie nach ihrer Geburt von der Erbsünde erlöse. Die falschen Argumente dagegen, also die Befürworter der *Immaculata Conceptio*, werden ebenfalls angeführt, jedoch auf den letzten Seiten des Traktates wiederlegt.¹⁷⁸

Drei umfangreiche Kommentare nahm Dominici zum Hohenlied in Angriff, deren einziger uns bekannter das *Itinerarium* von 1402 ist. 1403 folgte eine "*Humilis Contemplatio in Canticum Cantorum*" über das *Magnificat*, danach eine weitere derartige Betrachtung über denselben Text.¹⁷⁹ Neben diesen deutlich mariologischen Texten waren besonders einflußreich seine *Regola del governo di cura familiare* sowie das *Libro della Carità*, Traktate, die für die Privatandacht des Laienvolkes bestimmt waren und einen starken Einfluß in der volkstümlichen Frömmigkeit der Stadt Florenz hatten. Das *Libro della Carità*¹⁸⁰ baut zwar auf Augustinus, Gregor und Thomas auf, orientiert sich jedoch auch an den zeitgenössischen Predigten des Dominikaners Domenico Cavalca und bezieht sich auch auf Dante, berücksichtigt jedoch auch die antike Philosophie, vor allem Platon. Es erläutert das einheitsstiftende Wesen der Nächstenliebe, die zur Essenz des Göttlichen gehört, die es gewissermaßen ausmacht.¹⁸¹ Ziel war, die Religion der Nächstenliebe, das Christentum, wissenschaftlich zu begründen, was den Vorgaben des Dominikanerordens entsprach.

¹⁷⁸ Giovanni Dominici /Pino da Prati Hg.: „Linguaggio e pensiero...“ 1965, 69 zum Problem des Gehorsams, 73-74 zum Begriff der Erbsünde, 75-84 zu Maria und der Erbsünde, 85-90 zu den Argumenten der Immakulisten.

¹⁷⁹Pino da Prati 1965, 58-68. Vgl. auch Innocenzo **Colosio** O.P: Il Beato Giovanni Dominici come uomo, come scrittore e come maestro di vita spirituale specialmente religiosa. In: Giovanni Dominici + 1419: Saggi e Inediti. = Memorie Domenicane N.S. 1 (1970) 9-48 und imselben Band: Guglielmo **di Agresti**: Introduzione agli scritti inediti del Dominici. 51-199 besonders S. 118-143 und S.148-151.

¹⁸⁰ Giovanni **Dominici** (Antonio **Ceruti** Hg.): Trattato di Amore di Carità. Bologna: Romagnoli Dall'Acqua 1889. Der Text wurde für Bartolomea degli Alberti verfaßt und wurde von Ceruti dem Codex T.123 Sup. der *Biblioteca Ambrosiana* in Mailand entnommen.

¹⁸¹Giovanni Dominici / Pino da Prati 1965, 70-71. Vgl. auch Giovanni Dominici/Antonio Ceruti Hg. 1889.

Außerdem kritisierte Dominici den Antikenkult vieler Zeitgenossen, wie man ihn zum Beispiel bei Coluccio Salutati oder Leonardo Bruni wiederfand.¹⁸² Ausgehend vom berühmten Pauluswort über die Nächstenliebe im dritten Kolosserbrief, entwickelt Dominici im Kapitel XXV seines Traktates eine Aussöhnung von Glaubensdoktrin und *Caritas*, die so um ein Korrektiv bereichert wird. Das Buch der Nächstenliebe ist Gott selbst, das Böse ist das was nicht ist, die Falschheit und das Nichts, also ein verneinendes Prinzip. Ohne die *Caritas*, ohne diese besondere Form der Nächstenliebe, wären die Erkenntnisse der Humanisten eitel. Nächstenliebe und wirkliche Weisheit werden also gleichgesetzt:

"Questa carità non permette ancor ricami e intagliare e simili altri artifici che sono tutti favole e frascherie..."¹⁸³

Damit mag auch eine Kritik an den stilkritischen und linguistischen Arbeitsmethoden der Humanisten verbunden sein, die in ihrem Bemühen um den Originaltext und ihrem Interesse an der heidnischen Erkenntnis vom zentralen Glaubensinhalt der Mutter Kirche abgehen. Dieses zentrale Prinzip sei eben das Licht der *Caritas*:

"La luce divina, eterna e infinita, per altro lume non si vede che per sé stessa, la quale diventa luce di gloria, quando all'intelletto è comunicata sì che la luce intellettuale è unita con la divina, e vede per virtù della divina e non per la sua."¹⁸⁴

Auch an anderer Stelle setzt Dominici wiederholt die Nächstenliebe mit dem Licht gleich, als erste Kraft, die Ursprung aller anderen Kräfte sei. Er schöpft hier aus der Lichtsymbolik des Dionysius Areopagita, die wiederum ihren Ursprung in der Bibel hat, eine Lichtsymbolik, die gegen Ende des Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung für den Kreis der Neuplatoniker um Ficino sein sollte.

¹⁸²Giovanni Dominici / Pino da Prati 1965, 74-75.

¹⁸³Giovanni Dominici / Pino da Prati 1965, 90.

¹⁸⁴Giovanni Dominici / Pino da Prati Hg. 1965, 74.

Aus der lichtvollen Kraft leitet Dominici ein demokratisches Prinzip ab, denn immer wenn der Mensch versuche, über Menschen zu herrschen, erhebe er sich gegen Gott. Dominici steht also damit ganz in der Tradition der beiden Republiken, in denen er vor allem wirkte, Florenz und Venedig. *Caritas* ist für den Autoren auch die Kraft, die ein demokratisches Gemeinwesen zusammenhält.

Dieses Interesse an der Republik in bezug auf den Glauben läßt Dominici als besonders florentinische Persönlichkeit wirken. Das Traktat enthält dementsprechend auch wesentliche Kritik an einer Politik, die nicht durch die Prinzipien der Kirche bestimmt wird:

"...quanto sarebbe bello la chiesa e l'impero se il principato, la milizia, l'onore della dottrina e mercature e ciascun altro stato solo si desse a chi ne fosse degno e pienamente il facesse..."¹⁸⁵

Es geht dabei also auch um eine Art karitativer Meritokratie: Nur wer würdig ist im Sinne der *Caritas*, soll ein Amt innehaben dürfen. Diesem bürgerlichen Engagement steht eine besondere Betonung des Gefühls in der Beziehung zwischen dem Gläubigen und Gott zur Seite.

Liebe wird ausgelöst durch die Begegnung mit einer "*cosa dilettevole*", einem Gegenstand oder Aspekt, der die Sinne berückt. Auch die Begegnung mit Gott trägt dementsprechend einen erotischen Charakter.¹⁸⁶ So wird Christus auch als "*sposo*" bezeichnet.¹⁸⁷ Nicht zufällig wird bei Dominici die *carità* als *unità* gekennzeichnet.¹⁸⁸ Sie kennzeichnet die angestrebte Einheit der Seele des Gläubigen mit Gott, sie kennzeichnet jedoch auch die angestrebte Einheit der Gemeinschaft, der *res publica*

¹⁸⁵Giovanni Dominici / Pino da Prati Hg 1965, 75.

¹⁸⁶Giovanni Dominici / Pino da Prati Hg. 1965, 83.

¹⁸⁷Giovanni Dominici / Pino da Prati Hg 1965, 85.

¹⁸⁸Giovanni Dominici / Pino da Prati Hg 1965, 70: "*Dio è carità; colui chè nella carità è in Dio e Dio in lui... Se Dio è la carità, la carità è l'unità...*"

von Florenz. Diese Botschaft wider den Parteigeist findet sich auch in dem vielleicht bekanntesten Werk Dominicis, im *Libro del governo di cura familiare*:¹⁸⁹

"Per lo primo si vogliono crescere iusti, colla diritta bilancia in mano, separati da ogni parte, setta e divisione; perché setteggiante non regge la repubblica ma straccia, divide, e guasta; però a buonora si vuol guardare da questi particolari affetti; e molto bene gastigarlo se mai paresse inclinato più a questa parte che a quella; tanto che usi a dire non essere guelfo né ghibellino, ma iusto fiorentino. e non solo questo dico per bene comune, ma per lo suo corporale e spirituale."¹⁹⁰

Der Predigerbruder gab damit zwei Linien der Politik vor, die bis 1494 und darüber hinaus das politische Leben der Arnostadt prägen sollten. Immer wieder wurde versucht, von staatlicher Seite aus, angesichts der offensichtlichen Parteienkonflikte, Eintracht zu erzwingen und zu demonstrieren, während die Kirche durch die Ordensgemeinschaften und aktiven Bruderschaften Nächstenliebe und gesellschaftlichen Ausgleich als Motto auf ihre Fahnen schrieb. Eintracht hieß allerdings oft Ausschaltung des politischen Gegners und nicht etwa Respekt vor dem Anderssein der Anderen. In gewissem Sinne beinhaltete dieses Herstellen eines kalten Burgfriedens jedoch auch Ausgleich und Versöhnung.¹⁹¹ Wie wir sehen werden, waren *caritas* und *concordia* dementsprechend vermutlich eines der Hauptthemen der religiösen Malerei.

In konkretem Bezug auf die Bildkunst äußerte sich der Prediger in diesem Werk zudem über die Verwendung von Bildern im familiären Heim und damit in der Kindererziehung:

¹⁸⁹Giovanni Dominici / Pino da Prati Hg 1965, 98-121.

¹⁹⁰Claudio Varese Hg.: Prosatori volgari del Quattrocento. Milano, Napoli: Ricciardi 1955 = La Letteratura Italiana, Storia e Testi 14, 33.

¹⁹¹ Pierre Antonetti (Maria Grazia Meriggi Übers.): La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico. Milano: Rizzoli 1994, 150 zu den pazifistischen Positionen des Cosimo de' Medici, 151 zum Agieren der Medici innerhalb des konstitutionellen Rahmens, 152 zur Anwendung der „legge degli scandalosi“ gegen die Albizzi 1434, 159-160 zur Zerrissenheit der Medici-Partei selber und vor allem 169-176 zur Machtpolitik des Lorenzo de' Medici nach 1480. Siehe auch Gene

"La prima si è d'avere dipinture in casa di santi fanciulli o vergine giovanette, nelle quali il tuo figlio, ancor nelle fasce, si diletta come simile e dal simile rapito, con atti e segni grati alla infanzia. E come dico di pinture, così dico di sculture. Bene sta la Vergine Maria col fanciullo in braccio e l'uccellino o la melagrana in pugno. Sarà buona figura Iesu che poppa, Iesu che dorme in grembo della Madre, Iesu le sta cortese innanzi, iesu profila ed essa Madre tal profilo cuce."¹⁹²

Dominici gibt damit im Grunde zu Beginn des 15. Jahrhundert die Regeln für eine ganze fundamentale Gattung im Florenz des 15. Jahrhunderts vor, für die halbfigurige Madonna mit Kind als Andachtsbild, die aus dem Typus der *Eleousa* und der *Glycophilousa* abgeleitet war, also die Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind besonders betonte.¹⁹³

Das Hauptmotiv ist klar: Die Bilder sollen eine pädagogische Funktion haben, sie laden zum Nacheifern ein: "...es soll erfreuen als ähnlich und durch Ähnlichkeit mitreißen...".¹⁹⁴ Zärtlichkeit und Gefühl im Madonnenbild spiegeln sich auch wieder in der wohl berühmtesten Laude des 15. Jahrhunderts, "*Di, Maria dolce*", in der sich Dominici detailreich die Gefühlswerte der Geburt Christi und der Krippenszene ausmalt. Dieses Marienlob wurde 1489 auf Kosten Lorenzo de' Medicis in einer großen Sammlung von Laudens gedruckt und mag oft gesungen worden sein. Es übte damit wohl reichen Einfluß auf die gemalten Krippenszenen gerade zu Ende des Jahrhunderts aus.¹⁹⁵

Brucker: Florenz in der Renaissance. Stadt, Gesellschaft, Kultur. Hamburg 1991, 223 zur Kompromisse suchenden Kirchenpolitik des 15. Jahrhunderts.

¹⁹² Claudio Varese Hg. 1955, 26.

¹⁹³ Ronald G. **Kecks:** Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts. Diss. Frankfurt/Main; Berlin 1988 = Frankfurter Forschungen zur Kunst

¹⁹⁴ „... si diletta come simile e dal simile rapito...“ Claudio Varese Hg. 1955, 25. Zum Problem des Einflusses von Dominici auf die Malerei seiner Zeit vgl. Italo **Maione:** Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico. In: *L'Arte* 17 (1914) 281-88 und 361-8.

¹⁹⁵ Claudio Varese Hg 1955, 25; Giovanni Dominici / Pino da Prati Hg. 1965, 138-163; die Laude ist abgedruckt auf S. 146-147.

3.4.2 Antoninus Pierozzi

Wir können davon ausgehen, daß Dominicus' mariologisches Denken im Werk seines Schülers Antoninus Pierozzi besonders konzentriert wirksam wurde.¹⁹⁶ In der Mitte des 15. Jahrhunderts war in Florenz die *Summa Theologica* des Antoninus Pierozzi erschienen, deren dritter und vierter Band fast ausschließlich der Mariologie vorbehalten waren.

Pierozzi fußte natürlich auf einer langen Tradition, so auf den Kirchenvätern, Johannes Chrysostomos, Bernhard von Clairvaux, Albertus Magnus und Thomas von Aquin. Seine *Summa* war eine letzte Zusammenfassung mariologischen Wissens in Florenz, bevor grundlegende Veränderungen in der Mariologie ab 1475 einsetzten: mit der Kirchenpolitik Sixtus' IV.¹⁹⁷

¹⁹⁶Antoninus **Pierozzi**: *Summa Theologica*. Verona 1740 (Neudruck: Graz 1959) 4 Bd., Bd. 3,4.

Andere Werke siehe:

Antoninus **Pierozzi**: *Convertimini*. Florenz, Biblioteca Nazionale, Fondo Magliabecchiano, Conventi Soppressi, A.8.1750, fol. 28 r. ff.;

Antoninus **Pierozzi**: *Summa Historialis, Chronicon*. Lugduni: apud Aegidium et Jacobum Huguetan 1543;

Antoninus **Pierozzi**: *Opera a Ben Vivere*. Florenz, Biblioteca Riccardiana, MS Riccardiano 3834;

Antoninus **Pierozzi** (F. **Palermo** Hg.): *Opera a ben vivere*. Firenze 1858;

Antoninus **Pierozzi** (L. **Ferreti** Hg.): *Opera a ben vivere*. Firenze: Florentina 1923.

Zur Sekundärliteratur über Pierozzi vgl. folgende Titel, die zum Teil schwer erhältlich sind:

Bernard **Aikema**: Lorenzo Lotto: La Pala di Sant'Antonino e l'osservanza domenicana a Venezia. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 33 (1989) 127-140;

A. **Baudrillart** Hg.: *Saint Antonin, Archevêque de Florence (1389-1454). Une règle de vie au XVe siècle. La mère de Laurent le Magnifique à l'école de S. Antonin*. Paris 1921;

Tito **Centi**: *S. Antonino Pierozzi*. In: Giorgio **Bonsanti** Hg.: *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*. Firenze 1990, Bd. 1, 61-78;

Stefano **Orlandi**: *Sant'Antonino. Studi bio-bibliografici*. 2 Bd., Firenze: Edizioni "Il Rosario" 1959-60;

Stefano **Orlandi**: *Sant'Antonino: Arcivescovo di Firenze, Dottore della Chiesa*.

Florenz: Olschki 1959-60; L. **Polizzotto**: *The Making of a Saint: The Canonization of St. Antonino*. In: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 22 (1992) 353-381; E.

Sanesi: *Sant'Antonino e l'Umanesimo*. In: *Rinascita* 3 (1940) 105-140.

¹⁹⁷Für einen schnellen Überblick vgl. Remigius **Bäumer**, Leo **Scheffczyk** Hg.: *Marienlexikon*. Erzabtei St. Ottilien: Institutum Marianum Regensburg e.V., EOS Verlag, Bd. 1, 1988 (AA-Chagall), 179-180, 179.

Ausführungen zu Fragen der Unbefleckten Empfängnis befinden sich in Band I, 8,2 und 3. Band III, 31/3 und 4 widmet sich der Vollendung Mariens. Band IV, 15 ist ausschließlich Marien unter dem Gesichtspunkt der *pietas* geweiht. Maria wird als Quelle aller Barmherzigkeit verstanden. Die Kapitel 2-4 setzen sich wieder mit der *Immaculata* auseinander. Zentral ist die Bedeutung Mariens als *mater omnium*, ein Ehrentitel, welcher Ursprung aller anderen Ehrentitel sei, zudem sei sie die besondere Schutzpatronin des Dominikanerordens.

Antoninus gliedert diesen Teil der *Summa Theologica* nach den chronologischen Prinzipien der Marienvita. Jede Episode ist Ausgangspunkt für allgemeinere Betrachtungen zum Status der Madonna im Heilsgeschehen und wird damit in der Regel zum Ausgangspunkt für ausufernde, laudenartige Marienpredigten. Die Weltchronik des Antoninus (I, Tit. IV, Cap. VI) sieht Maria als Verkörperung der *pax augustana*, da sie zum Schluß dieses Weltzeitalters im Abschnitt dieser Friedenszeit geboren sei.¹⁹⁸

Antoninus hält den Streit über die Frage der Unbefleckten Empfängnis für überflüssig, behandelt sie aber oft. Er weist jedoch auf die Enthaltung der Kirche in bezug auf dieses Dogma hin, so daß keine der beiden Haltungen das Seelenheil gefährde (Summa, I, 8,2; III, 31,3; IV, 15,3-6; 20,45, Chronik I, 4,6). Dennoch hält er die Argumente gegen die *Immaculata* für sicherer, vernünftiger und allgemein verbreiteter. Er beruft sich dabei auf zehn Theologen des Predigerordens und selbst auf fünf Franziskaner (darunter Bonaventura), folgt jedoch in gewissem Sinne Vincenz Ferrer, der eine Art Unbefleckte Empfängnis in nicht streng physikalischem Sinne postulierte, da es schwierig sei, die Seele noch vor ihrem Entstehen zu reinigen.¹⁹⁹ Wie sein Lehrer Dominici war Antoninus also Verfechter der *Sanctificatio* Mariens in dominikanischer Tradition.²⁰⁰

¹⁹⁸ Vgl. Remigius Bäumer, Leo Scheffczyk Hg., Bd. 1, 1988, 180.

¹⁹⁹ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 3, 558 zeigt jedoch recht deutlich, daß Pierozzi mit Vincenz Ferrer Parteigänger der "Makulisten" war.

²⁰⁰ Vgl. dazu Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1013.

In der Forschung ist Antoninus' Stellung zu wirtschaftlichen Problemen seiner Zeit besonders untersucht worden, besonders aber auch seine Stellung zur Malerei Fra Angelicos. Antoninus verurteilte als guter Nachfolger Thomas von Aquins die Anbetung von Bildern als Götzen, im Unterschied zur lobenswerten Verehrung von Bildern als Wohnsitz der Gottheit. Ihm war die Orthodoxie der Darstellung wichtig, so verurteilte er Abbildungen eines lesenden Jesuskindes, da Christus als fleischgewordene Weisheit natürlich nicht mehr lesen müsse.²⁰¹ Bedeutend mag sein Einfluß auf Darstellungen der Verkündigung Mariens in Florenz gewesen sein, wie Edgerton nachgewiesen hat.²⁰²

Edgerton kommt in bezug auf die Architekturkulisse und die Lichtführung in den Verkündigungsdarstellungen zu erstaunlichen Ergebnissen, denn Antoninus versucht auf scholastischen Pfaden zu einer möglichst genauen Definition von Ort, Zeit und Atmosphäre des Ereignisses zu gelangen. Wie sein Lehrer Dominici, verbindet er dabei visionäre und wissenschaftliche Elemente. In erster Linie überwiegt hier jedoch ein wissenschaftlich nüchterner Aspekt, die genaue Visualisierung des Heilsgeschehens anhand der Anhaltspunkte in der Heiligen Schrift. Dies verbindet Antoninus sicherlich mit den Schriften der nordischen *Devotio Moderna*.²⁰³ Wie in seinen Schriften zur Wirtschaftstheorie, kam er damit den Bedürfnissen eines zwar frommen, jedoch nüchtern denkenden Publikums entgegen.

Antoninus' *Opera a ben Vivere* war jenem Publikum reicher Kaufleute, in erster Linie ihren Frauen, zgedacht und war zunächst der Lucrezia Tornabuoni gewidmet gewesen. Wie Dominici, wählte der Dominikanerbischof hier das Medium des *volgare*,

²⁰¹ Vgl. Creighton E. **Gilbert**: The Archbishop on Painters of Florence, 1450. In: Art Bulletin 41 (1959) 75-87.

²⁰² Samuel Y. **Edgerton Jr.**: Mensurare temporalia facit geometria spiritalis: some fifteenth-century notions about when and where the annunciation happened. In: I. **Lavin**, C. **Plummer** Hg.: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. New York: N.Y. University Press 1977, 115-130. Antoninus widmete 15 Kapitel seiner *Summa* dem Problem der Verkündigung.

²⁰³ Jutta **Prieur**: Frömmigkeit am Niederrhein von 500 Jahren. In: Ulrich **Schneider**, Barbara **Rommé**, Sibylle **Groß** Hg.: Gegen den Strom. Meisterwerke

um einem breiteren Publikum näher zu kommen. In bildhafter Sprache werden die Forderungen Gottes an den Gläubigen und die richtigen Verfahren der Andacht und des Gebetes erklärt. Ausgehend von einem der Psalmen ("*Declina a malo, et fac bonum, inquire pacem, et persequare eam.*"), vergleicht Antoninus die Seele des einzelnen mit einem Gärtlein, das gepflegt werden müsse:

"Uno che avesse avuto uno bello giardino, e per sua negligenza lo avesse lasciato insalvaticire e imboschire, a volerlo addomesticare, li bisognerebbe tagliare le legne, e le spine, e le male erbe; e questo l'assomiglia alla prima parte, che dice il profeta, cioè partiti dal male..."²⁰⁴

Diese Allegorie des Gartens wird im ganzen Werk fortgesponnen. Mit ihr ist das angestrebte Paradies in der menschlichen Seele, also ein auf Gott gegründeter Glückszustand, gemeint.²⁰⁵ Im zweiten Teil wird die Wacht über diesen Garten erläutert, also das Schließen des Gartens ("*chiusura del giardino*").²⁰⁶ Der Garten muß zunächst vor allem Bösen, vor wilden Tieren und ähnlichem geschützt werden, andererseits muß dort eine Türe für das Betreten der willkommenen Gäste, also für Gott offengehalten werden, schließlich muß man einen Gärtner anstellen, also einen Priester, und zu guter Letzt muß der Besitzer des Gartens diesen Garten möglichst oft aufsuchen. Der Gläubige muß also zu sich selbst finden und sich dafür die Muße nehmen. Antoninus läßt eine Reihe von Warnungen und Verhaltensregeln folgen. So warnt er vor dem Lachen als Sünde und vor dem müßigen Reden. Es schließen sich dagegen eine Reihe von religiösen Anweisungen an. Fasten, Beichte im Falle eines Gewissenskonfliktes, zwölfmalige Kommunion und regelmäßige "*disciplina*", also Selbstgeißelung während der Fastenzeit und des Advents, werden in einer Häufigkeit

der niederrheinischen Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550. Ausst.-Kat. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Berlin: Reimer-Verlag 1996, 57-66.

²⁰⁴ Antoninus Pierozzi / Francesco Palermo Hg. 1858, 10.

²⁰⁵ Antoninus Pierozzi/ Francesco Palermo Hg. 1858, 13.

²⁰⁶ Antoninus Pierozzi/ Francesco Palermo Hg. 1858, 95.

empfohlen, die für den normalen Gläubigen eher selten war.²⁰⁷ Wichtigste Regel im Zusammenhang unseres Themas ist die Empfehlung, täglich das Marienoffizium aufzusagen mit allen seinen, durch das Kirchenjahr vorgeschriebenen, Veränderungen.²⁰⁸ Tägliche Lektüre und tägliches Gebet sind also der Weg zu Gott, solange sie von wahren Gefühl ("*devoto affetto*", "*amore*") getragen werden. Antoninus verlangt viel. Dies wird deutlich, als er die Mariengebete im Tagesrhythmus schildert. Schon mit dem Erwachen und Ankleiden beginnen die ersten Verse des Offiziums. Der Autor vergleicht dieses Beten mit dem Anlegen des Schmuckes beim Bekleiden, denn es handele es sich um das Schmücken der Seele.

Dem entspricht beim Kirchgang das ständige stumme Gebet bei gleichzeitiger äußerer Zurückhaltung: Die Gläubige schlage die Augen nieder, schreite langsam und gemessen²⁰⁹, suche sich den unauffälligsten Ort in der Kirche aus.²¹⁰ Auch hier wird wieder die Notwendigkeit einer wahren inneren Andacht betont, die von Liebe zu Gott ausgemacht wird.

Schon Antoninus warnt vor den "*vanitates*", die später von Savonarola auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden und verbietet ausdrücklich den Besuch von Bällen und Festen.²¹¹ Abschließend gibt er den Leserinnen eine vulgärsprachliche Version des *Ave Maria* und vor allem des *Salve Regina* in die Hand. Vor dem Schlafengehen soll das *Salve Regina* gesungen werden, danach lese man die Eingangsverse des Johannes-Evangeliums.²¹²

²⁰⁷ John Bossy 1985, 45: Üblich war eine Beichte pro Jahr.

²⁰⁸ Antoninus Pierozzi/ Francesco Palermo Hg. 1858, 152-157.

²⁰⁹ Antoninus Pierozzi/Francesco Palermo Hg. 1858, 164.

²¹⁰ Antoninus Pierozzi/Francesco Palermo Hg. 1858, 166-7.

²¹¹ Antoninus Pierozzi/ Francesco Palermo Hg. 1858, 177-8.

²¹² Antoninus Pierozzi/Francesco Palermo Hg. 1858, 186, 195. Vgl. dazu auch die entsprechenden Passagen über die Liturgie der Dominikaner bei W.R. **Bonniwell**: *A History of Dominican Liturgy*. New York 1944, 188.

Antoninus verfolgt hier eine Politik, die sich deutlich in die Tradition des Dominikanerordens integriert. Einerseits gibt er den Leserinnen die volkssprachlichen Instrumente in die Hand, um die Botschaft der Bibel zu erfassen und im Alltagsleben umzusetzen. Dazu gehört eine vom Gefühl getragene, intensive Devotion, die sich in die Mysterien des Glaubens hineinführt; andererseits hängt die Meßlatte für das Seelenheil hoch; fast alle weltlichen Dinge werden ausgeschaltet und es wird drastisch auf die Gefahren unautorisierter Lektüre hingewiesen. Die Kirche tritt hier also mit einem Absolutheitsanspruch auf, der auch durch das Korsett des täglich zu lesenden Marienoffiziums bezeichnet wird.

3.4.3 Vincenzo Bandello und die Polemik um die *Immaculata Conceptio*

Mit der Thronbesteigung des Franziskanerpapstes Sixtus IV. bot sich die Chance, den umstrittenen Gedanken der *Immaculata Conceptio* allmählich in der Kirche zu etablieren. Zwar dauerte es bis in das Jahr 1854, bis die Unbefleckte Empfängnis zum Dogma erhoben war, doch führte Sixtus IV. das Fest der *Immaculata* 1475 am päpstlichen Hofe ein. Es entbrannte gleichzeitig ein Streit zwischen Dominikanern und Franziskanern um diese Problematik. Schon das Basler Konzil hatte versucht, die Idee einer ohne Sünde gezeugten und geborenen Jungfrau als Dogma festzuschreiben, doch scheiterte dies an der Ablehnung Eugens IV. 1439 hatte der spanische Kleriker Juan de Segovia ein entsprechendes Marienoffizium verfaßt.²¹³ Der Streit eskalierte in den 70er und 80er Jahren des Quattrocento durch die polemischen Schriften des Dominikanergenerals Vincenzo Bandello, der bis dato die offizielle Lehrmeinung der Autoritäten hinter sich wußte.

²¹³ Luca Basilio **Ricossa**: Jean de Ségovie: Son Office de la Conception (1439). Étude historique, théologique, littéraire et musicale. Bern, Berlin, Frankfurt: Peter Lang 1994 = Publications Universitaires Européennes 113.

1475 verfaßte Bandello ein Büchlein, mit den das neue Fest ablehnenden Meinungen der Kirchenväter, dem 1481 ein weiteres Werk mit einem Offizium zum Fest der *Conceptio* folgte.²¹⁴

1479 hatten demgegenüber die Franziskanerprediger Roberto da Caracciolo und Domenico Bollano geantwortet, durch die Veröffentlichung einer Serie von Predigten zur Marienvita und zum Problem der *Conceptio* Mariens.²¹⁵ Es steht zu vermuten, daß die Franziskanerprediger beim Volke der Städte zunächst einen wesentlich größeren Zulauf hatten, da sie wie Bernardino da Siena oder (zu Zeiten Lorenzos de' Medici) Bernardino da Feltre häufiger auf den großen Plätzen predigten und so die Masse der einfacheren Leute erreichten, während der Dominikanerorden sich hinter seiner Lehmeinung verschanzte und eher selten die große Öffentlichkeit suchte. In den Jahren 1470 bis 1490 predigte außerdem der Augustinereremit Fra Mariano da Gennazano regelmäßig unter besonderer Förderung der Medici in Florenz.²¹⁶

Es öffnete sich eine Kluft zwischen der praktizierten Marienverehrung des Volkes bis in die obersten Schichten hinein und der offiziellen Theologie des Dominikanerordens. Wie die meisten der Lauden zeigen,²¹⁷ wurde Maria schon als *Immaculata*

²¹⁴Vincenzo **Bandello**: Libellus recollectionis auctoritatum de veritate conceptionis Beatae Virginis Mariae. Milano: Christoph Valdarfer 1475 (Roma, Biblioteca Nazionale: 70.3.B.3).

Zur Einführung des Offiziums der *Immaculata* am päpstlichen Hof und zum Konflikt um Bandello vgl. P. Cherubinus **Sericoli** O.F.M.: *Immaculatae B.M. Virginis Conceptio iuxta Xysti IV Constitutiones*. Sibenici, Romae 1945 = Bibliotheca Mariana Medii Aevi mit einer ausführlichen Bibliographie älterer Literatur auf den S. X-XIX. Vgl. auch Vincenzo **Bandello**: *De singulari puritate et praerogativa conceptionis Salvatoris nostri Jesu Christi (col commento di Antonius Faventinus) Epistula narrativa disputationis factae de conceptione beatae Virginis Mariae*. (Segue:) BERNARDUS CLAREVALLENSIS, S.: *Epistula de festo conceptionis beatae Virginis Mariae*. Bologna: Ugo Ruggeri, 12.II.1481 (Roma, Biblioteca Nazionale: 70.4.F.34).

²¹⁵ Robertus **Caracciolus** O.F.M.: *Sermones de adventu; Sermo de Sancto Josepho; Sermo de beatitudine; Sermones de divina charitate; Sermones de immortalitate animae*. Dominicus Bollanus: *De conceptione Mariae Virginis*. P.I,II. Venezia: Giovanni da Colonia e Johann Manthen, 1477-78. (Roma, Biblioteca Casanatense: Inc. 248).

²¹⁶ Michael Baxandall 1987, 82.

²¹⁷ Vgl. dazu das folgende Teilkapitel.

angesprochen und gefeiert, während der Dominikanerorden zwar die Empfängnis Mariens feierte, aber von einer *sanctificatio* ausging. Trotz des Streites gestattete Sixtus IV. am päpstlichen Hof die Feier eines entsprechenden Offiziums ab 1475²¹⁸. Dies war jedoch auf den päpstlichen Hof beschränkt und nicht für den Rest der Kirche verbindlich. Der vermutlich erste Autor eines solchen Offiziums war Leonardo da Nogarolo; später setzte sich wohl das Offizium des Bernardino de` Busti durch, das 1493 veröffentlicht, jedoch wohl schon vorher verwendet wurde.²¹⁹ Bernardino veröffentlichte noch ein wenig später sein *Mariale*, in dem gegen Jahrhundertende die Argumente für die *Immaculata Conceptio* nochmals aufgelistet wurden. Sixtus IV. verhielt sich im daraufhin ausbrechenden Streit zwischen Gegnern und Befürwortern des Dogmas neutral.²²⁰

²¹⁸ Ludwig **von Pastor**: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance. Von der Thronbesteigung Pius II. bis zum Tode Sixtus IV. Bd. 2. 7. Auflage, Freiburg im Breisgau 1923, 614-615.

²¹⁹ Leonardo **Nogarolo**: Officium Immaculatae Virginis Marie, Rom 1477;
Bernardino **de Busti**: Officium et Missa Immaculatae Conceptionis Beatae Mariae Virginis. Milano: Ulrich Scinzeler 7.V.1492 (Roma, Bibl. Corsiniana: 46.E.8). Vgl. dazu auch Sixten **Ringbom**: Maria in Sole and the Virgin of the Rosary. In: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes 25 (1962) 326-330, 326.

²²⁰ Luca Basilio Ricossa 1994, 17-21. Die klassischen Textstellen der Immakulisten waren Genesis 3:15 ("*Inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius.*"), Psalm 90, Apokalypse 12:1-12, in denen der Triumph über den Satan betont wurde, sowie Jesaias 11: 1-2 ("*Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet et requiescet super eum spiritus Domini spiritus sapientiae et intellectus spiritus consilii et fortitudinis spiritus scientiae et pietatis...*"), Ecclesiasticus 24:14 ("*Ab initio ante saeculum creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam et in habitatione sancta coram ipso ministravi...*") und Hohes Lied 4:7 - 14 ("*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te/ veni de Libano sponsa veni de Libano veni coronaberis de capite Aman de vertice Sanir et hermon de cubilibus leonum de montibus pardorum/vulnerasti cor meum soror mea sponsa vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum et in uno crine colli tui.*"), 6:8 ("*Una est columba mea perfecta mea una est matris suae electa genetrici suae viderunt illam filiae et beatissimam praedicaverunt reginae et concubinae et laudaverunt eam.*"), 8:14 ("*Fuge dilecte mi et adsimilare capreae hinuloque cervorum super montes aromatum.*").

Die Immakulisten hatten zwar die Mehrheit der mittelalterlichen Autoritäten gegen sich; von Bernhard bis Albertus und Thomas von Aquin, doch schwammen sie auf einer Welle der Volksfrömmigkeit. In Florenz war das Dogma seit Mitte des Jahrhunderts offizielle Stadtpolitik; es sollte sogar eine Kirche für die *Immaculata* gebaut werden.²²¹ Selbst die Universität von Paris forderte 1497 ihre Gelehrten dazu auf, sich für die *Immaculata* einzusetzen, Köln folgte 1502²²².

Nach Beinert und Petri heißt es in der Meßoration der Immakulisten: „*eam ab omni labe praeservasti*“, während das Missale der Dominikaner die Dinge schwieriger beschrieb: „*Deus, qui beatissimam virginem Mariam post animae infusionem ... ab omni peccati macula mundasti...*“. Zunächst äußerte sich der Unterschied also in einem einzigen Satz im Text, der anlässlich des gleichen Festes der Empfängnis gelesen wurde.²²³ Wie erwähnt hatte die Stadt eigentlich eine Vorreiterstellung im Kampf um das neue Dogma inne, doch sind konkrete Abbildungen des Dogmas in Florenz selber vor 1498 schwer nachzuweisen. Durch den beherrschenden Einfluß der Dominikaner in Florenz mag sich jedoch die Ankunft dieser besonderen Form der Andacht im Altarbild verzögert haben. Im Ritus selber war sie jedoch für die weitaus überwiegende Mehrheit der Stadtbevölkerung gang und gäbe.

3.4.4 Savonarola

Ähnlich wie Antoninus war auch Savonarola einer der Mahner zu strenger Sittlichkeit in der Kunst wie im Leben. Aus der Biographie Joseph Schnitzers läßt sich ein recht konkretes Bild der Haltung Savonarolas zur Kunst gewinnen.²²⁴ Trotz einer

²²¹ Laura **Dal Prà, Laura**: „Pubblica disputatio peracta est.“ Esiti iconografici della controversia sull'Immacolata Concezione a Firenze. In: Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell' Università di Firenze 2 (1988) 267-81, 267-269.

²²² Wolfgang **Beinert**, Heinrich **Petri**: Handbuch der Marienkunde. Regensburg: Friedrich Pustet 1984, 176 und 182. Schon 1387 hatte sich die Sorbonne für Scotus entschieden, was vielleicht die Entstehung des besprochenen Traktates von Dominici erklärt.

²²³ Wolfgang Beinert, Heinrich Petri 1984, 181.

²²⁴ Joseph **Schnitzer**: Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance. Bd. 2, München: Verlag Ernst Reinhardt 1924. Zu Savonarolas Kunstverständnis vgl. auch Creighton E. **Gilbert**: Italian Art, 1400-1500. Source Documents. 2. Aufl. Evanston:

Verurteilung der Sinnlichkeit in der Kunst, sei das Gute nach Aristoteles und Thomas identisch mit dem Schönen. Dieses Schöne sei jedoch nicht sinnlich; es sei ein abstraktes, ideales Schönes. Beispiel dafür sei die Schönheit Mariens:

"Wir lesen von der seligsten Jungfrau, daß um ihrer großen Schönheit willen die Leute, die sie sahen, ganz außer sich vor Verwunderung waren, und doch um der aus ihr leuchtenden außerordentlichen Heiligkeit willen nie jemand einen üblen Gedanken hegte, sondern jeder voller Verehrung für sie war."²²⁵

Licht und Schönheit wären dementsprechend die idealste Verkörperung Gottes und damit des Schönen. Maria als schöne Frau und als Lichtgestalt darzustellen mußte demnach geradezu verpflichtend erscheinen. Zwar preist Savonarola die Schönheit der Frauen, doch sei ihre Schönheit häßlich im Vergleich zu den Schönheiten des Jenseits.²²⁶ Dies mag auch der Grund sein, weshalb Savonarola das *Portrait Historié* im Kirchenraum verurteilte: die naturalistische Abbildung eines normalen Menschen als Heilsperson förderte nicht nur dessen private Eitelkeit, sie widersprach auch der Konzeption Savonarolas einer idealen Schönheit.²²⁷ In diese Sicht der Dinge paßt auch die Ablehnung der *Madonna Lactans*, die sonst im Dominikanerorden zu den häufigeren Darstellungen gehörte.²²⁸ Die Vermenschlichung der Heilspersonen, die Darstellung eines im Grunde erotischen Attributes muß ihm, setzt man die oben genannten idealistischen Prämissen voraus, fremd gewesen sein. So mußte ihm die in den 70er Jahren importierte flämische, empirisch ausgerichtete Malerei mißfallen. Eine

Northwestern University Press 1992 (1. Aufl. Prentice Hall / New Jersey 1980), 155-160; Marcia B. **Hall**: Savonarola's Preaching and the Patronage of Art. In: T. Verdon, J. Henderson: Christianity in the Renaissance. Syracuse, New York 1989, 493-522; zu Savonarola und Lorenzo vgl. Armando F. **Verde**: Fra Girolamo Savonarola e Lorenzo de' Medici. Il quaresimale in S. Lorenzo del 1492. In: Archivio Storico Italiano 150 (1992) 493-505.

²²⁵Joseph Schnitzer 1924, 803.

²²⁶Joseph Schnitzer 1924, 804.

²²⁷Joseph Schnitzer 1924, 807.

²²⁸Joseph Schnitzer 1924, 822.

solche Haltung mußte bestimmten Werken Ghirlandaios entgegenstehen, wenn auch kein Fall eines konkreten *Portrait Historié* - wie etwa bei Dürer - bei Ghirlandaio nachgewiesen ist. Es kann also eingewandt werden: Madonnen Ghirlandaios sind in der Regel gerade Idealtypen, die in verschiedenen Werken konstant wiederholt werden und sicherlich keinem konkreten, lebenden Modell folgen.

Mit Savonarola reicht dieser kurze Überblick aber über den eigentlichen Untersuchungszeitraum 1470-1494 dieser Arbeit hinaus. Er markiert einen entscheidenden Geschmacks- und Sittenwandel, der sich seit dem Beginn des *Quattrocento* allmählich angekündigt hatte. Kühn formuliert, wäre zu vermuten, daß Ghirlandaios Werke für die Epoche unmittelbar vor Savonarola exemplarisch sind, während die seiner Schüler - Fra Bartolommeo, Granacci, Michelangelo und letztendlich indirekt auch die Werke Raphaels - bei allen Mentalitätsunterschieden - durch einen verspäteten Idealismus getränkt und verändert sind, den sie vielleicht auch dem Einfluß Savonarolas verdanken.

3.5 Die mariologische literarische Produktion des späteren 15. Jahrhunderts in Florenz

Ein kurzer Blick auf Hains Liste der Inkunabeln zeigt, daß mit dem Einzug der Druckkunst in Florenz sofort auch mariologische Literatur gedruckt wurde. 1476 erschien in der Druckerei des Niccolò di Lorenzo ein Traktat mit Wundern der *Vergine delle Carceri* in Prato,²²⁹ 1480 eine *Orazione della Vergine Maria* in der dominikanischen Druckerei S. Jacopo a Ripoli.

Es folgt an erster Stelle die Veröffentlichung der Bulle Sixtus IV. zu den Rosenkranzbruderschaften 1481, zumal gerade eine solche Bruderschaft in San Marco gegründet worden war.

Schon 1482 wurde ein Marienoffizium gedruckt, dem 1488 eine Sammlung mit Marienmirakeln folgte. Etwa gleichzeitig muß in San Jacopo a Ripoli eine ähnliche

²²⁹ Alfredo **Cioni**: *La Poesia Religiosa. I Cantari agiografici e le rime di argomento sacro*. Firenze: Sansoni Antiquariato 1963 = *Biblioteca Agiografica Italiana*, Bd. 30, 1. 59-66, zur *Vita della Vergine* des Antonio da Cornazzano. Cioni erwähnt auch:

Sammlung veröffentlicht worden sein. 1485 schließlich hatte der Zisterzienser Gilibertus de Hoglandia eine Reihe von Predigten über das Hohelied publiziert.²³⁰ Innerhalb von 8 Jahren waren also die grundlegenden liturgischen, theologischen und erbaulich-unterhaltenden Texte der Mariologie erschienen. Hain erwähnt die schon 1480 erschienene Sammlung von Lauden des Kreises um Feo Belcari nicht.

Die erwähnten Werke waren Ausdruck einer schon fast 1000 Jahre währenden Überlieferung, die in den Texten der Kirchenväter ihren ersten Ausdruck gefunden hatte und seit dem Konzil von Ephesus 431 allmählich zu einer der grundlegenden Strömungen abendländischer Kulturgeschichte wurde. Seit dem 13. Jahrhundert waren in Florenz Marienbruderschaften entstanden, die ihre wesentlichen Impulse aus dem Dominikanerorden bezogen, ausgehend von den beiden Bruderschaften, die der heilige Petrus Martyr gegründet hatte.²³¹ Frucht des überwältigenden Einflusses der Dominikaner in der Florentiner Geistesgeschichte waren auch die erwähnten mariologischen Passagen im Werk Dantes und Petrarcas.

Waren die erwähnten Veröffentlichungen in erster Linie gedruckte Texte, die in einer langen Tradition standen, so wurden jedoch durchaus auch zwei neue und originelle, literarische Werke mit dem Thema der Jungfrau Maria verfaßt, wovon einer durch franziskanische, der andere durch dominikanische Einflüsse veranlaßt und geprägt wurde. Schon in den 50er und 60er Jahren entstanden zwei große Marienepen, die beide einen besonderen Bezug zu Florenz hatten.

Lorenzo **Oppizzi** da Prato: I Miracoli della Vergine delle Carceri. Firenze: Niccolò di Lorenzo c. 1476.

²³⁰ Ludovicus **Hain**: Repertorium Bibliographicum. Leipzig 1891, Bd. 1, 101 (Florentiae), Nr. 11999, 11225, 12040, 14812, 11235, 11224, *7773.

²³¹ Gennaro Maria **Monti**: Le confraternite medievali dell'alta e media Italia. Venedig 1927; Gilles **Meersseman**: Etudes sur les anciennes confréries dominicaines, 2: Les confréries de Saint Pierre Martyr. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 21 (1951) 51-196.

3.6 Die Erziehung der Dame und das Städtelob: Marienliteratur als Vehikel fremder Interessen bei Antonio da Cornazzano und Domenico da Corella

3.6.1 Antonio da Cornazzanos *Vita della Vergine*

1457 hatte der Franziskaner Roberto Caracciolo in Mailand gepredigt. Dadurch veranlaßt, schrieb der Mailänder Hofdichter Antonio da Cornazzano für die Prinzessin Ippolita Sforza ein Marienepos.²³² In neuerer Zeit ist Cornazzano in erster Linie wegen seiner Traktate zur Tanzkunst, zur Politik und zur Kunst des Krieges sowie wegen seiner geistreichen *Facezie* bekannt geworden,²³³ doch muß sein Marienleben von den Zeitgenossen als sein bedeutendstes Werk empfunden worden sein. Antonio da Cornazzano nimmt im Epos Impulse aus dem Werk Dantes und Petrarcas auf, läßt es allerdings inhaltlich vor allem auf der *Legenda Aurea* und dem apokryphen Evangelium des Pseudo-Matthäus fußen. Das Epos ist in der Florentiner *Biblioteca Nazionale* in mehreren Abschriften des 15. Jahrhunderts erhalten. Nach der Erfindung des Buchdrucks wurde das Epos sofort publiziert und ist so das einzige vollständig gedruckte Marienepos des 15. Jahrhunderts. In der ersten Hälfte des Jahres 1464 befand sich Cornazzano mit einer mailändischen Gesandtschaft in Florenz, wo er für den noch lebenden Cosimo de' Medici die *Florentinae Urbis Laudes* verfaßte, die in

²³² E. **Fahy**: Per la vita di A.C.: documenti d'archivio. In: Bollettino Storico Piacentino 59 (1964) 57-91; D. **Bianchi**: La „Vita della Vergine“ di Antonio Cornazzano. In: Bollettino Storico Piacentino 60 (1965) 57-74, A. **Ceruti Burgio**: Due poemetti sacri quattrocenteschi. Le „Vite“ della Vergine e di Cristo di A.C. In: Rivista di storia e letteratura religiosa, 10 (1974) 319-333; P. **Farenga**: A. da Cornazzano. In: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 29, Roma: Società Grafica Romana 1983, 123-132, 126;

Predigten Caracciolos wurden schon im 15. Jahrhundert gedruckt in: Robertus **Caracciolus**: Sermones de adventu; Sermo de Sancto Josepho; Sermo de beatitudine; Sermones de divina charitate; Sermones de immortalitate animae. Dominicus Bollandus, De conceptione Mariae Virginis. Venezia: Giovanni da Colonia e Johann Manthen, 1477-78 (Roma, Biblioteca Casanatense: Inc. 248). Wie unten zu sehen sein wird, scheinen vor allem die Elemente der Josephsgeschichte und die Idee der Unbefleckten Empfängnis dem Werk Robertos entnommen zu sein.

²³³ Sharon **Fermor**: Decorum in Figural Movement: The Dance as Measure and Metaphor. In: Francis **Ames-Lewis**, Anka **Bednarek** Hg.: Decorum in Renaissance

zwei Codices des *Fondo Magliabecchiano* in der *Biblioteca Nazionale* erhalten sind.²³⁴

Das Marienleben wurde von Antonio da Cornazzano nochmals für den Druck bearbeitet und erlebte 13 Ausgaben bis zum Jahr 1500.

Zu Beginn der *Marienvita* beklagt sich der Dichter über einen Liebesverrat seiner Angebeteten Angela.²³⁵ Um Trost zu finden, wendet er sich einer religiösen Beschäftigung zu:

"Ma quanto con l'ingegno in ogni banda
possuto extender son di fior diversi
facto alta dea del ciel ho una grelanda.

Così piacesse a dio che i mei di persi
havessi tutti spesi in lei servire
e dedicare rime e prose e versi.

...

Quanti palesi e non notati furti
fa di noi el tempo: el passa in un volato
e pare che tutti in verso terra nhurti..."²³⁶

Gleich zu Beginn des Epos spielt also die Thematik der höfischen Liebe eine große Rolle, die zwar trügerisch und gefährlich ist ("*...meglio mera incontrare viva medusa...*"),²³⁷ deren Vokabular und galanter Gestus jedoch die Verehrung und Liebe der Madonna gegenüber prägt. Es ist also die Erkenntnis der *Vanitas*, der Eitelkeit irdischer Liebe, die Antonio zur himmlischen Liebe treibt, eine Haltung, die der Dichter

Narrative Art. London: Birkbeck College 1992, 78-88. C. **Mazzi**: *Il Libro dell'Arte del Danzare* di Antonio Cornazzano. In: *La Bibliofilia* 17 (1915-16) 1-30.

²³⁴ Die „*Laudes Urbis Florentinae*“ in: BNF Cl.VII.149, Cl. VII.1188, die *Marienvita* in: BNF, Codex Palatinus 334, 101, Codex Magliabecchianus II.X.62. Auf den folgenden Seiten stütze ich mich auf BNF Nencini 1.3.3.50: **Antonio da Cornazzano**: *Vita della Gloriosa Vergine Maria composta per Misser Antonio Cornazano in Terza Rima Historiata. Impresa in Venetia per Nicolo Zopino & Vincentio Compagni* 1518, weiterhin zitiert als: Antonio Cornazzano 1518.

²³⁵ Cornazzano vollzieht hier die Parallele zu Petrarca's Canzoniere, wo der Dichter mit den Klangähnlichkeiten und Sinnnuancen des Namens *Laura* mit dem Wort *lauro* spielt.

²³⁶ Antonio Comazzano 1518, fol. 1 r. , fol. 1 v.

²³⁷ Antonio Cornazzano 1518, fol. 21 v.

Petrarcas letzter *Canzone* entnimmt. Die Einleitung endet mit einem Marienlob, so wie das gesamte Poem auch wieder mit einer Marienlaude schließt.

Nach einem ersten Kapitel über die edle Abstammung Mariens und ihre Geburt folgt ein Kapitel über ihr Leben im Tempel. Hier schildert Antonio die Tugenden der Jungfrau, die sich wie ein Aufruf zur Bescheidenheit und *humilitas* im prunksüchtigen, höfischen Leben der Zeit, also eine Art Sittenspiegel für eine Hofdame, ausnehmen:

"Lhabito suo non fu di verdi panni
ne mai di van color ma meschino e scuro
Senza inventive damorosi inganni
Quasi albissima neve o latte puro
Che dal ciel cada in parte ove egli ombreggia
O in arbore alto o sopra antiquo muro

Pensati donna cio chavea negli occhi
Che sol col sguardo salchun mal vedeva
Savi facia gli gioveni sciocchi

Chi pien di vanitade gli veneva
Alla presentia sol pur della vista
Con lanimo a Dio volto si parteva..."²³⁸

Antonio erzählt daraufhin vom "amourösen Fieber", in welchem sich der alte Joseph nach Maria verzehrt. Joseph wird also auch in gewissem Sinne mit den komischen Zügen des lüsternen Greises geschildert, mäßigt sich jedoch dann durch den Einfluß des Göttlichen. Der Dichter läßt einen Katalog mit lasziven Persönlichkeiten des alten Testaments folgen, die durch Frauen und Frauenlist ins Straucheln gerieten. Die ironisch-erotischen Züge des Poems werden nochmals vertieft im nächsten Kapitel, das die Verkündigung nacherzählt.

Während Joseph die Hochzeit vorbereitet, läßt Gott den Erzengel Gabriel seine Botschaft verkünden, die wie ein mit Joseph konkurrierender Heiratsantrag klingt:

"Mentre adunque la vergine rimasa
presso la madre: & mentre chel marito
di far queste nozze si travasa

²³⁸ Antonio Cornazzano 1518, fol. 6v.-7r.

Dio disse a Gabriello angel più ardito
 Porta questa ambasciata a tal donzella
 chio voglio farli assai miglior partito.

Ella e senza una machia humile e bella
 Prometta sola a me quel corpo mondo
 tutto el ciel voglio poi donare ad ella.."239

Schlüsselpers ist in diesem Falle jedoch die Anfangszeile der zuletzt zitierten Terzine: Maria ist unbefleckt, demütig und schön, drei Attribute, die in jener Zeit durchaus theologisch gehaltvoll waren, da sie auf die umstrittene Idee der Unbefleckten Empfängnis anspielten und auf den Einfluß des Franziskaners Roberto da Caracciolo schließen lassen.

Nach diesem Heiratsantrag schwankt die schockierte Maria zwischen Ungläubigkeit, Erschrecken und Geschmeicheltsein. Sie erbleicht, errötet und fängt an zu stammeln:

"Havete vista mia smorta viola
 O in cielo doppo gran pioggia el vergie archo
 Tal lei resto sendo assalita sola." 240

Doch nach einigem Hin und Her entschließt sich die Jungfrau dazu, den Antrag anzunehmen.

"Et in quel porto non pregata troppo
 Compiacque al suo amator la donna casta
 Vergine inanzi el parto e in mezzo e doppo..."241

Zwar lasse sich die Jungfrau im Grunde nicht lange bitten von ihrem Liebhaber, doch (und das betont der Dichter) bleibe sie Jungfrau. So werde Maria zur Miterlöserin und damit zur neuen Eva und Siegerin über den Teufel, weshalb der Tag der Verkündigung, der 25. März, auch besonders gefeiert werde. Antonio malt die Gefühle der Beteiligten in diesem Zwiegespräch der Brautwerbung, aus, was sicherlich dem Amüsement seiner

²³⁹ Antonio Cornazzano 1518, fol. 11 r.

²⁴⁰ Antonio Cornazzano 1518, fol. 11 v.

Zuhörerinnen um Ippolita Sforza gedient haben mag, es andererseits aber auch den Zuhörerinnen erlaubte, sich mit der Jungfrau als Tugendvorbild zu identifizieren. Im folgenden Kapitel schildert der Poet den Besuch bei Elisabeth, was Antonio nochmals dazu verwendet, den komplizierten Familienstammbaum zu erläutern. Er betont die königliche Herkunft Mariens, welche also wegen dieser Abstammung würdig genug ist, den Messias zur Welt zu bringen.

Vor allem aber erzählt der Dichter auch von der menschlich-allzumenschlichen Eifersucht Josephs:

"Ioseppe che non fo mai tanto bono
che non vedesse un sp in sotto una rosa
Mira questi atti che gli soi non sono

Per casa andava grave & angustiosa
El seder suo non come quel di pria
Piu el petto aperto: e la voce piu ascosa

Questi son segni di perversa via
Dice a se stesso e cosi el pover vecchio
Comincia ambestiar di gelosia..."²⁴²

Joseph wird wiederum durch den Engel belehrt und mäßigt sich:

„E sel lhaveva per vanita amato
Hor ladorava per Santita vera
E come tempio del Signor sacrato..."²⁴³

Durch den Engel wird Joseph also in die Regeln höfischer Liebe eingewiesen, d.h. nicht um seiner selbst, sondern um des anderen willen zu lieben. Es wird eine Beziehung zwischen den Ehepartnern postuliert, die an die Beziehung Dantes zu Beatrice oder Petrarcas zu Laura erinnert und die im wesentlichen den Verzicht auf körperliche Erotik beinhaltet.

²⁴¹ Antonio Cornazzano 1518, fol. 12 r.

²⁴² Antonio Cornazzano 1518, fol. 14 v.

²⁴³ Antonio Cornazzano 1518, fol. 16 r.

Nach einer ausführlichen Schilderung von Geburt, Anbetung der Könige und betlehemitischem Kindermord geht Antonio relativ schnell zur Schilderung des Passionsgeschehens über. Das siebte Kapitel schließlich erzählt ausführlich den Marienod. Der Dichter lädt seine Zuhörerinnen ein, nicht zum Tanze zu gehen, sondern an der Beerdigung der Maria teilzunehmen, deren Lebensende sich in größter Armut und Demut abspielt. Aus Sehnsucht nach ihrem Sohn und Bräutigam verzehrt sich die Jungfrau und entschließt sich, ihm zu folgen:

"Le lachryme dal cor pensoso e tristo
 si caldamente si gli dispiccoro
 che mai non fe se non dimandar Christo.

Christo figliuol Sanctissimo chjio adoro
 dove mhai tu lassata departendo
 In man da gli iudei senza ristoro..."²⁴⁴

Der innere Monolog der Jungfrau in der letzteren Terzine läßt zwei Dinge deutlich werden; die erneute, letztendlich dem Hohelied entnommene Gleichsetzung der Beziehung des Einzelnen zu Gott mit der Beziehung zwischen Mann und Weib oder auch zwischen Mutter und Sohn, in der Sehnsucht, Verehrung und Verlangen eine große Rolle spielen; andererseits der offensichtliche Antisemitismus, der häufig mit dem Marienkult gekoppelt war, von Köln 1424 über Mantua 1495 bis Regensburg 1519.²⁴⁵

Der Engel Gabriel verkündigt Maria schließlich ihren bevorstehenden Tod. In seinem Bericht von Tod und Himmelfahrt folgt Antonio im wesentlichen dem Bericht Jacopo da Voragine, der unterbrochen wird von einer an die Gläubigen gewandten Passage, in der Antonio auf die politische Zerrissenheit Italiens eingeht:

²⁴⁴ Antonio Cornazzano 1518, fol. 24 r.

²⁴⁵ Hans **Belting**: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, 505-507; Klaus **Schreiner**: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin. Wien, München: Carl Hanser Verlag 1994, 443-449 zur Umwandlung von Synagogen in Marienkirchen in Nürnberg 1349, Heidelberg 1390, Köln 1423, Regensburg 1519, Rothenburg 1520.

"E voi per litalia in armi e accolta
 Se ogni via vi manchasse a far regina
 Questa giamai non ve per esser tolta

Ritornatevi a lei danimo inchina
 che in questo mondo vi dara corona
 E in cielo unaltra che sara divina..."²⁴⁶

Maria ist also die Souveränin, sie steht über den Parteien und verbindet alle miteinander. Im achten Kapitel erzählt Antonio von den Wundern und Gnadenakten, die Maria bewerkstelligt. Es folgt eine abschließende Rede des Autoren an die Madonna:

"Vergine gloriosa anima bella
 nella cui fronte el sol la sua luce prende
 e da gli piei la mattutina stella

Madre e sposa del Re che i ciel trascende
 immacolata gemma orientale
 che piu chel chiaro giomo arde e risplende.

Humile e alta senza alchuno equale
 vergine volge a me gli tuoi begli occhi
 se sascolta nel ciel pianto mortale..."²⁴⁷

Die drei eröffnenden Terzinen zählen die Charakteristika Mariens als Himmelskönigin auf: Ausgestattet mit den Attributen des apokalyptischen Sonnenweibes, eine Lichterscheinung, gleichzeitig demütig und hoheitsvoll. Der Autor läßt eine Art formelhafte Lebensbeichte folgen, in der er immer wieder die Flüchtigkeit des Lebens und die Nähe des Todes betont und darum bittet, daß die Jungfrau seinen Charakters bessert. In den Schlußversen fleht Antonio nochmals um Errettung, denn vielleicht sei die Mitte seines Lebens schon vorbei:

²⁴⁶ Antonio Cornazzano 1518, fol. 26 v.

²⁴⁷ Antonio Cornazzano 1518, fol. 30 v.

"Del morir certio son mai non so lhora
e forse corso ho el mezzo di mia vita.." ²⁴⁸

So wie sie schon Tausende Seelen errettet habe, solle sie auch ihn erretten, denn er sei wie ein auf stürmischer See herumirrendes Schiff:

"...Che in mar turbato son con fragil cimbo." ²⁴⁹

Antonio da Cornazzano spielt hier wiederum mit bekannten Motiven, die wir auch schon bei Dante und Petrarca sahen. So auch am Schluß seiner Rede: Dort zitiert er außerdem die Anfangsverse der Göttlichen Komödie "*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*". Das Bild des steuerlosen Schiffes wiederum spielt letztendlich auf die bekannte Marienhymne *Stella Maris* an. Den letztendlichen Schluß des Gedichtes bildet ein in vulgärsprachliche Verse gesetztes *Ave Maria*, das zu den lateinischen Versen des ursprünglichen Gebetes deutende und ausschmückende Ergänzungen liefert.

Antonio da Cornazzanos Gedicht ist zwar ein Lebenslied der Maria, jedoch eindeutig für einen auch literarisch gebildeten Kreis weltlicher Hofdamen bestimmt. Antonio fügt Passagen ein, die das Leben der Madonna in der Alltagswelt einer Hofdame um 1450 konkret erfahrbar machen.²⁵⁰ Brautwerbung, eheliche Begierden und Eifersucht werden mit einem ausgeprägten Sinn für Ironie einbezogen; die Figur der jugendlichen Madonna wird in einer Art verkürztem Fürstinnenspiegel zu einem Tugendmodell, genauso wie die alternde Maria zu einem Vorbild mütterlicher Liebe gerät. Die Beziehung zwischen Maria und Joseph ähnelt in mancher Hinsicht den fürstlichen Zweckheiraten des Spätmittelalters und der Frühneuzeit; und Joseph wird zum Modell für den Fürsten, der seine sexuelle Begierde und seine Eifersucht, seine starken Gefühle zähmt.

²⁴⁸ Antonio Cornazzano 1518, fol. 33 r.

²⁴⁹ Antonio Cornazzano 1518, fol. 33 v.

²⁵⁰ Zu den Techniken des Gebetes vgl. Michael **Baxandall**: Die Wirklichkeit der Bilder. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, 64-73, so zum 1494 erschienenen *Zardino de Orazion* und zu den Predigten des Fra Roberto da Caracciolo. Zur *Devotio Moderna* am Niederrhein vgl. Jutta **Prieur** 1996.

Maria verwandelt sich in eine Figur des Konsens innerhalb der italienischen Kultur, die als einzige imstande ist, die in lauter Duodezfürstentümer zerrissene Nation zu einigen. Es findet außerdem im Epos ein Diskurs innerhalb der Literatur statt. Die von Antonio gewählten Terzinen sind das Medium der *Divina Commedia* gewesen. Seine Verquickung von Mariologie und Minnellyrik sind Petrarcas *Rerum Vulgarium Fragmenta* entnommen. Mittelalterliche Hymnik und spätmittelalterliche Marienlauden werden aufgesogen und sein Sinn für Ironie sowie die Verurteilung der ehemals Geliebten Angela haben etwas unbestreitbar "boccaccieskes", denn das Lebewohl zur Liebe erinnert an Boccaccios Verhältnis zur Geliebten im *Corbaccio*.

Cornazzanos Poem wird damit zu einem greifbaren Beispiel für die Verstricktheit weltlicher und religiöser Belange, denn die erotischen Anspielungen dienten einer Aufforderung zu höfischer Tugend für die Zuhörerinnen und nicht nur deren Amusement. Der Dichter verfährt hier ganz nach dem Prinzip "*uti et delectari*" des Horaz. Vielleicht muß man unter diesem Aspekt auch einen Großteil der bildkünstlerischen Produktion in den Zeiten eines beginnenden Humanismus sehen. In jedem Falle dient ihm die Figur der Madonna für die Schilderung sehr verschiedener, im Verständnis des 20. Jahrhunderts auch widersprüchlicher Interessen: von der religiösen Lebens- und Liebesbewältigung über die Erziehung der Prinzessin bis hin zur konkreten Einigungspolitik im zerrissenen, von fürstlichen Wölfen bewohnten Italien.

3.6.2 Domenico da Corellas *Theotocon*

In Quellen des *Quattrocento* ist oft die Rede vom Schmuck einer Kapelle oder eines Altarraumes zu Ehren der Madonna oder zu Ehren Gottes und der Heiligen. Altarschmuck und Laudengesang sollte die Beschenkten erfreuen.²⁵¹ Da die Heilspersonen wirklich als in das Leben eingreifende Wesen begriffen wurden, mußte man ihnen auch literarische Schulung und Geschmack zubilligen.

²⁵¹ Charles **Hope**: Altarpieces and the Requirements of Patrons. In: T. **Verdon** und J. **Henderson** Hg.: Christianity in the Renaissance. Syracuse, New York 1989, 537-571. Vgl. beispielsweise das Testament Filippo Strozzi zu seiner Kapelle in Santa Maria Novella: „item voglio , comando et ordino et lascio *per amor di dio* et per rimedio dell' anima mia che, al caso che in vita mia non si fusse finita la mia cappella di Sca Maria novella di firenze...“ In: Giovanni **Gaye** Hg.: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Bd. 1, Firenze 1839, 354.

Ein Beispiel für diese Annahme ist das Schlußwort des anderen großen Marienliedes im Florenz der 60er Jahre. Es handelt sich um das *Theotocon* des Dominikaners Domenico di Giovanni da Corella.²⁵² Dieses Epos entstand vor dem Tode Pieros 1469 in Santa Maria Novella, wo der betagte Universitätslehrer seine Altersruhe genoß und wo er auch an einer langen Geschichte von Florenz gearbeitet hatte. Vermutlich beabsichtigte der Dichter so eine Danksagung an den Mediceer, der vorher dem Kloster Stiftungen hatte zukommen lassen. Domenico muß also in relativ engem Kontakt mit den Medici und dem intellektuellen Kreis der Machthaber gestanden haben. Sein Werk umfaßt einerseits eine lange Marienvita, andererseits einen Führer mariologischer Kultorte in Florenz, Rom, Umbrien und der Toskana.

Domenico schließt sein Epos mit einer Anrufung Mariens und bittet darin deutlich um Schutz für seine Stadt, einen Schutz, den sich die Florentiner durch eifriges Stiften erworben haben. Das künstlerische Mäzenatentum stehe in Zusammenhang mit dem Seelenheil, aber auch mit dem Schutz vor den Unbilden des Lebens in der diesseitigen Welt.

²⁵²Es handelt sich um den *Codex Laurentianus Plut. XVI,25* der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz. Eine vollständige Abschrift existiert im Codex G 2.8768 der *Biblioteca Nazionale di Firenze*. Der zweite Teil des Werks, Buch 3 und Buch 4, wurden 1742 von Giovanni Lami veröffentlicht. Vgl. Giovanni **Lami** Hg.: *Deliciae Eruditorum seu veterum Anekdoton Opusculorum Collectanea*. Firenze 1742, Band 13, 49 ff. Zu Domenico vgl. auch Stefano **Orlandi**: "Necrologio" di Santa Maria Novella. Band 2, Firenze: Olschki 1955, Bd. 2, 503-511. Orlandi veröffentlichte die den Dominikanerorden betreffenden Passagen des vierten Buchs. Vgl. dazu Creighton E. Gilbert Hg. 1992, 148-151. Gilbert veröffentlichte englische Übersetzungen der ihm kunsthistorisch relevant erscheinenden Stellen. Es erscheinen hier die Beschreibung von *Or San Michele*, der Bronzetüren des Domes, des Baptisteriums und der *Annunziata*. Vgl. auch Wolfgang **Liebenwein**: Die "Privatisierung" des Wunders. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato. In: Andreas Beyer, Bruce Boucher: Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer. Berlin: Akademie Verlag 1993, 251-290. Liebenwein zitiert in Anm. 3 auf S. 284 die auf die *Annunziata* bezogenen Passagen des Epos. Die folgenden Ausführungen basieren auf einem Vortrag des Autors auf einem Kolloquium, das im Kunsthistorischen Institut von Florenz im April 1997 gehalten wurde. Der Text wurde 1998 veröffentlicht. Vgl. dazu: Wolfgang Till **Busse**: „Emula romanae quoniam virtutis et heres/ Mitibus indulgens colla quoniam superba premit...“: Domenico da Corellas „Theotocon“ und seine Darstellung der Marienheiligtümer in Rom und Florenz. In: Henry **Keazor**

Dieses Seelenheil erwerbe man sich durch die seit der Spätantike üblichen Lobgesänge, deren Autoren am Ende des Gedichtes aufgezählt werden.²⁵³ In diese Reihe fügt sich der Autor ein und bittet nun um sein eigenes Seelenheil:

"Ich kann Dir keinen wundervollen Tempel errichten, noch kann ich Dir wundervolle Gaben beschaffen. Das sollen jene tun, denen Überfluß an Gütern gegönnt ist; ich armer (Mensch) jedoch widme dir dieses magere Werk. Vorher habe ich es selbst durch Deinen Meereswind empfangen und übergebe es Dir glücklich abgeschlossen."²⁵⁴

Und Domenico schließt:

"Ich habe als erster begonnen, das Meer deiner Lobgesänge von einem Kahne aus zu erleuchten, oh heitere Jungfrau. Ich gebe den anderen Gelehrten ein nachahmenswertes Beispiel, damit sie versuchen, meinen Inhalten mehr hinzuzufügen. Und wenn sie die Juno und den falschen Jupiter zurückgelassen haben, sollen sie dich, oh wahre Göttin, zu feiern beginnen."²⁵⁵

Hg.: Florenz-Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz. Münster: LIT Verlag 1998 = *Artes Optimae* 1, 47-70.

²⁵³Biblioteca Nazionale di Firenze, Fondo Palatino (weiterhin zitiert als BNF), G

2.8768, fol. 82 r.:

"Conditor aurorae veterum clarissima patrum
Gesta canens celebri non sine laude *petrus*.
Eroicis elegos coniunxit versibus olim
Inque suo fecit codice *prosper* idem.
Florent sedulii laudantur scripta *iuvenci*
Acta redemptoris qui concinere boni.
Ingenio pollens et versu sexquipedali
Doctus apostolicum vertit *arator* opus.
Ambrosius dulces simul et *prudens* hymnos
Scripserunt lirico clarus uterque metro.
Et reliqui recta dictantes arte libellos
Carmina de rebus composuere sacris."

²⁵⁴ BNF G 2.8768, fol. 81 v.:

"Non ego magnificum valeo componere templum
Nec pretiosa queo solvere dona tibi.
Id faciant illi quibus est opulentia rerum
(fol. 82 r.)
Hoc exile tibi dedico pauper opus.
Ante quod ipse tuo fretus spiramine cepi
Felici clausum fine rependo tibi."

²⁵⁵ BNF G 2.8768 fol. 82 r.:

"Primus ego laudum pellagus lustrare tuarum
Exigua cepi virgo serena rate.
Exemplum prebens aliis imitabile doctis
Ut ceptis studeant addere plura meis.
Et iove cum falso seva iunone relicta
Incipiant veram te celebrare Deam."

Domenico läßt hier offensichtlich den Beginn des *Paradiso* 2, Verse 1-9 aus der *Divina Commedia* anklingen:

Der Dichter ergötzt sich sozusagen in literaturwissenschaftlicher Tätigkeit zum Wohle der Madonna. Sekundärliteratur über Marienlauden zu schreiben wird als dem gesungenen Lob gleichwertig verstanden. Domenico sieht Lobgesänge und prächtige Bauten oder Bildwerke als gleichrangige Gaben vor dem Auge der Madonna an. Im Grunde fragt sich, ob die Gleichrangigkeit der Künste Architektur, Malerei und Poesie in diesem Lehrgedicht thematisiert wird.

Stefano Orlandi stellte 1955 eine Liste der Werke des Domenico di Giovanni da Corella mit einem kurzen Lebenslauf zusammen.²⁵⁶ Nach dem Nekrolog von Santa Maria Novella starb er 1483. Geboren zu Beginn des Jahrhunderts, war er schon als Kind in den Orden eingetreten und lebte dort bis fast zum Tode, tätig als Lehrer der Theologie. Seine Karriere wurde wohl vor allem durch seine ausgefeilten Predigten vor dem Papst gefördert, als Eugen IV. in Florenz im Gästehaus des Predigerklosters Santa Maria Novella wohnte. Einige Male wurde er Prior der Ordensprovinz. Besonders in den Mußzeiten widmete er sich der Lektüre und dem Studium. Schließlich leitete er drei Semester lang die Geschicke der Dominikaner, wurde jedoch von Marziale Auribelli abgelöst, der sich wesentlich länger an der Spitze des Ordens halten konnte. Der Nekrolog erwähnt neben seinem Marienepos *Theotocon* eine Geschichte der Stadt Florenz und seine Tätigkeit als Dantekommentator.²⁵⁷ Die letzten Jahre brachte Domenico zurückgezogen im Kloster Santa Maria Novella zu, zumal er von einer Herzkrankheit geplagt wurde.

"O voi che siete in picciotta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a rivederli vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, e conducemì Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse."

²⁵⁶ Stefano Orlandi 1955, Band 2, 310-320.

²⁵⁷ Stefano Orlandi 1955, Bd. 1, 187-190.

Neben seinem Marienlied verfaßte Domenico eine Geschichte der Stadt Florenz bis ins Jahr 1267, das Werk "*De Illustratione Urbis Florentinae*".²⁵⁸ Corellas Marienepos muß sicher im Zusammenhang mit diesem historiographischen Werk verstanden werden.

Es erzählt in den ersten, sehr umfangreichen Büchern die Kindheit und Jugend der Madonna, ihre Rolle im Leidensgeschehen, ihren Tod und die Verherrlichung nach ihrem Tode.

Besonders ausführlich wird am Schluß des zweiten Buches ihre Reise durch die verschiedenen Himmel in das Zentrum des Universums, zu Gott geschildert, ihrem Bräutigam, Sohn und Vater.

Domenico bedient sich in seinem Epos des Hexameters, eines klassischen Metrums, greift jedoch in der Thematik vor allem dieses zweiten Buches auf Dante zurück und dessen Reise durch den Kosmos. Dieser Reise schließt sich in den Büchern 3 und 4 eine Pilgerfahrt durch die irdischen Marienheiligtümer Mittelitaliens an, also Roms, Umbriens, der Toskana und Florenz. Auftakt des Florenzrundganges ist ein Lob der großen Geister der Arno-Stadt, Dante und Petrarca.²⁵⁹ Hier seien neben den klassischen Marienheiligtümern nur die Kirchen aufgezählt, in denen Domenico Ghirlandaio ab 1470 gearbeitet hat.

²⁵⁸ Stefano Orlandi 1955, Bd. 2, 312-314.

²⁵⁹ BNF G 2.8768, fol. 66v.:

"Dantes et f. petrarchapoete

Hos inter dantes simul e petrarcha poetae
15 Prefulgent libris auctor uterque suis.
Qui florentinae merito clarissima gentis
Lumina censentur semper honore pari."

Domenico fährt fort:

"Quamvis non desint belli pacisque magistri
Tollentes patriaenomen ad astra suae.
20 Civilis vitae quae cultu pollet ameno
Nec minus insigni religione nitet.
Ut loca demonstrant etemo condita regi
Pluraque celicolis rite dicata bonis
De quibus illa placet percurrere metris
25 Quae matri tantum structa fuere dei."

fol. 67 r.:

"1 Altera cum nequeat reperiri patria quae tot
Divae curavit condere templa piae."

Domenico beschreibt u.a. die Kirche von Orsanmichele,²⁶⁰ die ja neben der SS. Annunziata und der Domkirche zu den Zentren des Marienkultes in Florenz gehörte,²⁶¹ übersieht jedoch die Statuenausstattung des 15. Jahrhunderts und beschränkt sich auf den Lobpreis des Marienbildes, das ja schon Mitte des 14. Jahrhunderts erschaffen worden war. Die Tafel Bernardo Daddis mit der *Madonna delle Grazie* von 1347 wird nicht als „künstlerisches“ Werk aufgefaßt und geschildert,

²⁶⁰ Vgl. Gaetano **Milanesi**: Della tavola di Nostra Donna nel tabernacolo d'Or San Michele e del suo vero autore. Firenze: Le Monnier Successori, 1870; Pietro **Franceschini**: L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze. Firenze: Landi, 1892; Saverio **La Sorsa**: La compagnia d'Or San Michele. Trani 1902; Werner **Cohn**: La seconda immagine della loggia di Orsanmichele. In: Bollettino d'Arte 42, 1957, 335-338; Werner **Cohn**: Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della chiesa di Orsanmichele di Firenze. In: Bollettino d'Arte 41(1956) 171-177; Werner **Cohn**: Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8 (1957-9) 65-77; Werner **Cohn**: Zur Ikonographie der Glasfenster von Orsanmichele. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 9, 1960, 1-12; Giuseppe **Marchini**: Miracoli d'Orsanmichele. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 17 (1973) 129-34.

²⁶¹ BNF G 2.8768, fol. 67 r.:
"Aedes Sanctae Mariae in horto Sancti Michaelis Florentiae
 In medio cuius sancti michaelis ad ortum
 Sedes reginae cemitur esse poli.
 Hic erat angelici tunc hortus forte sacelli
 Unde loco nomen quod fuit antemanet.
 Nunc ubi magna domus precluse turris ad instar
 Fertur in aereas altius una plagas.
 Quae licet ex omni videatur splendidaparte
 Sanctorum statuas dum foris ipsa tenet.
 Attamen apparet longe speciosior intus
 Fulget ubi sanctae matris ymago Dei.
 Hanc miro candore nitens amplectitur archus
 Sculptilibus pollens undique marmoreis.
 Quorum compages tanta contextitur arte
 Ut sibi vix aliud par videatur opus.
 Cuius ad impensam domine celestis amore
 Plurima tunc populus contulit hera simul.
 Cernit in immensum quibus haec spectabilis odes
 Unde figura satis sancta decoris habet.
 Semper aperta manens pretiosi tegmine veli
 Monstratur rara si tamen ipsa vice.
 Supplice cum vultu populo spectatur ab omni
 Cuius et illa sua percipit aure preces.
 Hinc sibi perpetua festis sub lege diebus

fol. 67 v.:
 Cives hic laudes constituere cani."

sondern sie "erstrahlt" als Wohnsitz Mariens.²⁶² Im Gegensatz zu den von Trexler²⁶³ festgestellten Sehgewohnheiten der Durchschnittsbürger der Stadt trennt Domenico jedoch zwischen Bild und Gottheit: Die Gottheit wohnt in dem Bild, ist jedoch nicht identisch mit ihm.

Trotzdem bleibt ihr Gesicht verschleiert, so wie es auch bei vielen anderen Gnadenbildern üblich war, so etwa der Madonna von Impruneta, deren Sichtbarkeit und deren alles erblickendes Auge ebenso gefürchtet wurde, wie man sie auch herbeisehnte.²⁶⁴ Maria wird als Behüterin des Vaterlandes gesehen und rechtfertigt damit die Kosten, in die sich die Bürgerschaft zur Ausstattung der Kirche stürzt, die aber selbst nur recht allgemein als groß, hoch und turmartig beschrieben wird. Mehr Interesse findet der Marmortabernakel Orcagnas von 1355-59, dessen marmorne Reinheit und dessen feine Bildwerke Domenico bewundert.²⁶⁵ Seine eigene Kirche Santa Maria Novella schildert der Dichter mit folgenden Worten:

²⁶² Walter und Elisabeth **Paatz**: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Bd. 4. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1952, 480- 558, zur Statuenausstattung 491-95, zur *Madonna delle Grazie* 499-503.

²⁶³ Richard C. **Trexler**: Florentine Religious Experience: The Sacred Image. In: Studies in the Renaissance 19 (1972) 7-41, 18-19 zur Identifikation von Bild und Heilsgestalt; 12-13 zum Verlauf der Prozessionen.

²⁶⁴ Richard C. **Trexler**: Public Life in Renaissance Florence. New York, London: Academic Press, 1980, 63-80. Trexler analysiert auch hier die Sehgewohnheiten der Bürger in bezug auf die *Impruneta*, eines der drei großen Gnadenbilder von Florenz. Zum Schleier vgl. S. 64.

C. **Nardi**: La `leggenda riccardiana` di Santa Maria dell`Impruneta: un anonimo oppositore del pievano Stefano alla fine del Trecento?. In: Archivio Storico Italiano 3 (1991) 503-551.

²⁶⁵BNF G 2.8768 fol. 67 r.:

11 Atamen apparet longespeciosior intus
Fulget ubi sanctæ matris ymago Dei.
Hanc miro candore nitens amplectitur archus
Sculptilibus pollens undique marmoreis.
15 Quorum compages tanta contextitur arte
Ut sibi vix aliud par videatur opus.
Cuius ad impensam domine celestis amore
Plurima tunc populus contulit hera simul.
...
(fol. 67 v.):
Fida quibus tantæ custodia creditur edis
Ingens illius neminatur honor.
Pristina sed maneat tanti veneratio templi
5 Et crescat magnis auctibus illa diu.
Nunc ubi prefulgent auri splendore columnæ
Et simulacra nitent erea multa simul.
Ac bene pervitreas phebore radiante fenestras
Pulchrior apparet nobilis ille thronus.

"Sodann erscheint das hohe Gebäude der neuen Kirche, erbaut im Namen der Mutter und Heiligen. Für sie steht das innen sehr große und schöne Haus. Vielleicht gibt es nirgends in der ganzen Welt etwas derartiges. In diesem berühmten und prächtig geschmückten Hause wohnen lauter gelehrte Männer, die Nachkommenschaft des Vaters Dominikus. Darunter waren Giovanni und Leonardo zwei Leuchten heiliger Gelehrsamkeit. Der eine glänzte durch den roten Kardinalshut und ist nicht weit von der Stadt Buda begraben. Der andere war der allgemeine Rechtsgelehrte des Ordens und liegt in der Mitte des Chores unter einem skulptierten Grabmal. Die anderen Namen der verbleibenden Väter verschweige ich, die dieser Ort der fruchtbaren Kirche gebar.²⁶⁶

Dort befindet sich auch die überaus schöne Papstherberge, wenn der oberste Priester in unserer Stadt hofhält. Deshalb bezieht auch der gekrönte Kaiser in diesem berühmten Hause seine Bleibe. Denn auf allen Seiten ist jene befestigt durch schöne Kreuzgänge und wird außerdem vollständig durch ein festes Gewölbe bedeckt. Aber wenn sie selbst auch würdig erbaut wurde, hat es doch eine einheitliche Fassade davor nicht gegeben. Jene schmückte nun Giovanni Rucellai, der in besonderer Liebe zur großen Mutter brennt, mit seinem eigenen Geld durch Tafeln aus unterschiedlichem Marmor. Er stiftete auch einen neuen Giebel. Ihn wird das Volk immer aus vollem Munde loben und rechtens hundertfach belohnen. Hier erglänzt auch der Ruhm des Giovanni di Bertino, der durch seine Kunst dieses Werk hergestellt hat. Von allen Seiten umschlingt er durch obsttragende Zweige die Türe und mit vielfältigen Blüten bedeckt er den nackten Marmor. So wird die Fassade dieses Hauses noch auffällender, da sie durch die Mühe des tüchtigen Bildhauers so erneuert wurde.

Der oberste und würdigste Priester Konstantinopels, Patriarch Josephus liegt hier begraben. Durch diesen Führer hat das große Griechenland den wahren Glauben empfangen, durch die Lehren des Florentiner Konziles. Hier hat er das lang verdiente Geschenk des Lebens genossen und lebt fort in der ewigen Ehre seines Grabes."²⁶⁷

Domenico da Corella erwähnt noch nicht die *Madonna della Pura*, ein beliebtes Gnadenbild in Santa Maria Novella²⁶⁸, dessen Verehrung erst in den frühen 1480er Jahren begann, und widmet sich dem Preis der zum Marienlob erbauten Kirche an sich. Das private Mäzenatentum der Rucellai und die geistigen Größen des Dominikanerordens werden gepriesen, vor allem die Persönlichkeiten neuerer Zeit. Leonardo Dati und Giovanni Dominici waren zudem, wie oben geschildert, wichtige

10 Effigies in quo residet veneranda Marie
Quae validapatriam sepe tueturope.

Zum Tabernakel vgl. auch Gert **Kreytenberg**: *Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele*, Florence, New York: Henry N. Abrams, 1994

²⁶⁶ BNF G 2.8768, fol. 73 r.

²⁶⁷ BNF G 2.8768, fol. 73 v.

²⁶⁸ Vgl. dazu Rona **Goffen**: *Nostra Conversatio in Caelis est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*. In: *Art Bulletin* 61 (1979) 198-222.

Autoren theologischer Schriften der dominikanischen Observanz. Geistliche Verdienste, etwa des Patriarchen Josephus und weltliche Iniziativen werden in einem Atemzug genannt und damit als gleichwertig betrachtet. Schließlich fährt der Dichter fort:

"Und in der Nähe erblicke ich die Giebel des höchsten Tempels, den sich das Volk mit viel Geld erbaute (...) So wie ein heiliger Stock eine Blüte hervorbrachte, so soll die hier verehrte (Maria) zum Schmuck des Ortes blühen. Der Gipfel des Tempels reicht nämlich zu den Gestirnen empor, und durch ein gewaltiges Bollwerk steht er noch höher, denn der durch ehrwürdige Kunst hervorragende Handwerker Filippo war ein zweiter Dädalus unserer Zeit. Nicht auf künstlichen Flügeln allerdings fliegt er über das Land, sondern begabt mit Geist und mit Tüchtigkeit hat er ein Haus mit einer festen Kuppel erbaut, die von der Erde bis weit zu den Stemen hin reicht. Nicht das Werk des Agrippa, nicht der riesige Turm des Kolosseums, nichts anderes derartiges gibt es in Rom. Neben den sieben Wundern der alten Zeit hat er es mit Recht verdient, den achten Platz zu halten. Über dem niedrigeren dreifachen Gewölbe ruht es/ und wird durch keine Kraft gestützt. Durch eine ganz symmetrische Ordnung wird die achteckige Fassade verstärkt und leuchtet durch gläserne Rundfenster. Ihr Haupt bekrönt groß eine schöne Spitze und eine eheme Kugel bedeckt sie golden funkelnd.. Sie ist von drei mal fünf Kappellen innen umwallt, von außen verkleidet sie verschiedenfarbiger Marmor."²⁶⁹

²⁶⁹ BNF G 2.8768, fol. 74 r.:

"Sancta Maria de Flore

Et prope conspicio summi fastigia templi
Quod populus multo condidit aere sibi.

...

Cum sacra quae caeli produxit virgula florem
Floreat istius culta decore loci.
Huius enim templi sublatus ad aethera vertex
Qualibet ingenti celsior arce patet.
Nam faber egregia prefulgens arte philippus
Tempore qui nostro dedalus alter erat.
Non equidem fictis volitans super equora pennis
Preditus ingenii sed probitates sui
Ingentem solido construxerit fornice molem
Quae procul a terris sidera versus abit.
Non opus agrippae non phanum immane colossi
Non aliud quicquam pars sibi roma tenet
Hinc ultra septem veteris miracula seeli

fol. 74 v.:

Octavum menuit iure tenere locum.
Inferius triplici testudine desuper una
Structa manet nullo robore fulta prius.
Ordine tota pari facies octogona pollet
Et totidem vitreis orbibus illa micat.
Cuius prima caput nimium speciosa coronat
Et tegit auratis de super urna comis.
Undique terquinis intus vallata sacellis
Exterius vario marmore cincta manet."

Es kehrt auch hier der darin enthaltene Vergleich mit Rom wieder, der Hauptstadt des Altertums, denn das Gebäude bildet das Gegenstück zu Pantheon und Kolosseum. Es erscheint den sieben Weltwundern der Antike ebenbürtig, Brunelleschi als ein zweiter Dädalus, der ihm als Handwerker und Künstler Vorbild ist. Doch Brunelleschi überflügelte den alten Künstlerhandwerker, denn er benutze die Schwingen des Geistes statt der wächsernen Flügel. Es ist also das besondere *Ingenium*, welches den Künstler von dem Handwerker unterscheidet und Brunelleschi steht damit zeichenhaft für den kleinen, aber feinen Unterschied zwischen dem Baumeister und dem Architekten. Sein Werk wiederum wetteifert mit den Wundern der Antike und übertrifft sie; Domenico führt hier in die Beschreibung der Stadt einen *Emulatio*-Gedanken ein. Letztendlich überflügelt also Florenz hier die Mutterstadt Rom.

Domenico widmet besondere Aufmerksamkeit dem Aufbau der Kathedrale, deren auf Arnolfo di Cambio zurückgehende Struktur eingehend beschrieben wird, bis in die Okulusfenster des Kuppeltambours. Die Türen werden von Domenico dem Luca della Robbia zugewiesen. Der Autor befindet sich hier auf der Höhe der Zeit, denn die 1468-69 gefertigten Türen waren gerade erst fertig gestellt worden.²⁷⁰ Damit kann das Epos in diesem Teil zumindest in das Jahr 1469 datiert werden. In seiner Beschreibung des Domes geht der Bettelmönch nicht auf dessen besondere mariologische Bedeutung ein, vermutlich weil er kein berühmtes Gnadenbild besaß. Um so wichtiger sind ihm hier die höchst weltlichen Leistungen Florentiner Künstler und Architekten, deren *Ingenium* besonders gelobt wird.

²⁷⁰Zu den Bronzetüren schreibt Domenico:

(fol. 74 v.):

„Splendida cui lucas aui percussor et eris

Ostia componit robbius arte pai.⁹⁹

Quam foris et munit pulcherrima turris et omat 100

Ad sacra quae populum festa cire solet.¹⁰⁰

Vgl. Walter und Elisabeth Paatz 1952, Bd. 3, 320-612, 324-25 zu Arnolfo, 329 zum Campanile und zu Giotto, Andrea Pisano und Francesco Talenti, zur Domkuppel 333-334.

Domenico beschäftigt sich nun ausführlich mit dem Kloster von San Marco und dem Mäzenatentum der Medici.²⁷¹ Dort stehe die "lustige Wiege des Erlösers", also die Krippe, an der "das Standbild der Mutter Maria und ihres einzigen Sohnes in winziger Form ruht"²⁷², nebst anderen Figuren, die alles überstrahlen. Aus diesem Grunde werde in jenem Hause bis jetzt das Fest der Weisen aus dem Morgenlande gefeiert, in dem Kloster, das:

"...der großherzige Cosimo in neuerer Zeit aus dem Geschlecht ... der Medici mit seinem Geld begründet hat. Neue Tempel stiftet er für die Fürsten des Himmels und gießt die in der ganzen Welt gesammelten Reichtümer wieder aus."²⁷³

Damit übertreffe Cosimo mächtige Männer und sogar Könige und überwinde Neid durch das Leuchten seiner Besitztümer.²⁷⁴

"Cosmas der Gute hat aus den entferntesten Gefilden das beste zusammengetragen und war ein Licht seines Vaterlandes."²⁷⁵

Besonders wichtig und sich anschließend an die vorher geschilderte Verehrung Dantes und Petrarcas, erscheint auch hier wieder das Mäzenatentum im literarischen Bereich, denn Domenico fährt fort:

²⁷¹ Walter und Elisabeth Paatz 1952, Bd. 3, 8-80, zur Krippe vgl. S. 42.

²⁷² BNF G 2.8768, fol. 76 v.:

"Leta redemptoris quoniam cunabula nostri
Votis aspicias non aliena tuis...
In quo sculpta manet parentis imago mariae,
Et primogeniti forma pusilla sui."

²⁷³ BNF G 2.8768, fol. 76 v.:

"Quam vir magnanimus cosmas etate recenti
Gente satus medica condidit eresuo.
fol. 77 r.:
Et nova principibus componens templa supernis
Toto collectas orbe refudit opes."

²⁷⁴ Domenico fährt fort:

BNF G 2.8768, fol. 77 r.:

"Hac in laude viros supereminet illi potentes
In qua nec reges par sibi nomen habent
Invidiam rerum superat fulgore suarum
vincere quam summi vix potuere duces."

²⁷⁵ (fol. 77 r.):

Quam bonus externis primum conduxit ab oris
Cosmas lux patrie qui fuit una suae.

"Doch damit die durch die rechten Dokumente bezeugte Religion immer in diesem Haus bleibe, stiftete er hier die verschiedenmaßen hervorragenden Bücher, welche eine überaus berühmte Bibliothek beherbergt. Denn zugleich enthält sie wertvolle Bände in lateinischer Sprache und alle Arten griechischer Bücher. Aber es schickt sich, daß dieses Haus durch besonderen Schmuck feststehe und zugleich nährend überall erblühe."²⁷⁶

Stärker noch als durch diese materielle Stiftung erblühe das Haus jedoch durch die Tätigkeit des Erzbischofs Antoninus. Domenico führt auch hier ein dem Wetteifern mit der Antike verwandtes Element ein, denn der Vater der florentinischen Kirche wird den Kirchenvätern der Antike gleichgestellt und erneuert die Kirche im Sinne einer *Renovatio*, also der Wiederherstellung urkirchlicher Zustände. Der folgende vergleichende Elog stellt weltliches und geistliches Haupt der Stadt einander gegenüber.²⁷⁷

²⁷⁶BNF G 2.8768 , fol. 77r.:

"Sed quia religio documentis dedita rectis
Semper in hac marci permanet ede nova
Hic varia posuit prestantes arte libellos
Quos preclara nimis bibliotheca tenet.
Nam simul et latiae pretiosa volumina linguae
Continet et graeci codicis omne genus.
Sed licet eximio constet domus ista paratu
(fol. 77 v.):
Ac simul in cunctis floreat alma locis."

²⁷⁷BNF G 2.8768, fol. 77 v.:

"De duobus claris civibus florentinis
8 Quo bona produxit geminum florentiasydus
Dum claros cives protulit ipsa duos.
Quorum defensor patriae memorabilis alter
10 Et populi tutor more catonis erat.
Firma sed alter erat cleri tutela fidelis
Cui censura gravis cum pietate fuit.
Divitiis cosmas meritis antonius amplis
Prefulgent varia clarus uterque via.
15 Hic erat antistes omni virtute refertus
Ille fuit magnis annumerandus heris.
Cuius fama volat terras vulgata per omnes
Ecclesias cum tot struxerit ille simul.
Karolus magnus
Quae superant omnes quas nostra magnus in urbe
20 Fecerat imperii karolus eresui.
...

(fol. 78 r.):

1 Foelix quem patrem patriae florentia dixit
Eiusdem civis tuta favore probi.
Nam simul orta domi compescens bella forisque
Par summis meruit nomen habere viris.
5 Quod primum populi decreto contigit illi
Ut preciosa monet corporis urna sui.
Ast antoninus sanctorum canone dignus
In media marci permanet ipse domo.
Scripsit ubi plures equo de iure libellos
10 Codicis interpres non minor ille sacri.

Domenico verfolgt hier offensichtlich ein doppeltes Ziel. Er würdigt den Cosimo dei Medici als *pater patriae* und als mächtigen Mann. Interessanterweise wird hier nicht nur Cosimos wirtschaftliche Macht gewürdigt, sondern seine Rolle als weiser Ratgeber, der die Stadt in eine Zeit des Friedens und des Wohlstandes führt, also eine Art *pax augustana*, ein goldenes Zeitalter, einleitet. Es ist der propagandistische, mediceische Gedanke dieses goldenen Zeitalters, der zwanzig Jahre später nochmals in den Fresken der Tornabuoni-Kapelle betont wird:

„AN. MCCCCLXXXX QUO PULCHERRIMA CIVITAS OPIBUS VICTORIIIS
ARTIBUS AEDIFICIISQUE NOBILIS COPIA SALUBRITATE PACE
PERFRUEBATUR.“²⁷⁸

Diese Inschrift erscheint in Ghirlandaios Fresko der Verkündigung des Engels an Zacharias, der ja Vater des Johannes des Täufers war. Im Bilde waren anwesend die wichtigsten Mitglieder der Tornabuoni-Sippe, aber auch die Gelehrten der unmittelbaren Umgebung Lorenzos. Dies galt einerseits dem Täufer, der ein Goldenes Zeitalter, die Zeit Christi, einläutete und Patron des Giovanni Tornabuoni war, andererseits galt es möglicherweise seinem Großneffen Giovanni di Lorenzo di Piero de' Medici, der selber wiederum, als er Papst wurde, mit einer besonderen Propaganda des Friedens antrat (was sich natürlich nicht erfüllte).²⁷⁹ Es handelt sich also um ein Motiv, das Goldene Zeitalter des Friedens, das immer wieder in der Propaganda der Medici erschien - bis hin zu den Fresken Pietro da Cortonas im Palazzo Pitti. Schon bei Antoninus wird die Geburt Mariens in Zusammenhang mit dem Anbrechen der *Pax Augustana* gesehen.²⁸⁰ Insofern mußten Marienbilder wie die *Annunziata* für die

Cuius honor crescit pariter cum tempore donec
Addatur superis optimus ipse choris.
Quod prope clara diem portendit signa futurum
14 Ut data multa sibi cerea dona probant."

²⁷⁸ Es handelt sich um die Verkündigung des Engels an Zacharias in der Johannesvita der Tornabuoni-Kapelle.

²⁷⁹ Vgl. John **Shearman**: *Raphael's Cartoon in the Collection of her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. London: Phaidon Press 1972, 14-15. Leo eröffnete das Konzil von Pisa mit den Versen Joh. 20:19 („Pax vobis...“), ließ bei Amtsantritt einen Triplice Giulio mit den Worten „Pacem meam dono vobis“ prägen (ebenda, Abb. 6) und ließ sich in einem Lobgesang Zaccaria Ferreris als Friedensfürst feiern, der von einem eisernen Zeitalter in ein goldenes hinüberführe (ebenda 1-2).

²⁸⁰ Vgl. *Marienlexikon*, Bd. 1, 179. *Chronikon* Bd. 1, Tit. IV, Cap. VI.

Medici eine besondere Bedeutung haben.²⁸¹ Marienverehrung diente also, wie auch schon bei Cornazzano, der Befriedung der Stadt.

So erklärt sich das Engagement der Medici im Zug der Magier, ihre Verehrung der *Annunziata* unter Piero, ihre Stiftung eines der wichtigsten Marienbilder der Stadt in San Marco, das Engagement Lorenzos in den vielen Bruderschaften der Stadt. Diese Zeit der Gnade ist jedoch nach Domenico ein Geschenk Gottes, das wiederum zu lauter Geschenken für den Schöpfer und seine Mutter führt. Dazu gehören auch die Bauten der Stadt, in denen der heimliche Tyrann nach Domenicos Worten selbst Karl den Großen übertreffe. Hier zeigt sich der herrscherliche Anspruch, mit dem Florenz im Italien des Spätmittelalters auftritt. Cosimo steht also der zwischen den Zeilen zu erkennenden Tradition der antiken Imperatoren und der fränkischen und deutschen Kaiser nahe; er wird zu einer Figur, die das Imperium der Stadtbürgerschaft, der *Civitas Florentiae* einläuten soll. Ihm wird ein Heiliger zur Seite gestellt, der Erzbischof der Stadt. Weltliche und geistliche Herrschaft werden einander ebenbürtig und im Wechselspiel gezeigt.²⁸² Tatsächlich hatten sich die Medici besonders um das von Antoninus geleitete Kloster gekümmert, das auch Mitte des von ihnen benutzten Kultes der Weisen war und schon bald nach dessen Tod bemühte man sich gemeinsam um die Kanonisierung des Heiligen.²⁸³

Der Dichter spielt also mittelbar auf zwei Vorhaben an: die Festigung der Macht der Medici in den Händen des neuen Herren Piero di Cosimo und die Sicherung des Status der Dominikanerobservanten in Stadt und Kirche durch einen neuen Heiligen. Letztendlich sollen also die Privilegien zweier Parteien gerettet werden: hinüber in gerade neu angebrochene, rauhere Zeiten.

²⁸¹ Silvia **Mantini**: *Lo Spazio Sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e cerimoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*. Firenze: Loggia de' Lanzi 1995, 260-265.

²⁸² Vgl. dazu auch die beiden Biographien in: Vespasiano **da Bisticci** (Aulo **Greco** Hg.): *Le Vite*. Bd. 1, Firenze: Istituto Palazzo Strozzi 1970, 223. -242 und Bd. 2, 1976, 167-211.

²⁸³ L. Polizzotto 1992, 353-381.

Die längste Passage im Werk Domenico da Corellas wird von der Kirche Santa Maria dei Servi²⁸⁴ eingenommen, neben dem Dom und Orsanmichele das wichtigste Marienheiligtum der Stadt Florenz.²⁸⁵ Mitte des Kultes ist hier das in lakonischen Worten von Domenico beschriebene Gnadenbild der Verkündigung, ein Fresko mit Ursprüngen im *Dugento*, dem heilende und wunderbringende Kräfte zugeschrieben werden. Domenico schildert dann äußerst ausführlich die zahlreichen wächsernen Votivgaben, die das Schiff der Kirche schmücken.²⁸⁶

Das Bild, in dem die Jungfrau wohne, heile Krankheiten, bewahre vor Kriegspech und rette aus Seenot. Wegen des großen Andrangs an Publikum und der vielen Wachsfiguren reiche der Platz nicht mehr. Domenico behauptet nun, Piero di Cosimo dei Medici habe deshalb die Erweiterung der Kirche veranlaßt.

²⁸⁴Walter und Elisabeth Paatz 1941, 62-196, zur Ausstattung vgl. 121-122 zur Wachsplastik und 97 zum Tabernakel Michelozzos.

²⁸⁵ L. B. **Bulman**: *Artistic Patronage at SS. Annunziata 1440-1520*. Ph.D.-Dissertation University of London, London 1971; Z. **Wazbinski**: 'L'annunciazione' della Vergine nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri. In: *Renaissance Studie in Honour of Craig Hugh Smyth*. Firenze 1985, Bd. 2, 533-549; E. **Casalini**: *La Santissima Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina*. In: E. **Casalini**, M.G. **Ciardi Dupré Dal Poggetto**, L. **Crociani**, D. **Liscia Bemporad** Hg.: *Tesori d'Arte della Annunziata di Firenze*. Ausst.-Kat. Firenze 1987, 75-111. Zum Marienbild vgl. Guglielmo **Gumpfenberg** (Giambattista **Maggio** Hg.): *Atlante Mariano*. Bd. 6, Verona: Sanvito 1843, 363-383.

²⁸⁶ BNF G 2.8768, fol. 78 v.:

"Perquam sanati reges dominique potentes
 Insignes statuas hic posuere suas.
 Aspera sepe duces bello discrimina passi
 Servati valida virginis huius ope.
 Sese cum propriis illi vovere caballis
 Pulchra sibi dantes munera militiae
 Hii sunt belligeri ductores agminis omnes
 Quos superimmanes stare videmus equos.
 ...
 Urbis habet speciem fictis habitata colonis
 Haec edes hominum tot simulacra tenens

fol. 79 r.:

Et sicut in vero struitur certamine pugna
 Ordine si recto debeat illa geni.
 Sic pariter densis acies ornata manipulis
 Parte sub alterutra cernitur ecclesiae."

Dies mag sich auf den Neubau der Kirche beziehen, vor allem der Tribuna Albertis, die eben nicht allein von Piero, sondern vom Gremium der Baumeister gestiftet wurde,²⁸⁷ doch nach dieser wohl bewußt unklaren Wendung wird deutlich, daß sich Domenico hier auf das von Piero dei` Medici gestiftete Altaratorium bezieht.²⁸⁸

Auch hier sind es der weiße Marmor, das Funkeln des Goldes und der Lampen, die als ästhetische Kriterien im Vordergrund stehen.

²⁸⁷ Vgl. dazu die oben zitierten Titel sowie den Artikel von Wolfgang **Liebenwein**: Die "Privatisierung" des Wunders. Piero de`Medici in SS. Annunziata und San Miniato. In: Andreas **Beyer**, Bruce **Boucher** Hg.: Piero de`Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer. Berlin: Akademie Verlag, 1993, 251-290.

Liebenwein schildert hier u.a. die Auseinandersetzung zwischen dem Baugremium der Kirche und dem Mediceer.

²⁸⁸ BNF G 2.8768 fol. 79 r.:
 21 Mox illam merita cupiens in sede locare
 Hoc dignum tanta virgine fecit opus.
 Nam bene de niveo conflatum marmore totum
 25 Et pretio reliquas vincit et arte domos.

fol. 79 v.:
 1 Quatuor ara novas intermanet una columnas
 Et tegitur plano fornicetota super.
 ...
 5 Multa super vindi candent ubi lilia tyroso
 Signa domus medice mitiapoma rubent.
 Angelica suspensa manu micat alta corona
 Quam dea sublimi fronte maria tenet.
 Lampade multiplici celi rutilantis ad instar
 10 Nocte dieque nitet virginis ara pie.
Inter prudentes quoniam sapientior omnes.
Haec oleum plena lampade virgo tulit.
Cuius in altare ne iugis deforet ignis
Petrus olmiferos sponte coemit agros.
 15 Fulgeat ut cunctis haec nobilis ara diebus
 Splendida luciferi facta liquoris ope
 Aptaque gignendos uberima frugibus arva
 Prebuit immensis sumptibus empta suis.
 De quorum fructu sumunt alimenta ministri
 20 Huius adorande qui sacra matris agunt.

Domenico fährt fort:

Illius angelicae repetentes verba salutis
Quam sibi celesti misit ab arce deus.
Cui laus est eadem semper gratissima perquam
Facta gravis salua virginitate fuit.
 25 *Idque figura docet longe venerabilis ista*

fol. 80 r.:
 1 *Amplis mimifica censibus aucta viri.*
 Et crater media situs est pulcherimus ede.

Diese Passage von fol. 79 v., Zeile 11 bis fol. 80 r., Zeile 2 fehlt bei Lami ganz.

Besondere Erwähnung finden die Zeichen der Stadt, die Lilie und das Emblem der Medici, die "*palle*", die als "*poma mitia*", also als Orangen bezeichnet werden.²⁸⁹

Die ständig brennenden Lampen sprechen zudem Domenicos Geschmack am Licht und seinem Schimmer an, eine Vorliebe, die sich als Konstante im Epos wiederfindet.

Pieros Kapellenanbau direkt neben der *Annunziata* wird ebenso erwähnt und der dort aufgestellte Schrank für Silberstiftungen. Hier fällt zum ersten Male in der Kunstgeschichtsschreibung der Name Fra Angelico.²⁹⁰ Der sei nicht nur ein guter Maler, sondern auch fromm. Und vor allen anderen Maler sei ihm die Gnade gewährt, die Jungfrau Maria vollkommen malen zu können, da er die dafür notwendigen Tugenden mitbringe. Als neuer Lukas wird Fra Angelico damit also in den Kanon religiöser Malerei erhoben und dient als Idealmodell eines Malers für Domenico da Corella. Wie wir noch sehen werden, sind Fra Angelicos Werke in mindestens drei Fällen wichtige ikonographische Vorlagen für Domenico Ghirlandaio gewesen, was nicht weiter verwundert, wenn man die vermutliche Lehre Ghirlandaios bei dem Fra Angelico-Schüler Alessio Baldovinetti berücksichtigt.²⁹¹

Er wird damit nicht nur als florentinischer Geist und Stolz der Bürgerschaft gehandelt: Der Geruch der Heiligkeit und seine von oben gesandte Gnade, Maria malen zu können, also ein verbindliches Modell zu liefern, machen ihn eben zu einem neuen Lukas, lassen ihn also für die Observanz des Dominikanerordens neben Antoninus auch zu einem weiteren Kandidaten für den Kanon der Heiligen werden. Das schräg gegenüber liegende *Spedale degli Innocenti* erwähnt Domenico mit folgenden Worten:

²⁸⁹ BNF G 2.8768 fol. 79 v.:

"Signa domus medice mitia pomarubent."

²⁹⁰ BNF G 2.8768 fol. 80 r.:

"Angelicus pictor quam fixerat ante iohannes
 Nomine non iotto non cimabove minor.
 Quorum fama fuit tyrenas claraper urbes
 Ut dulci dantes ore poeta canit.
 Flouit et multis etiam virtutibus idem
 Ingenio mitis religione probus.
 Huic data pre reliquis merito pictoribus illi
 Gratia fingendae virginis una fuit.

(fol. 80 v.):

Ut docet eiusdem manibus descripta iohannis
 Sepe salutatae forma venusta dae."

"Doch wärmt die fromme Mutter die ausgesetzten Zöglinge, die mit Recht ihren Namen von den unschuldigen Kindlein herleiten. Eine Säulenhalle verläuft dort, froh anzusehen wie eine Quelle. Von dort führt der dankbare Pfad zu einem heiligen Wege zurück. Er weist zu einem Doppelaltar, wo immer die nährende Mutter Christi herrscht."²⁹²

Domenico betrachtet Maria als Ersatzmutter für die verwaisten Zöglinge des Spitals. Der Wandelgang Brunelleschis veranlaßt Domenico zu einem Wortspiel. Der Weg führt zu einem weiteren, heiligen Weg, zu Maria. Er endet an einem doppelten Altar, also zu einem Altar, auf dem Maria, der Altar Gottes sitzt.

Domenicos oben zitiertes Schlußwort verdeutlicht, daß sich der Zustand der Erwähltheit und der Schmuck der Stadt zum Ruhme Mariens gegenseitig bedingen. Die Stadt hat sich ganz der Madonna geweiht und setzt ihre geistigen und materiellen Kräfte ganz für Maria ein, was ihr Frieden und Wohlstand beschert. Dies wiederum ermöglicht die opulenteren Formen des Marienlobs in Bauten, Skulpturen, Malereien und Dichtkunst. Diese Zielgerichtetheit der Kunst bildet bei Domenico jedoch auch deren einzige Rechtfertigung.

3.7 Zwischenbilanz: Maria als Projektionsfläche

Sowohl Domenico da Corella als auch Antonio da Cornazzano verwendeten das Marienlob als Vehikel nicht unbedingt nur religiöser Interessen. Antonio verwebt Motive der Minnelyrik, des literarischen Revivals der Dichter des *Trecento* und der Damenerziehung im erzählerischen Stoff, während Domenico die Gelegenheit zum Fürsten- und zum Städtelob, aber auch zum Entwurf einer Art kurzen Fürstenspiegels in bezug auf Piero de' Medici nutzt. Offensichtlich empfand man bei diesen weltlichen Aspekten keinen Widerspruch zum religiösen Sujet, in das sie verwoben wurden. Es darf in bezug auf die zeitgenössische Produktion von Bildern deshalb vermutet werden, daß die Interessen der Auftraggeber auf ähnliche Weise den

²⁹¹ Ronald G. Kecks 1996, 43-60, 45.

²⁹² BNF G 2.8763 fol. 81 r.:

„Haec fovet expositos tanquam pia mater alumpnos
 Ritetrahens pueris nomen ab innocuis.81 r.
 Quam fons aspectu letissima porticus ambit
 Redditur unde sacrae semita grata viae.
 Tramite quae recto geminam perducit ad aram
 Semper ubi christi presidet alma parens." 81 v.

religiösen und den profanen Bereich verquickten. Man darf fragen, ob diese Verquickung im Bewußtsein der Zeit empfunden wurde und ob man das Weltliche und das Religiöse nicht doch in starker Nähe zueinander sah.

3.8 *Marienlauden und Sacre Rappresentazioni*

3.8.1 Feo Belcari

1480 erschien ein Band mit Marienlauden, welche dem Kreis des Dichters Feo Belcari entstammten. Unter diesen Lauden befinden sich auch Texte, die der Lucrezia Tornabuoni und ihrem Sohn Lorenzo di Piero de` Medici zugeschrieben werden. Wie oft übersehen wird, war Lorenzo Mitglied in verschiedenen Bruderschaften und war, trotz aller Zynismen seiner Politik, ein frommer Mann.²⁹³ Diese Frömmigkeit war sicherlich ein Erbe seiner Eltern, galten doch Lucrezia Tornabuoni und Piero di Cosimo de` Medici als besonders gläubig. Wir haben schon die Widmung des *Theotocon* an Piero gesehen; etwa zeitgleich entsteht die *Sacra Rappresentazione* des Feo Belcari zur Verkündigung an Maria.²⁹⁴

Anders als bei Antoninus Pierozzi, der von den Gläubigen erwartete, daß sie sich um eine konkrete Vergewärtigung des Religiösen und des Wunderbaren bemühten und die biblischen Geschichten mitempfanen, wird das Geschehen weder detailreich noch

²⁹³ Lucovica **Sebregondi**: La soppressione delle confraternite fiorentine: la dispersione di un patrimonio, le possibilità residue della sua salvaguardia. In: L. Bertoldi **Lenoci** Hg.: *Confraternite, chiesa e società*. Fasano 1994, 457-501. In den Statuten der *Compagnia di San Paolo* wird Lorenzo vor allem zwischen 1471 und 1472 erwähnt. Vgl. ASF, *Compagnie Religiose Soppresse*, Capitoli, 29, 1582/6. Register der Wahlen zu den verschiedenen Ämtern der Bruderschaft: fol. 11 r., 1472, 22 r. 1474, 39 r. 1477, wo Lorenzo als *governatore* der Bruderschaft bezeichnet wird. fol. 102 r., die Liste der Ufficiali vom September 1472, stellt einen direkten Kontakt zu Ghirlandaio her: Lorenzo war *governatore* der Bruderschaft, während Tommaso Bigordi, der Vater Ghirlandaio's als *Maestro dei Novizi* fungierte. Vgl. auch: Gian Carlo **Rolfi**, Ludovica **Sebregondi**, Paolo **Viti** Hg.: *La Chiesa e la Città*. Ausst-Kat. Florenz 1992, sowie Konrad **Eisenbichler**: *Confraternities and Carnival: the context of Lornezo de` Medici`s Rappresentazione de` SS. Giovanni e Paolo*. In: *Compendium of Drama* 27, Nr. 1 (1993) 128-139.

²⁹⁴ Feo **Belcari**: *Le Rappresentazioni di Feo Belcari ed Altre di lui poesie edite ed inedite citate come testo di lingua nel vocabolario degli accademici della Crusca*. Firenze: Ignazio Moustier 1833, 25-47: „La rappresentazione dell'annunziazione di Nostra Donna.“

mit besonderem Augenmerk auf die Gefühle der Beteiligten geschildert. Der Dichter hält sich an den Bibeltext, rechtfertigt ihn durch Zitate aus den Propheten des Alten Testaments und garniert das Drama mit langen Marienlauden. Es handelt sich also nicht um einen dramatischen Text in heutigem Sinne, sondern um eine in andere literarische Gattungen ausgreifende Version des Marienliedes, eine im Grunde lyrische Form. Wie Domenico da Corella widmete Feo sein Werk dem Piero de' Medici:

"FEO BELCARI/ AL MAGNIFICO UOMO/ PIERO DI COSIMO DE' MEDICI.

Se` nostri antichi agli Dei falsi e vani
Cultivarono i templi in tanto onore,
A Gesù Cristo Dio vero e signore
Quanto più debbon fare i buon cristiani.

Più ch`altri in questo porgendo le mani
tu e`l tuo padre con perfetto core,
Dal mondo laude e da dio grande amore
Meritate ottener più ch`e` Romani.

Ond`io vedendo te molto esser volto
Ad onorar l`Anunziata santa,
In molti modi come può vedersi,

Del mio vegghiare alquanto tempo ho tolto,
E tal mister come la Chiesa canta
Io te lo mando recitato in versi."²⁹⁵

Dieses das Schauspiel abschließende Widmungssonett teilt gewisse Merkmale mit dem Epos des Domenico da Corella. Es ist dem großzügigen Stifter der Ausstattung in der SS. Annunziata in Florenz gewidmet, beweist also nochmals dessen besondere Verehrung für das dortige Gnadenbild und seine *magnificentia*. Auch Feo Belcari setzt antike Tempel in Gegensatz zur Heiligenverehrung des christlichen Zeitalters. Es gilt, die Alten an Prachtentfaltung in der religiösen Baukunst zu übertreffen. Ein *Emulatio*-Gedanke nicht nur in bezug auf das alte Rom macht sich bemerkbar. Florenz läuft also durch seine üppige Marienverehrung Rom den Rang ab.

Nachdem der Erzengel Gabriel das Publikum begrüßt hat, ruft er die Propheten auf die Bühne, die nun ihre Meinung zur Fleischwerdung Christi kund tun müssen. Es treten

²⁹⁵ Feo Belcari 1833, 47.

nacheinander 23 Propheten und sieben Sibyllen auf, die alle die Ankunft des Messias verkünden. Es folgt ein Gebet der Jungfrau Maria, die Gott darum bittet, ihn lieben und ihm dienen zu dürfen und jene Jungfrau sehen zu dürfen, die ihn empfangen werde.

Der Himmel öffnet sich und Gottvater befiehlt Gabriel, die Jungfrau zusammen mit einer Schar Engel aufzusuchen. Hernach singen die Gabriel begleitenden Engel eine Marienlaude, der eine weitere, von Gabriel gesungene folgt.

Der Dialog zwischen Gabriel und Maria ist ganz dem lateinischen Text der *Vulgata* entnommen. Maria kniet nieder und spricht mit zum Himmel gewandten Augen das *Magnificat*.

Die Engel preisen Maria nun mit einer langen *Canzone*, aus der folgende Worte hervorgehoben seien:

"Vergine santa immacolata e pia,
Che del figliuol di Dio sei genitrice
Ricevi in tuo onor la laude mia.

O madre in terra e in ciel sempre felice,
Che di soprabbondante grazia piena
Sei del mondo regina e imperatrice,
(...)
Ciascun di renda culto e vero onore
O madre santa piena d'umiltà,
Che partoristi tanto gran Signore,
Candido giglio sei di castità,
E d'ogni altra virtù bene adomata,
In tua vita riluce ogni bontà...."²⁹⁶

Belcari vertritt hier die Position der Immakulisten, die bei Franziskanern, Zisterziensern, Jesuiten und Serviten vorherrschte. Diese Position hat er vorher durch die entsprechenden Zitate aus dem Alten Testament belegt. Im Grunde greift der Dichter also auf der Theaterbühne in eine damals konfliktreiche theologische Diskussion ein. Mit dem besonderen Status Mariens als *Immacolata* geht einher die Verpflichtung, Maria im Kult die Ehre zu erweisen und für sie zu stiften. Mit der

²⁹⁶ Feo Belcari 1833, 45.

nachfolgenden Widmung an den Stadtherren wird deutlich, daß Belcari Maria tatsächlich als die Stadtsouveränin betrachtete.

Belcaris dogmatische und dichterisch wenig erfindungsreiche Haltung wird in einer Unzahl von Marienlauden wiederholt,²⁹⁷ die aller Wahrscheinlichkeit vor allem für den Jesuitenorden entstanden. Im Grunde wird hier nur der geläufige Katalog der aus der lateinischen Hymnik vertrauten Marienattribute wiederholt und variiert, meist wohl auf volksliedhafte Weisen.

3.8.2 Lucrezia Tornabuoni

Lucrezia Tornabuoni, die Mutter Lorenzo des Prächtigen, war ebenfalls in dem 1480 erschienenen Band vertreten. Galletti veröffentlichte daraus 1864 sechs Lauden der Tornabuoni.²⁹⁸ Lucrezia wurde als Mäzenin Luigi Pulcis bekannt. Freundschaftliche Kontakte zu Poliziano, Bellincioni und zu Gentile Becchi kamen hinzu. Sie war die vielleicht prominenteste Vertreterin einer weiblich geprägten Kultur, die als Vorläuferin der weiblichen, neuplatonisch-petrarkistischen Dichtkunst des 16. Jahrhunderts gelten kann.²⁹⁹ Ihre eigene literarische Produktion war sicherlich nur für das Umfeld der Familie und des Hofes bestimmt, doch wurden 1480, zwei Jahre vor ihrem Tod, die ersten Gedichte zusammen mit Werken von Feo Belcari gedruckt, erreichten also einen darüber hinausgehenden Leserkreis.

Aus den Briefen läßt sich schließen, daß Lucrezia um 1479 daran dachte, sie zu verbreiten.³⁰⁰ Vielleicht wurden bestimmte Werke durch die Kunstgegenstände

²⁹⁷ Gustavo Camillo **Galletti**: *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d' Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro più antiche raccolte*. Firenze, Molini e Cecchi, 1864. Zu Belcari und den Jesuiten vgl.

Dufner, Georg: *Geschichte der Jesuiten*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1975 = Edizioni di Storia e Letteratura, 82-89.

²⁹⁸ Gustavo Camillo Galletti Hg. 1864. Vgl. die Lauden CLVI, 71, CLXI, 73, CLXII, 73, CLXIII, 73-74, CLXIV, 74 und CCIV, 90. Vgl. auch: Lucrezia **Tornabuoni** (G. **Volpi** Hg.): *Le laudi di Lucrezia Tornabuoni*. Pistoia: Flori 1900; Lucrezia **Tornabuoni** (Fulvio **Pezzarossa** Hg.): *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*. Firenze: Olschki 1978; Lucrezia **Tornabuoni** (Patrizia **Salvadori** Hg.): *Lettere*. Firenze: Olschki 1993.

²⁹⁹ Lucrezia Tornabuoni/ Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 39.

³⁰⁰ Lucrezia Tornabuoni/ Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 41.

angeregt, welche die Familie anschaffen ließ, so die Judith Donatellos, die eventuell Anlaß für ein kleines Poem wurde. Es scheint auch wahrscheinlich, daß Lucrezia sich durch die schriftstellerischen Tätigkeiten des Sohnes angespornt fühlte. Demnach würde ihr literarischer Ausstoß vor allem in die 70er Jahre fallen.³⁰¹ Lucrezia muß andererseits wiederum die Frömmigkeit ihres Sohnes stark geprägt haben, da sie wohl dem Ambiente um Antoninus Pierozzi sehr nahe stand. Antoninus jedenfalls hatte ihr seine *Opera a ben vivere* gewidmet. Der Bischof war außerdem Beichtvater des Feo Belcari, der wiederum zu den Medici in enger Beziehung stand.³⁰²

Belcaris hagiographische Schriften über den Begründer des Jesuatenordens Giovanni Colombini und seine *Sacre Rappresentazioni* haben aller Wahrscheinlichkeit einen großen Einfluß auf die Tornabuoni ausgeübt.³⁰³ Wie Belcari und wie später ihr Sohn bevorzugte Lucrezia Tornabuoni volksliedhafte Formen. Ein Beispiel ist die Laude "*Ecco'l messia*", die auf eine weltliche Melodie, "*Ben venga Maggio*", gesungen wurde.³⁰⁴ Die Lauden der Tornabuoni bestehen in der Regel aus kurzen, stichwortartigen Versen, in denen skizzenhaft das Heilsgeschehen angedeutet und in Bilder umgesetzt wird. In der Regel werden schlichte Geschichten erzählt, vornehmlich nach der Bibel: die Krippenszene, das Pfingstwunder, die sieben Freuden und die sieben Leiden Mariens etc., doch wendet sich das Gedicht in der Regel an den Zuhörer und bezieht ihn mit ein (...*venite, aprite, cantate...*), so daß er sich in das Geschehen hinein versetzen kann.

An dramatischen und epischen Werken sind eine Susannengeschichte und ein Leben Johannes des Täufers überliefert, Lucrezia soll jedoch ebenfalls ein verlorengegangenes, längeres Marienlied verfaßt haben.³⁰⁵ Auch die Johannesvita ist voller mariologischer Momente. So beginnt sie in der Oktave II mit einer Anrufung Marias, die als Muse

³⁰¹ Lucrezia Tornabuoni/ Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 41.

³⁰² Lucrezia Tornabuoni/ Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 48-49. Vgl. Antoninus Pierozzi/ Francesco Palermo Hg. 1858, 4-5 mit der Widmung an Lucrezia Tornabuoni.

³⁰³ Lucrezia Tornabuoni / Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 54.

³⁰⁴"Ecco `l Messia,/ecco`l Messia/E la madre Maria,/Venite, alme celeste,/su dagli etemi cori/venite e fate feste... /.../E magi son venuti/Dalla stella guidati./Co`lor ricchi tributi,/in terra inginocchiati/E molto consolati./Adorando il Messia./Ecco`l Messia." Gustavo Camillo Galletti Hg. 1864, 71.

³⁰⁵ Lucrezia Tornabuoni / Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 64.

fungiert. Die Oktaven XX bis XXXIII sind der Verkündigung, der Heimsuchung und dem *Magnificat* vorbehalten. Hier dient Maria der älteren Kusine als Hebamme und präsentiert ihr den Sohn. Oktave CLIX endet mit einer Danksagung an Gottvater, Gottsohn, Johannes und Maria wegen ihrer Hilfe beim Dichten. Im wesentlichen folgt Lucrezia dem Text aus Lukas 1:26-56. Wie es aber der besonderen Verehrung der Medici für die *Annunziata* entsprach, schmückt die Tornabuoni die Verkündigung besonders aus,³⁰⁶ was eventuell auf die besondere Beziehung der Frauen zum Marienkult verweist, der gerade in der Toskana oft mit Fruchtbarkeitsriten zusammenhing. Darauf lassen auch die Worte schließen, die Maria als Hebamme der auf wundersame Weise in hohem Alter zur Mutter gewordenen Elisabeth ausspricht, während sie ihr den neugeborenen Johannes in die Arme legt:

"La suo misericordia manifesta / el Signore nostro ad chi lo vuol seguire"³⁰⁷.

Lucrezia Tornabuoni scheint neben der meditativen Vergegenwärtigung des Religiösen in Lauden und Dramen den Inhalt der Lauden doppeldeutig angelegt zu haben. Vieles ließ sich auf die politischen Machtverhältnisse in Florenz beziehen. Gerade die oben zitierte Laude sowie die Laude CLVIII bei Galletti, "*Ecco'l re forte...*" lassen in gewissem Sinne einen politischen Unterton wahrnehmen.³⁰⁸ Die Integration der Medici in die Gesellschaft der *Magi*, die Taufe Lorenzos am 6. Januar, dem Tag der Könige und viele andere Details deuten auf eine Identifizierung mit den Heilspersonen hin. Wer ist letztendlich der "*Re forte*", wenn nicht der Stadtyrann? So auch in der Johannesvita: Gerade das Verknüpfen der beiden wundersamen Empfängnisgeschichten, der sterilen Alten und der jungfräulichen Unberührten, die hier ausgeschmückt wird, muß der Mutter einer Dynastie, die sich als zum Herrschen

³⁰⁶ So redet der Engel Maria mit folgenden Ehrentiteln an: "... benedetta se`tu, luce serena, ché delle donne tu se`lume et foco..." Vgl. Lucrezia Tornabuoni / Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 157.

³⁰⁷ Lucrezia Tornabuoni / Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 161.

³⁰⁸ Rab **Hatfield**: The Compagnia de` Magi. In: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes 23 (1970) 125-134; Richard C. **Trexler**: Lorenzo de`Medici

bestimmt wählte und auf Erben angewiesen war, besonders am Herzen gelegen haben.³⁰⁹

3.8.3 Lorenzo de`Medici

Elegantere und literarisch originellere Lauden sind aus dem Umfeld Lorenzo de`Medicis bekannt. Lorenzo schrieb bis einschließlich 1486 vermutlich keine religiöse Literatur, da er in den von Galletti veröffentlichten Sammlungen von 1480 und 1486 noch nicht erscheint. Eine der berühmtesten Lauden Lorenzos wurde jedoch wahrscheinlich 1491 mit der *Rappresentazione di San Giovanni* von Francesco Bonaccorsi bekannt gemacht, die *Sacra Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo*, für die Heinrich Isaac die Musik lieferte.³¹⁰ A. Chiari und P. Orvieto bringen sie in Zusammenhang mit einem Sinneswandel bei Lorenzo, der zusammen mit Poliziano und Naldo Naldi in das Lager der Gegner Marsilio Ficinos über gewechselt sei. Orvieto spricht sogar von einer "*piena sintonia d`interessi tra Lorenzo e Savonarola...*".³¹¹ Die *Sacra Rappresentazione* wurde am 17.2.1491 in der *Confraternita di San Giovanni Evangelista*, einer Kinderbruderschaft aufgeführt, wie der Kesselflicker Bartolommeo Masi in seinen Lebenserinnerungen erzählt. Sie behandelt zwar nach einer Vorlage in der *Legenda Aurea* die Geschichte der Märtyrer und Zeitgenossen Konstantins Paulus und Johannes, doch hat Mariens Erscheinen hier die Rolle einer Art *Dea ex Machina*, die am Ende des Stückes die Handlung vorantreibt und auflöst. Im Grunde wird hier also eine Art Marienmirakel erzählt.

and Savonarola, Martyrs for Florence. In: *Renaissance Quarterly* 31 (1978) 293-308, besonders S. 295.

³⁰⁹ Vgl. dazu Lucrezia Tornabuoni / Fulvio Pezzarossa Hg. 1978, 22-23 und Lucrezia Tornabuoni / Patrizia Salvadori Hg. 1993, 8-9 und 30-31 zu den Heiratsarrangements der Tornabuoni für ihren Sohn und ihre karitative Tätigkeit.

³¹⁰ F.A. **D`Accone**: Heinrich Isaac in Florence. In: *The Musical Quarterly* 49 (1963) 464-483. M. **Martelli**: *Politica e religione nella sacra rappresentazione di Lorenzo de` Medici*. In: *Mito e realtà del potere nel teatro: dall` Antichità classica al Rinascimento*. Atti del l`XI convegno di studi del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma, 26.10.-1.11.1987), Viterbo 1988, 189-216.

³¹¹ Lorenzo **de` Medici** (Paolo **Orvieto** Hg.) *Tutte le Opere*. Bd. 2, Salerno Editrice: Roma 1992 = *Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua* 14, „Rappresentazione di San Giovanni e Paolo“, 977-1031; Einleitung auf S. 979-983, 981.

Eine der Marienlauden Lorenzos ist auf einem Karnevalslied aufgebaut, der berühmten *Canzona di Baccho* ("*Quant'è bella giovinezza*"), die er für den Karneval des Jahres 1490 gedichtet hatte.³¹² Da dieselbe Melodie wieder verwendet wurde, beging der Dichter sozusagen einen Akt der Buße, näherte sich aber auch dem Volksgeschmack an, dem er so seine besondere Religiosität nahe bringen konnte. Während die *Canzona di Baccho* das antike *Carpe Diem*-Motiv aufgreift, bietet Lorenzos Marienlaude die klassische Mischung zwischen Lob der Heilsperson und andächtiger Zerknirschung des Gläubigen.³¹³

³¹² Lorenzo de' Medici / Paolo Orvieto Hg 1992, Bd. 2, 799-804.

³¹³ "LAUDA IV.

Quanto è grande la bellezza
di te , Vergin santa e pia!
Ciascun laudi te, Maria,
ciascun canti in gran dolcezza.

Colla tua bellezza tanta
la Bellezza innamorasti.
O Bellezza eterna e santa,
di Maria bella infiammastì!
Tu di Amor l' amor legasti,
Vergin santa, dolce e pia.
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

Quello amor che incende il tutto,
la Bellezza alta infinita,
del tuo ventre è fatto frutto,
mortal ventre, e'l frutto è Vita.
La Bontà perfetta unita
è tuo bene, o Vergin pia.
Ciascun laudi te, Maria;
Ciascun canti in gran dolcezza.

La Potenza, che produce
tutto , in te la sua forza ebbe:
fatto hai il Sole esser tua luce,
luce, ascosa in te, più crebbe.
Quello a cui il tutto debbe,
debbe a te, o Maria pia!
Ciascun laudi te, Maria;
Ciascun canti in gran dolcezza.

Prima che nel petto santo
tanto ben füssi raccolto,
saria morto in doglia e in pianto
chi di Dio vedessi il volto:
questa morte in vita ha volto
el tuo parto, o Vergin pia.
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

Hanno poi emortali occhi
visto questo etemo Bene:
volse che altri il senta e tocchi,
onde vita al mondo viene.
O felice mortal' pene,
cui vendetta è tanto pia!

Der leichte, tänzerische Rhythmus des Liedes täuscht darüber hinweg, daß Lorenzo Zitate zusammenwebt, die aus dem Werk des Augustinus, Dantes, Petrarca, Feo Belcaris und des Jacopone da Todi stammen. Betrachtet man nur die groß geschriebenen Begriffe, die das Göttliche umschreiben, so ergibt sich folgende Reihung: *Bellezza, Amore, Vita, Bontà, Potenza, Fattore* (im Sinne von 'Schöpfer'), *Figlio, Pietà*.

Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

O felice la terribile
Colpa antica e il primo errore
poichè Dio fatto ha visibile,
et ha tanto Redentore!
Questo ha mostro quanto amore
porti a noi la Bontà pia
Ciascun laudi te, Maria;
Ciascun canti in gran dolcezza.

Se non era il primo legno,
che in un gusto a tutti nuoce,
Non arebbe il mondo indegno
visto trionfar la Croce:
Della colpa tanto atroce
gloria fe' la Bontà pia.
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

Tu, Maria, fusti onde nacque
tanto bene alla natura,
l'umiltà tua tanto piacque
che il Fattore è tua fattura.
Laudi ognun con mente pura
dunque questa Maria pia
ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

A laudarti, o Maria, venga
ciaschedun d'amore acceso:
peccator nessun si tenga,
benchè molto l'abbi offeso;
su le spalle il nostro peso
posto ha al Figlio questa pia.
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

Più della salute vostra,
peccator non dubitate,
el suo petto al Figlio mostra
questa Madre di pietate;
le sue piaghe insanguinate
mostra a lei la Bontà pia.
Ciascun laudi te, Maria;
ciascun canti in gran dolcezza.

Dice lei: "O santo Figlio,
questo petto t'halattato."
E lui dice: "Io fe' vermiglio
già di sangue il mio costato:
per pietà di questo ingrato
la Pietà è sempre pia."
Ciascun laudi te, Maria;
Ciascun canti in gran dolcezza."

Während die ersten vier Begriffe uneingeschränkt mit positiven Gefühlen verbundene Eigenschaften Gottes in seinem Verhältnis zum Menschen beschreiben, zeigen *Potenza* und *Fattore* die unter Umständen auch gefürchtete Macht Gottes. Tatsächlich wird danach die Fürbitte Mariens und Christi im jüngsten Gericht beschrieben, die sogenannte Heilstreppe. Die *Pietà*, die Barmherzigkeit Christi, jedoch läßt das Gericht für die Gläubigen glimpflich ausgehen. Lorenzos Marienlauden sind erst in den 90er Jahren gedruckt worden,³¹⁴ könnten Ghirlandaio jedoch bekannt gewesen sein, da der Prächtige starken Einfluß auf die Bruderschaft nahm, in der beide verkehrten und deren Statuten er 1471 reformiert hatte.³¹⁵ Es steht zu vermuten, daß Lorenzo dort seine Lauden singen ließ. In demselben Quartier wurde die *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* 1491 aufgeführt.³¹⁶

3.8.4 Poliziano

Im Werk Polizianos, der Lorenzos Kinder einige Jahre lang erzog und ebenfalls längere Zeit Mitglied der Bruderschaft war, sind mehrere Marienlieder überliefert. Poliziano hatte zwei lateinische Hymnen für Antonio Alabanti, den General der Serviten komponiert, die ja das den Medici teuerste Marienheiligtum hüteten.³¹⁷ Eine weitere kurze Laude folgte einer Predigt über das Sakrament der Eucharistie. Schließlich entstand das danteske Marienlied „*Vergine santa immacolata degna*.“³¹⁸ Polizianos

In: Lorenzo de' Medici / Paolo Orvieto Hg. 1992, Bd. 2, 1046-1050.

³¹⁴ Lorenzo de' Medici / Paolo Orvieto Hg. 1992, Bd. 2, 1046.

³¹⁵ Zu Lorenzos Engagement in den Bruderschaften von Florenz vgl. Ronald F.E. Weisman 1982; Ludovica Sebregondi 1991; Ludovica Sebregondi in: Gianfranco Ridolfi, Ludovica Sebregondi, Paolo Viti Hg. 1992, 87-102, 89-90.

³¹⁶ Bartolomeo Masi (G.O. Corazzini Hg.): Ricordanze di Bartolomeo Masi, calderai fiorentino, dal 1478 al 1526. Firenze: G.C. Sansoni 1906, 15-16 beschreibt die Gepflogenheiten in der Compagnia. Zur Einbindung Polizianos in die Bruderschaft vgl. Konrad Eisenbichler: Angelo Poliziano e le confraternite di giovani a Firenze. In: Luisa Secchi Tarugi Hg.: Poliziano nel suo tempo. Atti del VI Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano 18-21 luglio 1994) Firenze: Franco Cesati Editore 1996, 297-308.

³¹⁷ Jean-Louis Charlet: L'hymne de Politien à la Vierge *O Virgo Prudentissima*. In : Luisa Secchi-Tarugi 1996, 309-317.

³¹⁸ "Vergine santa immacolata e degna;
Amor del vero amore;
Che partoristi il Re che nel ciel regna,
Creando il Creatore
Nel tuo talamo mondo;

Modelle sind auch hier wieder Dante, Petrarca und Feo Belcari.³¹⁹ Die ersten Worte zeigen, daß der Text der Unbefleckten Empfängnis gewidmet ist. Er könnte also

Vergine rilucente,
 Perte solasi sente
 Quanto bene è nel mondo:
 Tu sei degli affannati buon conforto,
 Ed al nostro navil se'vento e porto.

O di schietta umiltà fema colonna;
 Di carità coperta;
 ricetto di pietà, gentil madonna,
 Percui lastrada aperta
 Insino al ciel si vede;
 Soccorri a' poverdli
 cheson fra' lupi agnelli.
 E divorar ci crede
 L'inquieto nimico che ci svia,
 Se tu non ci soccorri, alma Maria."

Angelo **Poliziano** (Giosuè **Carducci** Hg.): *Le Stanze l'orfeo e le Rime*. Bologna: Nicola Zanichelli 1912, 739-740.

³¹⁹ Angelo **Poliziano** (Francesco **Bausi** Hg.): *Poesie volgari*. Bd. II, *Commento*. Roma: Manziiana, Vecchiarelli Editore 1997, 319-320; Angelo **Poliziano** (Attilio Polvara Hg.): *Poesie Italiane e Latine*. Torino, Milano, Genova: Società Editrice Internazionale 1940, 82-84. Polvara betont den streng liturgischen Charakter der Hymne, die Passagen aus dem Marienoffizium paraphrasiert:

"O virgo prudentissima,
 quam coelo missus Gabriel
 Supremi regis nuntius
 Plenam estatut gratia.

Cujus devota humilitas
 Gemmis ornata fulgidis
 Fidentis conscientiae,
 amore Deum rapit;

Te sponsam Factor omnium
 Te matrem Dei Filius,
 Te vocat habitaculum
 Suum beatus Spiritus.

Perte de tetro carcere
 Antiqui patres exeunt,
 Perte nobis astri ferae
 Panduntur aulae limina.

Tu stellis comam cingeris,
 tu lunam praemis pedibus,
 Te sole amictam candido
 Chori stupent angelici.

Tu stella maris diceris,
 Quae nobis interscopulos
 Inter obscuros turbines
 Portum salutis indicat.

Audi, virgo puerpera
 Et sola mater integra,
 Audi precantes, quae sumus,
 Tuos, Maria, servulos.

Repelle mentis tenebras,
 disumpe cordis glaciem;

ebenfalls für die Serviten bestimmt gewesen sein. Die beiden Alliterationen "*amor del vero Amore*" und "*creando il Creatore*" betonen als Paradoxa das Verhältnis zwischen Maria und Gott als Braut und Mutter. Es folgt eine Reihe von Attributen. Maria steht für das Gute in der Welt, sie ist die *Stella Maris*, sie ist demütig, standhaft, liebevoll und fromm. Sie ist die gerade Straße, die zum Himmel führt, im Gegensatz zu den Seitenwegen des Teufels. Maria wird also in knappen Worten als Tugendmodell und Orientierungshilfe dargestellt. Im Gegensatz zu Lorenzo betont Poliziano die Rolle der Gläubigen als bedrängte Opfer. Es geht weniger um Sündenbeichte und Buße als vielmehr um den Hilfeschrei in einer konkreten Situation der Bedrängnis, sozusagen vor dem drohenden Sündenfall, denn angesichts einer übermächtigen Versuchung durch den Bösen erscheint der freie Wille des Menschen nur als Makulatur. Das ausgeprägte Interesse an der Problematik des Bösen in der Welt wird deutlich an einer Debatte, die Lorenzo de' Medici am 30.6.1489 durch die Akademie Ficinos organisieren ließ. Hier diskutierten der Dominikaner Niccolò de' Mirabili und der Franziskaner Giorgio Benigno miteinander über das Problem, ob der allmächtige Gott auch Ursache des Bösen in der Welt sei. In dieser Debatte präsierte Lorenzo, und neben den beiden Disputanten schaltete sich auch Poliziano mit einem bemerkenswerten Beitrag ein: zusammen mit Pico della Mirandola behauptete der Freund Lorenzos, Gott sei Ursache des Bösen und des Guten in der Welt und zog dafür die alttestamentarischen Stellen Amos 3: 6 und Jesaias 45: 7 heran. Es folgte eine lange theologisch-rhetorisch-linguistische Beweiskette, die die beiden eigentlichen Protagonisten beiseite fegte. Lorenzos Schlußworte machten deutlich, daß der Kreis um ihn und Ficino an einer neuen Form der Theologie interessiert war, die Camporeale als „*teologia retorica*“

Nos sub tuum praesidium
Confugientes protege;

Da nobis in proposito
Sancto perseverantiam,
ne noster adversarius
In te sperantes superet.

Sed et cunctis fidelibus,
Qui tuum templum visitant,
Benigna mater, dexteram
Da coelestis auxilii.
Amen."

bezeichnet.³²⁰ In jedem Falle zeigen die vorangegangenen Beispiele das ausgeprägte Interesse Lorenzos und seiner Freunde an der Theologie und ihre Verbundenheit mit dem noch immer lebendigen Alltag frommer Andacht.

Wir sind hier im geistigen Klima der 1490er Jahre angekommen. Vielleicht machte sich hier der Einfluß Gerolamo Savonarolas bemerkbar. Im Gegensatz zur Dichtkunst um 1460 verschwinden "weltliche" Züge aus dem Marienlied und wiederum sind Töne der persönlichen Reue und Zerknirschung, der *contritio* wahrnehmbar, die Voraussetzung zur Sündenvergebung war.³²¹ Schon in den Werken Lorenzos und Polizianos kündigt sich also ein strengerer, orthodoxerer Geist der verinnerlichten, innigen Andacht an, der eventuell unmittelbar mit den dominikanischen Traditionen zusammenhängt, die Florenz von Giovanni Dominici über Antoninus Pierozzi zu Savonarola führten.

³²⁰ Salvatore I. **Camporeale**: L'esegesi umanistica del Valla e il simposio teologico di Lorenzo il Magnifico a Palazzo Medici. L'intervento di Poliziano. In: Luisa Secchi Tarugi Hg. 1996, 282-295, 291 ff.

³²¹ Thomas von Aquin/ Bernardus Maria de Rubeis Hg., Bd. 5, 1940, 271-272; s.o. Anm. 162.

4 Nostra Conversatio in Caelis est? Überlegungen zur *Sacra Conversazione*.

4.1 Stand der Literatur: Überblick.

Nach Rona Goffen stammt der Begriff der *Sacra Conversazione* aus dem späten 18. Jahrhundert, wurde jedoch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Kugler verbreitet.³²² Seitdem ist er ein unklar definierter Topos der Kunstgeschichte, der auf *Madonna con Santi*-Darstellungen angewendet wird. Nils Gauk-Roger definiert ihn 1996 wie folgt

„The specific characteristics of the genre are that the figures, who are of comparable physical dimensions, seem to co-exist within the same space and light, are aware of each other and share a common emotion. This relationship is conveyed, with greater or lesser emphasis, by gesture and expression.“³²³

Diese Definition wird zwar von allen in Folge angeführten Autoren geteilt, birgt jedoch eine gewisse Problematik, denn in kaum einer *Sacra Conversazione*-Darstellung des 15. Jahrhunderts ist sie überzeugend nachweisbar. Es steht zu vermuten, daß hiermit nur eine Idealversion beschrieben ist, die letztendlich erst ab etwa 1500 vor allem in der venezianischen Kunst wirksam wurde. Es wäre also nur konsequent, den Terminus entweder ganz fallen zu lassen oder zu erweitern. Er soll dementsprechend auf den folgenden Seiten in folgender Definition verwendet werden:

Die *Sacra Conversazione* ist eine Darstellung der Madonna mit Heiligen in einem einheitlichen Bildfeld und damit in einem einheitlichen Raum, die sich im Laufe der Zeit zu immer größerer räumlicher Einheit, proportionaler Kohärenz und emotionaler Intensität in der Beziehung der Figuren zueinander entwickelte.

³²² Rona **Goffen**: *Nostra Conversatio in Caelis est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*. In: *Art Bulletin* 61 (1979) 198-222, 198.

³²³ Nils **Gauk - Roger**: *Sacra Conversazione*. In: Jane Turner Hg.: *The Dictionary of Art*. Bd. 27, London: MacMillan, New York: Grove 1996, 494-496, 494.

Es soll also eine bewegliche Definition vorgenommen werden, die den fließenden Bewegungen der Geschichte Rechnung trägt und damit der Schwierigkeit, sie zu kategorisieren.

Die Zahl der Autoren, die sich mit dem Begriff am Rande, etwa in Monographien über Einzelkünstler der Renaissance, befaßt haben, ist Legion. Deshalb sollen hier nur die wichtigsten Schriften der vergangenen hundert Jahre zitiert werden.

In seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte gibt Jakob Burckhardt eine Überblicksgeschichte des Altarwerkes, die er wiederum nach ikonographischen Themen ordnet.³²⁴

So widmet er ca. 15 Seiten dem Thema der *Sacra Conversazione*. Burckhardt betrachtet jedoch in erster Linie venezianische und oberitalienische Werke und behandelt die Florentiner Malerei fast gar nicht. Er distanziert sich zunächst vom Begriff der *Santa Conversazione*, der ihm nicht passend erscheint, vermutlich weil er eine in der Regel nicht dargestellte Gesprächsbeziehung voraussetzt. Als erste Bedingung zur Herausbildung des Renaissance-Altarbildes postuliert er zunächst den einheitlichen Raum im Werk. Den Beginn der Gattung setzt Burckhardt mit einem 1446 datierten Werk des Giovanni D'Allemagna in der Galerie der Akademie von Venedig an und kommt dann erst zu mittelitalienischen Beispielen. Als zweite Bedingung nennt er die Einheit des Lichtes im Werk. Bis auf Fra Bartolommeo ignoriert Burckhardt die Florentiner Kunst. In seinem Verständnis scheint also die *Sacra Conversazione* eine spezifisch venezianisch-oberitalienische Gattung gewesen zu sein. Burckhardt arbeitet zur Definition des Renaissance-Altarbildes mit den Begrifflichkeiten der aristotelischen Dramentheorie: so wie der Stageirer Einheit von Ort, Zeit und Personen im Drama forderte, so postuliert Burckhardt wie nach ihm viele andere die Einheit von Raum, Proportion und Licht. Schon Burckhardt hatte somit in erster Linie die Zeit um 1500 in Venedig im Auge, als die Gattung ihren Höhepunkt erreichte.

³²⁴ Jakob **Burckhardt** (Heinrich Wölfflin Hg.): Das Altarbild. In: Derselbe: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Stuttgart, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1939, 1-140.

Johannes Wildes 1929 veröffentlichter Rekonstruktionsversuch der *Pala di San Cassiano* des Antonello da Messina ist teils auch eine kurze Geschichte der *Sacra Conversazione* nach 1470.³²⁵ Er betrachtet zwar Fra Angelico als Erschaffer des Typus, erwähnt allerdings Vorläufer wie Bicci di Lorenzo (*Pala di San Niccolò*, 1425). Wilde vermutete, daß der venezianische Bildtypus auf Piero della Francescas um 1475 datierte Tafel in Brera zurückgehe und daß Antonello da Messina sowie auch Giovanni Bellini ihn weiterentwickelten.

W. Ritter lieferte 1934 nur einen höchst generellen, auf psychologisierenden Kriterien basierenden Überblick der von ihm nicht näher definierten Gattung in Venedig.³²⁶ Dabei folgt er Burckhardt und ein Großteil der älteren Kunstgeschichtsschreibung und sieht die *Sacra Conversazione* als eine typisch venezianischen Gattung an.

Karl Kaspars leider nicht gedruckte Dissertation von 1954 stellt die grundlegenden Entwicklungslinien der *Sacra Conversazione* bis ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts dar, ohne jedoch ikonographisch-ikonologischen Fragestellungen nachzugehen.³²⁷ Dennoch schneidet er auch geistesgeschichtliche Probleme an, vor allem in bezug auf die vorgebliche religiöse Indifferenz der Renaissance. Kaspar deutet in der Tradition Georg Weises, seines Doktorvaters, als einer der ersten die *Sacra Conversazione* als Ausdruck eines ab der Jahrhundertmitte veränderten

³²⁵ Johannes **Wilde**: Die „Pala di San Cassiano“ von Antonello da Messina. Ein Rekonstruktionsversuch. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 3 (1929) 57-72. Er setzt allerdings die heute um 1470 datierte Tafel Bellinis aus der Kirche SS. Giovanni e Paolo 10 Jahre später an, so daß seine Chronologie der Ereignisse ab 1470 als nunmehr überholt erscheinen muß.

³²⁶ W. **Ritter**: Altarwerk und Santa Conversazione in der venezianischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. Diss. München 1934.

³²⁷ Karl **Kaspar**: Die ikonographische Entwicklung der Sacra Conversazione in der italienischen Kunst der Renaissance. Masch.-Diss. Tübingen 1954

geistigen Klimas. So sieht er in der *Sacra Conversazione* ein Sinnbild für eine vorgebliche Verweltlichung der Lebenswelt während der Renaissance.³²⁸

Kaspar leitet die Gattung aus dem Polyptychon des 14. Jahrhunderts her,³²⁹ aber auch aus der *Maestà*,³³⁰ dem „isokephalen Typus“³³¹ der frühchristlichen Kunst.

Er weist jedoch auch auf die Vorläufer der *Sacra Conversazione* in der Grabmalsplastik des 14. Jahrhunderts hin.³³² Er führt alle diese Ausprägungen des Themas unter dem von ihm so genannten „horizontalen Typus“³³³ der *Sacra Conversazione*.³³⁴ Diesen Typus zeichne die additive Reihung aus, die jedoch nichts zur Weiterentwicklung der *Sacra Conversazione* im *Quattrocento* beitrage.

Grundlegend geht Kaspar von einer „Zersetzung und Säkularisierung des Transzendenten im Naturalismus“³³⁵ des *Quattrocento* aus, die er von „transzendentaler Gebundenheit“³³⁶ der Gotik unterscheidet. Das heißt, der „Symbolcharakter der *Sacra Conversazione*“ werde „eliminiert“.³³⁷ Aus der Himmelkönigin werde die Gottesmutter, was sich durch die Verringerung der Distanz zwischen Maria und Heiligen äußere.³³⁸ Kaspar geht hierbei von der Abschaffung des Transzendenten und „der Herabsetzung des Unendlichen zu Endlichkeiten“³³⁹ als wesentlicher Entwicklung des *Quattrocento* aus, eine Haltung, mit der die heutige Kunstgeschichtsschreibung in der Regel nicht einverstanden sein dürfte, zumal Kaspar die Zuordnung konkreter kompositioneller Mittel und historischer Quellen zum „Endlichen“ bzw. „Unendlichen“ schuldig bleibt.

Dementsprechend mißt er das Fortschreiten der Gattung an einem immer höheren Realitätsgehalt in Form von Zentralperspektive, porträtnaher Charakterisierung und

³²⁸ Karl Kaspar 1954, 27-62.

³²⁹ Karl Kaspar 1954, 1.

³³⁰ Karl Kaspar 1954, 7-9.

³³¹ Karl Kaspar 1954, 10.

³³² Karl Kaspar 1954, 21.

³³³ Karl Kaspar 1954, 18.

³³⁴ Karl Kaspar 1954, 15-8.

³³⁵ Karl Kaspar 1954, 27-62.

³³⁶ Karl Kaspar 1954, 23-27.

³³⁷ Karl Kaspar 1954, 28.

³³⁸ Karl Kaspar 1954, 28.

³³⁹ Karl Kaspar 1954, 29.

kompositioneller Nähe der Figuren. Eine Schlüsselstellung weist er Filippo Lippis Barbadori-Altar³⁴⁰ von 1437 sowie dem 1445 entstandenen Lucia-Altar des Domenico Veneziano³⁴¹ zu: wegen ihres Detailnaturalismus und ihrer Aufgabe der Bedeutungsperspektive. Im späteren Verlauf des *Quattrocento* geht Kaspar von einer „Wiedergewinnung der Bildhoheit“ durch das Einsetzen geometrischer Bildschemata aus.

Kaspar sieht innerhalb dieser Tendenz zur Bildhoheit auch die Benutzung des Hochformats seit den 80er Jahren des *Quattrocento*. Dreiecke³⁴² und Halbkreise³⁴³ tauchen als Ordnungsschemata der Figurenkonstellation auf. Die häufige Erhöhung der Madonna auf einem Sockel zum Jahrhundertende entstamme vor allem der venezianischen und umbrischen Malerei. Diese Idealisierung und Erhöhung Mariens erreiche ihren Gipfelpunkt in Raphaels *Madonna del Baldacchino*³⁴⁴ von 1514.

Ein besonderes Kapitel widmet Kaspar den immer monumentaleren architektonischen Hintergrundkulissen im Laufe des 15. Jahrhunderts. Ausgehend von Domenico Venezianos *Pala di Santa Lucia* nimmt er an, daß erst mit Piero della Francesca um 1470 eine endgültige Monumentalisierung der Hintergrundbauten eintrete.³⁴⁵ Diese erreiche einen Gipfelpunkt in der venezianischen und urbinatischen Malerei, und werde schließlich von Fra Bartolommeo aufgegriffen.³⁴⁶

Bei der Beschreibung des geistigen Gehaltes der *Sacra Conversazione* vertritt er allerdings eine mittlerweile überholte Position: das „freie Menschentum“, das „neue Schönheitsideal der ins Heroische gesteigerten Natürlichkeit“³⁴⁷ der Renaissance habe sich im kirchlichen Repräsentationsbild besonders nachhaltig ausgewirkt. Kaspar operiert auch hier mit Termini, die er nicht erklärt. Außerdem verwendet er ein Konzept von Individualität im Zeitalter der Renaissance, das in bezug auf das fünfzehnte Jahrhundert als fragwürdig gelten darf und arbeitet in

³⁴⁰ Karl Kaspar 1954, 37.

³⁴¹ Karl Kaspar 1954, 40.

³⁴² Karl Kaspar 1954, 70.

³⁴³ Karl Kaspar 1954, 68-70.

³⁴⁴ Karl Kaspar 1954, 68.

³⁴⁵ Karl Kaspar 1954, 95-97.

³⁴⁶ Karl Kaspar 1954, 102.

erster Linie mit Projektionen geistiger Begriffe des 20. Jahrhunderts auf eine Zeit, die unserer Zeit in vielen Dingen doch sehr fern war.

In seiner Analyse und Interpretation von Architekturkulisse,³⁴⁸ Mimik³⁴⁹ und Gebärdensprache³⁵⁰ bleibt Kaspar dementsprechend an der Oberfläche und zitiert nicht einen einzigen zeitgenössischen Text, bleibt also den textlichen Beweis für seine Thesen schuldig.

Georg Weise hat 1969 im Rahmen eines Buches über die religiöse Kunst der Renaissance auf den Erkenntnissen Karl Kaspars aufgebaut.³⁵¹ Weise postuliert in seinem Buch eine Erneuerung der religiösen Kunst, die er in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ansetzt. Diese Erneuerung bedeute eine Überwindung der „...*terrestrità e dello spirito prosaico e profanatore, tipici del realismo quattrocentesco*.“³⁵² So stellt er fest, die Darstellung der Madonna im Kreise der Heiligen werde im Verlauf des *Quattrocento* immer irdischer, einfacher und naturnäher. Jede Anspielung auf den himmlischen und überirdischen Charakter der Szene verschwinde und damit jedes abstrahierende und die heiligen Personen verklärende Element. Dem gegenüber trete um 1500 eine neue „*maestosità*“ und eine neue „*idealità classicheggiante*“ auf, und im späten 15. Jahrhundert idealisiere die Kunst ihre Sujets immer stärker unter dem Einfluß des klassisch-antiken Figurenrepertoires. Dazu gehöre auch die Erhöhung des Thrones der Madonna im Laufe des späten 15. Jahrhunderts ab 1470. Die neue Kunst sei charakterisiert durch den „...*trionfo del nuovo indirizzo idealizzante e la rinuncia alla rappresentazione della pura realtà*.“³⁵³

³⁴⁷ Karl Kaspar 1954, 120.

³⁴⁸ Karl Kaspar 1954, 95-106.

³⁴⁹ Karl Kaspar 1954, 132-4.

³⁵⁰ Karl Kaspar 1954, 127-132.

³⁵¹ Georg **Weise**: *Il Rinascimento dell'Arte Religiosa nella Rinascita*. Firenze: Sansoni 1969, 51-54: „La Sacra Conversazione quale composizione di carattere ancora pienamente terreno.“

³⁵² Georg Weise 1969, 52.

³⁵³ Georg Weise 1969, 54.

Weises Deutungen der *Sacra Conversazione* beruhen zum Teil auf mangelnder Kenntnis der religiösen Literatur des 15. Jahrhunderts, zum Teil auf irrtümlichen Lesarten von Zeichen. So spricht er in bezug auf die Zeit um 1510 von einer Ablehnung der Polychromie und gotisierenden „*gracilità*“³⁵⁴ in der Malerei, die sich um 1450 in der italienischen Kunst verbreitet habe.

Wer im Gegensatz zu dieser Behauptung Weises die heute restaurierten Tafeln Raphaels, Fra Angelicos und Andrea del Sartos gesehen hat, weiß um deren besonders starke Farbigkeit und wird auch die besonders starke Tendenz zur Stilisierung bemerken. An anderer Stelle weist Weise auf die oft kleinen Sitze der Madonna in der Jahrhundertmitte hin, welche er als Zeichen der Verweltlichung und Vereinfachung deutet. Doch oft zeigt sich die Madonna auf einer *sella curulis*, welche in der Antike meist das Attribut des Kaisers war; oft auch wird man eine derartige Darstellung als Zeichen der *humilitas* Mariens deuten müssen; sie entstammt also einem konkreten, spätmittelalterlichen Typus des Marienbildes, der eine in der Marientheologie besonders betonte Tugend demonstrierte. Von Diesseitigkeit der Darstellung konnte also keine Rede sein. Weise liest Zeichen des 15. Jahrhunderts mit den Begrifflichkeiten des 20. Jahrhunderts, was zu Verzerrungen der Interpretation führt. Weises kurzes Kapitel demonstriert zudem, daß ein solches Denken in biologistischen Kriterien der Summe von Einzelfällen, Einzelobjekten und einzelnen Willensentscheidungen, welche der Geisteswissenschaftler untersucht, in der Regel nicht gerecht wird.

Auch Christa Gardner von Teuffel beschäftigte sich 1977 und 1982 in einer Reihe von Aufsätzen mit der Problematik des Altaraufsatzes in der Renaissance, so vor allem mit Masaccios Pisaner Altar und Orcagnas Pfingsttriptychon³⁵⁵. Schon Durandus habe den Hochaltarschmuck legitimiert, denn er fordere, daß die Kirchenweihe in Hochaltarnähe zu erkennen sei. Sie rekonstruiert Masaccios Altar

³⁵⁴ Georg Weise 1969, 54.

³⁵⁵ Christa **Gardner von Teuffel**: Masaccio and the Pisa Altarpiece: A New Approach. In: Jahrbuch der Berliner Museen 19 (1977) 23-68. **Dieselbe**: Lorenzo

als Polyptychon und bringt ihn mit der spezifisch karmelitischen Tradition des Hochaltarretabels in Verbindung, innerhalb deren er einen Sonderfall darstelle.

Für die vorliegende Arbeit ist Gardner von Teuffels methodisches Vorgehen von Belang. Sie verwendet sowohl historisches Archivmaterial als auch liturgische Quellen und ikonographische Vorlagen und beschäftigt sich mit der Gesamtstruktur der behandelten Altaraufsätze. Sie weist die Entwicklung eines einheitlichen Rechteckfeldes als Mitte des Altares wesentlich Lorenzo Monaco zu. Mit Filippo Lippi und Brunelleschi gewinne diese Mitte des Werkes eine fensterartige Stellung in der ansonsten bilderfreien Architektur Brunelleschis, so daß sich in der Zeit um 1440 ein pointierter Gegensatz zwischen Bildumgebung und Bild und damit auch zwischen Rahmenarchitektur und Bildfeld forme.

Rona Goffen setzte sich 1979 als erste Autorin mit den theologischen Grundlagen der Bildgattung auseinander³⁵⁶ und suchte nach den Vorläufern der Gattung in der Malerei des *Trecento*, dort vor allem im Werk der Brüder Lorenzetti.

Goffen führt den an sich ahistorischen Begriff auf das Pauluswort „*Nostra Conversatio in Caelis est*“ zurück. Dargestellt sei die Gemeinschaft der Heiligen im Jenseits, wo sie die Jenseitshoffnungen jedes frommen Christen verkörperten. Goffen geht nicht auf das Problem der Mäzenaten und ihrer konkreten Vorstellungen vom Bild ein, ebenso wenig behandelt sie die venezianische Malerei der Zeit. Goffens Aufsatz soll als Grundlage und Ausgangspunkt für die weiterführenden Überlegungen dieser Arbeit dienen und wird deshalb an späterer Stelle ausführlich besprochen.

J.I. Miller analysierte 1983, wie Christa Gardner von Teuffel, in erster Linie die Herausbildung der vereinheitlichten Renaissance-Pala um 1430, das heißt mit dem

Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissance-Pala. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45 (1982) 1-30.

³⁵⁶ Rona Goffen 1979.

Übergang von Polyptychon zur fensterartig gerahmten Pala³⁵⁷. Dabei werden natürlich auch das Thema der *Sacra Conversazione* berührt. Zudem interessiert sich die Autorin für das Problem des Kontextes im Kapellenraum, so etwa in den durch Brunelleschi gestalteten, in der Regel nicht freskierten Kirchenräumen. Miller nimmt an, der San Marco-Altar Fra Angelicos und die anderen Auftragsarbeiten des Künstlers für die Medici seien Modellfälle dafür, wie sich die Gattung entwickelte. In ihrer Analyse der Verhältnisse nach 1450 weist die Autorin auf die wiederkehrende Praxis der Freskenausmalung rund um die fensterartig geöffneten Palen hin.

Werner Albergs Dissertation von 1984 untersuchte das Problem der *Madonna con Santi* und vermied daher die Frage nach der Definition der Gattung *Sacra Conversazione*.³⁵⁸ Auch Alberg befaßt sich nicht näher mit den ikonographisch-ikonologischen Feinheiten der Gattung, liefert jedoch eine Einteilung in Typen, die nach der Figurenkonstellation unterschieden werden. Aus den verschiedenen, von Alberg aufgezählten Einzelfällen läßt sich jedoch meines Erachtens keine überzeugende Entwicklungslinie erkennen.

Peter Humfrey hat sich 1986, wie Gardner von Teuffel und Miller mit den Problemen der Geschäftspraxis im Handel mit Altartafeln, der Beziehung Pala-Polyptychon und der Wechselbeziehung Pala-Umgebungsarchitektur beschäftigt.³⁵⁹ Humfrey folgt in seinen Darstellungen weitgehend den Thesen Rona Goffens und Kaspars. Er setzt die Entstehung der einheitlichen Renaissancetafel eindeutig in Florenz in den 30er Jahren des *Quattrocento* an. Entscheidendes Bindeglied zur Herausbildung der *Sacra Conversazione* in Venedig sei Donatellos Altar im *Santo* in Padua. Wie Kaspar nimmt er eine Monumentalisierung der

³⁵⁷ J.I. **Miller**: Major Florentine Altarpieces from 1430 to 1450. Ph.D. Dissertation. Columbia University 1983.

³⁵⁸ Werner **Alberg**: Die Madonna con Santi: Darstellungen der venezianischen und florentinischen Malerei. o.J.; Diss. Bochum 1984.

³⁵⁹ Peter **Humfrey**: Il dipinto d'altare del Quattrocento. In: Federico **Zeri** Hg.: La Pittura in Italia. Il Quattrocento. Bd. 2, Milano: Electa, 2. erw. Auflage 1987 (1. Aufl. 1986); Peter **Humfrey**: The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice. In: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 15 (1986) 65-82.

Altartafel in der venezianischen Malerei an, geht allerdings nicht auf die Rückwirkung dieser Neuerung auf die florentinische Malerei der 80er und 90er Jahre ein.

Gigetta Dalli Regolis Aufsatz von 1987³⁶⁰ zur Beziehung zwischen Mensch und Natur in der *Sacra Conversazione* behandelt zwar nur einen Teilaspekt des Problems, faßt jedoch die gängige Literatur zusammen und weist auf die möglichen literarischen und theologischen Quellen hin, auf Alberti, Giovanni Dominici und Antoninus. Sie stellt eine Doppeltradition in Florenz fest: einerseits die *Sacra Conversazione* im Freien, die an Fra Angelicos *Pala di San Marco* anschließend eine Gesellschaft im Garten nach nordischer Tradition zeigt, andererseits die zwischen 1450 und 1485 vorherrschende Tradition der Gemeinschaft in einem mehr oder weniger geometrisierend dargestellten Innenraum. Dies werde durch die *Pala di Pistoia* Verrocchios, durch Filippino Lippi und Piero di Cosimo überwunden, bis sich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wieder der Innenraum als Ort der Versammlung durchsetze. In dieser zweiten Wiederkehr der Natur im Bild handele es sich jedoch nicht um den Garten, sondern um die offene Landschaft, welche unmittelbar die dargestellten Heilspersonen umgebe. Dalli Regoli geht jedoch nicht auf die mögliche Rezeption flämischer Malerei in Florenz ab 1470-80 ein, die den Einzug der Weltlandschaft in die *Sacra Conversazione*-Darstellungen begünstigt haben mag. Ihr vorangehender Aufsatz von 1984 zur *Pala di Pistoia* Verrocchios behandelt zwar ein Schlüsselwerk der 70er und 80er Jahre, beschäftigt sich allerdings nicht eingehend mit der Rezeption dieses Werkes ab 1481. Dies ist um so bedauerlicher, als diese Tafel Verrocchios stilbildend für ein ganzes Jahrzehnt gewesen sein muß.

³⁶⁰ Gigetta **Dalli Regoli**: La Madonna di Piazza. In: Studi di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri. Milano 1984, Bd. 1, 213-232.

Gigetta Dalli **Regoli**: Il rapporto fra uomo e natura nel tema della Sacra Conversazione. In: Uomo e Natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento. In: Atti del Convegno Interdisciplinare Firenze 1987. Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno 3 (1993) 142-157.

William Hood stellt in seiner Monographie zu Fra Angelico von 1993³⁶¹ den Dialog zwischen senesischer und florentinischer Malerei der Jahre 1420-1440 heraus. So vermutet er den Ursprung der *Sacra Conversazione* wieder im Thema der senesischen *Maestà*. Hood zieht zur Interpretation der Werke zeitgenössische dominikanische Texte heran, so die Schriften Thomas von Aquins, Dominicus und Pierozzis. Er weist besonders auf die Auftraggeberschaft der Medici im Werk Fra Angelicos hin und stellt die berühmte *Pala di San Marco* als Urbild der *Sacra Conversazione* dar. Aufgrund der monographischen Natur seines Buches geht er jedoch nicht auf die ikonographischen Folgen dieses dominikanischen Einflusses in Florenz ein und beschränkt sich auf die florentinische Kunst der ersten Jahrhunderthälfte.

Gauk-Roger zieht in seinem vor kurzem erschienenen Artikel über die *Sacra Conversazione* zwar die gängigen Kunstwerke heran, beschäftigt sich jedoch nicht mit der zum Thema erschienenen Fachliteratur. Er nennt als erste wirkliche *Sacra Conversazione* Domenico Venezianos Altarretabel aus S.Lucia dei Magnoli in Florenz, da der Maler einen einheitlichen Größenmaßstab für Heilige und Madonna verwende. Zudem konzentriert sich Gauk-Roger wie die ältere Literatur auf die Darstellung venezianischer Werke. Somit folgt er also wieder der älteren Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. Gauk-Rogers Aufsatz ist ein Beispiel für die hartnäckigen, terminologischen Probleme der Kunstgeschichte, die mit oft starren Systemen der Kategorisierung zusammenhängen. Zudem zeigt sie, wie lange sich eigentlich widerlegte Positionen der älteren Kunstgeschichte in allgemeinbildenden Werken halten können.

Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen: Die Mehrheit der Autoren ist sich einig, daß die *Sacra Conversazione* in ihrer im *Quattrocento* gültigen Form in Florenz entstand. Als Brückenkopf zwischen beiden Städten kann Padua gesehen werden, wo die Gattung über Mantegna und Donatello nach Norden vermittelt

³⁶¹ William Hood: Fra Angelico at San Marco. New Haven, London: Yale

wurde. Einig sind sich die neueren Autoren zudem über die Ungeschichtlichkeit des Begriffes.

Die meisten Autoren, Kaspar und Goffen inklusive, haben sich vornehmlich mit morphologischen Fragestellungen befaßt und versucht, verschiedene Typen in bezug auf Gruppierung der Figuren, Kulisse und Räumlichkeit zu unterscheiden.

Nur Rona Goffen und William Hood verleihen den Interpretationen ihrer Bilder einen textlichen Hintergrund; Goffens Interpretationen bleiben jedoch weitgehend allgemein, da sie eine Überblicksgeschichte des Themas anstrebt, während William Hood einen konkreteren Weg beschreitet, der auch in dieser Arbeit verfolgt werden soll. Bislang fehlt es also an einer Interpretation, die die Gattung mit Texten des 15. Jahrhunderts in Verbindung bringt und die eine tiefere Deutung des Genres erlaubt. Sinn der vorliegenden Arbeit soll es sein, anhand einzelner Fälle zu einer tieferen Deutung der Werke zu gelangen und die Gattung in Bezug zu zwei anderen mariologischen Themen, Epiphanie und Marienkrönung, zu setzen.

4.2 Studien zur *Sacra Conversazione*

4.3 Überlegungen zur Eingrenzung des Begriffes

In ihrem grundlegenden Artikel versuchte Rona Goffen 1979³⁶² die *Sacra Conversazione* neu zu definieren. Goffen unternimmt es, dem Begriff eine neue ikonologische Bedeutung zu geben, indem sie mehrere mittelalterliche Autoren hinzuzieht und letztendlich auf einem Pauluswort aufbauend das Bildgenre mit dem Begriff der himmlischen Gemeinschaft in Verbindung bringt. Dazu zitiert sie Philipper 3: 20, das in der *Vulgata* mit den Worten „...*nostra ... conversatio in caelis est...*“ übersetzt wird. Goffen verknüpft diese Stelle mit 1. Petrus 1: 15 („...sondern wie der, der euch berufen hat, heilig ist, sollt auch ihr heilig sein in eurem ganzen Wandel...“) und Jakobus 3:13 („... Wer ist weise und klug unter euch? Der zeige mit

University Press 1993.

³⁶² Rona Goffen 1979, 198-222.

seinem guten *Wandel* seine Werke in Sanftmut und Weisheit.“).³⁶³ Diese letzten Stellen verwenden in der *Vulgata* das Wort „*conversatio*“, welches verschieden übersetzt werden kann, in der neueren Lutherbibel zum Beispiel mit „Lebenswandel“. Im Gegensatz dazu wird die Stelle bei Paulus heute folgendermaßen übersetzt: „...unser *Bürgerrecht* aber ist im Himmel; woher wir auch erwarten den Heiland, den Herrn Jesus Christus.“ Dieses Übersetzungsproblem macht deutlich, daß man Goffens Bezugnahme auf diese Textstellen nur mit Schwierigkeiten nachvollziehen kann. Ihre eigenen Forschungen zum Begriff belegen zudem, daß er im Grunde ahistorisch ist. Er sei im *Quattrocento* als Titel einer Bildgattung nicht nachgewiesen. Erst an der Schwelle zum 19. Jahrhundert benutzen ihn Pucci und Kugler in bezug auf Bildtafeln. In den „Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien“ Jakob Burckhardts und in den Schriften von Crowe und Cavalcasselle werde er schließlich weithin verbreitet.³⁶⁴ Es besteht also keine Veranlassung, den Terminus „*conversatio*“ oder „*Sacra Conversazione*“ überhaupt in der theologischen Literatur des Mittelalters zu suchen und in Verbindung zum gemalten Bilde zu setzen.

Goffen benutzt den Terminus als Ausgangspunkt, um die Bildgattung allgemeiner festzulegen: gemeint sei die Darstellung der Gemeinschaft der Heiligen im Paradies, die „*communio sanctorum*“, die Augustinus in seinem Werk „*De Civitate Dei*“ beschreibe.³⁶⁵ Mitglied dieser Gemeinschaft zu werden, deren weibliches Oberhaupt im Verständnis des Mittelalters Maria war, mußte selbstverständliches Ziel jedes Christen sein. Die Autorin bezeichnet diese Gemeinschaft der Heiligen im Bilde denn auch als „...*a celestial reunion of models of piety*.“³⁶⁶ Mit *Sacra Conversazione* sei deshalb das Thema der Madonna in der Gesellschaft von Heiligen gemeint, das sich natürlich bis in frühchristliche Zeiten zurückverfolgen lasse.

³⁶³ Rona Goffen 1979, 199-200.

³⁶⁴ Rona Goffen 1979, 198.

³⁶⁵ Aurelius **Augustinus** (Wilhelm Timme Übers.): Vom Gottesstaat. Bd. 2, München: DTV 1991 (1. Aufl. Zürich 1955), 822-830, 823 (Buch 22, Kap. 29: „Die geistige Gottesschau der Seligen“).

³⁶⁶ Rona Goffen 1979, 200.

Verfolgt man diesen Gedanken über Goffens Ausführungen hinaus, so lassen sich eventuell konkrete Ideen aus den Texten des frühen Christentumes im Motiv der *Sacra Conversazione* wiederfinden. So geht etwa Augustinus besonders auf das Motiv der Gottesschau und des ewigen Friedens in der Gemeinschaft der Heiligen ein. Die Heiligen seien Glieder der einen Kirche und leben in absoluter Harmonie und ständiger Gottesschau:

„Wenn also die Heiligen im Frieden Gottes leben werden, leben sie sicherlich in dem Frieden, der über alle Vernunft ist. ... Denn der Macht der Finsternis entrissen und nach Empfang des Unterpandes des Geistes in das Reich Christi versetzt, gehören wir schon zu den Engeln und leben zusammen mit ihnen in der heiligen und wonnevollen Gemeinschaft des Gottesstaates.“³⁶⁷

Die Heiligen sind also Engeln gleich und leben im Jenseits im Angesicht Gottes. Augustinus fährt fort: „Sie werden Gott schauen, und zwar in ihrem Leibe.“

Dieses Motiv der Kontemplation und Gottesnähe wird in der *Sacra Conversazione* durch die Zuwendung der Heiligen zum Christuskind unterstrichen, durch ihre Stellung im Raum und Blickkontakte und nicht zuletzt durch die Vereinheitlichung des Raumes. Die Leiblichkeit der Heiligen und ihr Schauen des fleischgewordenen Gottes wird weiterhin betont durch größere Plastizität der Figuren und die oft naturalistische Schilderung der Oberflächenreize wie Haut, Haar, Stoffe etc. Ein Kirchenvater wie Augustinus könnte also das erklären, was Autoren unseres Jahrhunderts oft als Verweltlichung zu erklären versucht haben, also die größere Nähe zwischen den dargestellten Heiligen und Gott.

Goffen fügt ihren ikonologischen Setzungen jedoch eine weitere, formale Bedingung hinzu: die Heiligen müßten in einem einheitlichen Raum, in kohärenten Größenverhältnissen dargestellt und in Gesten und Blicken aufeinander bezogen sein, so daß die Idee der Gemeinschaft überzeugend im Bilde erscheine.

Dies träfe in begrenztem Sinne auf Darstellungen der *Maestà* seit Duccio und Simone Martini zu, doch setzt Goffen im Gegensatz zur *Maestà* bei der *Sacra*

³⁶⁷ Aurelius Augustinus/ Wilhelm Timme Übers. 1991, 823.

Conversazione eine beschränkte Personenzahl voraus:³⁶⁸ Eine *Sacra Conversazione* zeichne sich durch die Privatheit der Atmosphäre und damit die Betonung persönlicher Frömmigkeit aus, sie zeige Merkmale des Motivbildes, also der Darstellung des Stifters mit den fürbittenden Heiligen und der Madonna.

Sie sieht die ersten derartigen Darstellungen der *Sacra Conversazione* im Werk Ambrogio und Pietro Lorenzettis und ordnet sie eben dem Bereich der Grabkunst zu. Ein weitgehend privater Kontext des Werkes mache aus ihm also erst eine *Sacra Conversazione*.³⁶⁹

Dies läßt jedoch fragen: Wieviele Personen dürfen in einer *Sacra Conversazione* erscheinen, damit es sich noch um eine solche handelt? Sind es vier? Sind es acht? Offensichtlich klärt auch Rona Goffen die Grenzen ihrer Bildgattung nicht mit letzter Genauigkeit. Wie wir noch sehen werden, sind gerade einige der bedeutendsten *Sacre Conversazioni* des fünfzehnten Jahrhunderts für einen politischen Zusammenhang und in bezug auf die Stadtgemeinschaft gedacht gewesen und eben nicht nur für private Grabkapellen. Neben der eingeschränkten Personenzahl fordert Goffen jedoch einen emotionalen Bezug zum Betrachter und ein Netz von Beziehungen innerhalb der Figurenkonstellation. Dies ist jedoch auch in vielen Formen der *Maestà* gegeben, während im Gegenteil viele Fassungen der Madonna mit Heiligen des späten *Quattrocento* in durchaus strenger Frontalität gestaltet sind und eben dieses Beziehungsgeflecht vermissen lassen. Zudem kann durchaus auch in der *Maestà* die Rede vom Motivbild sein; die bei Duccio oder Simone dargestellten Stadtheiligen bitten zweifellos für die Bürgerschaft.

„Only in the *Sacra Conversazione* do the unification and intercommunication of the figure become the determining aspects of the representation.“³⁷⁰

Diese Bedingung Goffens läßt sich also nur auf eine äußerst begrenzte Zahl von Darstellungen anwenden. Diese Bildgattung entwickle sich demnach tatsächlich erst spät. Wer strenge Maßstäbe anlegt, wird jedoch bald feststellen, daß nach

³⁶⁸ Rona Goffen 1979, 207.

³⁶⁹ Rona Goffen 1979, 207.

³⁷⁰ Rona Goffen 1979, 218.

diesen Kriterien eben nicht einmal Madonnen des späten *Quattrocento* als *Sacra Conversazione* bezeichnet werden können. Es besteht auch kein Grund anzunehmen, daß die Zeitgenossen einen Unterschied zwischen der von Goffen so definierten Bildgattung und anderen Darstellungen der Madonna mit Heiligen wahrnahmen.

Wer es vorzieht, den Begriff der *Sacra Conversazione* als „Gemeinschaft der Madonna mit den Heiligen“ festzulegen, als „*communio sanctorum*“ im Himmel, hat es dementsprechend leichter. Mit diesem Bildtitel lassen sich im Grunde vom Polyptychon über die *Maestà* bis zur halbfigurigen Madonna mit Heiligen im Arkosolgrab viele auf den ersten Blick unterschiedliche Bildtypen bezeichnen. Dementsprechend soll der bei Goffen so stark eingeschränkte Begriff hier erweitert werden.

Es soll also in dieser Arbeit um die ganzfigurige Darstellung der Madonna mit Heiligen in einem einheitlichen Raume gehen. Dabei sei vorausgesetzt,

- 1.) daß die Bildgattung äußerst alt sei, also bis in die Antike zurückzuverfolgen sei,
- 2.) daß die Grenzen zu anderen Bildgattungen fließend seien, etwa zum Polyptychon und zur *Maestà*, und
- 3.) daß sie sich tatsächlich im Laufe des Jahrhunderts verändere und dabei weitgehend vereinheitliche.

Tatsächlich ist in der Florentiner Kunst der Jahre 1470 bis 1490, also der Zeit Ghirlandaios, eine erstaunliche Uniformität der Bildgattung festzustellen:

In der Regel wird ein Querformat benutzt; die Heiligen, Engel und die Madonna befinden sich in einem einheitlichen, bühnenartigen Raum, den eine Mauer, ein Vorhang oder eine Schranke im Hintergrund abgrenzen. Oft ist im oberen Bereich der Himmel zu sehen. Selbst wenn man eine Beziehung der Heiligen zueinander wahrnimmt, kann in der Regel von einer Verlebendigung der Gesprächssituation nicht die Rede sein. Im Gegenteil, meist treten die Heiligen dem Betrachter in äußerst steifer Haltung mit verschlossenen Gesichtern streng symmetrisch und frontal entgegen. *Nach* dieser relativ kurzen Epoche jedoch brechen die Formen erneut auf, und eine erneute Vielzahl von Fassungen des Gegenstandes wird möglich.

Die vorliegende Abhandlung analysiert also im Grunde einen kurzen Moment formaler Erstarrung.

4.4 Ursprünge der *Sacra Conversazione*

André Grabar analysierte in seinem Buch über die Ursprünge der christlichen Ikonographie die Zusammenhänge zwischen den Porträts des Kaisers und der Kaiserin und den „Porträts“ der Heiligen, vor allem Christus und Maria. Es könne davon ausgegangen werden, daß ein direkter Zusammenhang zwischen den wesentlichen Elementen christlicher und profaner, vor allem kaiserlicher Ikonographie spätestens seit dem Ende des vierten Jahrhunderts bestehe:

„It is from such official portraits that numerous portraits of Christ and the Virgin are surely derived, in particular those that show them solemnly enthroned, facing front, usually with one or more attendants at either side: angels for Mary, two apostles for Christ. These groups, which could be enlarged to include other saints, underlie the „holy conversations“ of the Italian painters of the Middle Ages and the Renaissance.“³⁷¹

Grabar setzt diesen Zusammenhang mit der Regierungszeit Theodosius` II. an. Dies treffe auf die Formen der Komposition und der Stilisierung, die Zeichen der Macht im Bild und die Figurenkonstellation zu. So habe man Christus als Lehrer im Kreise der Apostel gezeigt, als Meister der Katechese und damit als *primus inter pares*.³⁷² Die *sacrae imagines* der römischen Monarchie seien zum Großteil verloren, doch helfen das Missorium des Kaisers Theodosius des Großen in Madrid (Abb. 38), Konsulardiptychen des 5. und 6. Jahrhunderts sowie die Illustrationen der sogenannten *Notitia Dignitatum* des 3. und 4. Jahrhunderts, sich eine ungefähre Vorstellung von der kaiserlichen Ikonographie zu machen. Der Konsul werde in seiner Loge bei den Zirkusspielen gezeigt. Ein Baldachin überdecke sein Haupt und zwei bis vier Personen flankieren ihn.³⁷³ Ein Beispiel sei ein Konsulardiptychon in

³⁷¹ André **Grabar**: *Christian Iconography. A study of its Origins*. Princeton: Princeton University Press 1968 = Bollingen Series XXXV. 10, 79.

³⁷² André Grabar 1968, 72.

³⁷³ André Grabar 1968, 77.

Halberstadt (Abb. 4), auf dem zwei Kaiser mit den Personifikationen der beiden Hauptstädte und Mitgliedern der kaiserlichen Garde gezeigt werden. Den Kaiser und die Kaiserin, schließt Grabar, habe man also in der Regel thronend gezeigt, unter dem Baldachin, geschmückt mit Krone, Zepter und Juwelen und begleitet von mindestens zwei Höflingen in strenger Frontalität.³⁷⁴ Für die Übertragung dieser Bildzeichen in die Marienikonographie führt Grabar als Beispiele Ampullen aus dem Heiligen Land und vor allem die berühmten Marienikonen in S. Maria in Trastevere (Abb. 1) und im Sinaikloster an.³⁷⁵

Diese Übertragung der antiken Kaiserikonographie in religiöse Bilder weist Grabar auch in der Bildsprache anderer zeitgenössischer Religionen nach, so in der Darstellung des Zeus in spätantiken Illustrationen der Illias, die im 5. und 6. Jahrhundert von *Maiestas*-Motiven überlagert werde, oder in ägyptischen Harpocrates-Darstellungen des zweiten Jahrhunderts.³⁷⁶

Die nahtlose Überlieferung dieser Motivik in das Hochmittelalter belegt der Autor anhand des Harbaville-Triptychons aus dem zehnten Jahrhundert im Louvre (Abb. 2) und anhand der Ikonen des Sinaiklosters. Tatsächlich ließen sich derartige Darstellungen auch in der Monumentalmalerei und in der monumentalen Mosaikkunst des Hochmittelalters, vor allem in Rom, nachweisen.

Marie Louise Thérél bemerkt jedoch im Gegensatz dazu, daß vor dem 9. Jahrhundert keine Darstellung der Jungfrau in der Apsisdekoration Roms nachweisbar sei.³⁷⁷ Die frühesten derartigen Abbildungen könnten dennoch in der Apsis der römischen Kirche Santa Maria Maggiore und in der Kathedrale *Santa Maria di Capua vetere* vermutet werden.³⁷⁸

³⁷⁴ André Grabar 1968, 79.

³⁷⁵ André Grabar 1968, 80.

³⁷⁶ André Grabar 1968, 81-82.

³⁷⁷ Marie Louise **Thérél**: Les symboles de l'Ecclesia dans la création iconographique de l'Art Chrétien du IIIe au VIe siècle. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 1973, 135.

³⁷⁸ Marie Louise Thérél 1973, 136.

Die älteste Darstellung der Madonna als *maiestas* befinden sich nach Thérel im istrischen Parenzo (Abb. 5) und, nicht sehr weit davon entfernt, in *Sant'Appollinare Nuovo* in Ravenna.³⁷⁹ Dort seien also Heilige und Gabenbringer der von Engeln umgebenen Jungfrau zugewandt. Die Mosaiken von Parenzo könne man um 540 datieren. Das Motiv der thronenden Muttergottes in Parenzo sei jedoch schon früher in der Kleinkunst nachweisbar, so etwa im Schrein von San Nazaro in Mailand.³⁸⁰ Thérel betont mit Bezug auf alle diese Darstellungen die Herkunft des *Maiestas*-Motives aus der Szene der *Epiphanie* und *Anbetung der Könige*:

„A Parenzo, les mages sont remplacés par les saints, confesseurs et diacres. Les présents qu' ils offrent au Christ symbolisent leur foi dans l'Incarnation qu'ils ont 'confessée' par leur vie ou par leurs actes; la couronne méritée par saint Maur, l' église construite par les soins d'Eufрасius, le livre des Saintes Écritures dont la lecture est confiée au diacre. Ils continuent donc, à travers le temps, l'adoration des Mages et figurent tous les croyants, c'est à dire l'Église, reconnaissant sur les genoux de Marie la divinité du Christ incarné.“³⁸¹

Thérel sieht also einen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen den Darstellungen der Epiphanie und der thronenden Madonna mit Heiligen. Gezeigt sei im Grunde die Gemeinschaft der Heiligen, also die Kirche, die den auf den Knien der Jungfrau fleischgewordenen Erlöser verehere.

Tatsächlich bestehen grundsätzliche Ähnlichkeiten zu den Darstellungen der *Sacra Conversazione* im 15. Jahrhundert. Sowohl in Parenzo wie auch in Ravenna spielt sich die Szene zwar vor dem neutralen Goldgrund ab, jedoch in einem vereinheitlichten Raum. Die Madonna thront erhöht, und stehende Engel bzw. Heilige flankieren sie, deren Hände in der Regel zum Weisungs- bzw. Bezeugungsgestus erhoben sind. Der Boden ist mit Blumen geschmückt, wie auch in vielen Darstellungen des *Quattrocento*. Vor diesem Hintergrund wirkt die *Sacra Conversazione* wie eine uralte Darstellungsform mit langer Kontinuität, während der halbfigurige Polypytychon des 14. Jahrhunderts geradezu als Neuerung dasteht.

³⁷⁹ Marie Louise Thérel 1973, 136.

³⁸⁰ Marie Louise Thérel 1973, 138.

³⁸¹ Marie Louise Thérel 1973, 142.

Im einleitenden Teil ihres Werkes stellt Thérel zudem die Identifizierung der Frauengestalt mit der Kirche im Werk der Kirchenväter schon des 2. Jahrhunderts dar.³⁸² In katechetischen, liturgischen und exegetischen Schriften tauche dieses Motiv häufig auf, weniger jedoch in Schriften der Apologetik. So erwähne schon Irenäus von Lyon die Analogie zwischen Eva als Mutter der Menschheit und Maria als Mutter der Kirche,³⁸³ Hippolyt greife diesen Vergleich auf.³⁸⁴ Tertullian setze eine personifizierte *Ecclesia* voraus, die ein autonomes Dasein außerhalb der Gläubigen führe und betone deren himmlischen Aspekt,³⁸⁵ während Origenes in seinem Kommentar zum Hohenlied die *Ecclesia* als „*quasi omnium persona*“ bezeichne, so daß hiermit die Mutterschaft der Kirche im Bild des Himmlischen Jerusalem nochmals betont werde.³⁸⁶ Maria könne also schon recht früh als Verkörperung der Mutter Kirche verstanden werden und die sie umgebenden Würdenträger und Gabenbringer verdeutlichen die Struktur dieser Gemeinschaft. Die *Ecclesia* werde also einerseits durch Maria selbst, andererseits durch die sie umgebende Gemeinschaft versinnbildlicht.

Goffen behauptet, daß die freskierte halbfigurige Madonna mit Heiligen spätestens seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ein typisches Motiv in Grabmälern der Ewigen Stadt gewesen sei.³⁸⁷ Aus diesem privaten Zusammenhang in der römischen Grabmalkunst leitet sie dementsprechend auch die Darstellung des Motives in Grabmalfresken der Brüder Lorenzetti und im Tafelbild seit Orcagna ab.³⁸⁸

Dem stehen jedoch die Erkenntnisse Hagers und Dalli Regolis entgegen, welche im Tafelbild des 13. Jahrhunderts die Madonna mit Heiligen in sehr ähnlicher

³⁸² Marie Louise Thérel 1973, 16-25.

³⁸³ Marie Louise Thérel 1973, 17.

³⁸⁴ Marie Louise Thérel 1973, 20.

³⁸⁵ Marie Louise Thérel 1973, 21.

³⁸⁶ Marie Louise Thérel 1973, 24-25.

³⁸⁷ Rona Goffen 1979, 212-215.

³⁸⁸ Rona Goffen 1979, 215.

Konstellation wie im 15. Jahrhundert dokumentieren.³⁸⁹ So ist auf einer Tafel des Magdalenenmeisters in Yale/New Haven (Abb. 3) die *Lactans* zwischen Leonhard und Petrus zu sehen und ein Werk in S.Leolino/Panzano zeigt die Madonna zwischen den seitlich auf sie zu schreitenden Petrus und Paulus.³⁹⁰

Hager untersucht die Herausbildung des breitformatigen Hochaltarretabels im Laufe des 13. Jahrhunderts in seinem Zusammenhang mit liturgischen Veränderungen, mit der älteren Tradition der Antependien und der Monumentalkunst der Spätantike und des Frühmittelalters.

Großformatige Marienpalen stellt er vor der Mitte des 13. Jahrhunderts in der Regel auf Seitenaltären fest. Ab spätestens ca. 1200 stand der Priester beim Zelebrieren der Messe in der Regel vor dem Altar und nicht mehr dahinter.³⁹¹ Durch diese Veränderung der Liturgie war es also ab dem frühen 13. Jahrhundert möglich, auch die Hochaltäre mit Retabeln zu schmücken, welche zunächst die flachen Formen des Antependiums beibehielten. Diese frühen Retabel kennen die später vorherrschende Vierteiligkeit der Polyptychen zunächst noch nicht.

Weiterhin rückten bis dahin in den Wänden der Apsiskalotte dargestellte Themen allmählich in das Altarretabel vor.³⁹² In der Regel seien die unteren Teile der Apsiskalotte in Byzanz mit mariologischen Themen ausgeschmückt, etwa mit der *Orans*, der *Platythera* oder der *Hodegetria* und in vorikonoklastischer Zeit mit der thronenden, oft gekrönten Muttergottes, der *Regina Coeli*, meist in Begleitung von Engeln oder Heiligen.³⁹³ Auch Hager verweist in diesem Zusammenhang auf die um 540 entstandene Darstellung der *Nikopoia* in Parenzo.³⁹⁴ Ursprünglich seien jedoch

³⁸⁹ Hellmut **Hager**: Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehung des toskanischen Altarretabels. München 1962. Vgl. auch Gigetta Dalli Regoli 1991, 142.

³⁹⁰ Hellmut Hager 1962, Abb. 150, 151.

³⁹¹ Hellmut Hager 1962, 7. Zudem verschwanden allmählich in gotischen Kirchenbauten die bis dato mit Darstellungen der Heilspersonen geschmückten Wände und wurden durch Fenster ersetzt. Dies mag nicht unbedingt ein Argument sein, da die Fenster ja auch durch Glasmalerei geschmückt wurden, selbst (oder vielmehr gerade) bei den in dieser Hinsicht eingeschränkten Bettelsorden.

³⁹² Hellmut Hager 1962, 9.

³⁹³ Hellmut Hager 1962, 15.

³⁹⁴ Hellmut Hager 1962, 16-17.

die Krypta und seitliche Pfeiler Zentren des Marienkultes im Bild gewesen.³⁹⁵ Es sei jedoch seit dem 9. Jahrhundert eine generell zunehmende Tendenz zum Marienkult festzustellen. Eindeutig herrsche jedoch die Einzeldarstellung der Maria bis in das 13. Jahrhundert vor. Neben der eigentlich aus einer Deesis isolierten Darstellung der *Avvocata* sei das in Rom vorherrschende Madonnenbild im Bereich der eigentlichen Tafelwerke zunächst die *Nikopoia* gewesen.³⁹⁶ In Rom lassen sich also drei Typen isolieren: die *Maria Regina* mit ihrem ältesten Beispiel in S. Maria in Trastevere (Abb. 1), die *Avvocata* in Santa Maria in Aracoeli und die *Hodegetria*, die einem konkreten, byzantinischen Vorbild aus dem Hodegonkloster in Byzanz folgte. Das eigentliche mariologische Altarretabel entwickle sich jedoch nicht hier, in der Hauptstadt des Christentums, sondern in der Toskana.³⁹⁷

Es seien auch hier zunächst neben dem eigentlichen Polyptychon Einzeldarstellungen der Maria, welche die Altäre (und zunächst meist die Seitenaltäre der Toskana) schmückten. Hager setzt den Beginn großformatiger, mariologischer Altaraufsätze mit Guido da Siena gegen 1270 fest. Der Florentiner Cimabue verarbeite ab ca. 1280 dementsprechend aus Siena kommende Neuerungen des Marienbildes, so vor allem die großformatige Darstellung der *Hodegetria* als thronende Muttergottes, die eine dem Westen eigentümliche, seit dem 8. Jahrhundert nachgewiesene Verschmelzung mit dem Typus der Himmelskönigin sei.³⁹⁸

Dieser Typus wiederum sei auf römische Anregung zurückzuführen. So sei auch die eventuell ca. 1240 entstandene, heute jedoch in der originalen Form nicht mehr nachweisbare Madonna von Impruneta von römischen Vorbildern inspiriert und sei die erste Florentiner Darstellung der Maria als Königin. In ihrer vermutlich Form zeige die Impruneta Charakteristika einer *Nikopoia*. Es sei bis 1453-56 nachweisbar

³⁹⁵ Hellmut Hager 1962, 28,30,32,45.

³⁹⁶ Hellmut Hager 1962, 43-45, 46, zur *Avvocata* vgl. 50-51.

³⁹⁷ Hellmut Hager 1962, 54.

³⁹⁸ Hellmuth Hager 1962, 133.

und könne mit Sicherheit als eines der einflußreichsten Gnadenbilder im Florenz des Spätmittelalters angesehen werden.³⁹⁹

Die Entwicklung des Polyptychons mit Prädelle aus dem Flachdossale setzt Hager mit etwa 1280 in Siena an. Hier spielten die Bettelorden nach Hager eine Schlüsselrolle, denn ca. ein Drittel der erhaltenen Polyptychen stamme aus dem Umfeld der großen Mendikantenorden.

Er weist jedoch darauf hin, daß „...die Überwindung des Marienpolyptychons durch das ungeteilte Altarblatt erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhundert stattfindet.“⁴⁰⁰

Im Grunde reiht Hager auch die für unseren Diskurs entscheidende *Maestà* des Duccio di Buoninsegna für den Sieneser Dom (Abb. 6) in diese Gattung ein.⁴⁰¹ Mit Polyptychen hat Duccios Retabel die Struktur aus Prädelle, Haupttafel und Galeriezone gemeinsam; die Dominanz einer großformatigen, zentralen Tafel, in der insgesamt 32 Figuren dargestellt werden, war jedoch in der Tafelmalerei neu. Zwar war die Mitteltafel durch die Rahmung in eine kirchenartige Struktur eingespannt, wie sie bei Polyptychen typisch war, doch ändert das nichts am Prinzip einer sich öffnenden zentralen Fläche. Duccio staffelt jedoch die Figuren innerhalb dieses flachen Raumes nach den Prinzipien der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive. Eine überlebensgroße Madonna thront inmitten einer Schar von ca. vier mal so kleinen Engeln und Heiligen. Der die Tafel in der Senkrechte fast zur Gänze füllende Marmorthron verleiht ihr eine Dreiteilung, die jedoch nichts an der räumlichen Vereinheitlichung ändert. Duccio hat hier die Kombination aus knienden und stehenden Heiligen übernommen, die wir in den Epiphaniedarstellungen der frühchristlichen Kunst schon antrafen. Die je fünf Heiligen des Vordergrundes auf

³⁹⁹ Hellmut Hager 1962, 129.

⁴⁰⁰ Hellmut Hager 1962, 117. Diese Annahme wird auch durch die Studien von Joanna Cannon zum Polyptychon in der Tradition des Dominikanerordens zu Beginn des 14. Jahrhunderts belegt. So muß das Altarretabel Simone Martinis für das Dominikanerkloster S.Caterina in Pisa ein weithin nachgeahmtes Beispiel gewesen sein, da in regelmäßigen Abständen, wohl anlässlich der Treffen der Ordensprovinz an immer wieder neuen Orten neue Ableger des Vorbildes entstanden. Vgl. Joanna **Cannon**: Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych. In: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* 45 (1985) 60-93.

jeder Seite des Thrones sind im Moment der „Ankunft“ dargestellt, das heißt, auch die stehenden Heiligen bewegen sich auf die Madonna zu, während die Engel in statischen Posen verharren.

Erinnern wir uns der antiken Abbildungen des Kaisers, so entspräche die Position der Engel den Konsuln oder Höflingen neben dem Monarchen, während die Heiligen als Besucher dargestellt sind. Christus, Maria und ihre Engel empfangen die Botschafter, die fürbittenden Heiligen. Der Künstler stellt ein höfisches Zeremoniell dar, dessen Tradition sich bis in die Antike und ihre Kaiserikonographie zurückverfolgen läßt.

Auffällig ist die Isolierung der Maria und Christus-Gruppe, welche nicht nur die Bedeutungsperspektive bedingt. Die assistierenden Heiligen wirken, als würden sie einem Bilde huldigen (wie etwa der *Madonna Rucellai* oder der berühmten, senesischen *Madonna dagli Occhi Grossi*). In gewissem Sinne könnte sich also in diesem Werke auch spiegeln, wie man in Siena mit Prozessionsfahnen und Gnadenbildern umging. Die zwischen 1308 und 1311 fertiggestellte Tafel wurde denn auch im Triumphzug vom Volke in den Dom geleitet.⁴⁰²

Nicht von ungefähr entsteht die nächste großformatige *Maestà*, das bekannte Werk Simone Martinis (Abb. 7), im Rathaus der Stadt: beide Werke entstanden für die Pole, an denen sich weltliches und geistliches Leben der Stadt kristallisierten. Sie dienten also als Identifikationsmerkmale der städtischen Gemeinschaft, welche sich in der Schar der Heiligen wiedererkannte. Der Altaraufsatz führte der Stadt die Schar ihrer Fürbitter im Jenseits vor, welche sich devot der eigentlichen Stadtherrin näherten, der Madonna, die seit der Schlacht von Montaperti zur eigentlichen Patronin Sienas erklärt worden war.⁴⁰³

⁴⁰¹ Hellmut Hager 1962, 145-47.

⁴⁰² John **White**: *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*. London: Thames and Hudson 1979, 95-102 zur gesellschaftlichen Bedeutung und Aufstellung des Werkes, sowie 119-136 zu Form und Inhalt. Siehe vor allem 95-6 zu Siena als *Civitas Virginis*.

Es scheint deshalb einigermaßen klar, was die *Maestà*-Darstellungen von den bei Goffen erwähnten Darstellungen der *Sacre Conversazioni* scheidet: es ist die umfassendere Art der Gemeinschaft, die im Bilde vorgestellt wird. Bei Duccio und Simone Martini ist es die Stadt; in der Regel ist es jedoch eine kleinere Gemeinschaft, die sich repräsentiert sehen möchte, sei es ein Kloster, eine Bruderschaft oder eine Familie. Der Adressat des Bildes, die Madonna, bleibt derselbe; die Zahl der Absender hat sich jedoch vervielfacht. Letztendlich bleiben der Gegenstand und die Darstellungsweise jedoch derselbe: die *communio sanctorum* in Versammlung rund um ihre Herrin, die *Maria-Ecclesia*, die Gemeinschaft der Heiligen in und mit der Kirche.

⁴⁰³ Giovanni **Paccagnini**: Simone Martini. London: William Heinemann 1957, 99-105; Klaus Schreiner 1994, 341-350. Vgl. auch James H. **Stubblebine**: French Gothic Elements in Simone Martini's *Maestà*. In: *Gesta* 29, Nr. 1 (1990) 139-152.

4.5 Verwandte Darstellungen im Trecento

Eine Madonna mit Heiligen und Engeln des Segna di Bonaventura in der *Collegiata* von Castiglion Fiorentino (Abb. 8) liefert vielleicht eine Vorstellung davon, wie die 1302 entstandene *Maestà* des Duccio di Buoninsegna für das Rathaus von Siena ausgesehen haben mag. Stimmt diese Vermutung Enzo Carlis,⁴⁰⁴ so erklärt sie die Existenz einer ganzen Schar von Darstellungen der hochformatigen Madonna mit Heiligen und Engeln, die bis ins frühe *Quattrocento* immer wieder, vor allem als kleine Tafeln, oft mit Seitenflügeln, entstehen.

Segna stellt Maria als ganzformatige *Hodegetria* auf einem weißen, intarsierten Thron mit hoher Rückenlehne dar, also als Kombination von *Hodegetria* und Himmelskönigin. Das stehende Kind ist in eine rote Toga und eine weiße Tunika gekleidet. Damit wird es als Herrscher gekennzeichnet, doch greift es sich einen Zipfel des Schleiers seiner Mutter und wird damit in seiner Kindlichkeit betont. Sechs Engel flankieren den Thron, je drei auf jeder Seite, und sind durch ihre Kleidung und Gestik vielleicht als Vertreter dreier unterschiedlicher Engelsordnungen gekennzeichnet. Vorne links steht Papst Gregor frontal zum Betrachter mit segnend erhobener rechter Hand, rechts steht Johannes der Täufer im Fellgewand und erhebt den Blick zur Jungfrau. Im Vordergrund knien vier winzige Stifter unterhalb der Stufe des Thrones. Sie sind namentlich durch Inschriften kenntlich gemacht. In seiner Kombination von Vermenschlichung und Hieratisierung, seiner Vermischung byzantinischer mit westlichen ikonographischen Traditionen steht Segna seinem Onkel Duccio tatsächlich recht nahe. Was diese kleine „*Maestà*“ von der *Maestà* des Domes unterscheidet, ist die Beschränkung der Personenzahl. Auch hier ist die thronende Madonna viermal so groß wie die sie umgebenden Heiligen und ca. 30 mal so groß wie die Stifter.

⁴⁰⁴ Enzo Carli: La Pittura Senese. Firenze: Scala 1982, 17.

Eventuell gleichzeitig oder kurz nach der Tafel Duccios entstand die *Maestà* des Giotto di Bondone (Abb. 9) für die Ognissanti-Kirche in Florenz (heute in den Uffizien).⁴⁰⁵ Giottos wegen ihrer starken Plastizität und Räumlichkeit berühmte Madonna teilt gewisse Charakteristika mit dem Werk Segnas, geht ikonographisch jedoch einen Schritt weiter. Ebenso wie bei Segna sitzt eine übergroße Maria auf einem weißen, intarsierten Thron, der jedoch im Raum fluchtet.

Die Maria umgebenden Engel sind trotz ihrer bedeutungsperspektivisch bedingten geringen Größe im Raume gestaffelt. Im hintersten Glied stehen sechs Heilige, davor acht Engel. Für uns ist die Gruppe der vier neben der Madonna stehenden und vor ihr knienden Engel von Belang. Die beiden vorderen, weißgekleideten Engel überreichen goldene, mit roten und weißen Rosen und Lilien gefüllte Vasen. Sie blicken ergriffen hinauf zur Mutter-Kind-Gruppe. Rechts und links nähern sich zwei grün gewandete Engel. Sie überbringen eine Krone und ein Salbgefäß. Giotto führt also ein dem *Offertorium* der Weisen aus dem Morgenlande ähnliches Motiv in die Ikonographie der *communio sanctorum* ein. Aus dem Herrscher, der sich mit seinem ihn flankierenden Hofstaat dem Volk, also den Gläubigen zeigt, wird ein Monarch inmitten einer Audienz. Giotto verschmilzt hier zwei Bildaspekte: die Ehrerweisung durch die Heiligen, also das *Offertorium*, und die repräsentierende Herrscherin in Begleitung ihres Hofes. Diese Verschmelzung entspricht also dem, was schon oben mit dem zitierten Text Marie Louise Thérèls angedeutet worden ist.

Ein typisches Beispiel für die oft wiederholte Gattung des kleinen, hochformatigen Andachtsbildes mit der von Heiligen umgebenen Madonna in einem vereinheitlichten Raum ist der in Altenburg befindliche Klappaltar Bernardo Daddis, der um 1335 datiert wird (Abb. 10). Hier läßt sich tatsächlich so etwas wie eine *Sacra Conversazione* erkennen. Die Mutter-Kind-Gruppe wird dort noch um eine zärtlich-gefühlvolle Nuance bereichert. Blicke und Gesten lassen ein Beziehungsgeflecht quer über den ganzen Altar entstehen. Zwei Jungfrauenheilige reichen dem Kind von rechts Kreuz und Blume. Christus greift danach, wendet den

⁴⁰⁵ Otto **Sirén**: Giotto and Some of his Followers. Bd. 1, New York: Hacker Art

Kopf jedoch lächelnd hinauf zu seiner Mutter, die wiederum mit einem halben Lächeln den Finger belehrend hebt. Links sind Laurentius und ein heiliger Bischof im Gespräch gezeigt. Johannes der Täufer stellt mit seiner weisenden Geste den Kontakt zum Betrachter her, während der Evangelist rechts vorne den Blick zur Madonna erhebt. Die seitlich angebrachten narrativen Flügel machen aus dem Altärchen eine Art Vita-Ikone, doch ist hier in der Mitteltafel ein recht eindeutiges Element zusätzlicher Emotionalisierung durch die über das Bildfeld weisenden Gesten und Blicke eingebracht. Es läßt sich hier also eine Traditionslinie ausmachen, die vielleicht auf Duccios verlorene *Maestà* im Sieneser Rathaus zurückgeht und letztendlich in die Malerei von Andachtsbildern übernommen wird.

Direkte Ableitungen von den beiden erhaltenen *Maestà*-Darstellungen des senesischen *Trecento* lassen sich im Werk der Brüder Lorenzetti finden. Ambrogio Lorenzettis um 1340 entstandene kleine *Maestà* (Abb. 11) in der Pinakothek von Siena, wohl der mittlere Teil eines Triptychons,⁴⁰⁶ stellt ein Bindeglied zu den oben erwähnten, hochformatigen Werken dar. Die fluchtenden Muster des Teppichs und der Bodenplatten, die vier im Vordergrunde knienden Figuren lassen jedoch stärkere Bezüge zu den großen *Maestà*-Darstellungen im Querformat erkennen. Wie in einer späteren Tafel Ghirlandaios spielt hier die Blumensymbolik eine Hauptrolle. Die sechs mit Rosen bekränzten Engel hinter dem Thron Mariens, der mit Blumen bestickte Behang des Thrones, die mit Rosen und Lilien gefüllte Vase des Vordergrundes und die heilige Dorothea links lassen eine Vorliebe für dieses Motiv erkennen. Dargestellt ist auch hier eine Art Audienzsituation: hier entrollt das Christuskind eine Schrift mit den Worten „FIAT V...“, welche sich an die knienden Päpste und Bischöfe, Kirchenväter und damit Repräsentanten der kirchlichen

Books 1975, 74-5.

⁴⁰⁶ Enzo Carli 1982, 44; Piero **Torriti**: La Pinacoteca Nazionale di Siena. I Dipinti dal XII al XV secolo. Genova: Sagep 1977, 122. Datiert ca. 1340. Auf den Seitenflügeln befanden sich ursprünglich Darstellungen aus den Viten der Hl. Martin und Nikolaus. Die dargestellten könnten also die Bischöfe Martin, Nikolaus sowie die Päpste Clemens und Gregor sein.

Hierarchie zu richten scheint.⁴⁰⁷ Christus ist also als Lehrer zu sehen. Die durch das Knien der Kirchenväter angedeutete, höfische Situation scheint jedoch auch hier im Hauptthema zu sein.

Ebenfalls Teil eines großen Polyptychons war die sogenannte *Pala de` Carmelitani* (1329), die sich ebenfalls heute in der Gemäldegalerie der Stadt Siena befindet (Abb. 12).⁴⁰⁸

Pietro Lorenzetti zeigt hier (wie Simone Martini) den französisch inspirierten Typus der blonden, gekrönten *Regina Coeli*, die hier allerdings in strengerer Frontalität und größerem Gleichmaß thront. Vier Engel stehen hinter ihrem Thron; die mittleren halten Lilien. Halb so klein wie die Madonna stehen rechts und links vor dem Thron, der Madonna zugewandt, Nikolaus und Elias. Elias, der legendäre Urvater des Ordens, reicht Christus einen Text, worauf das Kind empfangend die Hand ausstreckt. Durch die neue Räumlichkeit der Thronstufe und des Bodenmusters rund um den Thron wird die Bedeutung der Heiligen verändert. Sie stehen vor dem Thron und blicken auf das Kind, stehen also in einer Vermittlerposition zwischen Betrachter und Gottheit.

Wo und wie die Heiligen stehen, dies zu betrachten, bietet also, scheint es, den Schlüssel zum Verständnis der meisten Marien Tafeln des *Tre-* und *Quattrocento*. Es lassen sich dementsprechend vier Typen unterscheiden, die als Arbeitsgrundlage dienen sollen:

1.) Alle Heiligen stehen seitlich *hinter* dem Thron, dem Betrachter zugewandt.

Sie bilden also eine den Betrachter begrüßende Gefolgschaft Mariens und Christi.

⁴⁰⁷ Bei Betrachtung der fotografischen Reproduktion ergab sich eher folgende Beobachtung: auf der Rolle stehen die Worte „FIAT LV.“ mit einem zusammengezogenen T und L, das immer wieder in mittelalterlichen Epigraphen erscheint. Es handelt sich also um die Schöpfungsworte Gottes in der Genesis, die zudem in der strahlenförmigen Punzierung des Goldgrundes angedeutet werden.

2.) Alle Heiligen stehen seitlich *vor* dem Thron, der Madonna und dem Kind zugewandt. Sie sind auf Maria bezogen und deshalb als Fürbitter, als Bindeglied zum Betrachter dargestellt.

3.) Einige Heilige knien in der Mitte, einige stehen seitlich, *alle* Heilige sind auf Maria bezogen. Auch hier ist Fürbitte und eventuell höfisches Zeremoniell zentrales Thema, was also schon oben die Audienzsituation genannt wurde.

4.) Einige Heilige sind frontal ausgerichtet und dem Betrachter zugewandt; die Heiligen des Vordergrundes knien und betrachten die Mutter-Kind-Gruppe. Diese Darstellungsweise erlaubt eine hierarchische Abstufung *innerhalb* der himmlischen Hofschar: oft knien die „jüngeren“, relativ spät kanonisierten Heiligen.

Entscheidend für das Erkennen dieser vier Typen sind die Stellungen der dargestellten Heilspersonen im Raum und ihre Bezogenheit aufeinander.

Jede dieser vier Darstellungsformen impliziert also einen besonderen Grad der Nähe zwischen den dargestellten Figuren und damit auch einen unterschiedlich hohen Grad der Narrativität im Andachtsbild.

Je weiter die Zeit fortschreitet, desto fließender werden die Übergänge zwischen diesen vier verschiedenen Typen. Je höher also dieser Anteil narrativer Elemente, je ausgeprägter die Audienz- und Fürbittesituation zwischen Madonna, Kind und Heiligen, desto mehr nähert sich die *Madonna con Santi* dem, was spätere Generationen ab dem 19. Jahrhundert die *Sacra Conversazione* nennen.

4.6 Polyptychon und Pala

Ein Merkmal der besprochenen *Maestà*-Darstellungen ist ihre Zugehörigkeit zu einem größeren Zusammenhang, zu einem Polyptychon. Zwar weisen diese Tafeln ein vereinheitlichtes, zentrales Bildfeld auf, doch kann die Komplexität ihrer Bedeutung erst erfassen, wer die Gesamtheit des Altaraufsatzes betrachtet.

⁴⁰⁸ Enzo Carli 1982, 33; Mauro **Lucco** Hg.: Carlo **Volpe**: Pietro Lorenzetti. Milano: Electa 1989, 135-137 mit einer hypothetischen Rekonstruktion. Aus der

Hierzu gehörte natürlich auch die Rahmung. Die erhaltenen Polyptychen, selbst so vereinheitlichte Werke wie der Strozzi-Altar Orcagnas in S.Maria Novella, weisen eine Rahmung auf, welche an Kirchen- oder Schreinsarchitektur erinnert.

In einem Dokument von 1470 ist zum Beispiel in bezug auf die Rahmung eines Altarretabels in Santa Maria Novella in Florenz die Rede von einem „*hedificium*“.⁴⁰⁹ Der Betrachter schaute gleichsam in ein Gebäude hinein, oder (anders gesprochen) die Heiligen schauten aus den Fenstern eines Gebäudes heraus. Es läßt sich also allgemein postulieren,

- 1.) daß sich hier das grundsätzlich andere, von Diskontinuitäten geprägte Raumverständnis der Zeit vor der Zentralperspektive äußerte,
- 2.) daß Altaraufsätze in der Regel ein Gebäude bezeichneten, das vielleicht das himmlische Jerusalem oder den Palast der Himmelskönigin vorstellen sollte.

Insofern wäre es also ein methodologischer Fehler der Zeit nach 1800, überhaupt zu unterscheiden zwischen der Darstellung der *unio sanctorum* im Polyptychon und im vereinheitlichten Bildfeld. Ebenso wenig erscheint es sinnvoll, zwischen Altarretabeln und Freskendekoration zu unterscheiden, denn Fresken mit Darstellungen der *Madonna con Santi* konnten über Altären wie Aufsätze angebracht werden, sie konnten im Zusammenhang eines Grabes erscheinen, sie konnten auch isoliert bestehen (wie zum Beispiel eine *Sacra Conversazione* Fra Angelicos im Gang des Dormitoriums von San Marco) ohne daß sich ihre Inhalte stark veränderten, zumal in der katholischen Liturgie das Altarbild keine konkrete liturgische Funktion hat.

Ziehen wir die ikonographischen Vorläufer in Betracht, so läßt sich eine Konnotation dieses Themas aus dem höfischen Ursprung seiner Ikonographie herleiten. Eine Hypothese der vorliegenden Arbeit soll deshalb heißen:

Der Ursprung dieser Kompositionsform aus der antiken Kaiserikonographie und der frühchristlichen Kunst war den Künstlern und Auftraggebern in der Toskana des

Karmeliterkirche in Siena 1329.

⁴⁰⁹ Patricia Simons 1987, 225, Anm. 15: „...the word `hedificium` in the document of 1470 ... which refers to the frame and structure of the altar only...“.

Spätmittelalters durchaus bewußt. Dieser Ursprung war überdies mit einer besonderen Bedeutung konnotiert:

- 1.) Die Werke zeigen die Madonna als Königin.
- 2.) Die dargestellten Heiligen leisten Fürbitte und vermitteln zwischen Gläubigem und Heilsgestalt.
- 3.) Erzählerische, oft höfisch zeremonielle, oft emotional besetzte Elemente werden eingeführt.

Verschiedenste Beispiele einer solchen „Narrativisierung“ lassen sich im Laufe des 14. Jahrhunderts anführen. Eines der berühmtesten ist die halbfigurige *Madonna mit Franziskus und Johannes dem Evangelisten* Pietro Lorenzettis in der Unterkirche von San Francesco in Assisi (Abb. 13). Diese oberhalb einer Kreuzigung angebrachte Darstellung läßt sich tatsächlich in Bezug zu den bei Goffen erwähnten Arkosolfresken römischer Gräber setzen. Das ergreifende kleine, querrechteckige Fresko auf Goldgrund läßt sich gewissermaßen von rechts nach links lesen. Der jugendlich-lockige Johannes weist rechts auf Mutter und Kind. Christus wendet sich, auf dem Arm seiner Mutter sitzend, ihr mit zum Segensgestus erhobener Hand zu und blickt ihr unmittelbar in die Augen. Sie wiederum weist mit dem Daumen auf Franziskus, der links seine Stigmata vorzeigt. Darunter befand sich ein Altar, das Werk diente also als eine Art freskiertes Flachdossale, welches im übrigen auch durch die Darstellung des Gekreuzigten in direktem Bezug zum Altar stand. Stifter- und Wappendarstellungen rechts und vermutlich links des Kreuzes lassen auf einen tatsächlich privaten, devotionalen Zusammenhang schließen.⁴¹⁰

Eine „Narrativisierung“ ereignet sich auch in der *Krönung der heiligen Katharina von Siena* des Jacopo di Mino del Pellicciaio (Abb. 14).⁴¹¹ Dieser fast vollständig erhaltene, nur der Rahmenelemente beraubte Polyptychon zeigt ein zentrales Feld mit der Krönung Katharinas durch Christus. Es assistieren dort, wie in einer *Sacra*

⁴¹⁰ Mauro Lucco Hg./ Carlo Volpe 1989, 87-88. Datiert in die Zeit um 1320-1329.

⁴¹¹ Piero Torriti 1977, Kat.-Nr. 145, 146-7. Signiert und datiert 1362. Aus der Kirche S. Antonio in Fontebranda.

Conversazione, andere Heilige, Lucia, Magdalena und Agnes, während die Seitentafeln in strenger Frontalität Antonius Abbas und Michael zeigen. Wie sollte diese Krönung interpretiert werden? War sie zentrales Thema des Altarretabels, also Erzählung, oder aber bloßes Attribut der Katharina? Tatsächlich scheint das zentrale Anliegen dieser Mitteltafel eher die Gemeinschaft der Jungfrauenheiligen zu sein als die eigentliche Krönung einer einzelnen Heiligen. Die Präsenz anderer Heiliger in einer solchen Wunderdarstellung läßt sich allerdings auch als Zeichen der Zeugenschaft verstehen, wie der Weisegestus Magdalenas andeuten könnte.

Obschon von christologischer Thematik, muß doch dem 1354-57 entstandenen Strozzi-Altar Orcagnas in Santa Maria Novella (Abb. 15) eine Rolle in der Entstehung des *Quattrocento*-Altarretabels zugewiesen werden. Im Gegensatz zu den bis 1340 bevorzugten, halbfigurigen Polyptychen des Dominikanerordens zeigt er alle beteiligten Personen als Ganzfigur in einem vereinheitlichten Raum, den ein roter, mit goldenen Palmetten verzierter „Teppich“ vor dem Goldgrund andeutet. Christus thront in genauer Symmetrie in einer durch Cherubim und Seraphim gebildeten Mandorla, welche vier musizierende Engel darunter rahmen. Die von Christus aus gesehen rechts stehende, gekrönte Maria empfiehlt dem thronenden Salvator den knienden Thomas von Aquin. Dieser überreicht ihm ein geöffnetes Exemplar seiner Schriften. Christus übergibt mit seiner Linken einen Schlüssel dem von ihm aus links knienden Petrus, hinter dem, mit typischem Weisegestus, Johannes der Täufer steht. Einander zugewandt stehen Laurentius und Paulus rechts, links Katharina und Michael. Diese Verbindung kniender und stehender, dem Messias zugewandter Figuren und stehender, auf den Betrachter bezogener Heilspersonen in einem einheitlichen Raum läßt an die Struktur der *Maestà*-Darstellungen Sienas denken und weist darüberhinaus auf das dominikanische Altarretabel des 15. Jahrhunderts in der Nachfolge Fra Angelicos.

Dargestellt ist auch hier eine Art doppeldeutige Audienzsituation: zum einen die Überreichung einer Gabe durch Thomas, zum anderen der Empfang einer Gabe durch Petrus. Die Krone der Maria und die Tiara Christi verstärken diesen

höfischen Aspekt. Die Position Marias und Johannes lassen die Tafel zudem als Deesis erkennen. Marias Geste mag zudem auf ein ursprünglich aus einem solchen Deesis-Kontext stammendes Gnadenbild bezogen sein, auf die *Avvocata*, deren Verehrung in Rom besonders durch den Dominikaner-Orden gefördert wurde. Die Tafel ermöglicht also mehrere, nicht alternative, sondern einander ergänzende Leseweisen, die sich aus der zweideutigen Konstellation der Heilspersonen begründen lassen.

Besonders ausgeprägt läßt sich der höfische Aspekt in Madonnendarstellungen des Spätmittelalters in den Freskenausstattungen norditalienischer Grabkapellen beobachten. Dort wird die Szene nicht frontal, sondern seitlich gezeigt und gewinnt so für uns an Tiefenschärfe, also an situativer Genauigkeit.

Die 1390 von Altichiero mit Fresken geschmückte Grabkapelle der Familie Cavalli in der Dominikanerkirche Sant`Anastasia in Verona (Abb. 16) ist dafür ein markantes Beispiel.⁴¹² Altichiero zeigt drei mit Rüstung bekleidete, Wappenschilder tragende, männliche Mitglieder der Familie im Profil kniend vor der links, erhöht unter einem Baldachin sitzenden Muttergottes. Sie werden jeweils von ihrem stehend dargestellten Namensheiligen empfohlen, während die Madonna den Rittern das Christuskind auf ihrem Schoß entgegenhält, das ihnen die Arme entgegenstreckt. Maria trägt eine Krone, ist somit als Himmelskönigin gezeigt. Die Szene wirkt, als habe man einen mittelalterlichen Lehenseid in ein himmlisches Ambiente übertragen. Natürlich handelt es sich um ein Votivfresko, doch wird aus diesem Werk ersichtlich, wie die Stellung der Madonna zu bewerten ist: ihr konnte gehuldigt werden wie einer Königin der Zeit.

⁴¹² Gian Lorenzo **Mellini**: *Altichiero e Jacopo Avanzi*. Milano: Edizioni di Comunità 1965, 38-41. Eine weitere *Sacra Conversazione* Altichieros befindet sich in der Cappella di San Giacomo. Der Madonna auf dem kirchenartig mit einer Kuppel bekrönten Thron werden dort die Stifter Bonifacio Lupi mit seiner Frau Caterina dei Francesi von ihren Namensheiligen präsentiert. Auch diese Version des Themas scheint Goffens Theorie der Herkunft des Themas aus dem Bereich des Votivfreskos zu bestätigen.

Es erscheint deshalb nicht abwegig, die *Sacra Conversazione* bis ca. 1490 in erster Linie als Darstellung einer Art Audienzsituation in der Tradition der antiken Kaiserikonographie, aber auch in der Überlieferung mittelalterlichen Zeremoniells zu deuten. Dazu gesellte sich die Tradition des Votivfreskos mit den knienden, von Namensheiligen beschützten und empfohlenen Stiftern, die das Thema kompositionell veränderte und vereinheitlichte.

4.7 Die Entwicklung der Sacra Conversazione im 15. Jahrhundert in Florenz und das Mäzenatentum der Medici

Wie sich aus den oben angeführten Überlegungen ergibt, läßt sich das Auftauchen der *Sacra Conversazione* zeitlich nicht genau fassen. Da es sich graduell entwickelt, ist seine Ausprägung nicht genau bestimmbar. Es lassen sich dennoch „Wendepunkte“ seiner Entwicklung im *Quattrocento* festmachen, einerseits mit Fra Angelico im Kloster San Marco um 1430, andererseits mit der Generation der Maler nach Domenico Ghirlandaio um 1495-1500, vor allem mit Fra Bartolommeo und Raffaele Sanzio.

Die Madonna mit seitlich stehenden Heiligen erscheint schon sehr früh im Florenz des *Quattrocento*, so beispielsweise in einer *Maestà* des Mariotto di Nardo (Abb. 17) in der *Accademia delle Arti del Disegno* (1395-1400).⁴¹³ Hier zeigt sich schon die später charakteristische Form des mit Marmor intarsierten Thrones mit gotischem Baldachin und einer blattartig vorkragenden, runden Treppenstufe, eine Thronform, die im *Quattrocento* oft wiederholt wurde. Dort stehen die Heiligen seitlich der in hoher Plastizität dargestellten Madonna in einem räumlich zwar definierten, jedoch nicht zentralperspektivischen Feld. Ihre Position folgt ungefähr

⁴¹³ P.L. Roberts: A new late fourteenth-century example of florentine civic art: Mariotto di Nardo's fresco for the *Capitani* of Orsanmichele. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 30, Nr. 3 (1986) 584-586.

den Fluchtlinien. Zwei Engel halten hinter der Madonna ein großes Tuch empor, das man als Mantel der Madonna deuten könnte.⁴¹⁴

Diese Freskendarstellung folgt in ihrer Räumlichkeit und Figurenkonstellation, in ihrer strengen Frontalität und Unverbundenheit der Figuren unmittelbar frühmittelalterlichen Apsisdekorationen. Mariotto di Nardos Fresko war eine Stiftung der *Capitani di Orsanmichele* und stand damit für eine besondere Tradition des zwar religiös verbrämten, aber auch religiös begründeten Bürgerstolzes, die viele Nachfolger fand. Mariottos Fresko muß auch in engem Bezug zur Madonna von Orsanmichele in dem Kirchenbau schräg gegenüber der *Accademia* gesehen werden, zumal es in Gesichtsschnitt, Körperhaltung von Mutter und Kind und vor allem in der Ornamentierung des Thrones Bezüge zum Gnadenbild von Orsanmichele und seiner Tabernakelrahmung gibt. Die Auswahl der Heiligen ist ein Verweis auf die jüngere Stadtgeschichte. Nach Perri Lee Roberts war 1378 am Tag des Hl. Julian der Aufstand der Ciompi niedergeschlagen worden, während der heilige Antonius Abbas den Tag bezeichnete, an dem die Stadtoligarchie 1382 die Herrschaft wieder antrat.⁴¹⁵ Petrus und Johannes sind dem gegenüber Augenzeugen und Zeitgenossen Christi, aber auch Patrone von Stadt und Guelfentum. Die Madonna wird also als Königin der *Civitas* Florenz gezeigt, die sich unter Mariens Schutzmantel begibt. Die harmonische Gemeinschaft der Heiligen mag hier also anspielen auf eine Befriedung der Stadtgemeinschaft, die unter hierarchischen Vorzeichen stand.

Die Beziehung zur senesischen Malerei scheint die Herausbildung der *Sacra Conversazione* im Werk Fra Angelicos beeinflusst zu haben. Fra Angelico hatte tatsächlich in den Jahren ab ca. 1430 intensive Kontakte zu dem Maler Sassetta.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Dieses Mantelmotiv taucht 60 Jahre später übrigens im Werk Benozzo Gozzolis bevorzugt auf, so etwa in der Madonna mit Franziskus und Bernhardin im Wiener Kunsthistorischen Museum. Vgl. Anna **Padoa Rizzo**: Benozzo Gozzoli. *Catalogo Completo*. Firenze: Cantini 1992 = *I Gigli dell'Arte*, 56.

⁴¹⁵ Perri Lee Roberts 1986, 584.

⁴¹⁶ William Hood 1993, 79-80 hat in seiner Monographie über Fra Angelico in San Marco darauf hingewiesen, daß Fra Angelico in den 1430er Jahren immer wieder mit Sassetta zusammengearbeitet hat. Vor allem Sassettas hier besprochene *Madonna*

Der Senese Sassetta beschränkt sich in seiner *Madonna della Neve* auf vier Heilige (Abb. 18), und scheint die Zentralperspektive trotz eines vereinheitlichten Raumes bewußt zu vermeiden. Die beiden knienden heiligen Franz und Johannes blicken, gleichzeitig auf Maria verweisend, zum Betrachter und beschreiben eine dem Fluchten des Raumes entgegengesetzte Bewegung nach vorne. Sassetta verändert so die klassische Thematik der Stadtgemeinschaft im Marienbild und läßt aus den fürbittenden Heiligen heilige Verweiser und Erklärer werden, die einen direkten visuellen und gestischen Kontakt zwischen Bild und Betrachter begründen. *Alle* dargestellten halten Schriften oder Bücher, so daß eventuell Christus und die Kirche als Lehrer das beherrschende Thema dieses Altarretabels bilden. Sassetta zeigt nicht die bei Simone Martini und Pietro Lorenzetti erscheinende nordische, bekrönte *Regina Coeli*, sondern die auf Duccio und die byzantinische Malerei zurückgehende, dunkel verschleierte *Hodegetria*, über deren Haupt allerdings zwei Engel mit einer Krone schweben.

Die bei Duccio, Simone Martini, Ambrogio und Pietro Lorenzetti bis hin zu Sassetta im Vordergrund knienden Heiligen fehlen in der Florentiner Malerei bis zur *Pala di San Marco* des Fra Angelico (Abb. 20), wenn man von den erwähnten, kleinformatigen Andachtsbildern in der Nachfolge der Ognissanti-Madonna Giotto's absieht. In Fra Angelicos Tafel werden also die senesischen Einflüsse endgültig aufgegriffen und in systematischer Weise mit den Errungenschaften der florentinischen Räumlichkeit und Plastizität der Figuren verschmolzen.⁴¹⁷

Schon vorher setzte Fra Angelico die in Florenz bekannte (und am Beispiel Mariotto di Nardos vorgeführte) Konstellation der *Maestà* in der *Pala di Annalena* (Abb. 19) um, von der William Hood vermutet, daß sie in einer den Medici gehörenden Familienkapelle in San Lorenzo hing.⁴¹⁸ Hier umgeben die 6 Heiligen im Raume gestaffelt die Madonna, sind also ungefähr auf den Fluchtlinien angeordnet.

della Neve in der *Collezione Contini -Bonacossi* in Florenz sei ein maßgebliches Modell für Fra Angelicos Tafel gewesen.

⁴¹⁷ William Hood 1993, 79-80.

⁴¹⁸ William Hood 1993, 106-107.

Die beiden vorne knienden heiligen Kosmas und Damian verdeutlichen nochmals die Tiefe des Raumes, da sie in Vorder- und Rückansicht dargestellt werden.

Der Vergleich mit der Pala di San Marco ergibt zunächst, daß beide Tafeln kompositionell verwandt sind. Die auf den Fluchtlinien gestaffelten Heiligen der *Pala di Annalena* kehren in der *Pala di San Marco* wieder, Fra Angelico schaltet Engelsfiguren dazwischen, erhöht und trennt den Thron der Madonna von seiner Umgebung, der jedoch ähnlich dem Throne der *Pala d'Annalena* gestaltet ist. Die Nischenarchitektur jener Tafel ersetzt Fra Angelico nun jedoch durch eine *Verdure*-Tapisserie, der Zypressengarten des Hintergrundes, die Vorhänge und Blumengirlanden kommen hinzu.

Die strukturellen Ähnlichkeiten ergeben sich aus der vermutlichen Identität der Auftraggeber: Cosimo de' Medici und seine *famiglia*. Die strukturellen Unterschiede resultieren aus dem andersartigen Kontext: einerseits die private Familienkapelle für die *Pala d'Annalena*, für die *Pala di San Marco* andererseits der Hauptaltar einer Bettelordenskirche, die alljährlich zum Auftriebsort für die gehobene Bürgerschaft wurde, wenn die Gesellschaft der *Magi* der Madonna mit dem Kinde in San Marco am Dreikönigstag ihre Ehre erwies. Beide Tafeln zeigen die Familienheiligen der Medici: Kosmas und Damian, Johannes den Evangelisten, Laurentius, Petrus Martyr; in beiden Werken hält Christus ein Herrschaftszeichen, die Weltkugel bzw. Reichsapfel, in den Händen. Stellvertretend ließen sich also die Medici in nächster Nähe zur Madonna durch ihre Schutzheiligen zeigen: die Herrscherfamilie der Arnstadt erhoffte sich also Mitgliedschaft im himmlischen Hofstaat. Dies erklärt, weshalb man ein für die senesische *Civitas* stehendes Bildthema nach Florenz übertrug: diskret für uns (für den Betrachter des *Quattrocento* wahrscheinlich etwas dick aufgetragen) huldigt die *Civitas* von Florenz durch die Heiligen der Tyrannenfamilie der Madonna, ihrer wichtigsten Beschützerin. Die Stadt stand unter dem Schutz der Medici, die Medici unter dem Schutz ihrer Heiligen, die Heiligen unter dem Schutz der Madonna. Diese Hierarchie deutet Fra Angelico im übrigen auch kompositionell an, da Kosmas und Damian, die der

Herrscherfamilie nächsten Heiligen, im Vordergrund knien, während die Madonna direkt darüber thront, auf dem Treffpunkt aller Fluchtlinien und im Hintergrund.

Die Zypressen des Hintergrundes, der Rasenteppich, der *Verdure*-Vorhang und die Blumengirlanden im oberen Bereich lassen sich symbolisch erklären. Sie helfen darüber hinaus jedoch der konkreten Definition des Ortes: wir sind im Paradies, was die Motive des geschlossenen Gartens betonen, wir sind im zeitlichen Rahmen der Ewigkeit, deren Emblem die Zypressen sind, wir sind an einem Ort der Liebe und Gemeinschaft, den Festons roter und weißer Rosen andeuten.

Der Garten ist also kein diesseitiger Ort, wie es z.B. Weise und Kaspar empfanden,⁴¹⁹ sondern verweist im Gegenteil auf das Jenseits: er ist Paradiesgarten.

Schon oben klang die Verwandtschaft zwischen spätantiken Darstellungen der *Anbetung der Könige* einerseits und der *Madonna con Santi* andererseits an: dies wird in San Marco um so deutlicher, als hier tatsächlich der Dreikönigstag besonders gefeiert wurde. So wie die Familienheiligen Kosmas und Damian vor der Madonna niederknien, so pflegten die Mitglieder der Dreikönigsbruderschaft schräg gegenüber am Eingang der Kirche das *Offertorium* an der dort aufbewahrten Christkindwiege, was oft die Medici und ihr Umfeld vornahmen.⁴²⁰

Rona Goffen unterscheidet die Inhalte der *Sacra Conversazione* im *Trecento* und im *Quattrocento* anhand einer anderen, neuen Sichtweise auf die Heiligen im 15. Jh.: Sie zeigen Tatkraft und Tugend, doch wenig Vergeistigung und Heiligkeit. Genau gemessene, wirklichkeitsnahe Umgebungen prägen nach Goffen die Darstellung der Heiligen in Gemeinschaft:

„Their communion is matter of fact, almost mundane, compared to the pathetic spirituality of the supernal personages in the *Trecento conversazioni*...“⁴²¹

⁴¹⁹ Karl Kaspar 1954, 28-29; Georg Weise 1969, 52-54.

⁴²⁰ Rab **Hatfield**: *The Compagnia de` Magi*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970) 232-49. Siehe auch die dazu ausgeführten Passagen weiter unten im Text, zur Anbetung der Könige Ghirlandaios.

⁴²¹ Rona Goffen 1979, 220.

Goffen äußert sich hier subjektiv. Sicherlich rückten die Heiligen in greifbare Nähe, da der Raum, in dem sie sich befanden, meßbar und damit der sinnlichen Erfahrung näher war.

Doch können die kompakten, stämmigen Figuren Giottos und der Lorenzetti auch im Verständnis unserer Zeit als wesentlich lebensnäher gelten als die ätherisch überlängten Personen bei Fra Angelico oder (um zeitlich vorzugreifen) die „gotisierend“ schlanken Gestalten Botticellis. Wie irdisch oder himmlisch die dargestellten Heiligen wirkten, mag erst nach einer Prüfung der zeitgenössischen Wahrnehmungsmodi möglich erscheinen, wie sie von M. Baxandall versucht worden ist.⁴²²

Wie aus den angeführten Beobachtungen ersichtlich ist, hatten die Medici als Auftraggeber des Fra Angelico ein ikonographisches Thema mitbegründet und kompositorisch festgelegt, das bis über 1485 hinaus in der Arnstadt Gültigkeit hatte. Deshalb sollen die folgenden Überlegungen vor allem Kunstwerke aus dem engeren Umfeld der Medici vorstellen, welche exemplarisch dokumentieren, wie sich das Thema bis in die Zeit Ghirlandaios entwickelte.

Eine Sonderstellung in der Entwicklung der *Sacra Conversazione* in Florenz nimmt die (nicht aus dem Umkreis der Medici stammende) Tafel Domenico Venezianos aus Santa Lucia de` Magnoli (Abb. 21) ein, die zwischen 1445 und 1447 datiert wird.⁴²³

Wie in der *Pala di San Marco* werden hier Stadtpatrone vorgestellt: Zenobius und Johannes der Täufer, die von den Patroziniumsheiligen Lucia und Franziskus flankiert werden. Auch hier spielt also wie in der Madonna des Mariotto di Nardo und der *Pala di San Marco* der Lokalpatriotismus eine gewisse Rolle. Gleichzeitig wirkt diese Tafel wie eine wörtliche Übersetzung der oben genannten Überlegungen zum Altaraufsatz als Haus der Kirche in das Tafelbild. Die Spitzbogenstellungen der

⁴²² Vgl. Michael Baxandall 1987, 41-44 zur Relativität von Darstellungskonventionen.

⁴²³ Georg **Pudelko**: Studien zu Domenico Veneziano. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 4 (1934) 145-200.

Architekturkulisse entsprechen den Kompartimenten des Polyptychons und übersetzen sie zurück aus der Drei- in die Zweidimensionalität. Dieser etwas altertümlich gotisch-romanischen Architektur steht die antikisierende Hexedra des Hintergrundes entgegen. Domenico scheint hier einen Diskurs der Zeit in die Architektur einzuführen: der Hintergrund zeigt die zeitlich wie räumlich am weitesten vom Betrachter entfernte Architektur, die von der Virtuosität des Malers zurück in die Gegenwart geholt und damit wiederbelebt wird. Die Madonna thront zwar unter dem gotisierenden Baldachin, wird jedoch von der antikisierenden Architektur, der Architektur ihrer historischen Lebenszeit hinterfangen. Domenicos Altaraufsatz wird also zu einer Art gemalter *Emulatio* zwischen Gotik und Renaissance, zwischen *stile moderno* und *stile anticho*.

Die 1447 entstandene *Pala di Santa Croce* Filippo Lippis (Abb. 22) ist eine Sonderform der *Sacra Conversazione*, da hier die Muttergottes von sitzenden Heiligen umringt wird, die jeweils zu zweit vor einer Nische sitzen. Sie war für die von Cosimo de' Medici gestiftete Novizenkapelle der Franziskanerkirche bestimmt. Die von der kurz nach 1440 entstandenen *Pala di Bosco ai Frati*⁴²⁴ des Fra Angelico (Abb. 23) übernommene Nischenarchitektur wird fast wörtlich zitiert, die zentrale Nischenarchitektur ist jedoch auf gleiche Höhe gebracht. Zwar sitzt die Madonna auf einem erhöhten Podest, doch entspricht ihre eigentliche Größe im Gegensatz zu Fra Angelico dem Maß der Heiligen, die sie umgeben. Beide Tafeln zeigen ein auf dem Schoß der Mutter aufsteigendes, sich gleichsam zu ihr flüchtendes Kind, das sich an ihrem Halsausschnitt festzuhalten scheint. Bei Lippi hält sich das Kind jedoch an der durch das Kleid verdeckten Brust der Mutter fest. Im Gegensatz zu

⁴²⁴ William Hood 1993, 104; Jeffrey **Ruda**: Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue. New York: Harry N. Abrams / London: Phaidon Press 1993, 163-168 und Kat.-Nr. 32, 414 -416. Ruda betont die besondere Bedeutung dieser Tafel für die Entwicklung der *Sacra Conversazione* im 15. Jh.: „This altarpiece breaks universal conventions for paintings of the Madonna and Child Enthroned with Saints by presenting the saints seated in Mary's presence and by making them her equal in size.“ (163) Es fragt sich jedoch, ob diese Tafel nicht eher eine Sonderstellung als einen Einfluß auf die Kunst ihrer Zeit hatte.

den ruhigen und gemessenen Heiligen des Angelico zeigt Lippi seine Figuren jedoch mit lebhafter, gefühlvoller Mimik und Gestik.

Er beschränkt die Zahl der Heiligen auf vier: Franz, Damian, Kosmas und Antonius von Padua. Franz faßt sich mit seiner Rechten zum Herzen, Kosmas öffnet beide Hände nach unten rechts in Richtung Madonna und Kind zu einer Bezeugungsgeste, Damian rafft sein Gewand und erhebt die offene Hand mit Griffel zu einer ähnlich zu deutenden Bewegung, während Antonius seine Hände über der Brust faltet. Die Gestik von Mutter und Kind, die kontraststarke Lichtführung und die ernsten, ergriffenen Gesichter der Heiligen lassen das Geschehen konkret und gleichzeitig emotional erfahrbar werden. Das Sitzen der Heiligen schließlich rückt diese Darstellung in die Nähe päpstlicher Ikonographie, da der Papst oft im Kollegium der sitzenden Kardinäle dargestellt wurde.⁴²⁵ Die Architektursprache (Säulen, Muschelnischen, alternierender Marmor, die *palle* der Medici auf dem Fries) läßt auch hier wieder eine starke Präsenz des Herrschergeschlechtes in einem an sich sakralen Ambiente der Stadt deutlich werden. Die Zusammenstellung der Heiligen zeigt Vertreter der Medici und des Franziskanerordens Seite an Seite, im *consilium* sozusagen, so daß das beste Einvernehmen der Herrscher und Mäzene mit dem auch politisch mächtigen Orden den Novizen in der Kapelle vorgeführt wurde.

Die ikonographischen Vorgaben entnimmt Filippo auch hier der älteren Tafel Fra Angelicos, sie werden jedoch verlebendigt zugunsten einer Konkretisierung des Gefühls und der Situation, die im *Quattrocento* recht einzigartig dasteht. Diese Idee, Heilige so lebendig wie möglich darzustellen, muß sowohl Filippo als auch seine Auftraggeber in jenen Jahren besonders angesprochen haben, denn sie wird in einer vermutlich als Supraporte im *Palazzo Medici-Riccardi* verwendeten Tafel in der *National Gallery* in London (Abb. 24) wieder aufgenommen. Es sitzen die Heiligen auf einer u-förmigen Bank um den Täufer und äußern sich in den verschiedensten

⁴²⁵ Vgl. z.B. Giotto: San Francesco predigt vor dem Papst. Assisi: Oberkirche; Pietro Lorenzetti: *Pala de' Carmelitani* (Prädelle), Siena: Pinacoteca; Filarete: Proklamation der Bulle *Laetentur Coeli*. Rom: Bronzetüren von St. Peter.

Gesten, vom Gehorsam (Franz) über das Gebet (Laurenz)⁴²⁶ bis hin zum Weisegestus (Antonius) und zum melancholischen Abstützen der Wange auf der Hand (Petrus).⁴²⁷ Francis Ames-Lewis weist auf die dynastische Bedeutung dieser Tafel hin, die man von der Mitte her fast wie einen Familienstammbaum lesen könne. Noch stärker als in der Madonnen tafel aus Santa Croce wird hier die Idee des Heiligenkonziles, das letztendlich die Familie widerspiegelt, aufgenommen und weitergeführt.⁴²⁸

Eine recht isoliert dastehende Tafel ist die Mitte der 50er Jahre für den Landsitz der Medici in Cafaggiolo entstandene *Sacra Conversazione* des Alessio Baldovinetti (Abb. 25).⁴²⁹

Fast alle Elemente dieser Tafel können wiederum auf die *Pala di San Marco* der Medici zurückgeführt werden.⁴³⁰ Eine wichtige Ausnahme ist jedoch die Gruppe der Madonna mit Kind. Auf den ersten Blick wirkt Maria wie eine Madonna der Demut. Sie thront auf einer scheinbar bescheidenen *seggia*, einer *sella curulis*, die ihr Vorbild ebenfalls in der antiken Kaiserikonographie hat. Andererseits handelt es sich um eine Anbetung des Kindes, das genau im Schnittpunkt der Diagonalen der Komposition auf dem Schoß der Madonna liegt. Maria selbst ist als nordischer, blonder Typus mit entblößtem Haupt gezeigt, ein Madonnentypus, der sich auch in

⁴²⁶ Vgl. dazu Sassetas Tafel mit der Apotheose des Hl. Franz in der Sammlung Berenson in Settignano, auf der Engel in den entsprechenden Gesten mit Tituli gekennzeichnet werden.

⁴²⁷ Michael Baxandall 1987, 79.

⁴²⁸ Vgl. Francis **Ames-Lewis**: Art in the Service of the Family. The Taste and Patronage of Piero di Cosimo. In: Andreas **Beyer**, Bruce **Boucher**: Piero de`Medici „il Gottoso“ (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer. Berlin: Akademie - Verlag 1993, 207-220, 212.

⁴²⁹ In den *Ricordi* des Malers erscheint die Tafel nicht. Vgl. dazu: Giovanni **Poggi**: I Ricordi di Alesso Baldovinetti. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina 1909. Siehe auch: Odoardo H. **Giglioli**: Vita di Alessio Baldovinetti. Firenze: Bemporio, 1912, 11, 29; Ruth **Wedgwood Kennedy**: Alesso Baldovinetti. New Haven 1938, 53-60. Die Autorin bezweifelte die Autorenschaft Baldovinetti aus stilistischen Gründen, zumal die Tafel nicht dokumentiert bzw. datiert sei. Demgegenüber bezeichnet der Uffizienkatalog das Werk noch als Baldovinetti: Luciano **Berti**, Caterina **Caneva** Hg.: Gli Uffizi, Catalogo Generale, 1979, 140, Kat.-Nr. P 109.

der senesischen Malerei bei Giovanni di Paolo Fei findet. Der relativ große Personenkreis zeigt die wichtigsten Medici-Heiligen. Für eine Familienkapelle ist dies eine große Zahl von Heiligen, doch unterstreicht die Anbetung des Kindes den devotionalen Charakter des Werkes und im Vergleich zu Fra Angelico sind die Heiligen stärker auf das Kind bezogen. Christus thront nicht mit Reichsinsignien, sondern liegt im Schoß der Mutter, so daß der Maler eventuell auf die Ikonographie der Beweinung Christi und damit auf die Zukunft, also auf die Passion anspielt. Es verbünden sich so innerfamiliäre Andacht einerseits und andererseits dynastischer Repräsentation im ländlichen Sittersitz der Sippe.

Die 1461 vertraglich vereinbarte Tafel Benozzo Gozzolis für die *Compagnia della Purificazione e di San Zanobi* (Abb. 26) sollte laut Vertrag die *Pala di San Marco* nachahmen, liefert jedoch nur eine in wenigen, allgemeinen Merkmalen übereinstimmende Version des Themas. Gozzoli läßt hier den zentralen Thron der Madonna, den Vorhang und den Teppich fort und betont so die Thematik des *Hortus Conclusus*, so wie es einer Bruderschaft von Jugendlichen entsprach.⁴³¹

Gozzoli und Baldovinetti eliminieren bis zu einem gewissen Grade die Hoheitszeichen der Szenerie zugunsten einer größeren Intimität. Beide verzichten zudem auf die sorgfältig berechnete Raumordnung des Dominikanermalers und bilden die Madonna in der Tradition des *Trecento* wesentlich größer als die anderen Beteiligten ab. Die Idee der im Hintergrund verlaufenden Schranke, die bei Gozzoli als Befestigung des Vorhanges dient, greift Verrocchio 15 Jahre später wieder auf.

Die räumliche Wirkung der *Sacra Conversazione* verstärkt sich tatsächlich erst wieder in der vom Erzbischof Donato de' Medici in Pistoia in Auftrag gegebenen Tafel, der sogenannten *Madonna di Piazza* (oder auch *Pala di Pistoia*) aus der Verrocchio-Werkstatt (Abb. 27).⁴³² Die *Madonna di Piazza* muß eine

⁴³⁰ J.I. Miller 1983, 242. Vgl. auch Gigaretta Dalli Regoli 1991, 145.

⁴³¹ Anna Padoa Rizzo 1992, 72-75.

⁴³² Gigaretta Dalli Regoli 1984, 213-232.

Werkstattarbeit gewesen sein, deren Fertigstellung sich über ca. 10 Jahre, von 1475 bis spätestens 1485 hinzog; schon zum Ende der 1470er Jahre tauchen jedoch die ersten Nachahmungen auf, vor allem im Werk Ghirlandaios und des sogenannten Meisters von Santo Spirito. Sie ist eine wohl von Verrocchio entworfene, jedoch von Lorenzo di Credi und anderen ausgeführte Arbeit und nimmt die Hauptelemente der Hauptaltartafel von San Marco wieder auf, perfektioniert sie jedoch zugunsten eines flämisch inspirierten, hautnah genauen Naturalismus. Verrocchios Auftraggeber hat sich hier auf zwei Heilige beschränkt, die zwar der Madonna zugewandt sind, doch nicht ihr, sondern dem Betrachter entgegenblicken. Damit entspricht sie dem oben erwähnten hieratischen, der antiken Kaiserikonographie entstammenden Typus der Himmelskönigin zwischen stehenden heiligen Würdenträgern, wie man ihn in Florenz beispielsweise im erwähnten Fresko des Mariotto di Nardo wiederfindet.

Der weisenden Geste des Täufers links entspricht ein Ergriffenheits- oder Trauergestus des Donatus rechts, so daß hier eine Verbindung der Heiligen zum Betrachter hergestellt wird. Diese Szene wird jedoch in ein strenges, zentralperspektivisches Liniengerüst eingespannt und um einen weiten Landschaftsausblick ergänzt. Die terrassenartige Struktur der „Bühne“ des Geschehens ist hoch über dieser Weltlandschaft angebracht, so daß Maria deutlich genug im Himmelspalast über der Welt thront. Dieser der flämischen Malerei entstammende Blick von oben wird gerade für die Werke Ghirlandaios und seiner Zeitgenossen zukunftsweisend sein.

Zur *Madonna di Piazza* sei zunächst angemerkt, daß sie den Schlußpunkt mediceisch geprägter *Sacre Conversazioni* darstellt. In den Jahren 1435 bis 1485 hat die Herrscherfamilie immer wieder durch ihre Altartafelstiftungen Maßstäbe für eine Schicht von Auftraggebern gesetzt, die ihr nacheifern wollten. Sie verwendete die Ikonographie eines republikanisch besetzten Themas, wie sie in der *Madonna dei Capitani di Orsanmichele* behandelt worden war, und veränderte sie für ihre Zwecke.

Besonders die *Pala di Annalena*, die *Pala di San Marco* und die *Madonna di Piazza* waren einflußreiche Modelle, die man im kleineren Maßstab nachahmte. So wird deutlich, wie sich in der Konkurrenz der Auftraggeber und in der Begründung eines inoffiziellen, „städtisch-nationalen“ Bildmotivs durch die inoffizielle Herrscherfamilie ein bestimmter Typus fest etablierte, solange diese Familie an der Macht war. Mit ihrem Verschwinden setzen sich andere Versionen des Themas durch.

4.8 Florenz und Venedig. Das Problem der wechselseitigen Beeinflussung

1446-50 arbeitete Donatello an der Madonna mit Heiligen in der *Basilica del Santo* in Padua. Der Altar war eine in der Freiplastik Europas einzigartige Struktur (Abb. 28), da hier direkt aus der Tafelmalerei ein Motiv in die Plastik übertragen wurde. Die genaue Struktur des Altares ist unbekannt, da er im 16. Jahrhundert zerstört wurde, doch ist es wahrscheinlich, daß die frontal thronende Madonna von je zwei bzw. drei Heiligen auf den Seiten umgeben inmitten einer offenen Kolonnade sichtbar war.⁴³³ Diese wiederum stand auf einem hohen, mit Flachreliefs geschmückten Sockel. Donatellos Madonna ist in einer neuartigen Ikonographie gestaltet: sie trägt eine aus Cherubim gebildete Krone, ein Cherub dient ihr als Gewandschließe und halb erhoben sitzt sie auf einem Harpyenthron. Die frontale Präsentation des Kindes mit beiden Händen erinnert an die byzantinischen Darstellungen der *Nikopoia*. Donatello verschmilzt hier also einen alten byzantinischen Madonnentypus mit völlig neuen Ideen.

⁴³³ Volker **Herzner**: Donatello's *pala over ancona* für den Hochaltar des Santo in Padua. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33 (1970) 89-126. Herzner faßte die bisherigen Rekonstruktionsversuche zusammen, die sich alle in der Annahme eines architektonischen Gehäuses einig waren, nicht jedoch über dessen Dimensionen und die Ausdehnung des Sockels. Nichtsdestotrotz kann man von einer Art von Heiligen bevölkertem „tempietto“ ausgehen, der eventuell unterstrich, daß Polyptychen als „Gebäude“ verstanden wurden.

Die originale Aufstellung ist eventuell in Andrea Mantegnas *Pala di San Zeno* von 1456-60 wiedererkennbar (Abb. 29), wenn Mantegna auch hier einen ganz anderen Madonnentypus, die *Elèousa*, einführt und eine größere Zahl von Heiligen zeigt. Mantegnas Altaraufsatz hat die Struktur eines Polyptychons, erweckt jedoch durch das Kunstmittel der Zentralperspektive die Illusion eines von zehn Pfeilern getragenen, offenen Raumes, in dessen Zentrum die Madonna auf einem hohen Sockel auf einer marmornen *sella curulis* thront. Auf den Fluchtlinien stehen in den seitlichen Kompartimenten die acht assistierenden Heiligen, der Thron selbst ist von acht Engeln, kleinen Putti, umgeben. Mantegna hat die Monumentalität dieser Pfeilerhalle durch einen besonders tief gelegten Fluchtpunkt gesteigert. Er fällt mit dem unteren Bildrand zusammen. Der Hintergrund ist durch einen Garten mit einer hohen Hecke abgetrennt, der Vordergrund durch üppige Fruchtfestons. Der tiefliegende Fluchtpunkt, der hochliegende Thron mit der Puttengruppe und der Detailreichtum des antikisierenden Schmucks der Loggia sind Merkmale, die dieses Altarretabel stark von der florentinischen Tradition unterscheidet.

Ist die auf der *Pala di San Zeno* basierende Rekonstruktion des Santo-Altars richtig, so strebte Donatello die Überwindung der Grenzen zwischen den Gattungen der Malerei und der Skulptur an, was sich ja auch in der für Donatello charakteristischen Technik des *schacciato* in den Reliefplatten äußerte.

Mantegnas Triptychon wurde in dem Altaraufsatz Francesco Benaglios für San Bernardino in Verona wiederholt,⁴³⁴ blieb jedoch weitgehend folgenlos, vielleicht wegen der zu raffinierten perspektivischen Konstruktion.

Ein später Nachfolger findet sich in einem Werk Giovanni Bellinis in der Kirche Santa Maria dei Frari in Venedig (Abb. 30). Der 1488 entstandene Aufsatz wiederholt das raffinierte Wechselspiel zwischen Rahmung und „Innenraum“, ergänzt es jedoch um einen Rundbogenabschluß der Mitteltafel, der eine mit goldenen Mosaiken geschmückte Apsisnische umfaßt.⁴³⁵ Bellini liefert damit den

⁴³⁴ Verona, Museo del Castelvecchio, 1462; vgl. Kristen Lippincott: Francesco Benaglio. In: Jane Turner Hg. 1996, Bd. 3, 699.

⁴³⁵ Rona **Goffen**: Giovanni Bellini. New Haven u. London: Yale University Press 1989, 160-162. Der Altar war Mittelpunkt einer der *Immacolata* gewidmeten

Beweis für die Rezeption Donatellos und Mantegnas in Venedig, verschmilzt diese Form des Altaraufsatzes jedoch mit der rundbogigen, hochformatigen Mariendarstellung, die schon vorher in Venedig entstanden war.⁴³⁶ Die Auftraggeber waren Franziskaner. Es steht zu vermuten, daß sie den Auftrag in bewußter Anlehnung an den *Santo* in Padua erteilten.

Der hochformatige Altaraufsatz mit Rundbogenabschluß war wesentlich erfolgreicher als Mantegnas Polyptychon und bildete sich um 1470 in Venedig durch Giovanni Bellini und Antonello da Messina heraus.⁴³⁷

Meist zeigten die venezianischen Maler die Madonna vor einem dramatisch fluchtenden Kirchenraum, etwa vor einem kassettierten Tonnengewölbe wie in der berühmten *Pala di San Cassiano* des Antonello da Messina. Durch eine architektonische Rahmung setzte die Tafel in der Regel den Kirchenraum imaginär fort. Diese Erweiterung des realen Raumes durch den Bildraum stammt letztendlich wiederum aus der Florentiner Malerei, aus einem Werk Masaccios, dem Gnadenstuhl in der Dominikanerkirche Santa Maria Novella (Abb. 39).

Vielleicht nicht zufällig erschafft Giovanni Bellini die erste großformatige *Sacra Conversazione* in dieser Formensprache ebenfalls für eine Dominikanerkirche, für SS. Giovanni e Paolo in Venedig (Abb. 31).⁴³⁸ Wir können Giovanni Bellinis verbrannte Tafel in SS. Giovanni e Paolo in Venedig als Ausgangspunkt für eine bis weit ins 16. Jahrhundert und weit über Venedig hinaus wirkende Bildgattung betrachten. Ähnlich wie in Florenz herrschte damit für ca. zwei Jahrzehnte weitgehende Gleichförmigkeit in dieser Bildform. Bellinis *Pala di San Giobbe*

Kapelle, kann also als *pietra di paragone* für Florentiner Darstellungen desselben Themas und Zeitraumes herangezogen werden. Passagen aus dem 1478 von Sixtus IV. genehmigten Offizium der Unbefleckten Empfängnis und aus Jesus Sirach 24 erscheinen in der Apsiskalotte bzw. im Buch des Hl. Benedikt.

⁴³⁶ Zur Rezeption florentinischer Malerei in Venedig vgl. **Peter Humfrey**: *Il dipinto d'altare del Quattrocento*. In: Federico **Zeri** Hg.: *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*. Bd. 2, 2. erw. Aufl., Milano: Electa 1987 (1. Aufl. 1986), 538-550.

⁴³⁷ Rona Goffen 1989, 119-121 (Im Kapitel: „Images for Public Devotion“ auf S. 119-190).

⁴³⁸ Rona Goffen 1989, 120.

entsteht zwar erst 1487-89, stimmt jedoch strukturell mit dem Ursprungsbild überein (Abb. 32). Hier sieht man die Madonna mit Heiligen unter einem kassettierten Tonnengewölbe in einer ebenfalls goldenen Apsis. Über dem Thron hängt ein runder Baldachin. Sie thront auf einem hüfthohen Sockel und wird flankiert von je drei Heiligen. Auf den Stufen des Thrones lagern drei musizierende Engel. Von den sechs Heiligen wendet sich Franziskus zum Betrachter und weist auf seine Stigmata.

Die Perspektive ist wie bei Mantegna stark untersichtig, und auch hier fällt der erhöhte Thron besonders auf. Wie bei Mantegna endet der im Bilde fluchtende Architrav auf den Pfeilern des Bildrahmens, das heißt, auch hier wird der Übergang zwischen Bild und Außenwelt verschleiert. Die ersten hochformatigen Palen mit *Sacra Conversazione* rahmte denn auch eine monumentalen Marmorarchitektur, welche beispielsweise in SS. Giovanni e Paolo noch erhalten ist. Die Tafeln wirkten wie imaginäre Erweiterungen des Kirchenraumes.

Bellinis hohe Thronsockel lassen sich vielleicht ebenfalls bis in die antike Kaiserikonographie zurückverfolgen. So läßt sich der Kaiser Marc Aurel auf einem Relief im Konservatorenpalast in Rom auf einem solchen hohen Sockel abbilden (Abb. 33), etwa in der im Profil gegebenen Darstellung der kaiserlichen *Clementia*, welche die Unterwerfung eines Barbarenhäuptlings zeigte. Auch in einer der Tafeln am Konstantinsbogen zeigt sich der Kaiser, diesmal frontal, auf einem hohen Sockel, auf der *sella curulis* thronend. Der humanistisch gebildete Kreis um Mantegna und Bellini könnte derartige Motive gekannt haben.⁴³⁹

Die Struktur der hochformatigen Palen Bellinis wurde von Antonello da Messina, von Alvise Vivarini, Cima da Conegliano, Marescalco und eventuell von Piero della Francesca (1472-3) übernommen, der das Thema mit der berühmten *Pala di Brera* in die umbrische Malerei übertrug.⁴⁴⁰ Charakteristischerweise geht auch in Venedig der

⁴³⁹ Phyllis **Bober**, Ruth **Rubinstein**: Renaissance Artists and Antique Sculpture. London, Oxford: Oxford University Press, Harvey Miller 1986, 195-6, Kat.-Nr. 162, 214-7, Kat.-Nr. 182 d, III.

⁴⁴⁰ Carlo **Bertelli** (Übers. Edward Farrelly): Piero della Francesca. New Haven, London: Yale University Press 1992, 136 zur Datierung der *Pala di Brera*.

Impuls von den großen Bettelorden aus, in diesem Falle von den Dominikanern, die bei Bellini die erste derartige Tafel in Auftrag gaben.

In Florenz sind Filippino Lippi und Signorelli die ersten Maler, welche das neue Hoch- und Rundbogenformat verwenden.

1486 malt Filippino Lippi eine hochformatige *Sacra Conversazione*, die venezianisches Formengut aufnimmt (Abb. 34).⁴⁴¹ Filippino zeigt die Madonna ganz in florentinischer Tradition in bezug auf Figurenkonstellation und Position im Raum. Er schafft einen engeren Raum als die Venezianer und legt den Fluchtpunkt, wie in Florenz üblich, auf den Brustbereich der Muttergottes. Sie sitzt auf einem nicht sehr hohen Sockel (nur etwa in Kniehöhe der sie umgebenden Heiligen). Die grundsätzliche, perspektivische Konstruktion der Tafel mit einer illusionistischen Anbindung der Fluchtlinien an den vorderen, seitlichen Bildrand folgt jedoch wieder venezianischen Vorbildern. Das über eine Stufe ragende Buch unterstreicht dies. Tatsächlich jedoch verunklären die im oberen Bereich über der Muschelapsis schwebenden, eine Krone tragenden Engel die Räumlichkeit des Werkes wieder. Die bloße Sichtbarkeit einer leeren, perspektivisch fluchtenden Architektur wie etwa der Kassettendecke eines Tonnengewölbes oder einer überkuppelten Vierung, wie sie in Venedig wiederum florentinischer Tradition etwa bei Masaccio folgend verwendet wurde, mag dem Maler als nicht bedeutsam genug erschienen sein. Die häufig erscheinenden, musizierenden Engel der venezianischen *Sacre Conversazioni* im mittleren Bereich der Darstellung, unterhalb des Thrones läßt Filippino jedoch weg. Filippino Lippi legt großen Wert auf die Gesten der Heiligen und entwickelt so das Thema zu einer wirklichen „*conversazione*“. Verrocchios *Pala di Pistoia* folgend lagert das Kind seitlich auf dem Schoß der Madonna und blättert in einem Buch. Dabei wendet es sich, sozusagen im Gespräch, zu dem Heiligen links. Ein gestischer, einer Linie folgender Rhythmus erstreckt sich auf den Fluchtlinien entlang durch die gesamte Heiligenreihe hin zum Kinde und wieder fort von ihm. Filippino Lippi ist in

⁴⁴¹ Luciano Berti, Caterina Caneva 1979, 332, Kat.-Nr. P 868. Vgl. dazu A. **Scharf**: Filippino Lippi. Wien: Anton Schroll 1950, 19. Es handelte sich um eine Auftragsarbeit für den Palazzo Vecchio, evtl. für den sog. *Salone dei Duecento*.

der Zeit vor 1500 damit noch der venezianischen Vorbildern am engsten folgende Florentiner Maler und entwickelt das Thema hin zu einer größeren Monumentalität bei gleichzeitiger Dynamisierung der Figuren. Obwohl es sich um einen öffentlichen Auftrag handelte, kann vermutet werden, daß Lorenzo de` Medici Einfluß nahm auf die Vergabe und Gestaltung des Werkes. Dies könnten die „mediceische“ Muschelornamentik des Sockels (ein Detail aus der *Cappella de` Magi* im Palazzo Medici) und das bei Verrocchio entlehnte Motiv des seitlich lagernden Kindes andeuten. Auch die später von Michelangelo in der Neuen Sakristei aufgegriffenen Masken im Gesims der Architekturräumung könnten ein solches Indiz sein, wenn man sich auf diesen Umkehrschluß einlassen möchte. Andererseits schwebt über der Mitte das Wappen des „*popolo guelfo*“. Die Farben rot und weiß erscheinen in den weißen und roten Rosen wieder, in der Girlande der beiden Engel über ihrem Haupt. Die daran hängende Krone verdeutlicht, daß Maria als die Königin des Florentiner Volkes erscheint. Dem mögen auch die Worte auf dem Buch des heiligen Bernhard entsprechen: „*Tu patrona humani generis*.“ Maria ist Schutzherrin der Stadt, welche ihr im großen Versammlungssaal vor dem Bild entgegentrat. Es treffen sich also einerseits Insignien der Stadt und möglicherweise Zeichen der Herrscherfamilie, die in Harmonie verbunden werden, ähnlich wie ein halbes Jahrhundert zuvor in der *Pala di San Marco*.

1486 entstand eine heute im City Art Museum in St. Louis befindliche Tafel, die neuerdings Davide del Ghirlandaio zugewiesen wird (Abb. 36).⁴⁴² Obschon Davide das Rundbogenformat und die erhöhte Position der Madonna aus der venezianischen Malerei übernimmt, so überträgt er hier doch ein typisch florentinisches Kompositionsprinzip in das Hochformat. Überdies beeinträchtigt Davide die Räumlichkeit, indem er die Personen vertikal staffelt.

Unterhalb einer Treppe werden die Halbfiguren der beiden Stifter im Gebet gezeigt. Darüber stehen die heiligen Ludwig von Toulouse und Johannes der Evangelist zum

⁴⁴² Everett **Fahy**: Bartolommeo di Giovanni Reconsidered. In: *Apollo* 97 (1973), 462-469, 469 Appendix A; Lisa **Venturini**: Dinastie di Pittori. I Ghirlandaio. In: Mina **Gregori**, Antonio **Paolucci**, Cristina **Acidini Luchinat** Hg.: *Maestri e*

Betrachter gewandt auf einem Sockel. Auf der vierstufigen Teppe schließlich thront Maria unterhalb einer Muschelnische. In der seitlichen Lagerung erinnert das nackte Christuskind an die Fassung Filippinos, aber auch an die oben besprochene *Madonna di Piazza* Verrocchios.

Eine ähnliche Tendenz zur Verunklärung des Raumes läßt sich in der 1505-1510 datierten *Predella della Trinità* bemerken, einem Werk des umbrischen Malers Luca Signorellis (Abb. 35), in dem Maria auf einem zweistufigen Sockel, flankiert von Michael und Gabriel thront.⁴⁴³ Über ihr schwebt ein Gnadenstuhl inmitten einer Aureole von Cherubim. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Werken wird die Madonna hier inmitten der Natur, vor einem flämisch wirkenden Landschaftsausblick dargestellt. Sie sitzt ohne Thron, ähnlich wie im Typus der *Madonna dell' Umiltà*. Auch die vor ihr hockenden Kirchenväter Athanasius und Augustinus verdecken durch Gewänder ihre Sitzgelegenheit. Im Gegensatz zur venezianischen *Sacra Conversazione* eliminiert Signorelli die Architekturlinien fast gänzlich und stellt Maria weitgehend ohne Hoheitszeichen dar, wenn man von den beiden, sie flankierenden Erzengeln absieht. Der umbrische Maler könnte eventuell auf nordische Vorbilder, etwa die Madonna im Paradiesgärtlein, oder die *Virgo inter Virgines* zurückgegriffen haben. Er überspielt die Räumlichkeit und läßt Hoheitszeichen fort, zeigt die Figuren aus größerer Nahaussicht, die Diagonalen der Komposition werden durch die Zusammenstellung der Figuren besonders betont. Signorelli nimmt damit die größere Intimität der Kompositionen Raphaels und Fra Bartolommeos vorweg. Die Bestimmung für eine religiöse Bruderschaft, die *Compagnia della Trinità dei Pellegrini* in Cortona, läßt in der Wahl des Hochformates auch an die Prozessionsbanner toskanischer wie umbrischer Bruderschaften des 13. und frühen 14. Jahrhunderts denken, etwa der *Madonna*

Botteghe. Pittura a Firenze alla Fine del Quattrocento. Ausst. Kat., Firenze: Silvana, 1992, 109-113, 113, Anmerkung 27.

⁴⁴³ Luciano Berti, Caterina Caneva Hg. 1979, 518, Kat.-Nr. P 1603. Vgl. dazu Robert **Vischer**: Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig 1879, 264; Mario **Salmi**: Luca Signorelli. Novara 1953, 62 und Pietro **Scarpellini**: Luca Signorelli. Firenze 1964, 141.

Rucellai Duccios. Zugunsten einer Hieratisierung scheint man das Hochformat alter Kultbilder übernommen zu haben. Ein derartiger Wunsch nach größerer Strenge, Monumentalität und Feierlichkeit veranlaßte also vielleicht den Wechsel des Formates. Tatsächlich kann davon ausgegangen werden, daß dieses Format ab 1500 fast verbindlich wird. War das rundbogige Hochformat in Venedig noch mit der Idee eines illusionistischen Tricks verbunden, so wird es in Florenz und Umbrien zunehmend verunklärt und damit zu einem Schauplatz von Jenseitsdarstellungen, die durch räumliche Unsicherheit und Irrealität des Lichtes als solche gekennzeichnet wurden. Im Gegensatz zu den sich zu Realität verdichtenden, perspektivischen Himmelssälen Bellinis wird in den erwähnten Werken in Mittelitalien eine Trennlinie zwischen Himmel und Erde gezogen; der Himmel gehorcht also anderen perspektivischen Gesetzen.

Erst die Werke Fra Bartolommeos verschmelzen zu Beginn des 16. Jahrhunderts venezianische und florentinische Konventionen der *Sacra Conversazione* endgültig miteinander.

Wenn man von einem tatsächlichen Gespräch zwischen den verschiedenen Beteiligten im vereinheitlichten Bildfeld ausgeht, so kann eigentlich erst von nun an von einer wirklichen *Sacra Conversazione* die Rede sein. Fra Bartolommeos 1510 entstandene *Pala della Signoria* ist Musterbeispiel für eine erneute Verlebendigung des erstarrten Genres (Abb. 37).⁴⁴⁴ Charakteristischerweise übernahm Fra Bartolommeo den Auftrag für den verstorbenen Filippino Lippi, der schon einen Rahmen hatte anfertigen lassen. Der Dominikanermönch mußte sich also dem Rundbogenformat fügen und stellte um eine Annaselbdrittgruppe zehn der Stadtheiligen dar, über denen eine Schar Engel musizieren. Im oberen Teil des Rundbogens schwebt eine Darstellung der Trinität: ein dreigesichtiger Kopf in einem Kreis, darunter ein von Engeln gehaltenes, offenes Buch, ein Motiv, das Antoninus kritisiert hatte, von Savonarola jedoch durchaus befürwortet wurde. Im

⁴⁴⁴ Serena **Padovani** Hg.: L'età di Savonarola. Fra Bartolomeo e la Scuola di San Marco. Ausst.-Kat. Firenze 1996, Firenze: Giunta Regionale Toscana, Venezia: Marsilio 1996, 99-103, Kat.-Nr. 21.

Gegensatz zu venezianischen Darstellungen des Themas fehlt der Übergang zwischen Kirchenraum und vorderem Bildrand. Andererseits unterstreicht die von Fra Angelico aus der *Pala di San Marco* übernommene Komposition die Räumlichkeit des Werkes, wie auch ein weiteres, besonderes Motiv: der linke der beiden vorderen knienden Heiligen wendet sich zum Betrachter, der rechte zur Selbtrittgruppe. Dieser Doppelgruppe erwidert gleichsam das hinter dem Thron kniende Paar des Bernhard und der Reparata. Fra Bartolommeo übernimmt zudem eine Einzelheit der perspektivischen Staffelung aus Masaccios *Sagra* in Santa Maria Novella: die hinter Maria und dem Kinde thronende Anna müßte, den auf alle anderen dargestellten Personen angewandten Gesetze der Perspektive folgend, kleiner dargestellt werden. Sie ist jedoch größer als Maria (ähnlich wie der Gottvater in Masaccios Gnadenstuhl) und erhebt die Hände gen Himmel. So dient Anna als kompositorisches Bindeglied zwischen Gott und der Madonna. Fra Bartolommeo breitet ein wahres Gestengeflecht über der gesamten Tafel aus, das sich ähnlich wie bei Filippino in der Mutterkindgruppe konzentriert.

Die Variationsbreite der Mimik war eine der großen Neuerungen in dieser Tafel, vom Lächeln der Madonna über die ekstatische Ergriffenheit Annas bis zum Ernst der zusammengezogenen Augenbrauen des Barnabas. Das Motiv der heiligen Anna hatte für Florenz eine besondere, republikanische Bedeutung. Es wurde in der Stadt auf die Vertreibung des Walter von Brienne, Fürst von Athen, bezogen, der 1343 die Herrschaft in der Stadt usurpiert hatte. Eine Skulpturengruppe des Francesco da San Gallo von 1526 in Orsanmichele erinnert noch heute an dieses Ereignis.⁴⁴⁵ Andererseits greift Fra Bartolommeo eine Figurenkomposition auf, welche (wie gezeigt wurde) eng mit dem San Marco-Altar und mediceischem Mäzenatentum in Florenz und Umgebung bis 1485 zusammenhing. Diese Konstellation wiederum wird in eine Form gebracht, die charakteristisch für eine andere Stadtrepublik, für Venedig, war: das Rundbogenformat.

⁴⁴⁵ Samuel Y. **Edgerton**, Jr.: *Pictures and Punishment*. Ithaca 1985, 59; Hans **Belting**: *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*. In: Hans **Belting** und Dieter **Blume** Hg.: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. München: Hirmer 1989, 23- 64, 44.

In den politischen Debatten der Stadt der 1490er Jahre nannte man Venedig immer wieder als Vorbild eines stabilen und doch republikanischen Gemeinwesens.⁴⁴⁶

Fra Bartolommeo greift also eine Kompositionsform auf, die an die Bildsprache der ehemaligen Herrscherfamilie erinnerte, variierte sie durch ein Format, das aus einer „klassischen“, in Florenz als Modell betrachteten Stadtrepublik stammte und stellte die Heiligen der Stadt dar, die diesen Republikanismus am reinsten verkörperten: Anna, Zanobi, Reparata etc. Die Darstellung der Trinität im oberen Teil des Altares ging außerdem eben unmittelbar auf Savonarola zurück.

Charakteristischerweise entfernte man die Tafel nach der Wiedereroberung der Stadt durch die Medici 1512 aus dem großen Saal der *Signoria*.

Fra Bartolommeo vereint zu Beginn des neuen Jahrhunderts verschiedene geographische Stile, die durchaus politisch konnotiert gewesen sein mögen; er verfiel zudem eine weitere Emotionalisierung dieser Bildsprache, die eventuell mit dem Einfluß Savonarolas erklärt werden kann. Ab ca.1485 kündigt sich dieser Wechsel leise an und es mag sein, daß er auch im Umkreis Ghirlandaios mit vorbereitet wurde, aus dem Fra Bartolommeo stammte. Auch bei Herausbildung dieser Bildgattung hatte der Dominikanerorden also wieder eine entscheidende Rolle gespielt.

⁴⁴⁶ Vgl. Guidobaldo **Guidi**: *Lotte, pensiero e istituzioni politiche nella repubblica fiorentina dal 1494 al 1512*. Bd. 1: „Tra politica e diritto pubblico.“ Firenze: Olschki 1992, 335-339, bes. 337: „...il paragone da lui (Savonarola) fatto, nel dicembre 1494 e nel 1495, tra il governo di Firenze e il governo di Venezia.“ Guidi konstatiert, Savonarola sei nach 1496 zu einer anderen Bewertung Venedigs gelangt.

5 Die Madonna von San Marco

In den Uffizien hängt eine besonders prächtige Tafel Domenico Ghirlandaios der Madonna und Kind mit den heiligen Dionysius Areopagita, Dominikus, Clemens und Thomas von Aquin (Abb. 40). Sie ist ein besonderes Problem in der Werkliste des Meisters, denn sie ist weder übereinstimmend datiert worden, noch hat man die Händescheidung und Ikonographie geklärt.

Die Madonna sitzt auf einem dreistufigen, mit einem reich geschmückten Teppich bedeckten Thron unterhalb einer tonnengewölbten, kassettierten Muschelnische. Sie wird von zwei jugendlichen, blondgelockten Engeln in gelben Gewändern mit rotschwarzen Mänteln flankiert. Sie halten Metallvasen über den seitlichen Thronlehnen, aus denen hohe, weiße Königs Lilien bis hoch hinauf über die Nische ragen. Links von ihr befinden sich die heiligen Dominikus und Donysius, rechts Clemens und Thomas von Aquin. Die blumenübersäte Wiese, auf der sich die Gruppe der Heiligen und Engel aufhält, wird rückwärtig von einer rötlichbraun intarsierten Marmorwand begrenzt, deren Gebälk über die Nische Mariens hinweg führt. Über diesem Gebälk stehen rechts und links der Nische zwei Messingvasen voller roter, weißer und rosafarbene Rosen. Links ist ein Orangenbaum hinter der Barriere erkennbar, rechts ein rotblühender Strauch.

Dionysius steht links von Maria im Bischofsornat mit schwarz gefüttertem roten Mantel und Krummstab und blickt den Betrachter an. Der Chormantel ist mit zum Teil abgeriebenem Goldornament besetzt, einem im Rapport wiederholten Kreis- und Sonnenmotiv. Zwei goldgefaßte ovale Rubine prangen auf der weißen Bischofsmütze; der Chormantel wird von einer goldenen, mit vier Rubinen und einem mittleren, großen schwarzen Edelstein besetzten Brosche zusammengehalten. Der Heilige stellt das linke Bein als Spielbein vor und rafft darüber den Mantel, während die rechte Hand einen Krummstab hält. Über dem rechten Arm hängt eine weiße, durchscheinende Stola. Rechts der Madonna steht Thomas von Aquin in der schwarzen Dominikanertracht mit einem auf der prächtig illuminierten Initialseite geöffneten Buch und einem

goldenen Sonnenantlitz vor der Brust. Thomas rafft mit der seiner rechten Hand den schwarzen Mantel und stützt gleichzeitig das offene Buch, auf dem die Verse 7-11 aus dem 8. Kapitel der Sprüche Salomos erscheinen. Unmittelbar links vor der Madonna kniet Dominik mit zum Gebet gefalteten Händen und blickt andächtig mit erhobenen Augen nach rechts oben zum segnenden Christuskind. Die schwarze Ordensrobe mit weiter Kapuze fällt fließend über seinen Rücken, nur der Saum des weißen Untergewandes lugt darunter hervor. Maria neigt sich dem Ordensgründer zu und hält ihm den auf einem weißen Kissen sitzende, nackten Christusknaben entgegen. Der von Licht überglänzte Knabe beugt sich zu Dominik hinab und segnet ihn, während das Licht auf Gesicht und Hände des Ordensgründers fällt und dunkle Schatten wirft. So erscheint der runde, tonsurierte Schädel des Dominikus in voller Plastizität.

Rechts der Mitte, zu Füßen des Madonnenthrones, kniet barhäuptig der heilige Papst Clemens. Der Körper des weißbärtigen Heiligen wendet sich der Madonna zu; er dreht jedoch den Kopf dem Betrachter zu und blickt ihn aus dem Augenwinkel an. Er weist mit seiner Linken auf das Christuskind. Seine Tiara ruht links auf der untersten Stufe des Thrones auf dem mit Stemen verzierten Saum des Teppichs. Auch sein Chormantel ist mit Sonnensymbolen geschmückt. Auf der Kapuze ist eine Darstellung Christi im Sonnenkranz mit geöffnetem Buche auf den Knien zu sehen.

Eine goldene Inschrift im schwarzen Fries der Mauer nennt den Namen des Dionysius, genauso den Namen des Thomas von Aquin. In diesem Fries erscheint auch der Beginn des *Ave Maria* hinter der Madonna.

Gold und Licht spielen offensichtlich eine wichtige Rolle in dieser Tafel. Das von Christus ausgehende Licht modelliert die Gesichter und die Körper der Heiligen. Die in Gold angebrachte Ornamentik wiederholt auf den Gewändern das Sonnensymbol und die goldene Schrift stellt die Identität der Heiligen klar. Die Farbregie des Bildes beherrschen jedoch vor allem Rot- und Schwarztöne, wie dies auch oft bei anderen dominikanischen Retabeln üblich war.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ Vgl. dazu das unten folgende Teilkapitel zu Konventionen des dominikanischen Altarretabels.

5.1 Provenienz

Laut Uffizienkatalog kommt die Tafel aus der Franziskanerinnenkirche Monticelli. Jene aus Monticelli stammende Tafel wurde aber von Christian von Holst 1974 und Venturini 1990⁴⁴⁸ eindeutig in Berlin nachgewiesen. Die hier behandelte Tafel muß also von anderer Herkunft sein. Schon Vasari ⁴⁴⁹ spricht von einer Tafel, die sich am "tramezzo" der Kirche San Marco befand, also an einem der beiden Lettner, die die Kirche in unterschiedliche liturgische Zonen einteilten. Vasari äußert sich jedoch nicht zur Ikonographie jener Tafel.

Bocchi⁴⁵⁰ berichtet von "...un'altra Tavola ch'era in Chiesa di Domenico del Grillandaio." Giovanni Milanesi⁴⁵¹ erwähnt diese Tafel 1878 als verloren. Als erste identifizieren Crowe und Cavalcasselle das vorliegende Werk versuchsweise mit der Tafel in S. Marco.⁴⁵² Steinmann⁴⁵³ datiert diese *Sacra Conversazione* zeitlich nach der noch zu besprechenden und ebenfalls in den Uffizien aufbewahrten Tafel für die Jesuiten, da hier eine Vereinfachung der Komposition und des Schmuckes festzustellen sei. Die rückwärtige Architektur und die Haltung und Zusammenstellung der Figuren seien dieselben. Auch Hauvette⁴⁵⁴ postuliert eine Fertigung der San Marco-Madonna kurz nach dem Werk für die Jesuiten; dieses wiederum entstehe gegen 1480 oder sogar davor. Paul Erich Küppers⁴⁵⁵ vermutet irrtümlich diese Tafel in

⁴⁴⁸ **Christian von Holst:** Francesco Granacci. München: Bruckmann 1974, 20 und 46, Anm. 75 und Lisa Venturini 1990.

⁴⁴⁹ Giorgio Vasari/ Gaetano Milanesi Hg., Bd. 3, 1878, 253.

⁴⁵⁰ **Francesco Bocchi:** Le Bellezze della Città di Firenze. Firenze: Giovanni Gugliantini 1677, Neudruck: Firenze: Arnaldo Forni Editore 1974, 16.

⁴⁵¹ Giorgio Vasari / Gaetano Milanesi Hg., Bd. 3, 1878, 258, Anm. 4.

⁴⁵² **J.A. Crowe, G.B. Cavalcasselle** (Max Jordan Hg. u. Übers.): Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig: S. Hirzel, Bd. 3, 1870, 249 erwähnt noch keine Provenienz des Gemäldes.

⁴⁵³ Ernst Steinmann 1897, 37.

⁴⁵⁴ Henri Hauvette 1907, 139.

⁴⁵⁵ Paul Erich Küppers 1916, 17-21 und Paul Erich Küppers 1920, 556.

Santa Maria in Monticelli und nahm dementsprechend an, sie sei Ende 1482, Anfang 1483 gefertigt worden. Laut Küppers war Ghirlandaio in den Jahren 1480 und 1481 in Polverosa und im Kloster der Kamaldulenser beschäftigt, 1481 und 1482 jedoch in der Sixtina und danach sofort im *Palazzo Vecchio*. Küppers erkennt eine physiognomische Ähnlichkeit zwischen dem Porträt eines weißbärtigen, älteren Mannes in der vordersten Reihe der assistierenden Figuren im 1481-2 entstandenen Sixtina-Fresko und dem jünger dargestellten, bartlosen Thomas von Aquin dieser Tafel. Dies hieße, sie muß relativ früh, in relativer zeitlicher Nähe oder vor den Fresken der Sixtina zu suchen sein. Darauf deutet die Herkunft des Motives hin: der von Ghirlandaio verwendete Kopf stammt aus einem von Alesso Baldovinetti gemalten Propheten in San Miniato in Monte.⁴⁵⁶ Ghirlandaio verwendet ihn wieder in der Kreuzabnahme der Vespucci-Kapelle in Ognissanti, dann eben im Fresko der Sixtina und schließlich in San Marco. Handelt es sich um ein konkretes Modell, so steht zu vermuten, daß Ghirlandaio seine *Madonna con Santi* vor 1480 gemalt hat; handelt es sich um einen Karton, so ergibt sich daraus zwar keine zwingende chronologische Folge, doch eine wahrscheinliche zeitliche Nähe zum Frühwerk Ghirlandaios in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts.

Nach Van Marle⁴⁵⁷ malte Ghirlandaio die Tafel um 1480 und stellt im Vergleich zu den beiden Tafeln in Pisa einen "*progress in colouring*" fest. Wegen der "verrocchiesken" Züge der Gesichter sei die Tafel aus San Giusto fuori le Mura hypothetisch einige Jahre älter. Jan Lauts⁴⁵⁸ dagegen vermutet, beide Gemälde seien "kurz nacheinander, in der ersten Hälfte der achziger Jahre" hergestellt worden, die Tafel aus San Giusto ein wenig später.

Paatz⁴⁵⁹ zitiert Del Migliore,⁴⁶⁰ der wiederum eine Tafel Ghirlandaios in der Kapelle am Dormitorium im ersten Hof erwähnt. Darauf baut Paatz auf und nimmt an, bei der

⁴⁵⁶ Ruth Wedgwood Kennedy 1938, 159.

⁴⁵⁷ Raymond Van Marle, Bd. 13, 1931, 51-52.

⁴⁵⁸ Jan Lauts 1943, 20 und 50.

⁴⁵⁹ Walter und Elisabeth Paatz, Bd.3, 1952, 45 und 81, Anm. 277.

⁴⁶⁰ Ferdinando Leopoldo **Del Migliore** 1684, 220.

verschwundenen Tafel handele es sich um die vorliegende *Sacra Conversazione*. Er wird darin heute von den meisten Ghirlandaio-Forschern unterstützt, da die Ikonographie (Dominikus und Thomas von Aquin) in diese Richtung weist. So postuliert auch Everett Fahy ⁴⁶¹ eine Herkunft aus San Marco und situiert das Werk in die Zeit um 1482. In bezug auf die Autorenschaft nahm Lisa Venturini eine Planung Domenico Ghirlandaios, doch eine Ausführung durch den Bruder Davide an.⁴⁶² 1994 lieferte Venturini zudem den ersten Ansatz einer Interpretation im Rahmen des Aufsatzbandes für den Kongress zum 500. Todestag Ghirlandaios.⁴⁶³

Als letzter Autor datierte Ronald G. Kecks⁴⁶⁴ die Tafel relativ spät in die Mitte der 1480er Jahre. Diese Datierung erscheint mir stilistisch recht unwahrscheinlich, da die Malerei in dem zum Teil recht herben, leicht eckigen, und graphischen Stil der späten 70er und frühen 80er Jahre gehalten ist und da Ghirlandaio die oben erwähnte Vorlage aus seinem Frühwerk verwendet. 1484-1486 entsteht die vergleichsweise malerische und farblich feiner abgestufte Tafel für die Sassettkapelle, deren atmosphärische Dichte und detailgenauer Blick auf die Gesichter der Protagonisten keinen Vergleich zur Tafel der Uffizien zuläßt, so daß eine späte Datierung der hier besprochenen *Sacra Conversazione* unwahrscheinlich wird.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Tafel mit höchster Wahrscheinlichkeit aus San Marco stammt und am Ende des 17. Jahrhunderts schon in der Kapelle am Schlafsaal der Mönche im ersten Hof des Konventes hing. Von dort gelangte sie über Umwege in die Galleria d'Arte Anziana e Moderna und schließlich in die Uffizien. Mit Sicherheit läßt sie sich in die erste Hälfte der 80er Jahre datieren, da sie erstens vom kompositionellen Aufbau in der Nähe der Jesuiten-Tafel liegt, die 1485 schon fertig war, zweitens jedoch vor ihr zu datieren ist. Sie ist stilistisch wesentlich spröder als

⁴⁶¹ Everett **Fahy**: Two suggestions for Verrocchio. In: Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori, Milano 1994, 53.

⁴⁶² Lisa **Venturini**: Dall' Idea all' Opera Compiuta. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 125-136, 128.

⁴⁶³ Lisa Venturini 1996, 154-64, 163, Anm. 3.

⁴⁶⁴ Ronald G. Kecks 1995, 150. Ebenso Ronald G. Kecks 1997, 282.

jene, was Farbaufrag, Faltenwürfe und Linienführung angeht und teilt dagegen eine Reihe von Merkmalen mit der 1478 oder 1479 entstandenen Tafel aus dem Jesuitenkonvent in Pisa. Dies gilt vor allem für Struktur und Farbigkeit der Hintergrundarchitektur, die nahezu identisch sind. Die weniger leuchtende Farbigkeit der Tafel aus San Marco ist eventuell ein Zeichen für eine stärkere Mitarbeit Davide Ghirlandaios.

5.2 Dokumente

Ein Eintrag in dem "*Libro dei Ricordi*" von 1480 läßt nun Rückschlüsse auf die Datierung der Tafel, ihre Aufstellung und ihre Ikonographie zu:

Im Jahr 1480 schließt der in der Pfarngemeinde von *San Marco* wohnhafte Wollhändler Dionigi di Chimenti di Domenico Fiorini einen Vertrag mit den Dominikanern ab, vertreten durch den Prior Niccolò de' Ianfreducci, die ihm einen bislang von ihnen selber genutzten Altar an dem Ort unter der alten Kanzel überlassen. Dort in der Nähe trifft sich bis dato in der Krypta eine Bruderschaft zum Laudengesang. Dionigio erhält dort eine Grablege für sich und seine eigene Familie, muß aber für Schmuck und Tafel auf dem Altar aufkommen. Als Zeuge fungieren ein weiteres Mitglied der Familie, Benedetto di Niccolò Fiorini, sowie ein gewisser Domenico di Tommaso, Maler, bei dem es sich mit verhältnismäßiger Sicherheit um Ghirlandaio handelte:

„Ricordo chome adi vi di gennaio 1480 fu concesso liberamente et di comune consentimento di fra Nicholo de Ianfreducci pisano allora priore del convento di santo marco di firenze dell ordine de frati predicatori et de padri di consiglio di detto convento a *Dionigi di chimenti di Domenico* lanaiuolo da firenze habitante in parochia di ditto convento quello luogo che e sotto el pergamo vechio dove si cantano nelle soterrati in episto et el vangelo per he di fiorini uno altare cioe farvi nuova tavola et ornamenti in nel luogo dove era prima uno altro altare el quale al detto convento si apparteneva et apie desso una sepultura per se et suoi discendenti. et in ricordo di cio io fra Nicholo da pisa sopradetto ho scritto questa nota di mia propria mano: presenti e testimoni benedetto di Nicholo fiorini et *Domenico di thommaso dipintore*. et Jacopo di domenicho rigattiere Anno.di. et mese di sopra notati.“⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Biblioteca Laurenziana, Codice San Marco 902, Ricordanze, Libro segnato A, fol. 75 v.

Dionigi di Chimenti gibt im Kataster des Jahres 1480 im *Gonfalone del Drago* seine Steuererklärung ab und scheint durch ein mit Kompagnons betriebenes Geschäft zu gewissem Wohlstand gelangt zu sein:

„DIONIGI DI CHIMENTI DI DOMENICO

+ adi xxx di Giugno 1480.

Ghonfalone dragho di san G.

Dionigi di Chimenti di domenicho lanaiuolo ebbe di chatasto nel 1470

fi. ß 12 (...)

fi. I.L.y. - 18 di 10 (...)

Sustanze

Uno pezzo di terra et greto di sta. xiiii a chorda posta in su arno alla badia di settimo in popolo di san cholonbano + ella affitto. domenicho di pagholo di romolino di pagholo da cc(rr)ipitreto e dannomene lanno stg. 12 grano.

Una chasa per mio abitare posta nella via de lo chocomero dirimpetto allo spedale del elmo popolo di sanmarcho daprima via a saldo rede di ser barone dela cerna.

1/3 filipo dalla scharperia la quale chonprai adi 31 dottobre prossimo passato 1479 da verone di bonavere sellaio fiorini 333 1/3 larghi di grossi charta per ser Lorenzo dantonio da santa Croce e per paghamento gli chonsegniai e 3/4 di dota ghuadagnata della donna in sul monte e il 1/4 denari che gli o acchattati chome chiaramente vi posso mostrare detto di (per libro mio) -

Sono maruffino in una bottegha darte di lana nel chonvento di san martino che dicie in nicholo di girolamo moregli e (...) nella quale ve piu chonpagni e lla minore parte del ghuadagnio e lla mia chome di tutto a boccha vi diro./.

bocche in charicha

Dionigi sopradetto sono deta danni 30

La mia donna e deta danni 24

1. fanciullo maschio deta anni 2 1/2

1. fanciullo maschio(...) anni 1

E la donna gravida di 6 mesi e ami fatto in 4 anni 4 figliuoli e sono atto aveme ogni anno uno.

Ho le spese a far. di domenicho che fu righattiere che e mio zio che per mio onore e a buono fine lo tengho in chasa

Tengho una fante e do lle lanno fi 4 (...) ed o de lo continuo uno fanciullo a balia per che la donna noglimi puo allevare perche chagionevole preghovi per lamor di dio e della rag. chonsideriate alla spesa o adosso sopra le braccia e industria ed indi fatemi sechondo vorresti essere giudicati voi e a voi mi rachomando.

Somma le sue sostanze fi. xxxviii ... F. 38.4. ⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ ASF Catasto 1018, Band II, fol. 310 r.

Der Eintrag des Katasters läßt gewisse Rückschlüsse auf die soziale Stellung Dionigis zu. Zunächst ist er erstaunlich jung dafür, daß er schon einen eigenen Haushalt führt und eine Werkstatt leitet. Ghirlandaio lebt zu diesem Zeitpunkt noch bei seinem Vater. Es läßt sich ein gewisser Familienstolz bemerken, denn die Ehefrau schenkt ihm *jährlich* ein Kind und er hofft auf reiche Nachkommenschaft. Wie in vielen Florentiner Familien der Mittelschicht spielt dabei die Amme eine Rolle als besondere Aufwendung für die Nachkommenschaft. Zudem kümmert er sich um den Onkel Domenico, den er als Pflegefall wie eine Sonderausgabe absetzen möchte. Dies zeigt ebenfalls den engen Familienverband, zumal der Onkel, Domenico di Domenico Fiorini, den Namen des Großvaters und Stammvaters trägt. Trotz seiner Angabe, er erhalte den kleineren Teil des Gewinnes, läßt der erwähnte Grundbesitz auf einen diskreten Wohlstand schließen, zumal er sich eine Grablege für seine Familie an einer zentralen Stelle in der Kirche leisten konnte.

5.3 Dynastische Aspekte der Tafel

Die Heiligen auf der Tafel lassen sich so in direkt mit den Patronymen des Stifters verbinden: Dionyisus und Dominik als Patrone des Onkels und des Großvaters und Clemens (in der toskanischen Form "Chimenti") als Patron des Vaters.

Thomas von Aquin stand in direkter Verbindung zur Ordenstradition der Dominikaner, die an diesem Ort ja traditionell einen eigenen Altar gehabt hatten. Dem Dominik, Clemens und Dionysius wiederum war der Predigerorden ebenfalls besonders verbunden, wie später noch zu sehen sein wird. Die Tafel entstand mit relativer Wahrscheinlichkeit zu Beginn der 80er Jahre. Das Jahr 1480 ist jedoch natürlich nur ein *terminus post quem*, da Altarbilder oft einige Jahre nach dem Termin des Vertrages abgeliefert wurden. Ghirlandaios Tafel könnte überdies (wie oben angedeutet) aus stilistischen Gründen mit umfangreicher Werkstattbeteiligung entstanden sein.

Der Kataster von 1470 erwähnt Dionigi di Chimenti noch nicht, vielleicht weil er in einem anderen Stadtviertel wohnte, vielleicht weil er noch zu jung war. Die Altersnähe zu Ghirlandaio und dessen Erwähnung als Zeuge läßt vermuten, daß Maler und Kunde befreundet waren. Für den relativ jungen Maler, der zwar schon für Sixtus IV.

gearbeitet hatte, bot sich so die Möglichkeit, sein Können zu demonstrieren,⁴⁶⁷ da er in einer den Medici nahestehenden Kirche ein repräsentatives Werk abliefern konnte. Dionigi di Chimenti wird in den *Ricordi* der Kirche jedoch nur ein einziges weiteres Mal erwähnt, als er dem Orden 3 Jahre später Tuche verkauft.⁴⁶⁸ Ein Verzeichnis der großen Familien von Florenz führt die Fiorini als eine der Familien, die zwar Ämter innehatten, so im Jahr 1537, jedoch erst nach 1531 allmählich den gesellschaftlichen Aufstieg erlebten. Die Fiorini waren demnach als Woll- und Seidenhändler bekannt, waren ursprünglich jedoch nur "*bicchierai*", also Bechermacher gewesen.⁴⁶⁹ Ein wirklicher gesellschaftlicher Aufstieg der Familie fand erst im 16. Jahrhundert statt. In der Zeit um 1480 gehörte der junge Wollhändler Dionigi Fiorini als relativer Neuankommeling zur Mittelschicht und stiftete seinen Familienaltar sicherlich nicht für sich allein, sondern für den gesamten Familienverband.

Das *Sepoltuario Rosselli*, ein Verzeichnis der Grablegen aus dem 17. Jahrhundert, erwähnt keine Grablege der Fiorini mehr; ebensowenig ein 1605 in San Marco selbst angefertigtes Register.⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Rab Hatfield 1976, 6-7.

⁴⁶⁸ ASF, Conventi Soppressi 103.32, fol. 50 v.: „1483 ... Dionisi di chimenti di domenicho e chompagni lanaiuoli a san procholo deono avere per in sino adi 6 dicembre per I panno bianco auto da lloro fi xi larghi da...padre pierone chon anduca di romolo itta cho detto ...“

⁴⁶⁹ Ristretto di tutte le casate o Famiglie della Città di Firenze. MS 17. o. 18. Jahrhundert, Deutsches Kunsthistorisches Institut Florenz: K 705 m; fol. 47 r.: „Nota che dal Priorista che finisce nel 1531 fino al 1606 sono venute su molte Famiglie, che ben che siano moderne, e nuove, alcune ce ne sono, che mediante le ricchezze, e per essere state adoperate dalli nostri Serenissimi Padroni, e per altre loro buone qualità, sono in oggi stimate, e compariscene parte di loro fra l'altre Nobili, et antiche, e sono risedute in Colegio, e d'altri Magistrati della Città di Firenze come si vede qui appresso, e prima per il millesimo si vede quando ello sono risedute di Collegio poste per ordine d' Alfabeto.“

fol. 54 r.: “Anni: 1537. Fiorini - Agnolo di Chimenti. Parti di loro furono già Bicchierai, al presente Setaioli di Calimara, e parecchi di loro fanno Arti di Lana.“

⁴⁷⁰ **Sepoltuario di Stefano Rosselli**, MS. des 17. Jahrhunderts, ASF, Codex Nr. 625, fol. 1217-1232, fol. 1231: „...Oltre al Pulpito verso l'Altare grande Cappella della Famiglia de` Ricci con Arme loro e loro sepoltura a piedi, cioè lastrone di

Die Existenz eines Altares für Thomas von Aquin ist jedoch schon seit 1529 erwiesen. Er gehörte der Familie Ricci, die ihrerseits im 15. Jahrhundert noch nicht in der Kirche dokumentiert ist.⁴⁷¹ Die beiden Grablisten nennen den Altar der Ricci am Lettner in Nähe der Kanzel. So ist es wahrscheinlich, daß es sich hierbei um den ehemaligen Altar der Fiorini handelt, der ja nach dem Vertrag von 1480 ebenfalls dort lag.⁴⁷² Es könnte also sein, daß die Ricci den Altar mit dem Gemälde Ghirlandaios von den Fiorini übernahmen.

Nach Teubner sind folgende Grablegen in der Kirche bis zum Jahr 1500 nachgewiesen:

"1. Martinikapelle (neben dem Chor im Querschiff), Titel: *Assunzione di Maria*, blieb bis 1582 im Besitz der Familie.

marmo con loro Arme, e la seguente Inscrizione - Ioannis Roberti Federici de Ricci, et desc. 1529...“; es wird jedoch auch das Grab einer Familie *Lorini* auf fol. 1531 erwähnt. Vgl. auch **Hans Teubner**: San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500. Ein Beitrag zum Werk des Michelozzo. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 23 (1979) 239-272, 257, Anm. 57. Vgl. auch vorherige Anmerkung. Zur Frühgeschichte der Kirche siehe: Raoul **Morçay**: La Cronaca del Convento Fiorentino di San Marco. In: Archivio Storico Italiano 51 (71) Bd. 1, Florenz 1913, 1-29, der die Chronik allerdings nur bis zur Jahrhundertmitte abdruckt; Giuseppe **Marchini**: Il San Marco di Michelozzo. In: Palladio 6 (1942) 102-114; P. **Redi**: Notizie storiche in torno al Convento di San Marco in Firenze. In: Architetti 4, Nr. 21-22 (1953) 81-88; zu anderen zeitgenössischen Retabeln in San Marco vgl. Anna Padoa **Rizzo**: L'Altare della Compagnia dei Tessitori in San Marco a Firenze: dalla cerchia di Cosimo Rosselli al Cigoli. In: Antichità Viva 28, Nr. 4 (1989), 17-24 und Monica **Bietti Favi**: La pittura nella chiesa di San Marco. In: Giorgio **Bonsanti** Hg.: La chiesa e il convento di San Marco a Firenze. Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze 1990, 213-246.

⁴⁷¹ Hans Teubner 1979, 257, Anm. 57.

⁴⁷² Nach Hans Teubner 1979, 268 (im Dokumentenanhang), Dokument XXII: Ricordanze C, MS. cit. (904) fol. 78 r.: „Ricordo come Federigo di Ruberto de' Riccj ha consegnato al Nostro convento fiorini settecento ventinove soldi - denari X di Monte di 7 percento et Questo ha fatto per Dota della Cappella di Santo Thomaso Posta in Nostra Chiesa allato al pergamo (...) Fratj Capitolo et convento di San Marco di Firenze deono havere alibro D .. a carte 695 Fiorini settecento ventinove soldi - denari X per Federigo di Ruberto de ricej sotto dj XXVIII di Novembre 1567 (...) etutto appariscje per una scripta dj Francescho Morozzy Scrivano al Monte di 7 percento (...).“

2. Compagnikapelle (neben der Martinikapelle im Querschiff), Titel: *S. Girolamo*, wird bis 1582 erwähnt.

3. Ansaldikapelle (Stirnwandkapelle des Querschiffs), Titel: *S. Domenico*, wird bis 1582 erwähnt.

Im Langhaus blieben die Wände des Männerbezirks offenbar frei, vorn (im Frauenbezirk) gab es folgende Wandaltäre:

4. Altar der Becchi (an der Fassadenwand rechts), Titel: *SS. Annunziata*, 1490 noch erwähnt.

5. Altar der *Arte di Por Santa Maria* und der *Arte degli Orafi* (in der südwestlichen Langhausecke), Titel: *S. Alò*.

An der Trennwand zwischen Männer - und Frauenbezirk befanden sich zwei Altäre:

7. Altar der *Compagnia dei Tessitori di Drappi di Seta (Compagnia di S. Croce)*, Titel: *S. Croce*, bis 1563/65 an diesem Ort.

8. Altar der Ricci, Titel, *S. Tommaso d'Aquino*, bis 1563/65 an diesem Ort.

Für die Zeit vor 1500 sind zwei weitere Altäre nachweisbar:

9. Altar des Antonino Pierozzi (an der linken Wand der Chorkapelle, mit Grabmal), 1483 erwähnt.

10. Altar der Landi (an unbekanntem Ort, wahrscheinlich an der linken Langhauswand), Titel: *S. Giovanni Evangelista*, im 16. Jahrhundert noch existent.⁴⁷³

Nach der Episode Savonarolas wurde der Kirchenraum grundlegend und dazu mehrere Male umgestaltet: zunächst für einen Besuch Leos X., als der Lettner in der Kirche vernichtet und seitliche Eingänge eingebrochen wurden; später als man in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts neue Seitenaltäre aufstellte und die Kirche in ihrem Erscheinungsbild vereinheitlichte. Weitere Umgestaltungsphasen Ende des 17. Jahrhundert und im 18. Jahrhundert lassen kaum noch Aufschlüsse auf die Grablege der Familie Fiorini zu.⁴⁷⁴ Vielleicht konnte die Familie des Dionigi di Chimenti die Kosten der Kapelle nicht tragen, so daß die Patronatsrechte an die Familie Ricci gingen, oder das Grab Dionigi Fiorinis gehört zu den zahlreichen im *Sepoltuario Rosselli* erwähnten unleserlichen Monumenten; oder aber der Stifter gab seine Ambitionen auf und verzichtete noch zu Lebzeiten auf den Altar. Am wahrscheinlichsten erscheint mir die Hypothese, daß der Altar rechts vom Eingang zum Chorbereich am Lettner, also an dem Ort lag, wo später die Ricci ihren dem Thomas von Aquin gewidmeten Altar besaßen.

⁴⁷³ Hans Teubner 1979, 249-51.

⁴⁷⁴ Hans Teubner 1979, 253-4.

5.4 Das Altarretabel und die Lage des Konventes um 1480

Als Prior des Klosters amtierte in den Jahren 1479 bis 1481 der Pisaner Niccolò di Battista de' Ianfreducci, der im Nekrolog der Konventschronik als hervorragender Prediger und "*consilio discretissimus*" beschrieben wird:

„Fr(ater) Nicolaus Baptistae de Pisis huius conventus natus et tunc Prior ex(e)ns, obiit in capitulari congregatione Lombardiae h.ita venetiis (ut dicunt) peste percussus die xvii Maii 1481. vir fuit plurium virtutum, quas enumerare longissimum foret. li'ne. nobilis: moribus p(ræ)stans: facie formosus iucundus et albus: corpore mollis et admodum delicatus, ut numen quoddam videretur in carne. scientiis liberalibus et theologiae eruditissimus: Praedicator egregius, sermocinator efficax, consilio discretissimus, suae religionis observantissimus: Deo denique et hominibus dilectus. Plurimo moerore affecti sunt ex eius obitu, quotquot viri consuetudinem praedicantis consulentis confessiones audientis ut (...) fuerunt. Post igitur plurimos ad christum attrahatos post bonorum operum cursum foelix migravit ad Christum.“⁴⁷⁵

Niccolò starb also 1481 und wurde von dem Theologen Vincenzo Bandelli abgelöst, der schon in den siebziger Jahren einer der wichtigsten Exponenten des Streites um die *Immaculata Conceptio* als Gegner dieses neuen Marienfestes gewesen war. Berücksichtigt man diesen Umstand, so wird klar, daß die Position des Konventes in dieser Zeit sicherlich makulistisch war, daß heißt also, daß man an der ablehnenden Haltung Thomas von Aquins zur *Immaculata* festhielt und dieses auch im Bilde auszudrücken wünschte.

Der Altar war, wie die oben zitierten *Ricordi* erwähnen, vorher durch den Orden selber benutzt worden und es gilt anzunehmen, daß der Orden sich auch weiterhin eine gewisse Einflußnahme sicherte. Möglicherweise bestand die Weihe an Thomas von Aquin schon vorher.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Die Konventschronik über die Zeit nach 1470 wurde bislang nicht veröffentlicht. Es handelt sich um: Biblioteca Laurenziana, Codex Laurentianus San Marco 370, fol. 147 v. Zum Priorat des Niccolò de' Ianfreducci da Pisa vgl. auch fol. 103 r.

⁴⁷⁶ Ein möglicher Vermittler des Auftrages könnte auch der Gelehrte Fra Giorgio Antonio Vespucci gewesen sein, neuplatonischer Philosoph im Umkreis Marsilio Ficinos, der allerdings erst in den 1490er Jahren dem Kloster beiträt. Vespucci ist vermutlich in Ghirlandaios Fresko in Ognissanti abgebildet und bestellte am Ende

Die konventsinterne Politik erfuhr entscheidende Einschnitte in diesen Jahren, da unter dem Prior Sante Schiattesi der Konvent von San Marco 1469 aus der lombardischen Kongregation ausgeschieden war und versuchte, zusammen mit dem Konvent von Fiesole zum Mittelpunkt einer eigenen toskanischen Kongregation zu werden. Schon 1474 jedoch kehrte man in die lombardische Ordensprovinz zurück, weil man es offensichtlich nicht geschafft hatte, die angestrebte, unabhängige und rein durch Observanten geprägte Ordensprovinz zu verwirklichen und zu vergrößern.⁴⁷⁷

Dieser Verzicht auf eine rigorose Politik der Observanz, der Regeltreue und Schlichtheit, schlug sich vielleicht auch in der Ausstattung des Klosters nieder.

In den Jahren nach 1474 werden eine silberne Pyxis und ein neuer Hauptaltartabernakel angeschafft. Durch die Stiftung des Andrea Cresci erwirbt der Konvent 1477 das Hospiz von Pian di Mugnone, das zum Convento della Maddalena ausgebaut wird. 1479 wird für das Hochaltarretabel ein "*aurifrisum*", also ein Antependium mit Perlenstickerei angeschafft. In den 80er Jahren kümmerte man sich dagegen vor allem um wirtschaftliche Dinge: eine Pergola im Garten des Konventes wird 1480 bezahlt, 1486 werden ein Gärtnerhaus und eine Scheune errichtet, 1491 folgt eine Mühle.⁴⁷⁸ Offensichtlich fällt die Stiftung in eine Zeit, um 1480, als sich der Prior Ianfreducci vor allem für die liturgische Ausstattung interessierte, während sich später, mit neuen Prioren, die Akzente verlagern. So dachte man unter dem Pisaner Prioren wohl auch über neue Altäre nach, wie die neue Stiftung des Dionigi di Chimenti nahelegt.

Berücksichtigt man die wichtige Stellung des Altares für den Orden und die Bedeutung des Altares als Schmuck der Grablege der Familie Fiorini, so läßt sich die Konstellation der Heiligen doppelt deuten. Der Auftraggeber Dionigi di Chimenti läßt sich und die eigene Familiendynastie durch die versammelten Heiligen vertreten. Clemens, der

seines Lebens bei Botticelli Fresken zur Vita des Hl. Dionysius. Siehe Martin Kemp 1997, 245.

⁴⁷⁷ Biblioteca Laurenziana, Codex Laurentianus San Marco 370, fol. 12 r. zum Verlassen der alten Ordensprovinz und fol. 14 r. zur Rückkehr dorthin; nach Codex Laurentianus 873, fol. 104 v. fand schon 1485 unter dem Priorat Francesco Salviati ein Provinzialkapitel in Florenz statt.

⁴⁷⁸ Codex Laurentianus San Marco 370, fol. 12 r.- 13r.

Patron seines Vaters, wendet sich zum Betrachter und weist auf den Dionysius, der wiederum den Betrachter anblickt. Indirekt wird also der Stifter des Bildes vorgestellt. Dominik, der Patron des Onkels, aber auch des Ordens, läßt sich zwar durch den Christusknaben segnen, doch richtet er sich wiederum in engem Bezug zu Thomas von Aquin, der frontal stehend eine seiner Schriften dem Betrachter entgegenhält. Auf den Diagonalen sind also die Heiligen der Familie beziehungsweise des Ordens angeordnet. Wie Francis Ames Lewis gezeigt hat, sind dynastische Zusammenstellungen von Heiligen von der *Pala di San Marco* (Abb. 20) und von einer Tafel des Filippo Lippi (Abb. 24) aus dem Palazzo Medici Riccardi bekannt.⁴⁷⁹ Dionigi di Chimenti knüpfte also an eine Tradition an, die den Florentinem mindestens seit dem späten 14. Jahrhundert bekannt gewesen sein dürfte. Der Blumenstrauß wiederum läßt sich als emblematischer Strauß von Marienattributen lesen; andererseits läßt er sich als Wappenzeichen der Familie interpretieren, der Fiorini. Er könnte allerdings auch auf eine besondere, seit 1474 von Köln ausgehende Form der Frömmigkeit anspielen, die sich gerade in San Marco geäußert hatte und gegenüber dem Altaraufsatz des Domenico Ghirlandaio gepflegt wurde: das Rosenkranzgebet und die damit zusammenhängende innige Form der Andacht.

5.5 Die Rosenkranzbruderschaft von San Marco

In den Vasen befinden sich fast ausschließlich Rosen. Dies läßt sich möglicherweise mit der Entstehung einer der ältesten Rosenkranzbruderschaften in Italien in Verbindung bringen, die im Mai 1481 in San Marco gegründet wird.⁴⁸⁰ Die erste

⁴⁷⁹ Vgl. Frances Ames-Lewis 1993 .

⁴⁸⁰ Anna **Padoa Rizzo**: Firenze e l'Europa nel Quattrocento: la "Vergine del Rosario" di Cosimo Rosselli. In: Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori. Firenze: Silvana Editoriale 1994, 64-69; **S.Orlandi**: Libro del Rosario della gloriosa Vergine Maria. Roma: Centro Internazionale Domenicano Rosariano 1965 = Studi e Testi, 132-134, vgl. die dort abgedruckten Statuten auf S. 215-221, siehe S. 160 zu den Rosenkranzvisionen des Dominikus, konkrete Gebetsformeln auf S. 224. Zur Frühgeschichte des Rosenkranzgebetes vgl. M. **Lohrum**: Dominikaner. In: Remigius

Rosenkranzbruderschaft rief Jakob Sprenger 1475 in Köln ins Leben. Sie wurde in der Bulle Sixtus' IV. "*Ea Quae*" vom 8.5.1479 bestätigt. Die Florentiner Bruderschaft folgte als eine der ersten außerhalb Deutschlands und wiederholte in ihren Statuten die Regeln der Kölner Bruderschaft. Sie wurde von dem Dominikaner Fra Barnaba di Simone da Canale bis zu dessen Tod 1491 geleitet. Ihr Altar befand sich vor der Nische mit einem Verkündigungsfresko aus dem späten vierzehnten Jahrhundert rechts vom Haupteingang der Kirche auf der Innenfassade, also vor der Kopie des Gnadenbildes der SS. Annunziata, die in den verschiedensten Kirchen von Florenz nachgeahmt wurde.⁴⁸¹

Der Altar der Rosenkranzbruderschaft wurde nach 1490 von Cosimo Rosselli mit einem Altarretabel ausgestattet, das eine Madonna in der Glorie zeigte. Rosselli kreierte hier eine neue Bildform, die den Bedürfnissen der Bruderschaft entsprach.⁴⁸²

Vorher jedoch bediente man sich traditionell überlieferter Bildmotive, so etwa der klassischen Abbildung der *Annunziata*, deren erzählerischer Aspekt ja dem „Gegrüßtest seiest Du Maria...“ entsprach und eben auch der *Sacra Conversazione*.

Ein Stich mit dem Bild einer *Madonna del Rosario* entsteht im August 1481 in der Druckerei von San Jacopo a Ripoli (Abb. 42).⁴⁸³

Dieser Stich zeigt die Rosenkranzmadonna in einer dem hier behandelten Bild ähnlichen Konstellation. Auch hier thront die Madonna vor einer mit Blumenvasen bekrönten Mauer, in Gesellschaft von Dominik, Katharina von Alexandrien und

Bäumer, Leo Scheffczyk Hg.: Marienlexikon. Erzabtei St. Ottilien: Institutum Marianum Regensburg e.V., EOS Verlag, Bd. 2 (Chaldäer-Gröban) ebendort 1989, 207. Siehe auch Daniel Antoine **Mortier**: Histoire des Maîtres Généraux de l'Ordre des Frères Prêcheurs. Bd. 4, Paris: Alphonse Picard 1909, 626-648: „Le mouvement du rosaire au XVe siècle.“

⁴⁸¹ Anna Padoa Rizzo 1994, 64.

⁴⁸² Anna Padoa Rizzo 1994, 65.

⁴⁸³ **Arthur M. Hind**: Early Italian Engraving. A Critical Catalogue. Part 1: Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools. New York: Knoedler & Co. 1938, Bd. 3, Tafel 212, Bd. 1, 143, Kat.-Nr. B.III.15. Hind datiert den 186 x 149 mm großen Stich um 1490 und nimmt an, daß er in der Nachfolge Botticellis entstand. Stefano Orlandi 1965, 131 nimmt für diesen Stich eine Entstehung um 1481 an. Er zeigt die Madonna mit dem Kind, Caterina Benincasa, Katharina von Alexandrien, Domenico, Petrus Martyr, Barbara und eine nicht identifizierte Jungfrauenheilige mit der Märtyrerpalme.

Caterina da Siena auf der linken Seite, sowie Petrus Martyr, Lucia und Magdalena rechts. Vor ihr kniet ein Dominikaner und empfängt die Gebetsschnur mit den Perlen des Rosenkranzes. Die Verbindung der Madonna-und-Kind-Gruppe zu diesem Dominikaner ist zudem ähnlich wie bei Ghirlandaio gestaltet.

Es ist also wahrscheinlich, daß Domenico Ghirlandaios Werk Bezug nimmt auf diese neuen liturgischen Gepflogenheiten, die durch den Orden selber gefördert wurden. Im Gegensatz zu anderen Bruderschaften, die ein weitgehend eigenständiges Leben führten, war die Rosenkranzbruderschaft äußerst eng dem Dominikanerkonvent angegliedert.⁴⁸⁴

5.6 *Dionysius*

Dionigi di Chimenti und sein Maler ahmten offensichtlich die *Pala di San Marco* nach, die von der Herrscherfamilie 40 Jahre vorher gestiftet worden war. So folgte man einer besonderen Form der Repräsentation, die einige Meter östlich von seinem Altar im Chorbereich gepflegt wurde und spätestens ab 1440 zum Habitus der Florentiner Oberschicht gehörte.

Es läßt sich deshalb fragen, ob sich hinter dem Gesicht des Dionysius nicht ein Porträt des Stifters verbirgt. Dionysius ist der einzige der versammelten Heiligen, dessen Gesicht porträtähnliche Züge trägt. Andererseits war der Stifter zum Zeitpunkt des Altares erst ca. 30 Jahre alt, während der Heilige die Züge eines alten Mannes trägt.

Die dynastische Gewichtung des Retabels erklärt auch die Namensinschriften auf der rückwärtigen Schranke, Kennzeichnungen, die eventuell auch unterhalb der Tafel in der verlorenen Rahmung des Altaraufsatzes wiederkehrten. Namen dienen dynastischer Überlieferung. Doch vielleicht stehen sie dort auch aus didaktischen Gründen, denn Dionysius und auch Clemens gehörten nicht unbedingt zu den bekanntesten Heiligen im Reliquienkult der Toskana. Dionysius wird neben der Namensinschrift auf dem

⁴⁸⁴Anna Padoa Rizzo 1994, 68-69; **Wilfried Kirsch**: Handbuch des Rosenkranzes. Wien: Wiener Dom-Verlag 1950; S.Orlandi 1965. Kirsch merkt dazu an: "In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts soll bereits der hl. Antonin das ganze "Ave Maria" samt Bittgebet, genau so wie es heute gebräuchlich ist, gebetet haben." (Wilfried Kirsch 1950, 115).

Fries durch den schwarzen Stein in der Brosche auf seiner Brust gekennzeichnet, denn in pseudoetymologischer Deutung des Namens Dionysius verweist Jacopus de Voragine auf die Bedeutung des griechischen Wortes "*dionysia*", das einen schwarzen Edelstein bezeichne.⁴⁸⁵ Dionysius wurde im Rahmen der Seidenweberzunft besonders verehrt und gehörte neben Johannes dem Evangelisten, Johannes dem Täufer und der Madonna zu den besonders wichtigen Heiligen der *Arte di Por Santa Maria*,⁴⁸⁶ der Seidenweberzunft, da seit 1421 sein Fest zusammen mit der *Parte Guelfa* besonders begangen wurde.

Schon Panofsky hob die Bedeutung des Pseudo-Dionysius Areopagita für die Lichtmetaphysik des Mittelalters hervor.⁴⁸⁷ Das Licht als Bedeutungsträger wird fast zum Allgemeinplatz gerade in der dominikanischen Literatur des 15. Jahrhunderts und wird in bezug auf die Mariologie des Antoninus Pierozzi erneut zum wichtigen Motiv. Steinberg weist darauf hin, daß es gerade hier einen wichtigen Überschneidungspunkt in den Interessen der Medici und Savonarolas gab, der vermutlich auch aus diesem Grund durch Vermittlung Pico della Mirandolas und Lorenzo de` Medicis nach Florenz geholt wurde. Auch bei Betrachtung der Tafel Ghirlandaios fällt die ausgeklügelte Lichtregie ins Auge, welche das Licht geradezu zum Protagonisten der Szene werden läßt. Wie oben erwähnt, ist der Christusknabe die zentrale Lichtquelle des Werkes. Marias thronartige Position macht sie zum Hort eines Lichtes, das auf die Heiligen und indirekt durch deren Vermittlung auf den gläubigen Betrachter fällt.

Für den Dominikanerorden hatte der Heilige insofern eine besondere Bedeutung, als er zu den Kirchenvätern gezählt wurde und als Autor der "*Hierarchia Coelestis*", der

⁴⁸⁵ **Jacobus de Voragine** (Richard **Benz** Hg. und Übers.): *Legenda Aurea*. Jena: Eugen Diederichs 1921, 3ff.

⁴⁸⁶ Umberto **Dorini** Hg.: *Gli Statuti dell'Arte di Por Santa Maria del tempo della Repubblica*. Firenze: Olschki 1934-42, 461-2: *Riforma del 1421*: „...III. Del guardare le feste. Item providono, ordinarono e deliberarono che ciaschuna persona della detta arte sia tenuta e debba guardare tutte le feste comandate da Santa Chiesa e quelle che sono comandate per lo Comune di Firenze e lla festa di Santo Dionigi, il di che ne fa la festa la parte Guelfa, alla pena si contiene negli statuti e ordinamenti della detta arte che parlano di chi non guarda le feste..“

"*Hierarchia Ecclesiastica*" und der Schrift "*De Nominibus Divinis*" galt. Schon um 1433 hatte Ambrogio Traversari eine Übersetzung der Werke ins Lateinische begonnen, welche der Begründer der Bibliothek der Dominikaner, Niccolò Niccoli, angeregt und interessiert verfolgt hatte, die jedoch erst nach Niccolis Tod 1437 fertig wurde.⁴⁸⁸

Die Bibliothek der Dominikaner von San Marco verfügte mindestens über ein Exemplar des Gesamtwerkes des Pseudo-Dionysius, eine Handschrift des 10. Jh., die von Zanobi Acciaiuoli zu Beginn des 16. Jahrhunderts zur Restaurierung eines anderen Codex in der *Badia* verwendet worden war.⁴⁸⁹ In der zweiten Hälfte der 80er Jahre wurde eine Schmuckausgabe für Lorenzo de' Medici angefertigt, die heute in der *Laurenziana* aufbewahrt wird.⁴⁹⁰ 1496 schließlich erschien der erste Druck der kommentierten Ausgabe Marsilio Ficinos,⁴⁹¹ an der er in jenen Jahren um 1480 eventuell arbeitete.

In dem Werk "*De Nominibus Divinis*", in dem es um die verschiedenen Bezeichnungen und damit Erscheinungsformen des Göttlichen geht, betont der Pseudo-Areopagit die Harmonie und Einheit der Heiligen im Paradies. Es gelte, den göttlichen Frieden durch friedliches Gotteslob zu suchen. Gleichklang und Eintracht prägen den göttlichen Frieden. Alles strebe nach einer Quelle, der alles entspringe, "*..ad unum perfectum universalis omnium pacis convenient authorem...*".⁴⁹² Dieses wird nochmals im dazugehörigen Kommentar des Marsilio Ficino betont, der Dionysius in die Tradition

⁴⁸⁷ Erwin **Panofsky**: Abbot Suger of St. Denis. In: Erwin Panofsky 1993, 139-180, besonders 158-161.

⁴⁸⁸ Sebastiano **Gentile**: Umanesimo Fiorentino e riscoperta dei Padri. 45-62, In: Sebastiano **Gentile** Hg.: Umanesimo e Padri della Chiesa. Ausst.-Kat., Firenze: Rose 1997, 59,61.

⁴⁸⁹ Sebastiano Gentile Hg. 1997, 172-177 (Kat.Nr.16): Es handelte sich um den Codex Laurentianus San Marco 686 aus dem 10. Jahrhundert, welchen Cosimo de' Medici den Mönchen geschenkt hatte.

⁴⁹⁰ Sebastiano Gentile Hg. 1997, 237-240 (Kat.-Nr. 44), Cod. Laur. Plut. 17.22.

⁴⁹¹ Sebastiano Gentile Hg. 1997, 384 (Kat.- Nr.110), BNF, Incun. Maliabechiano K.5.16.

⁴⁹² **MARSILII FICINI, PHILOSOPHI** Platonici, Medici atque Theologi omnium praestantissimi, operum: in quo comprahenduntur ea, quae ex Graeco in Latinum sermonem doctissime transtulit, exceptis PLATONE atque PLOTINO Philosophis. Basileae, Tomus Secundus 1561, 1118.

der Platoniker stellt und den göttlichen Frieden als "*idea concordiae*", also als Urbild des menschlichen Begriffes der Eintracht erklärt.⁴⁹³

In dem Werk "*De Nominibus Divinis*" des Pseudo-Dionysius wird wiederum gesagt, das Licht sei das Bild des Guten, die Sonne der Herr der verschiedenen Himmel und Abbild Gottes. Diese knappe Feststellung kommentiert Marsilio Ficino ausführlich. Das Licht manifestiere sich ungreifbar und allgegenwärtig, als Sendbote eines zentralen Organes, der Sonne. So sei der Geist Gottes allgegenwärtig und durchtränke gleichsam die Welt. Diese fast pantheistische Einstellung werde, sagt der Autor, in seiner "*Theologia*" weiter ausgeführt.⁴⁹⁴

⁴⁹³ Marsilio Ficino / Pseudo-Dionysius 1561, 1118.

⁴⁹⁴ Marsilio Ficino / Pseudo-Dionysius 1561, 1056-1057:

„Ab ipso bono sunt dotes ordinesque caelestes et moderatio et decus et splendor.

DIONYSIUS ...

Lumen est imago boni. Sol est coelestium dominus et imago Dei.

MARSILIUS

RES nulla magis quam lumen refert naturam boni.

Primo quidem lumen in genere sensibili purissimum eminentissimumque apparet, secundo, facillime omnium, et amplissime momentoque dilatatur, tertio, in noxium occurrit omnibus, atque penetrat, et lenissimum atque blandissimum, quarto, calorem secum fert alium omnia foventem et generantem atque moventem, quinto, dum adest inestque cunctis, a nullo inficitur, nulli miscetur.

Similiter ipsum bonum totum rerum ordinem supereminet, amplissime dilatatur, mulcet et allicit omnia, nihil cogit, amorem quasi calorem habet ubique comitem, quo singula passim inescantur, bonumque libenter asciscunt.

Ubique rerum penetralibus praesentissimum, commertium cum rebus nullum habet.

Denique sicut ipsum bonum inextimabile est, atque ineffabile, ita ferme lumen.

Hoc enim nullus adhuc definit Philosophorum.

Ut nihil lumine clarius sit alicubi, nihil rursus videatur obscurius, sicut et bonum et notissimum est omnium, et pariter ignotissimum.

Quamobrem Iamblichus huc postremo confugit, ut lumen actum quendam, et imaginem perspicuam divinae intelligentiae nominaret. Quemadmodum emicans e` visu radius est ipsius visus imago.

Nos saltem lumen solemus dicere vestigium quoddam vitae mundanae, quasi proportione quadam ita se ipsam oculis offerentis, vel quasi spiritum vitalem inter mundi animam atque corpus. Sed de hoc in Theologia nostra satis diximus.

Sol tanquam manifestus coeli dominus, omnia prorsus coelestia regit, et moderatur.

Magnitudinem eius ingentem, qua centies, sexagiesque et sexies terram excedere iudicatur, in praesentia praetermittam. Nam de Sole et lumine librum vitae gravi composuimus.

Die Person des Pseudo-Dionysius wurde also mit zwei grundlegenden Ideen der Florentiner Theologie des 15. Jahrhunderts verbunden: 1.) dem Licht als Manifestation des Göttlichen und Möglichkeit des Einzelnen, sich der Lichtquelle zu nähern, 2.) der Idee des Friedens und der Eintracht, die als wesenshafte Züge des Paradieses verstanden wurden, aber auch als erstrebenswerte Ziele der Politik in der notorisch zerstrittenen Stadt galten.

Ghirlandaios Werk stellt eine einträchtige Gesellschaft im Paradiesgärtlein dar, die vom Lichte des Friedensfürsten erleuchtet wird. Diese Darstellung des Paradieses im Altarbild könnte verstanden werden als Aufforderung zur *concordia*, das heißt also zur

Neque tamen praetermittere decet comparationem illam Platoniam, alibi latius a me descriptam, Quemadmodum sol et oculos generat et colores, oculisque vim praebet qua videant, coloribus qua videantur, et utrosque in unum lumine conciliante coniungit, ita Deus ad intellectus omnes resque intelligibiles se habere putatur. Atque ita demum excedit haec omnia, quemadmodum Sol oculos et colores.

Quoniam vero ab imagine ad exemplar partim adimendo quod deterius est, partim addendo quod melius, ascendere licet, de me si placet Soli, cui materiam subtrahit.

Averrois, tu certam similiter quantitatem.

Sed interea cum luce relinque virtutem, ut supersit lumen ipsum mirifica virtute refertum, nec quantitate certa, nec figura aliqua definitum. Ideoque immensum imaginatio ne spatium sua circum praesentia tangens. Ita tunc excedens intelligentiam, sicut in se ipso nunc exsuperataciem oculorum. Hac ferme ratione Deum, qui in Sole posuit tabernaculum suum, ex Sole pro viribus invenisse videberis. Denique sicut nihil alienius est a luce quam materia prorsus in formis, ita nihil a luce Sole diversius est quam terra. Ideo corpora in quibus terra conditio praevalet, tanquam ineptissima luci, lumen nullum intus accipiunt. Non quod sit impotens lumen ad penetrandum. Hoc enim dum non illuminat intus lanam, aut folium, interim penetrat momento cristallum, alioquin difficilis admodum penetrato.

Ita divinum lumen etiam in tenebris animae lucet, sed tenebrae non comprehendunt.

Quaeritur inter haec, quid potissimum primo Deus creaverit, respondet Moses lucem. Merito enim ab ipsa divina luce plusquam intellegibili statim emanat lux omnium simillima Deo, lux quidem intelligibilis in mundo supra nos incorporeo, id est, angelicus intellectus. Lux autem sensibilis in mundo corporeo, id est, lux ipsa solaris. Sed haec primo quidem sui gradu tanquam die primo, id ipsum simpliciter habet, ut luceat intus, illuminetque foris. Secundo vero, ut virtute calefactoria tum ipsa polleat, tum caetera vegetet. Tertio nrsursum, ut efficacia sua iussuque Dei seipsam propaget in molem.

Quarto denique naturae ordinisque gradu quasi die quarto, ut molem suam ita fortiatur in orbem, quemadmodum divinae intelligentiae lux, unde manavit, reflectitur in seipsam."

Befriedigung der Bürgerschaft,⁴⁹⁵ ein Motiv, das in der Propaganda der Medici durchaus häufig war. Sie könnte allerdings auch auf den Willen des Dominikanerordens zum Wissenserwerb und zur Erfahrung und Erkenntnis des Göttlichen anspielen, das durch das Licht versinnbildlicht wird.

⁴⁹⁵ Marsilio Ficino / Dionysius 1561, 1118:

„ De pace divina. De unitate prima. De singulorum unitate. De communi unione cunctorum.

MARSILIUS

Divinam pacem, quam Gentiles colebant ut concordiae ideam, Platonici ideam concordiae iudicant. Quae quidem idea divinam unitatem comitatur ideis et ente universo superiorem. Cuncta in ente quomodolibet uno congruere omnes existimant. Si igitur quomodolibet uniuntur in ente, per unitatem ipsam videlicet sic unita, multo magis in uno et unitate conveniunt. Ratio igitur unitatis in rebus, magis una est quam entis ratio in eisdem. Unde confirmantur ipsum unum esse simplicius, potentius, superius ente, hinc contra rerum diversarum conditionem, opposita etiam et contraria communi quadam pace conciliat. Quatuor elementa in re composita sub una totius firma connectit. Diversa quinetiam composita alioquin fugitura procul invicem, atque fugitura ad unum mundi ordinem redigit et contextum. Post idealem pacem Platonici quaedam concordiae numina rebus conciliandis ubique praeficiunt. Dionysius antiquissimos conciliatores vocat supremos angelos, tanquam magis compotes unitatis, et simplicitatis atque potestatis. Divinae pacis officium est universi ordinem conversare, huic autem duo pariter necessaria sunt, unio videlicet atque distinctio. Divina unitas, dum unitates singulis proprias servat et firmat, distinctionem in ordine servat, dum interim sibi subiecta custodit, communem cunctorum continet unionem. Quae quidem etiam dum proprium singula bonum potentia, invicem dissidere videntur, in hoc saltem, quod comuniter asciscunt bonum consentire coguntur.

DIONYSIUS

Age iam divinam, conciliationisque principem pacem, pacificis laudibus prosequamur. Haec enim est quae omnia unit, cunctorumque concordiam conspiracyemque gignit et efficit. Quamobrem hanc appetunt omnia. Quippe cum haec partibilem horum multitudinem ad totam convertat unitatem. Et intestinum universi bellum foedere concordiae devinciat. Praeterea divinae participatione conciliantium potestatum antiquiores, tum ipsae singulae ad seipsas, & invicem, ad unamque universorum principem pacem conveniunt, tum etiam quae sibi subiecta sunt, ita congregant, ut et ad seipsa et invicem, et ad unum perfectum universalis omnium pacis convenient auctorem. Qui sane universis individue praesidens, veluti claustris quibusdam diversae nectentibus, omnia definit et determinat, atque communit. Neque sinit divisa ad infinitum interminatamque diffundi, alioquin ordine firmitateque caritura et tamquam Deo destituta unitatem propriam amissura, et invicem omnibus mixturae modis penitus confundenda.“

Natürlich spiegeln sich auch hier im Interesse an der Lichtmetaphysik die Vorlieben des Medicikreises, zu dem Ficino gehörte. Ganz abgesehen von der Verehrung des Heiligen in der Stadt, muß der Autor als Neoplatoniker für Ficino Vorläufer einer Denkrichtung gewesen sein, die Elemente der heidnischen Antike mit dem Christentum vereinte. Vor allem war der Denker jedoch für die Medici als Lichttheologe, Erkenntnistheoretiker und Friedensheiliger interessant.

Dionysius wird etwa zehn Jahre später wiederum in einem Altarretabel aus der Kirche des Spitales von Orbatello dargestellt, das eine freskierte Madonna des Ghirlandaio-Schülers Sebastiano Mainardi rahmte (Abb. 48). In diesem Retabel, das dem Meister der Epiphanie von Fiesole zugeschrieben wird, erscheint Dionysius neben Andreas und einem Christus in der Glorie. Der Meister der Epiphanie von Fiesole zitiert hier das Retabel Ghirlandaios seitenverkehrt bis in die Details des Faltenwurfes hinein, gibt dem Dionysius jedoch noch einen Ölzweig in die Hand, ein Symbol des Friedens.⁴⁹⁶

Auch hier wird der Areopagit also als Friedensstifter gezeigt, der die durch Maria und die Heiligen angedeutete Idee der *Concordia* verdeutlichte.

5.7 Der heilige Thomas von Aquin

Thomas von Aquin hält ein geöffnetes Buch in der Hand. Es zeigt einen Vers der Sprüche Salomos 8: 7-11, welchen Thomas von Aquin zu Beginn der *Summa contra Gentiles* zitiert:⁴⁹⁷

„Denn mein Mund redet die Weisheit, und meine Lippen hassen, was gottlos ist. Alle Reden meines Mundes sind gerecht, es ist nichts Verkehrtes noch Falsches darin. Sie

⁴⁹⁶ Vgl. Cecilia **Filippini**: Maestro dell'Epifania di Fiesole. Cristo in Gloria e i Santi Andrea e Dionigi. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg.: 1992, 217, Kat.-Nr. 8.4 b.

⁴⁹⁷ Recto: „...Veritatem/ meditabit/ur cuctur/ meum Et / labia mea detesta/buntur impium Ius/ti sunt omnes sermones m/ei omnes non est/in eis pravumqu/(id) meque perver/(su)m Recti ...“;

Verso: „...sunt intelligentibus / Et equi invenientibus scientiam Accipite / disciplinam meam / et non pecuniam /Doctrinam magis./ quam aurum eligit / Melior est enim / sapientia cunctis / opibus pretiosissi/mis Et omne de/siderabile non p/otest compa/rari.“ Zitiert nach: **Dario A. Covi**: The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting. Ph.D.-Diss., New York University, 1958; Ann Arbor / Michigan: Microfilms Inc. 1958, 651-6, Nr. 410, 656.

sind alle recht für die Verständigen und richtig denen, die Erkenntnis gefunden haben. Nehmet meine Zucht an lieber als Silber und achtet Erkenntnis höher als kostbares Gold. Denn Weisheit ist besser als Perlen und alles, was man wünschen mag, kann ihr nicht gleichen.“

Thomas rechtfertigt durch dieses Bibelzitat seine Argumente wider die Heiden. Im einleitenden Kapitel des ersten Buches der *Summa contra Gentiles* fragt er zunächst, was denn eigentlich Weisheit sei, welche Aufgabe der Weise habe und welches Ziel.⁴⁹⁸ Bezogen auf Aristoteles stellt Thomas fest, weise sei, wer die Dinge recht ordne und sie gut verwalte.⁴⁹⁹ Es sei also die Aufgabe des Weisen, Ordnung zu schaffen.⁵⁰⁰ Das letzte Ziel jeder Tätigkeit sei jedoch, den ersten Verursacher oder Motor der Dinge herauszufinden. Dieser Motor sei der Geist (*intellectus*), welcher mit der Wahrheit identisch sei.⁵⁰¹ Deshalb sei die göttliche Weisheit, mit Fleisch bekleidet, zur Offenbarung der Wahrheit in die Welt getreten.⁵⁰² Aristoteles wiederum lege fest, daß die ursprünglichste Philosophie die Wissenschaft von der Wahrheit sei, also die Suche nach der Quelle aller Wahrheit.⁵⁰³ Letztes Ziel des Weisen sei also die Philosophie als Form der Gotteserkenntnis. So wie es dem Weisen jedoch obliege, die Wahrheit aufzuspüren, so sei es auch seine Aufgabe, die Falschheit zu bekämpfen.⁵⁰⁴ Der Weise muß also in seiner ordnenden Tätigkeit falsch und richtig voneinander trennen und als falsch oder wahr kenntlich machen.

⁴⁹⁸ **Thomas von Aquin:** *Summa contra Gentiles*. Rom: Marietti 1938, 1-2 („Caput I. Quod sit officium sapientis.“)

⁴⁹⁹ Thomas von Aquin/Marietti 1938, 1: „...sapientes dicantur qui res directe ordinant et eas bene gubernant.“

⁵⁰⁰ Thomas von Aquin/Marietti 1938, 1: „...sapientis est gubernare...“

⁵⁰¹ „...Finis autem ultimus uniuscuiusque rei est qui intenditur a primo auctore vel motore ipsius. Primus autem auctor et motor universi, est intellectus...“ Thomas von Aquin/Marietti 1938, 1.

⁵⁰² „Et ideo, ad veritatis manifestationem, divina sapientia carne induta se venisse in mundum testatur...“ Thomas von Aquin/Marietti 1938, 1.

⁵⁰³ „Sed et primam Philosophiam Philosophus (Metaphys. II, text. comm.3) determinat esse scientiam veritatis, quae est origo omnis veritatis, scilicet quae pertinet ad primum principium essendi omnibus; ...“ Thomas von Aquin/Marietti 1938, 1-2.

⁵⁰⁴ „Unde, sicut sapientis est veritatem praecipue de primo principio meditari et de aliis disserere, ita ejus est falsitatem contrariam impugnare... per quod falsitas contra divinam veritatem designatur...“ Thomas von Aquin/Marietti 1938, 2.

Der zitierte Text erscheint vorher in Pisa in der Kirche Santa Caterina in der 1348-50 entstandenen Tafel mit dem Triumph des Thomas von Aquin auf dem aufgeschlagenen Buch des Heiligen (Abb. 47). Kurz vor Ghirlandaio hatte Benozzo Gozzoli die Pisaner Tafel in einer ähnlichen Komposition variiert. Auch hier verwendete man die Eingangszeilen der *Summa contra Gentiles* (Abb. 46).⁵⁰⁵

Wissen und Weisheit waren seit Beginn der Ordensgeschichte die wesentlichen Instrumente der Dominikaner, der *domini canes*, gewesen, um Katharer, Albigenser, Häretiker im weitesten Sinne zu bekämpfen. Nicht von ungefähr hatten sie oft die offizielle Theologie des päpstlichen Hofes unter ihrer Kontrolle.⁵⁰⁶ Die Richtigkeit des vorgetragenen Wissens wird zudem besonders im zitierten Bibeltext betont; Thomas beansprucht so die Orthodoxie der von ihm vorgetragenen Thesen. Ein weiterer Aspekt kommt hinzu: Weisheit und Zucht werden in den Bibelversen höher als Silber, Perlen und Gold und damit höher als materielle Dinge und Prachtentfaltung angesiedelt. Dies entspricht den Idealen der Dominikanerobservanz, zu der das Kloster San Marco gehörte, wo man zwar Besitz nicht ablehnte, jedoch eine künstlerische Sprache der Austerität bevorzugte. Um so wichtiger nahmen die Observanten die Erziehung der Stadtbevölkerung durch Predigt und seelsorgerische Betreuung, etwa in den Bruderschaften; um so bedeutsamer wurde der Wissenserwerb der Mönche selber, der sich in San Marco etwa in der enorm großen, von den Medici gestifteten Bibliothek äußerte.

Thomas von Aquin steht jedoch durch sein Werk auch in Beziehung zum Pseudo-Dionysius Areopagita, denn er ist Autor eines Kommentares zu *„De Divinis*

⁵⁰⁵ Diane **Cole Ahl**: Benozzo Gozzoli. New Haven, London: Yale University Press 1996, 239-240.

⁵⁰⁶ Helen S. **Ettlinger**: Dominican Influences in the Stanza della Segnatura and the Stanza d'Elodoro. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46 (1983) 176-186, 176 ff. über die Bedeutung dominikanischer Theologen für den päpstlichen Hof; William A. **Hinnebusch**: The History of the Dominican Order. Bd. 1, Staten Island 1966, 20-32 über die Lebensgeschichte des Dominikus, die ursprünglichen Ziele des Ordens und die Kreuzzüge gegen die Albigenser. Die „Hunde Gottes“ wurden tatsächlich in den Fresken im Kapitelhaus von Santa Maria Novella dargestellt.

Nominibus“. Der *Doctor Angelicus* würdigt Dionysius in seinem Kommentar, weist jedoch auch auf die Schwierigkeit des dunklen Stiles bei den Platonikern hin:

„Man muß zudem in Erwägung ziehen, daß der heilige Dionysius in allen seinen Büchern einen dunklen Stil verwendet; was er nicht aus Unfähigkeit, sondern aus Fleiß getan hat, damit die heiligen und göttlichen Dogmen vor dem Spott der Ungläubigen verborgen würden. Auch fällt eine Schwierigkeit unter vielen in den genannten Büchern auf. Erstens benutzt er gewöhnlich einen Stil und eine Redeweise, welche die Platoniker verwendeten und bei den modernen (Autoren) nicht üblich sind. Da nun die Platoniker alle zusammengesetzten und stofflichen Dinge auf einfache und abstrakte Grundsätze zurückführen wollten, setzten sie Einzelgattungen der Dinge voraus und definierten über das Stoffliche hinaus, was etwa ein Mensch oder ein Pferd sei. So sprachen sie auch von den anderen Gattungen der natürlichen Dinge. Sie sagten nämlich, daß durch diese Dinge der einzelne oder wahrnehmungsfähige Mensch nicht dasselbe sei, was ein Mensch sei; aber er werde Mensch genannt wegen seiner Teilhabe an jenem Menschen. Deshalb findet man in jenem wahrnehmungsfähigen Menschen etwas, was nicht zur Gattung des Menschlichen gehört; aber in dem Mensch als Begriff ist nur das, was zur Gattung des Menschlichen gehört. Daher nannte er den Menschen als Begriff Mensch an sich, wegen dessen, was nur dem Menschlichen angehört, und hauptsächlich Mensch in bezug darauf, daß das Menschliche auf die wahrnehmungsfähigen Menschen bezogen wird vom Mensch als Begriff durch die Art der Teilhabe. So kann man auch sagen, daß der Mensch (als Begriff) gesondert gestellt werden soll über den (einzelnen) Menschen, und daß das Menschliche aller wahrnehmungsfähigen Menschen getrennt werden soll vom Menschen (als Begriff), in bezug darauf, daß die menschliche Natur auch den Menschen als Begriff rein betrifft, und von ihm auf die (einzelnen) wahrnehmungsfähigen Menschen abgeleitet wird.

Nicht nur die letzten Gattungen der natürliche Dinge, sondern auch die letztendlich allgemeinen, also das Gute, das Eine, das Sein wurden auf diese Weise durch das Abstrahieren der Platoniker betrachtet. Sie setzten nämlich das eine Erste voraus, das die Essenz des Guten selbst, der Einheit und des Sein ist, welches wir Gott nennen; und daß alle anderen Dinge durch Ableitung von jenem Ersten gut, eins oder seiend genannt werden. Daher nannten sie jenes Erste das Gute selbst, oder das Gute an sich, oder das hauptsächlichste Gute, oder das Übergute, oder auch die Güte alles Guten, die Güte, oder Essenz oder Substanz, sowie es vom Menschen getrennt vorgestellt wird.

Diese Argumentationsweise der Platoniker stimmt weder mit dem Glauben noch mit der Wahrheit überein in bezug auf das, was sie von den natürlichen Gattungen als Begriffe beinhaltet; aber in bezug auf jenes, was sie von dem ersten Beginn der Dinge sagten, ist ihre Meinung wahr und entspricht dem christlichen Glauben. Daher nennt Dionysius Gott manchmal das Gute an sich, oder die Güte alles Guten und ähnlich nennt er ihn das Über-Leben, die Über-Substanz und die thearchische Gottheit selbst, das heißt die hauptsächlichste Gottheit, denn auch von einigen Kreaturen wird der Name der Gottheit durch eine gewisse Teilhabe empfangen.

Die zweite Schwierigkeit jedoch liegt in seinen Aussagen, denn gewöhnlich benutzt er viele wirksame Argumente, um einen Vorschlag darzulegen, vielfach nur wenige Worte, oder er impliziert sogar durch nur ein Wort viele Argumente.

Die dritte Schwierigkeit liegt nun in jener vielfach verwendeten Häufung der Worte, die - wie es sich schickt - als überflüssig erachtet werden, dennoch kann man konstatieren, daß sie bei genauer Betrachtung große Tiefe des Gedankens aufweisen.“⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ „Est autem considerandum quod beatus Dionysius in omnibus libris suis obscuro utitur stylo; quod quidem non ex imperitia fecit, sed ex industria, ut sacra et divina dogmata ab irrisione infidelium occultaret. Accidit etiam difficultas in praedictis libris ex multis. Primo quidem quia plerumque utitur stylo et modo loquendi quo utebantur platonici, qui apud modernos est inconsuetus. Platonici enim omnia composita vel materialia volentes reducere in principia simplicia et abstracta, posuerunt species rerum separatas, dicentes quod est homo extra materiam, et similiter equus, et sic de aliis speciebus naturalium rerum. Dicebant enim quod his homo singularis sive sensibilis non est hoc ipsum quod est homo; sed dicitur homo participatione illius hominis separati. Unde in hoc homine sensibili invenitur aliquid quod non pertinet ad speciem humanitatis, sicut materia individualis, et alia hujusmodi; sed in homine separato nihil est nisi quod ad speciem humanitatis pertinet. Unde hominem separatum appellavit per se hominem, propter hoc quod nihil habet nisi quod est humanitatis; et principaliter hominem in quantum humanitas ad homines sensibiles derivatur ab homine separato per modum participationis. Sic etiam dici potest quod homo separatus sit humanitas omnium hominum sensibilium, in quantum natura humana pure competit homini separato, et ab eo in homines sensibiles derivatur. Nec solum hujusmodi abstractione platonici considerabant circa ultimas species rerum naturalium, sed etiam circa maxime communia, quae sunt bonum, unum et ens. Ponebant enim unum primum quod est ipsa essentia bonitatis, et unitatis, et esse, quod dicimus Deum; et quod omnia alia dicuntur bona, vel una, vel entia per derivationem ab illo primo. Unde illud primum nominabant ipsum bonum, vel per se bonum, vel principale bonum, vel superbonum, vel etiam bonitatem omnium bonorum, seu etiam bonitatem aut essentiam et substantiam, eo modo quo de homine separato expositum est. Haec igitur platoniorum ratio fidei non consonat, nec veritati, quantum ad hoc quod continet de speciebus naturalibus separatis, sed quantum ad id quod dicebant de primo rerum principio, verissima est eorum opinio et fidei christianae consona. Unde Dionysius Deum nominat quandoque ipsum quidem bonum, aut superbonum, aut principale bonum, aut bonitatem omnis boni; et similiter nominat ipsum supervitam, supersubstantiam, et ipsam deitatem thearchicam, id est principalem deitatem; quia etiam in quibusdam creaturis recipitur nomen deitatis secundum quamdam participationem. Secunda autem difficultas accidit in dictis eius, quia plerumque rationibus efficacibus utitur ad propositum ostendendum et multoties paucis verbis, vel etiam uno verbo eas implicat. Tertia, quia multoties utitur quadam multiplicatione verborum, quae licet superflua videantur, tamen diligenter considerantibus magnam sententiae profunditatem continere inveniuntur.“

Thomas erläutert also das andere begriffliche System der Platoniker, in erster Linie die Unterscheidung zwischen Idee und empirisch erfahrbarem Phänomen, und damit die Denkweise des Dionysius anhand einer der Kernthesen des Griechen. Das Göttliche wird gleichgesetzt mit dem Guten und ist in vielen Erscheinungsformen seiner Schöpfung präsent, so daß es eine Verbindung der erschaffenen Welt mit dem Schöpfer gibt. Er postuliert eine Verbindung der Welt zur zentralen Idee, dem göttlichen Prinzip, das in vielen Erscheinungsformen in der Welt zu ahnen ist.

In seiner Erläuterung zu den Absichten und zur Einleitung des Dionysius befaßt sich Thomas mit der Problematik einer rationalen oder empirischen Gotteserkenntnis. Die göttliche Wahrheit übersteige die menschliche Sprache und Erkenntnisfähigkeit,⁵⁰⁸ gewisser sei die göttliche Offenbarung als die menschliche Erkenntnis, denn Gott stehe außerhalb der stofflichen, sinnlich erfahrbaren und vernünftig erfaßbaren Welt.⁵⁰⁹ Nur Gott selber könne sich selber vollkommen erkennen.⁵¹⁰ Die Wahrheit der Heiligen Schrift sei jedoch das Licht, durch welches die Menschen erleuchtet werden könnten;⁵¹¹ hinzu komme die Möglichkeit der göttlichen Offenbarung, die Gott jedem nach seiner Tugend zuteil werden lasse.⁵¹² Diese Offenbarung werde zwar erteilt, könne jedoch nicht im menschlichen Sinne

Zitiert nach: **Thomas von Aquin** (Stanislaus Eduardus **Fretté** Hg.): Opera Omnia. Bd. 29, Paris 1876, 374-5; „Opusculum VII. In librum beati Dionysii de divinis nominibus commentaria. Prologus.“

⁵⁰⁸ „... id est veritati divinae, quae excedit omnem humanam locutionem et cognitionem.“ Thomas von Aquin/ Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 377.

⁵⁰⁹ „...; et certius adhaeremus, quanto certior est divina revelatio quam humana cognitio.“ Thomas von Aquin/ Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 377.

⁵¹⁰ „Soli autem Deo convenit perfecte cognoscere seipsum secundum id quod est.“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 377.

⁵¹¹ „Veritas enim Sacrae Scripturae est quoddam lumen per modum radii derivatum a prima veritate; quod quidem lumen non se extendit ad hoc quod per ipsum possimus videre Dei essentiam, aut cognoscere omnia quae Deus in seipso cognoscit, aut angeli aut beati ejus essentiam videntes, sed usque ad aliquem certum terminum vel mensuram intelligibilia divinatorum lumine sacrae Scripturae manifestantur.“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 378.

⁵¹² „Divina revelantur a Deo secundum proportionem eorum quibus revelantur, sed cognoscere infinitum est supra proportionem intellectus finiti; non ergo hoc ipsum quod Deus est, ex divina revelatione a quocumque cognoscitur.... (...) dicit enim

verstanden werde, da sie menschliche Vernunft übersteige.⁵¹³ Es sei auch nicht mitteilbar, da es die Möglichkeiten menschlicher Worte übersteige.⁵¹⁴ Gott verbinde zwar alle Dinge in der von ihm geschaffenen Welt miteinander, denn sein Name sei auch „Einheit“ (*unitas*),⁵¹⁵ doch sei Gott allenfalls erahnbar über die Ähnlichkeitsbeziehungen (*similitudo*) der Dinge zu ihm selbst in der ja von ihm erschaffenen Welt.⁵¹⁶ Letztendlich gewähre nur die göttliche Gnade Erkenntnis des Göttlichen. Gott erscheine und erleuchte nicht nur, denn wenn wirklich ein göttliches Licht die niedrigen Geister erleuchte, strebten jene, die es benutzen, heran, um es kennenzulernen.⁵¹⁷ Gott wird also hier als zur Erkenntnis motivierende Kraft dargestellt. Die Betrachtung schließt, Gott messe jedem nach dem Grad seiner Liebe eine dementsprechende Offenbarung des Göttlichen zu. Gottesliebe und Gotteserkenntnis stehen also in kausaler Beziehung zueinander.⁵¹⁸

Thomas widmet das Kapitel IV seines Werkes dem Problem der Lichttheologie bei Dionysius, das in hermeneutischen Kategorien kritisch betrachtet wird. Thomas trifft

Matth. xxv, 15: *Dedit unicuique secundum propriam virtutem.*“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 378.

⁵¹³ „Nam a beatis quidem mente attingitur divina essentia, non autem comprehenditur.“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 378.

⁵¹⁴ „...`et quod est super verbum` id est super omnem locutionem creaturae, `est ineffabile`, id est indicibile, `omni verbo` creato...“, und weiter: „...quia non solum intendit ostendere quod Deus non possit per aliquam virtutem cognoscitivam comprehendere, aut locutione perfecte manifestari; sed quod neque per aliquod objectum creatum, vel per quamcumque similitudinem creatam.“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 379.

⁵¹⁵ „Et quia Deum unitatem vocaverat; ne aliquis credat quod sit unitas formaliter rebus inhaerens quasi in ipsis rebus participata...“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 380.

⁵¹⁶ „Sicut autem nomina a nobis imposita, de Deo dici possunt secundum quod aliqualis similitudo est creaturam ad Deum, ita secundum quod creaturae deficiunt a repraesentatione Dei, nomina a nobis imposita a Deo removeri possunt, et opposita eorum praedicari.“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 380.

⁵¹⁷ „Et non solum superapparet et illuminat; sed etiam hoc ipsum quod inferiores mentes illuminatae, utentes dato lumine ad ipsum cognoscendum accedunt, ab ipso est.“ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 381.

⁵¹⁸ „`Et commensurato amore convenientium illuminationum,` ita scilicet quod affectus eorum circa ea insistat quae secundum eorum mensuram eis sunt data, per quae `elevantur` in divina, aliis spiritualibus, scilicet contemplationibus, aut

im Gegensatz zu Dionysius eine Unterscheidung zwischen sinnenfälligem und intelligiblem Licht. Zwischen ersterem und den Emanationen des Göttlichen besteht nur eine Ähnlichkeitsbeziehung. So werde Gott auch als Sonne bezeichnet. Andererseits gibt es die eigentlich Gott zukommenden Namen: das Göttliche, das Wahre, das Gute. Es ergibt sich so eine Unterscheidung zwischen metaphorischer und damit unzulänglicher Redeweise und der eigentlichen Redeweise über Gott, der Metaphysik.⁵¹⁹ Thomas betont jedoch in seinem Kommentar zum ersten Kapitel des Dionysius jedoch eben dieses Denken in Ähnlichkeitsbeziehungen, durch die das Göttliche erahnbar werde.

In seinen Predigten zu den Heiligen des Kirchenjahres kommentiert Thomas von Aquin die drei im Bilde anwesenden anderen Heiligen. So preist Thomas Dionysius ⁵²⁰ in bezug auf Jesaias 46: 11: „Ich rufe einen Adler von Osten her, aus fernen Landen den Mann, der meinen Ratschluß ausführe.“ Die Würde, die erleuchtende Weisheit, die Feinheit seiner Gedanken wird gelobt. Gott habe Dionysius im vierfachen Wortsinne gerufen, zunächst zur Heiligkeit, indem er ihn durch die Strahlen der Tugenden erleuchtete, zur Predigt, indem er ihn nach Frankreich schickte und so Frankreich durch Griechenland erleuchtete, schließlich von der Welt in den Himmel, wo er durch die Märtyrerkrone Ruhm erlangte. Von Osten kommend erleuchte er den Westen „...*tanquam verus sol*...“, das heißt von Athen, dem Sitz der Philosophie her, durch das Leuchten seiner Weisheit. Wie ein Adler schließlich schwinde er sich zu den Höhen

intellectualibus, `cum reverentia sancta et caste et sancte`.“ Thomas von Aquin/ Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 382.

⁵¹⁹ Diese Ausführungen zur Lichtmetaphorik sind entnommen: Andreas **Speer**: *Lux mirabilis et continua. Anmerkungen zum Verhältnis von mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst*. In: Hiltrud **Westermann-Angerhausen** Hg.: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus*. Ausst.-Kat. Köln 1998, 89-94, vor allem 90-92 zu Thomas von Aquin und Dionysius. Speer stützt sich auf: Thomas von Aquin: *In de divinis nominibus. Cap. IV, lect. 3 (De nomine luminis) und lect. 4 (De lumine, quomodo lumen intelligibile attribuitur Deo)*. Vgl. Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 433-6 und 436-439.

⁵²⁰ *Opusculum IV, Sermo LXIX*, vgl. Thomas von Aquin/ Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 327-8.

der Gottesbetrachtung auf, wo er die Himmel der Menschen, der Engel und der Dreieinigkeit erfahren habe.

Clemens⁵²¹ wird mit den Versen aus dem Hohen Lied 8:7 gepriesen: „...so daß auch viele Wasser die Liebe nicht auslöschen und Ströme sie nicht ertränken können....“. Seine Henker ertränken ihn, doch können auch sie die Macht seiner Liebe nicht auslöschen. Die Grausamkeit seines Leidens, seine Standhaftigkeit und seine Liebe werden von Thomas ausdrücklich unterstrichen. Diese Liebe klassifiziert Thomas 1.) als Akt der Vereinigung des Liebenden mit dem Geliebten, also als Vereinigung von Mensch und Gott; 2.) als Lebenspenden, 3.) als Lieben (*diligere*) und schließlich 4.) als das kontinuierliche Herbeisehnen der Gegenwart des Geliebten. Zur Erklärung von Punkt 3.) zieht Thomas eine Stelle des Dionysius Areopagita heran:

„Wir nennen göttliche, oder englische oder geistige oder natürliche Liebe jene vereinigende Tugend, welche die hohen und niedrigen Dinge in gleichförmiger Vorausschau bewegt, in geselliger Schwierigkeit, eine sehr neue Substanz zur Bekehrung der Besseren und Erhabenen.“⁵²²

Thomas verbindet also Clemens und Dionysius über dieses Zitat und über die Tugend der Liebe, welche von Dionysius besprochen, von Clemens vorgelebt wird. Die Lichtmetaphorik im Werke des Areopagiten wird schließlich auch in der Predigt zur Vita des Dominikus aufgegriffen.

Der *Doctor Angelicus* bespricht den Dominikus⁵²³ mit den Versen Jesus Sirach 42: 16 („Die Sonne blickt auf alle Welt herab und gibt ihr Licht, und des Herrn Werk ist seiner Herrlichkeit voll.“) Dominikus werde aus sieben Gründen als Sonne bezeichnet. Er habe durch die Predigt gezeugt; er habe belebt, indem er zum Leben in der Gnade zurückführte; er habe ernährt, indem er den Stand der Gnade erhielt; er vermehrte, in

⁵²¹ Opusculum IV, Sermo LXXVII; vgl. Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 330-331.

⁵²² „Tertius diligere. Dionysius: ` Amorem, inquit, sive divinum, sive angelicum, sive intellectualem, sive naturalem dicimus quamdam unitivam virtutem superiora moventem ad inferiora in rovidentiam aequiformem, in socialem vicissitudinem, novissimam substantiam ad meliorum et superpositorum conversionem.` “ Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 331

dem er von einer Tugend zur anderen führte; er vollendete, in dem er den Stand der Vollkommenheit einrichtete; er säuberte, indem er alles überflüssige und nachlässige verdarb; er erneuerte, indem er zu einem Stand des Ursprungs und der Neuheit („*novitatis*“) zurückführte.

Daß Dominikus im Werke des Thomas von Aquin als Sonne bezeichnet wird, setzt ihn in Beziehung zu Thomas selber, dessen Emblem die Sonne auf der Brust ist. Berücksichtigt man dieses Sonnenemblem und die Lichtmetaphorik in der Predigt zu Dionysius, so ergibt sich eine besondere Bedeutung des Lichtes als Zeichen für die Weisheit und die Aufklärung durch Weisheit. So sind die Ordensheiligen Dominikus und Thomas also im Bilde aufeinander bezogen. In der Mitte zwischen beiden sitzt der nackte Christus, der inkarnierte *Logos*, und damit die fleischgewordene Weisheit, die in den Sprüchen Salomons 8:12 selber spricht, in diesen, dem Zitat auf dem Buch des Thomas folgenden Versen:

„Ich, die Weisheit, wohne bei der Klugheit und weiß, guten Rat zu geben...“

Die Ikonographie der Madonna ähnelt einer *sedes sapientiae* oder auch *nikoipia*, so daß diese Idee des Kampfes und des Sieges durch Wissen und Weisheit auch in der Ikonographie der Madonna selber ausgedrückt wird. Thomas steht für die scholastische Tradition des Ordens seit dem 13. Jahrhundert, die versuchte, die Philosophie des Aristoteles mit chrstlichen Traditionen in Einklang zu bringen, während der ihm links gegenüberstehende Pseudo-Dionysius Areopagita neoplatonische Strömungen verkörpert.⁵²⁴ Thomas von Aquin wird im Altar also eventuell als Korrektiv zu den Lektüren des Dionysius vorgestellt, als Autor eines Kommentares, welcher das Verständnis der Schriften des Pseudo-Areopagiten in die korrekten Wege leiten sollte. Ein Indiz dafür sind der schwarze Stein auf der Mitra des Dionysius, der im Gegensatz zur erhellenden Sonne auf der Brust des Thomas zu

⁵²³Opusculum IV, Sermo LVI; vgl. Thomas von Aquin/Stanislaus Eduardus Fretté Hg. 1876, 319.

sehen ist. Wie oben angedeutet, spielt nach Jacobus de Voragine der Name des Dionysius auf das griechische Wort für einen schwarzen Stein an.⁵²⁵ Der dunkle Stil der Neuplatoniker, welchen Thomas ja beschrieben hatte, wird vielleicht durch diesen dunklen Stein angedeutet, während der erhellende Sonnenglanz auf der Brust des Thomas für die Aufklärung durch den Kommentar des *Doctor Angelicus* steht. In diesem Kommentar kehrt ein Zitat aus dem 1. Brief an die Korinther, Kapitel 13: 12 wieder, das für die von Thomas so gepriesene Qualität der Texte des Dionysius stehen mag:

„Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.“

Thomas stellt Dionysius als einen schwierigen Weg der Erkenntnis vor, den es zu erhellen gilt. Der Verfasser eines theologisch grundlegenden Textes und sein Kommentator werden also im Werk Ghirlandaios einander als Pendants gegenübergestellt. So wichtig wie das Licht ist im Altarretabel das Wort, das im Buche des Thomas und auf den Inschriften zum zweiten sinngebenden Element des Werkes wird. Sonne und Buch auf der Brust des Thomas von Aquin werden schließlich gleichgesetzt. Durch die Auswahl der Heiligen und die Zusammenstellung weiterer Bildzeichen läßt sich Ghirlandaios Tafel also auch als ein Werk über das Wissen vom Göttlichen, Gotteserkenntnis und göttliche Erleuchtung lesen.

5.8 Zwischenbilanz

Aus den vorhergehenden Überlegungen ergibt sich folgende Bilanz: die Heiligen wurden vielleicht wegen textueller Beziehungen so und nicht anders zusammengestellt. Thomas von Aquin erwähnt die anderen drei Heiligen in seinen Predigten zum Kirchenjahr und hat zudem einen ausführlichen Kommentar zum Werk des Areopagiten verfaßt. Aus

⁵²⁴ Eine in diese Richtung weisende Interpretation wurde schon von Lisa Venturini vorgeschlagen, die jedoch keine Analyse der Bildzeichen und der heranzuziehenden Texte unternahm. Vgl. Lisa Venturini 1996, 154-64, 163, Anm. 3.

⁵²⁵ Jacobus de Voragine/ Richard Benz Hg. und Übers. 1921, Bd. 2, 3.

seinen Betrachtungen seien folgende Aspekte in bezug auf Ghirlandaios Werk noch einmal herausgestellt:

- 1.) der Anspruch des Dominikanerordens auf richtige Auslegung des biblischen Textes,
- 2.) eine Lichtmetaphorik, welche den Erwerb von Wissen, Weisheit und Gotteserkenntnis durch die Bibellektüre versinnbildlicht,
- 3.) eine besondere Tendenz zur Harmonisierung unterschiedlicher geistiger Tendenzen, in diesem Falle das Einbinden neoplatonischer Gedanken in das Gedankengebäude des Christentumes,
- 4.) eine Betonung der Gotteserkenntnis durch Offenbarung und damit durch Gnade,
- 5.) das Konzept der Gottheit als einigende Kraft.

5.9 Interpretationsmöglichkeiten

Man kann die Tafel also vielfach lesen; sie bietet dem Betrachter ein offenes Zeichenfeld. Bezogen auf den Stifter und seine Familie wird die Tafel zum dynastischen Repräsentationsstück. Der Dominikanerorden läßt ein makulistisches Altarretabel malen, auf dem die wesentlichen Ordensheiligen vorgestellt werden. Dem gebildeten Mönch mußten die theologisch-philosophischen Werke der Heiligen, deren Beziehungen zueinander und die religionsgeschichtliche Bedeutung der einzelnen Persönlichkeiten klar sein. Für den politisch bewußten Bürger der Stadt schließlich spielte das Werk an auf die Tafel der Medici in der Chorkapelle und war damit eine repräsentative Geste der Loyalität, die auf die indirekte Herrschaft der Medici Bezug nahm. Der Stifter stellt sich unter den Schutz der Medici und ahmt gleichzeitig ihren Habitus nach, was angesichts seiner kleinbürgerlichen Herkunft unfreiwillig komisch anmutet. Die Tafel erscheint - in der Sprache des zwanzigsten Jahrhunderts - als Geste eines Parvenüs.

5.10 Dominikanische Konventionen im Altarretabel des 15. Jahrhunderts

Die Ikonographie des Retabels ist, wie oben schon angedeutet wurde, dem Hauptaltarretabel des Fra Angelico eng verbunden. Wie im etwa 1440 entstandenen Werk des Dominikanemalers befinden sich die Figuren auf einer Wiese vor einem Garten und sitzt die Madonna unter einem kassettengeschmückten Tonnengewölbe mit einer Muschelnische. Ghirlandaio wiederholt zudem die Konstellation zweier kniender Figuren im Vordergrund und zweier stehender seitlich der Madonna. Schließlich bezieht er sich auch in der Rot, Schwarz und Grau betonenden Farbigkeit auf die *Pala di San Marco*.⁵²⁶

Diese zeigt eine Versammlung von acht Heiligen und acht Engeln rund um den Thron der Madonna. Wie oben gezeigt wurde, ist die Tafel Fra Angelicos von der Großzügigkeit der Anlage und dem Reichtum des Schmucks her eine Weiterentwicklung der senesischen *Maestà*, die um die Zentralperspektive und ein gutes Stück flämisch inspirierten Detailrealismus bereichert wurde.⁵²⁷

Die Versammlung der Heiligen steht vor einem Hain aus Zypressen in einem von einer weißgrundigen *Millefleur*-Tapiserie abgegrenzten, geschlossenen Bezirk. Maria sitzt auf einem dreistufigen Podest unter einer von korinthischen Pilastern gerahmten Muschelnische, deren Gebälkfries von drei Früchtefestons geschmückt wird. Über Lehne und Rücken des Thrones, der in wesentlichen Zügen (in der Muschelnische und der Tabernakelarchitektur "*all' antica*") Ähnlichkeiten zu Ghirlandaios Tafel aufweist, ist ein goldener Granatapfelbrokat ausgebreitet; die Versammlung der Heiligen steht auf einem anatolischen Tierkelim. Ein doppelt geraffter goldener Vorhang mit ähnlichem

⁵²⁶William Hood 1993, 97-121

⁵²⁷ William Hood 1993, 121. Hood nennt diesbezüglich die etwas vorher, 1432-4, entstandene *Madonna della Neve* Sassettas, die zu einer Serie von *Maestà*-Darstellungen im kleinen Kreis gehört, welche Fra Angelico durch die Zusammenarbeit mit Sassetta gekannt haben muß.

Granatapfelmuster gibt den Blick auf die Szene frei, dahinter hängen zwei Festons aus roten und weißen Rosen.

Die Haltung der Jungfrau ähnelt einer *Hodegetria*. Sie verweist auf das zwar nackte, doch hoheitlich gerade sitzende und segnende Kind. Die Brust Mariens bildet den Fluchtpunkt der perspektivischen Konstruktion; Maria ist jedoch keineswegs den tatsächlichen Maßstäben der Perspektive unterworfen. In bezug auf ihre räumliche Position ist sie immer noch unverhältnismäßig groß. Die in die Tafel integrierte Kreuzigungsdarstellung am unteren Bildrand verweist neben der Nacktheit des Christuskindes auf die Passion und den Eucharistiegedanken. Die von Cosimo de` Medici gestiftete Tafel zeigt vor allem dynastisch wichtige Heilige: der Kirchenpatron Markus zur Rechten der Madonna, links daneben Johannes der Evangelist als Patron der *Arte della Seta* und des Familiennamens Giovanni di Bicci. Beide zücken ihre Feder und scheinen ins Gespräch versunken über das geöffnete Buch des Markus. Laurentius, Patron des Lorenzo de` Medici, Bruder des Cosimo steht links daneben in der prächtig mit Perlen geschmückten Diakonstracht mit der Märtyrerpalme in der rechten Hand und erhebt die linke Hand zum Bezeugungsgestus, rechts Dominikus, der Ordensstifter, mit Lilie und zum Gebet gefalteten Händen neben dem ebenfalls betenden Franziskus und schließlich Petrus Martyr, den beiden Patronen des Piero de` Medici. Petrus erscheint ebenso mit der Märtyrerpalme.

Cosmas und Damian nehmen als Patrone des Stifters Cosimo de` Medici eine Schlüsselstellung im Vordergrund der Tafel ein: Cosmas überkreuzt die Arme im Gestus des Gehorsams und verweist gleichzeitig, den Betrachter anblickend, auf das Zentrum der Bildkomposition und damit auf die zentrale Botschaft des Werkes; die Rückenfigur des Damian ist mit abgenommenem Barett in direktem Blickkontakt zur Madonna und im Gebet versunken.

Diese Gesten lassen sich anhand der Rückseite des San Sepolcro-Altars von Sassetta mit dem *San Francesco in Gloria* (Abb. 43) in der Villa I Tatti in Florenz identifizieren, wo über dem heiligen Franziskus in der Mandorla die Tugenden *Fides-Humilitas*, *Oboedientia* und *Spes* gezeigt sind, während seine Füßen Verkörperungen der Laster zertreten. *Oboedientia* erscheint mit gekreuzten, *Fides-Humilitas* mit

gefalteten Händen.⁵²⁸ Diese in den Heiligen der *Pala di San Marco* wiederkehrenden Gesten verdeutlichen die Hauptakzente dieses Bildes und eventuell des Ordenslebens, das sich rund herum abspielte: die beiden Evangelisten links stehen für das gemeinsame Studium im wissensbegierigen Predigerorden, die beiden Ordensstifter rechts für das gemeinsame Gebet; Laurentius und Petrus schließlich für das Blutzeugnis, das die Urgemeinde und die Bettelorden miteinander teilen. Die Tafel erweist sich so als offenes Feld, dessen Zeichen im Sinne einer familiären Repräsentation verstanden werden konnten, andererseits werden die Ideale des Dominikanerordens nochmals verdeutlicht.

Die erste bewußte Bezugnahme auf die *Pala di San Marco* im Kloster selbst ereignet sich im Werk Benozzo Gozzolis (Abb. 26), etwa zwanzig Jahre vor dem hier behandelten Altarretabel.⁵²⁹ Am 23. Oktober 1461 schließt jener Schüler Fra Angelicos einen Vertrag mit der *Compagnia della Purificazione* ab, der die Rahmung und die Ikonographie vorschreibt. Darin ist zudem ausdrücklich die Rede davon, daß er der *Pala di San Marco* folgen sollte. Benozzos Tafel befand sich bis 1503 in einer vom Kirchenschiff aus zugänglichen Kapelle der Bruderschaft im Winkel der Kirche am nördlichen Querhaus. Auch sie stand also in direktem räumlichen Bezug zur Fiorini-Tafel.⁵³⁰

Benozzo wiederholt die Komposition der *Pala di San Marco* mit eingeschränktem Personal; die räumliche Disposition der Figuren und die Kulisse werden jedoch weitgehend paraphrasiert: eine mit einem Brokatvorhang versehene Schranke, dahinter

⁵²⁸ Bernard **Berenson** (Imgard **Kummer** Übers.): Sassetta, ein sienesischer Maler der Franziskus-Legende. Straßburg: Heitz 1914, 24-28 ; Marco **Torriti**: Sassetta. In: Jane Turner: *The Dictionary of Art*. Bd. 27, New York: Grove, London: MacMillan 1996, 859-863, 862.

⁵²⁹ Vgl. M. **Davies**: *National Gallery Catalogues. Earlier Italian Schools*. London 1961, 73-6; M. **Casini Wanrooij**: *Appunti sulla pittura fiorentina del Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Domenico di Michelino*. In: *Antichità Viva* 24, Nr. 5-6 (1985) 5-17; Anna Padoa Rizzo 1992, 72-76.

⁵³⁰ Hans Teubner 1979, 253.

ein Garten mit Pinien und Zypressen, davor eine Blumenwiese, auf welcher der mehrstufige Thron der Madonna sich erhebt. Hinzugefügt werden jedoch auch neue Motive. So bilden Engel *de facto* die Rücklehne des Thrones und halten wiederum Lilien. Auf den Stufen des Thrones sitzen Distelfinken, Vorboten der Passion. Ein Rosenstrauß und Lilien wachsen auffällig am Fuße des Thrones, dessen Teppich der Künstler fortgelassen hat. Es sei zudem hingewiesen auf die Gestik der Akteure:

Der Täufer links des Thrones weist auf den im Segensgestus stehenden, nackten Christus. Rechts des Thrones wiederholt Petrus diese Segensgeste Christi und Dominikus faltet die Hände zum Gebet. Petrus wird so als direkter Nachfolger Christi gezeigt, während die Andacht und Frömmigkeit des Dominikus betont wird. Zur Linken steht der auch betende Zenobius und vor ihm kniet Hieronymus ebenfalls betend, rechts vorne Franziskus kniend mit überkreuzten Armen, in dem oben erwähnten Gehorsamkeitsgestus. Bis auf Petrus, den ersten Kirchenfürsten, werden also alle Heiligen der Tafel in Andacht und Gehorsam gezeigt. So führten sie den jugendlichen Mitgliedern der Bruderschaft die von ihnen verlangten Tugenden vor.

Ghirlandaios Werk ähnelt in mancher Hinsicht auch einem Ende der 60er Jahre entstandenen Werk aus dem Umkreis der Verrocchio-Werkstatt. Die heute im Szepmüvesti-Museum in Budapest befindliche Tafel aus San Domenico del Maglio (Abb. 44) wurde von Günther Passavant 1959⁵³¹ dem Umkreis des Giovan-Battista Utili zugeschrieben. Vasari, der es vermutlich nie gesehen hat, gibt sie dem Verrocchio, ihre Qualität ist jedoch nicht mit den anderen bekannten Tafeln der Verrocchio-Werkstatt vereinbar. Hier erscheint wieder die von einem Tabernakel gerahmte Muschelnische vor einer begrenzenden Wand, welche diesmal mit farbigen Marmorintarsien gefüllt ist. Die anscheinend einem Andachtsbild entnommene Madonna betet das segnende Kind auf ihren Knien an. Zwei Engel halten ein

⁵³¹ Günther **Passavant**: Andrea del Verrocchio als Maler. Düsseldorf 1959, 90 identifiziert diesen Heiligen als Dominikus. Dies ist sicherlich nicht richtig, da der nach oben weisende Gestus und der Christus in der Glorie darüber typisch für den gerade erst kanonisierten Vincenz Ferrer sind. Vgl. dazu George **Kaftal**, Fabio **Bisogni**: Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy. Firenze: Sansoni 1978, 262-3 zu Dominikus und 1066 f. zu Vincenz Ferrer.

Liliendiadem über dem Haupt der Maria. Christus segnet die links vorne kniende Caterina von Siena. Diese empfiehlt links von der Madonna der heilige Petrus Martyr. Links davon befindet sich ein heiliger Bischof, rechts stehen Vincenz Ferrer und Jakobus der Jüngere mit der Walkerstange. Der Opus-Sectile-Fußboden und die intarsierte Wand sind Errungenschaften, die später in der *Pala di Pistoia* wieder erscheinen und stilistisch durchaus auf der Höhe der Zeit sind; der unten geschweifte Thron und die überdimensionierte Madonna jedoch sind Versatzstücke aus älteren ikonographischen Traditionen. Trotz der ungelungenen Machart der Tafel entsteht auch hier ein Gefühlsbezug zwischen den verschiedenen Figuren, vor allem in der Gruppe der Madonna, Petrus Martyrs und Caterinas. Diese emotionale Intensität, vor allem die Rolle der Caterina als andächtiger Vermittlerin zwischen Gottheit und menschlichem Betrachter kehren in Domenico Ghirlandaios Retabel wieder. Die Figur des Vincenz Ferrer schließlich ist dem Thomas von Aquin Domenicos in Gesichtszügen, Position im Raum und Körpersprache äußerst ähnlich. Offensichtlich handelt es sich um einen Karton, der in der Baldovinetti-Werkstatt, im Umkreis Verrocchios und eben bei Ghirlandaio verwendet wurde, was auch einen Werkstattumkreis für das Frühwerk Ghirlandaios vorgibt. Domenico hat diese Tafel also vermutlich gekannt.⁵³²

Vergleicht man die *Sacra Conversazione* Ghirlandaios mit nach ihm entstandenen Werken, so zeigt sich auch hier eine harmonische Einordnung seines Altares in eine offensichtlich dominikanische, aber auch mediceische Tradition.

Die Madonna Sandro Botticellis für Lorenzo di Francesco dei Medici entstand vermutlich um 1495 (Abb. 45) und ist eigentlich nicht für ein spezifisch dominikanisches Ambiente entstanden. Nach Lightbown⁵³³ war Lorenzo di Francesco

⁵³² Günther Passavant 1959, 90 weist übrigens darauf hin, daß diese Tafel auch dem Benedetto Ghirlandaio zugeschrieben wurde.

⁵³³ Ronald **Lightbown**: Sandro Botticelli. Bd. 2: Complete Catalogue. London: Paul Elek 1978, 145.

zu jenem Zeitpunkt jedoch Parteigänger der "*piagnoni*", wurde also durch Savonarola beeinflusst und stattete deshalb seine Familienkapelle in Trebbio bei Florenz dementsprechend aus. Hier erscheinen wieder die sechs Heiligen in einer Reihe vor der intarsierten Wand mit mittlerer Muschelnische und dahinter sichtbarem Zypressengarten. Trotz der steifen Konventionalität dieser Reihung erhält das Werk Bewegung durch die nervöse Linearisierung der Figuren und durch ihre fromm-ergrienen Gesichter mit großen Augen und halb geöffneten Mündern. Besonders auffällig ist hier der Ergrienenheits- oder Trauergestus des die Lilie haltenden Dominikus, der frontal zum Betrachter am linken Bildrand stehend die Brust mit seiner linken Hand berührt.

Wenn man damit die Entwicklung der *Sacra Conversazione* im dominikanischen Zusammenhang auch nur kurz skizzieren kann, so läßt sich jedoch anhand dieser exemplarisch ausgesuchten Stücke zeigen, daß bestimmte Grundelemente der Kulisse (der Garten, die intarsierte Wand, der Muschelnischenthron) immer wiederkehren. Gleichzeitig ist jedoch eine zunehmende Emotionalisierung der Inhalte festzustellen, eine Vertiefung des Gefühles, die von Gestik, Mimik und Blickrichtungen getragen wird.⁵³⁴ In allen diesen Altarstücken erscheint eine dem Betrachter zugewandte Figur, welche ihm die Bildinhalte näher bringt,⁵³⁵ sei es der Dominikus bei Botticelli, die Caterina aus der Verrocchio-Werkstatt, der Franziskus bei Gozzoli oder der Cosmas bei Fra Angelico. Auch Ghirlandaio läßt diesen tieferen Gefühlsausdruck erkennen: hier führen Clemens und Dominikus dem Betrachter religiöse Ergrienenheit vor und ziehen ihn in das Bild hinein.

Die mit Abstand wichtigste ikonographische Vorlage stammt jedoch nicht aus dem dominikanischen Bereich, sondern aus dem Umkreis der Medici. Es handelt sich um die *Pala di Pistoia* Lorenzo di Credis (Abb. 27), deren Konzeption Ghirlandaio besonders interessiert haben muß, denn sie wird auch in der späteren Tafel für San Giusto fuori le Mura ein wenig später zitiert. Das Figur des Donato wird relativ genau

⁵³⁴ Vgl. dazu die bei Michael Baxandall 1987, 77 zitierte Forderung Albertis.

⁵³⁵ Auch dies entspricht einer Forderung Albertis. Siehe Michael Baxandall 1987, 90.

seitenverkehrt übernommen, bis in die Faltenwürfe hinein. Dies gilt vor allem auch für die Muttergottes und die Muschelnische hinter ihr. Anders gestaltet sich jedoch der Bezug zwischen Mutter und Kind. Ghirlandaio übernimmt schließlich die genaue Musterung des Teppichs aus der *Pala di Pistoia*. Berücksichtigt man auch die Nähe seines Thomas von Aquin zur Tafel aus San Domenico del Maglio, so zeigt sich, daß Ghirlandaio mindestens sehr genau darüber informiert, wenn nicht sogar beteiligt an dem war, was im Umkreis Verrocchios an stilistischen Experimenten geschah.

Summiert man die stilistischen Zitate und die ikonographischen Verweise der Tafel, so lassen sich also in erster Linie zwei Bezugspunkte ausmachen; die *Pala di San Marco* und die *Pala di Pistoia* und damit ein dominikanisch-mediceisches sowie ein spezifisch mediceisches Vorbild.

5.11 Die Prädelle: Zuschreibung und Ikonographie

Der Autor der Prädelle (Abb. 41) ist schon 1903 von Bernard Berenson als "*Alunno di Domenico*" bezeichnet worden, eine Persönlichkeit, die später als Bartolommeo di Giovanni identifiziert werden konnte.⁵³⁶

Everett Fahy führte diese Zuschreibung weiter und bewertete die Prädelle, Berenson folgend, als frühestes bekanntes Werk des Bartolommeo di Giovanni, der zu einer bekannten Dynastie von Miniatur-, Prädellen- und Cassone-Malern gehörte.⁵³⁷

Die Prädelle mißt 10,5 x 220 cm und zeigt von links nach rechts gelesene, quereckige angelegte Szenen:

5.11.1 Die Hinrichtung des heiligen Dionysius

Zu sehen ist der rechts im Bilde kniende heilige Bischof, der in Anwesenheit dreier Soldaten in den "*divise*", den Uniformen des 15. Jahrhunderts von einem Henker mit weit ausholendem rechten Arm geköpft wird. Links im Bildfeld läuft der geköpfte Heilige mit dem Haupt unter dem Arm in eine Waldlandschaft hinein. Martyrium ist also das Sujet dieser Tafel. Im Vergleich zur Version der Geschichte bei Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea* fällt hier die Reduzierung der Handlungselemente auf. Nach Jacobus wird der Heilige neben einer Bildsäule des Merkur in Begleitung anderer Märtyrer geköpft und läuft dann nach St. Denis in die Nähe von Paris, von einem Engel geführt. Bartolommeo di Giovanni konzentriert die Handlung auf den Heiligen. Indem er weitgehend auf narrative Einzelheiten verzichtet, monumentalisiert er die Begebenheit.⁵³⁸

⁵³⁶ Bernard **Berenson**: *Alunno di Domenico*. In: Burlington Magazine 1 (1903) 6-24, 11.

⁵³⁷ Vgl. Everett Fahy 1976, 138-9. Fahy identifizierte auch die Themen der Prädelle.

⁵³⁸ Jacobus de Voragine / Richard Benz Hg. u. Übers. 1921, 278.

5.11.2 Die Wiedererweckung des Napoleone Orsini

Links im Bildfeld setzt ein Roß zum Sprung an über einen mit weißem Hemd bekleideten, in verdrehter Pose auf dem Boden liegenden Jugendlichen. Der heilige Dominik kniet betend in Begleitung eines weiteren Predigerbruders am rechten Bildrand. Innerhalb eines Raumes in der Bildmitte beklagt die links kniende Mutter zusammen mit einer dunkel verschleierten Frau den verschnürt vor ihr liegenden Toten, der aus sich selbst heraus aufersteht, also in zwei Bewegungsphasen gezeigt wird. Hinter ihm, genau auf der Mittelachse, steht segnend ein Mann in Kardinalstracht. Jacobus schildert das Mirakel mit etwas dünnen Worten:

"Ein Jüngling, der ein Enkel war des Stephanus, Cardinals von Fossa Nova, stürzte beim Sprung mit seinem Rosse in einen Graben und ward tot daraus gezogen. Man trug ihn vor Sanct Dominicum, der sprach sein Gebet, und er war wieder gesund wie zuvor."⁵³⁹

Bartolommeo bereichert die Geschichte um den Kardinal in der Mitte des Bildes, der für seinen Enkel, oder wahrscheinlicher Neffen, Fürbitte bei Dominikus einlegt. Die Erweckung wird in zwei Phasen (ähnlich wie um 1340 bei Maso di Banco in der Sylvesterlegende der Cappella Bardi di Vernio in Santa Croce) dargestellt, also in trecentistischer Tradition stehend. Diese narrative Doppelung der Figuren gibt Ghirlandaio in ähnlichen Erweckungsszenen Mitte der 80er Jahre auf, so in der Sassetti-Kapelle. Der Altaraufsatz ist in dieser Hinsicht also noch relativ altmodischen Erzähltechniken verpflichtet, die jedoch die taumaturgischen Fähigkeiten des Ordensgründers und damit des Ordens betonen.

5.11.3 Die Pietà

Maria und Johannes der Evangelist sitzen klagend je links und rechts am Bildrand auf dem Erdboden vor einem weiten Landschaftsausblick. In der Bildmitte erhebt sich ein Felsenhügel mit einer dreieckig geöffneten Höhle. Der auf der Mittelachse stehende bärtige Joseph von Arimathäa legt den toten, nur mit einem Schurz bekleideten Christus in einen offenen, querstehenden Steinsarkophag.

⁵³⁹ Jacobus de Voragine / Richard Benz Hg. u. Übers. 1917, 714.

Diese *Pietà* ist eindeutig auf ein Modell Fra Angelicos bezogen, das wiederum ein Bild Rogier van der Weydens nachahmte: die Mitteltafel der Prädelle der *Pala di San Marco*.⁵⁴⁰

Im Gegensatz zu Fra Angelico ruht der tote Heiland im Sarg und wird dem Betrachter nicht mit ausgebreiteten Armen entgegengehalten. Das Motiv des Handkusses bei Fra Angelico wird hier aufgegeben und die beiden klagenden Figuren sitzen isoliert an den Bildrändern. Es wird so auf einen gewissen Hoheitsanspruch verzichtet und vielleicht auf diese Weise die Leidens- und Kummerthematik betont. In jedem Falle spielt die Prädelle hier auf das Vorbild der *Pala di San Marco* an und ahmt auch hierin den Habitus der Herrscherfamilie, also der Medici, nach.

5.11.4 Die Vision des heiligen Clemens

Am rechten Bildrand sitzen vier Steinmetzen vor einer romanischen Architektur und behauen einige Kompositkapitelle. Links öffnet sich eine weite Landschaftsszenerie mit einem Felssockel. Clemens kniet betend in der Bildmitte. Links erscheint ihm auf dem Felssockel ein weißes Lamm. Die hier fast unverständlich verkürzte Geschichte wird bei Jacobus de Voragine detailreich ausgebreitet. Clemens gelangt auf eine Insel, auf der Marmor für heidnische Tempel von vielen dorthin verbannten Christen gebrochen wird. Er betet um Wasser für diese Christen; es erscheint ihm das Lamm Gottes, das ihm bedeutet, wie einst Mose auf den Felsen zu schlagen. Mit dem hier entspringenden Wasser tauft Clemens die neugierig herbeigeeilten Heiden und läßt 75 Kirchen errichten, nachdem die Tempel zerstört worden sind.⁵⁴¹ Die äußerst genau geschilderten Kompositkapitelle im rechten Teil des Bildes gewinnen so eine doppelte Verweisfunktion: Sie erinnern an die gerade errichteten Tempel, aber auch an die zukünftig zu errichtenden Kirchen. Clemens wird in erster Linie als Stifter und Bekhörer der Heiden gezeigt. Insofern wird in der kleinen Prädellentafel an Aufgaben

⁵⁴⁰ Vgl. William Hood 1993, 109-110 und Abb. 96.

⁵⁴¹ Jacobus de Voragine / Richard Benz Hg. u. Übers. 1921,437.

des Ordens (die Gläubigen an die Kirche zu binden) und des eigentlichen Auftraggebers (der Kirche zu stiften) erinnert.

5.11.5 Der heilige Thomas von Aquin als Lehrer

In einem durchfensterten Raum mit einer umlaufenden Bank steht der Heilige frontal dem Betrachter zugewendet an einem Lehrpult. Unterhalb lagern drei Figuren, die zu schlafen scheinen: ein Mann mit einem griechisch anmutenden Volutenhut, ein schwarz gekleideter, weißbärtiger Greis in Melancholiepose mit aufgestütztem Kinn und rechts eine ebenfalls bärtige Gestalt in antiker Tunika und Toga; links sitzt ein offensichtlich zuhörender Franziskanermönch mit verschränkten Armen auf der Bank; rechts sitzt ein Bürgergelehrter, der an seiner roten Robe und dem roten Barett zu erkennen ist und in einem Buch mitstudiert.

Thomas wird als Kirchenlehrer geschildert, der die Averroisten und die christlichen Gegner des Aristoteles besiegt.⁵⁴² Wie in der antiken Kaiserikonographie und in der daran anschließenden Ikonographie der Päpste,⁵⁴³ lagern die Feinde zu Füßen seines Kathederthrones, während die Schüler rechts und links auf der Bank seines Kollegiums Platz nehmen.

Bartolommeo nimmt damit Bezug auf die zahlreichen Triumphbilder des Thomas von Aquin, die z. B. aus der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella und aus Santa Caterina in Pisa bekannt sind; oder - was das fünfzehnte Jahrhundert anbelangt - die heute im Louvre befindliche Tafel des Benozzo Gozzoli, die ebenfalls aus dem Pisaner Konvent stammte.⁵⁴⁴ Kompositionell besteht der stärkste Bezug zum Fresko Andrea di Giustos in der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella, wo zu Füßen Thomae

⁵⁴² Zu dieser Problematik Hans **Meyer**: Thomas von Aquin. Sein System und seine geistesgeschichtliche Stellung, 2. erw. Auflage, Paderborn 1961, 4-26.

⁵⁴³ Christopher **Walter**: Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace. In: Cahiers Archéologiques 20 (1970), 110-176, 112-119.

⁵⁴⁴ Vgl. Karl **Künstle**: Ikonographie der Heiligen. Freiburg im Breisgau 1926, 558-62. Zu Gozzoli vgl. Anna Padoa Rizzo 1992, 116. Benozzos Tafel ist durch die Anwesenheit Sixtus IV. mit Sicherheit nach 1471 zu datieren.

die besiegten Ketzer Arius, Sabellius und Averrhoes sitzen. In jedem Falle betont dieser Teil der Prädelle die Wichtigkeit des Wissenserwerbes für den Orden und es wird unterstrichen, daß dieses Wissen zum Sieg des rechtgläubigen Christentums über die Häresien der Zeit führte. Die von Bartolomeo di Giovanni nachgeahmten Pisaner Beispiele zeigen beide die Eingangszeilen der *Summa contra Gentiles*, welche sich auch auf dem Buch des oben gezeigten Heiligen wiederfinden. Dies ist ein Indiz dafür, daß der aus Pisa stammende Prior des Klosters eventuell massiv Einfluß auf die Gestaltung des Gemäldes nahm. Da Iacopuccio 1482 starb, mußte Ghirlandaios Pala vorher wenigstens konzipiert worden sein.⁵⁴⁵

Summiert man die Themen der vier die *Pietà* rahmenden Erzählungen, so ergibt sich eine Art logischer Liste:

Martyrium, Auferstehung, Bau der Kirche, Triumph der richtigen Lehre. Diese Themen treffen sich zentral in der mittleren Prädellenszene, welche zwar Christus als Toten präsentiert, gleichzeitig aber in einer Hoheitsformel, die sein künftiges Herrschertum beinhaltet.

Es wird jedoch über das Religiöse hinaus auch hier an den Stifter und seine Rolle erinnert, und seine Nachahmung der Medici reicht bis in die mittlere Tafel der Prädelle mit der *Pietà* hinein.

Der Stifter hatte in jener Zeit zwei Söhne; vier Kinder hatte ihm seine Frau allerdings geboren, wie aus dem oben zitierten Kataster hervorgeht. Ihn traf also wie die meisten Florentiner Bürger das große Problem der hohen Kindersterblichkeit. Die Szene der Auferweckung des Napoleone Orsini könnte sich also, wie die Fresken der Sassetti-Kapelle einige Jahre später,⁵⁴⁶ auf den Tod und die Neugeburt eines Kindes beziehen. Aus dem Kataster geht die Sorge um den bei einer Amme befindliche Säugling hervor. Vielleicht erinnert der Altar so auch an die unterhalb des Bildes im Familiengrab bestatteten Kinder der Familie. Persönliches und Öffentliches, Religiöses und Repräsentatives flossen also ineinander.

⁵⁴⁵ Zieht man Ghirlandaios Aufenthalt in Rom in Betracht und die Abwesenheit der gesamten Familie Ghirlandaio, als sie in der Sixtina arbeitete, so muß der Altaraufsatz mit Sicherheit 1480 entstanden sein. Vgl. dazu die Anwesenheitsliste der Bruderschaft von San Paolo im einleitenden Kapitel.

Wir wissen nicht, inwiefern der Altar öffentlich zugänglich war. Befand sich der Altar hinter einer Absperrung, so erschlossen sich die Anspielungen der Prädelle nur Familienangehörigen und den Priestern, welche die Messe zelebrierten. Ghirlandaios und Bartolommeo di Giovanni's Werk dürfte jedoch insgesamt auf Fernsicht in einer dunklen Kirche berechnet gewesen sein und stand in Konkurrenz zu anderen Altären und zu den Fresken des *Trecento* an den Wänden der Kirche. So mag man vermuten, daß er einen Akzent setzte, der zunächst dem Dominikanerorden diene, dann den erheischten Rang der Familie öffentlich mache. Näherte man sich dem Werk jedoch, so wurden privatere Zeichensetzungen lesbar - das Totengedächtnis und die *memoria* der Familie Fiorini, die sich jährlich um ein neues Kind und damit um ein Fortleben der Dynastie bemühte.

6 Ghirlandaio und die Jesuiten

Drei Altaraufsätze fertigte Ghirlandaios Werkstatt für die Jesuiten, ein vierter Auftrag wurde durch die Mönche an den Künstler vermittelt: Schon gegen Ende der 1470er Jahre malte Ghirlandaio ein Werk für das Kloster San Gerolamo in Pisa (Abb. 49), und ein ähnliches Altarretabel entstand kurz danach wohl im Werkstattkreis und für dieselben Auftraggeber (Abb. 50).⁵⁴⁷ Das heute in den Uffizien aufbewahrte

⁵⁴⁶ Ronald G. Kecks 1995, 120.

⁵⁴⁷Vgl. Pandolfo **Titi**: Guida per il passeggiare dilettante di pittura, di scultura, ed architettura nella città di Pisa. Lucca: Filippo Maria Bendini 1751, 152 gibt keine Beschreibung der Tafeln Ghirlandaios, erwähnt jedoch die Hochaltartafel des Jesuitenkonventes aus dem 17. Jahrhundert, die er einem Raffaele Vanni gibt. R. **Grassi**: Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi Contorni. Pisa: R. Prosperi 1837, 134-6 erwähnt die Tafel Ghirlandaios zusammen mit der Ottavio Vanninis in der Kirche Sant'Anna und in dem *Conservatorio delle signore della Quiete*, der ehemaligen Kirche San Girolamo, die zweite Tafel des Meisters "...sull andamento di quella già indicata nella contigua chiesa di Sant'Anna..." (136). Pietro **Serri**: Nuova

Altarretabel für das Jesuitenkloster San Giusto folgte Anfang der 1480er Jahre, vermutlich nach der Rückkehr des Künstlers aus Rom 1482, wo er in der sixtinischen Kapelle gearbeitet hatte (Abb. 53).⁵⁴⁸

Schließlich bezeugte der Jesuitenbruder Bernardo di Francesco den Kontrakt, der 1486 zwischen dem Maler und dem Findelhaus der Stadt Florenz über die Herstellung eines Hochaltarretabels abgeschlossen wurde. In jenem Vertrag ist die Rede davon, daß der Maler das Hochaltarretabel der Jesuitenkirche San Giusto nachahmen solle. Jenes scheint demnach als besonders nachahmenswertes Vorbild gegolten zu haben.⁵⁴⁹

Guida per la Città di Pisa. Pisa: R. Prosperi 1853, 211 erwähnt die Tafel am alten Hängungsort in der Kirche Sant'Anna gegenüber der Tafel Vanninis aus dem 17. Jahrhundert, die ebenfalls aus der Jesuitenkirche stammte. I.B. **Supino**: Catalogo del Museo Civico di Pisa. Pisa: Nistri 1894, 85-86 stützt sich auf das Urteil Vasaris und schreibt beide Tafeln sowie die Tafel mit Rocco und Sebastiano Ghirlandaio zu, ohne sie zu datieren. Augusto **Bellini Pietri**: Catalogo del Museo Civico di Pisa. Pisa: Tipografia Municipale 1906, 153 schreibt beide Tafeln Ghirlandaio zu und folgt in seiner Zuschreibung der Pisaner Tafel mit Rochus und Sebastian Supinos Attribution zu dem Werkstattumkreis Ghirlandaios. Augusto **Bellini Pietri**: Di due tavole del Ghirlandaio nel Museo Civico di Pisa. In: Bollettino d'Arte 3 (1909) 326-339 erwähnt die Maße (1.61x1.55m und 1.43x1.44m) der beiden Tafeln und weist auf ihre Restaurierung 1846-7 durch Fedele Acciai hin. Gerade die zweite Tafel weist starke Übermalungen in der Partie des Kindes und des Madonnenmantels auf, was aus heutiger Warte die Datierung erschwert. Enzo **Carli**: Il Museo di Pisa. Pisa: Cassa di Risparmio di Pisa 1974, 102-3 weist die Hauptaltarstafel dem Meister selbst, die anderen Tafel dem Werkstattumkreis zu. Die Rochus- und Sebastianstafel gibt er dem Davide Ghirlandaio und schätzt sie um 1473 in der Nähe der Fresken von Brozzi und Cercina. Enzo Carli identifiziert zudem die Heiligen der zweiten Tafel mit Paulus, Hieronymus, Raphael und Benedikt oder Bernhard. Gemma **Landolfi**: Domenico di Tommaso Bigordi. In: Maria Giulia **Burresi** Hg.: Nel secolo di Lorenzo. Restauri di opere d'arte del Quattrocento. Pisa: Soprintendenza per i Beni Ambientali 1992, 149-167 datiert die zweite Tafel nach 1478-79, schreibt sie jedoch Ghirlandaios Werkstattumkreis zu. Ronald G. Kecks 1995, 109 listet Zuschreibungen auf, die einen Rahmen von 1472 bis 1490 umfassen, datiert die Tafel selbst jedoch 1478/79 und weist auf ihre ikonographischen Neuerungen hin. Die zweite Pisaner Tafel erwähnt Kecks nicht.

⁵⁴⁸Ronald G. Kecks 1995, 119 datiert die Tafel in den Uffizien nach 1482, denkbar wäre jedoch ein größerer Spielraum zwischen 1482 und 1484.

⁵⁴⁹Vgl. Ronald G. Kecks 1995, 119.

6.1 Zur Geschichte des Jesuatenordens

Der Jesuatenorden war gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Siena entstanden und hatte sich vor allem in Norditalien schnell ausgebreitet.⁵⁵⁰ Wie bei den Franziskanern stand

⁵⁵⁰ Das vorliegende Teilkapitel stützt sich vor allem auf die folgenden Publikationen: Daniel **Russo**: *Saint Jérôme en Italie. Etude d'Iconographie met de Spiritualité. XIIIe-XVIe siècles*. Paris: Editions la Découverte, Rom: École Française de Rome 1987 = *Images à l'Appui* 2. Russo gibt in einem Teil seines Buches einen Überblick über die Hieronymusverehrung des Jesuatenordens und lokalisiert die Herkunft eines heute in Avignon befindlichen Altarretabels von Francesco d'Antonio in San Giusto fuori le Mura. Paolo **Bensi**: *Gli arnesi nell'arte. I Gesuati di San Giusto alle mura e la pittura del Rinascimento a Firenze*. In: *Studi di Storia delle Arti* 3 (Università di Genova, Istituto di Storia dell'Arte) 1980, 33-48 rekapituliert den Literaturstand der vergangenen Jahrzehnte und weist auf den Pigmenthandel der Jesuaten hin. R. **Guamieri**: *Gesuati*. In: *Dizionario degli Istituti di Perfezione*. Bd. 4, 1977, Kolumnen 1115-1130, Guamieri gibt einen Überblick über die generelle Geschichte des Ordens. Vgl. vor allem: Georg **Dufner**: *Geschichte de Jesuaten*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1975 = *Edizioni di Storia e Letteratura*. Dufners Publikation ist nach wie vor die einzige, die sich mit der gesamten Geschichte des Ordens von der Gründung durch Colombini bis zu seiner Auflösung 1668 beschäftigt. Vor allem seine Archivrecherchen und seine Bestandsaufnahme der künstlerischen Produktion des Ordens sind nach wie vor Ausgangspunkt für jede Studie über den vergessenen Orden. Giovanni Battista **Uccelli**: *Il convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati*. Firenze: Tipografia delle Murate 1865 veröffentlicht die volkssprachliche Version der Ordensregel Giovanni Tavellis, rekapituliert die künstlerische Ausstattung des Klosters San Giusto und weist auch schon auf die Glasherstellung den Pigmenthandel und die Miniaturmalerei des Klosters hin.

Die folgenden Quellen und Einzelstudien seien hier der Vollständigkeit halber in alphabetischer Folge zitiert:

M. **Battistini**: *Gasparo da Volterra, prete, cittadino senese, maestro dei vetri del secolo XV*. In: *Bullettino senese di Storia Patria* 26 (1919) 261-63; Antonio **Bettini**: *Monte Sancto di Dio, composto da Messer Antonio da Siena, reverendissimo vescovo di Foligno*. Firenze: Niccolò di Lorenzo della Magna 10.9.1477; Fabio **Bisogni**: *Contributo per un problema ferrarese*. In: *Paragone* 23, Nr. 265 (1972) 69-79. Beschreibung, Zuschreibung und ikonographische Analyse der 4 Tafeln aus dem ferraresischen Jesuatenkonvent; Fortunato **Canigiani**: *La Sambuca*. In: *Liburni Civitas* 1 (1928) 243-250; Beschreibung des ländlichen Jesuatenklosters Sambuca und des Heiligtumes von Montenero, das von diesem Kloster verwaltet wurde. Georg **Dufner**: *Die Moralia Gregors des Großen in ihren italienischen Volgarizzamenti*. In: *Miscellanea Erudita* 2, Padova 1957, 91; Georg **Dufner**: *Antonio Bettini, Jesuat und Bischof von Foligno*. In: *Rivista di Storia della Chiesa in Italia* 18 (1964) 414-416; Georg **Dufner**: *Die Geschichte der Jesuaten und fra Matteo Panichi O.P.* In: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 36 (1966) 429-447; Feo **Belcari** (O. **Gigli** Hg.):

eine charismatische, radikal antibürgerliche Gestalt am Beginn der Ordensgeschichte, der Selige Giovanni Colombini, der von den Brüdern eine mystisch geprägte Lebensweise mit eremitischen Zügen forderte. Colombini beabsichtigte eine Rückkehr zur Urkirche, zu einer Kirche ohne Hierarchien, in der Vergeistigung und strenge Armut gepflegt werden sollten. Der Ordensgründer erreichte bei Papst Urban V. für seine Brüder eine mündliche Genehmigung starb jedoch kurz darauf, so daß keine eigentliche Ordensregel mehr zustande kam. So scheint der Orden in der Zeit um 1430 große Schwierigkeiten gehabt zu haben, sein Dasein zu rechtfertigen. Das Fehlen einer geschriebenen Regel und das Laientum des Ordens führten zu dem Vorwurf, die Jesuiten seien wie die verbotenen Fratizellen, und brachten die Jesuiten in Gefahr, als häretisch eingestuft und damit verboten zu werden.

Diese Vorwürfe wurden durch eine Untersuchungskommission Eugens IV. ausgeräumt, und der Jesuitenbischof Giovanni Tavelli verfaßte in den Jahren nach 1430 eine Ordensregel in der Volkssprache, die dem besonderen Bezug der Jesuiten zu Bildung, Luxus und Hierarchien gerecht wurde.⁵⁵¹

Prose di Feo Belcari. Roma 1845, Bd. 2, 9-153: „Vite di alcuni Gesuatï“; Gaudenz **Freuler**: Siense Quattrocento Painting in the Service of Spiritual Propaganda. In: Eve **Borsook**, Fiorella **Superbi Gioffredi**: Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design. Oxford: Clarendon Press 1994, Analyse der beiden Altarretabel Sano di Pietros für ein jesuitisches Ambiente; Millard **Meiss**: Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome. In: Pantheon 32 (1974) 134-40; Paolo **Morigia**: *Historie degli Huomini Illustri*. Venezia 1604; Antonio **Niero** und Filippo **Pedrocchi** Hg.: *Chiesa dei Gesuati. Arte e Devozione*. Venezia: Marsilio Ed. 1994; O. **Pogni**: *Invetriate fabbricate dai Gesuati fiorentini per chiese valdelsane*. In: *Miscellanea Storica della Valdelsa* 42 (1934) 4, Nr.1; Ph.**Rondanini**.: *De sanctis martyribus Johanne et Paolo, eorumque basilica*. Romae MDCCVII (1707), Monographie der von den Jesuiten bis 1668 verwalteten Basilica SS. Giovanni e Paolo; Evelyn **Sandberg-Vavalà**: *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*. Verona 1926, 309-21; stilistische Zuschreibung der Fresken in Santa Maria della Scala in Verona; L.**Simeoni**: *Gli affreschi di Giovanni Badile in Santa Maria della Scala a Verona*. In: *Nuovo Archivio Veneto* 13 (1907) 152-170; Carl **Brandon Strehlke**: *Arte e cultura nella Siena del Rinascimento*. In: *La Pittura Senese nel Rinascimento*. Siena 1989, 37-74; E. **Trimpi**: *Iohannem Baptistam Hieronymo aequallem et non maiorem*: a Predella for Matteo di Giovanni's Placidi Altarpiece. In: *Burlington Magazine* 125 (1983) 457-66.

⁵⁵¹ Vgl. zu diesem Abschnitt Kapitel 2 bei Georg Dufner 1975 "Von der Inspiration zur Organisation", insbesondere 140-161 und R.Guamieri 1977, Kol. 1125.

Der Orden schloß hierin Kompromisse, die einerseits seine Einbindung in die Struktur der Amtskirche erlaubten, andererseits eine besondere Betonung von Armut und Arbeit, sowie einer gewissen Demut im Geiste ermöglichten. Diese Demut bedeutete, daß der Orden auf die Priesterweihe seiner Brüder verzichtete und sie vor allem handwerkliche Berufe ausüben ließ.

Gleichzeitig begann man mit dieser neue Ordensregel jedoch auch, sich von den ursprünglichen Grundgedanken der *Frati* abzuwenden: dem Pilgern, der unverstellten Frömmigkeit, der strengen Einfachheit von Kleidung, Essen und Wohnen.⁵⁵² Der Wanderorden wurde sesshaft.

Die Jesuiten sind (trotz der Angriffe gegen sie) durch Eugen IV. besonders gefördert worden. Eugen vermittelte dem Orden Konventsgebäude und scheint dies als Teil seines Programmes betrachtet zu haben, die Observanz in Europa zu fördern.⁵⁵³ So erhielten die Jesuiten zu Beginn des 15. Jahrhunderts in der Nähe von Pisa die Wallfahrtskirche von Montenero, welche ein wichtiges Gnadenbild der Madonna beherbergte. Wie andere Orden gelangten die Bettelmönche auf diese Art auch zu Pfründen.⁵⁵⁴ Ab ca. 1430 hatte der Orden also eine solide kirchenrechtliche und wirtschaftliche Grundlage, wandelte sich jedoch auch und glich sich dem Establishment der Kirche an.

Die Laienbrüder verdienten sich ihren Lebensunterhalt zwar auch durch Betteln, doch vor allem durch die Herstellung von Schnäpsen, Duftwässern, Kirchenfenstern und den Handel mit Pigmenten.⁵⁵⁵ Die Konvente von Venedig und Florenz waren zudem seit

⁵⁵² Vgl. Georg Dufner 1975, 140-1, R. Guarnieri 1977 Kol. 1124; Giovanni Battista Uccelli 1865, 157-229 veröffentlicht die "*Capitoli*" des Ordens in der volkssprachlichen Version.

⁵⁵³ Georg Dufner 1975, 116, 128, 148-9.

⁵⁵⁴ Fortunato Canigiani 1928, 243-250, Georg Dufner 1975, 351-4.

⁵⁵⁵ Paolo Bensi 1980 beschäftigte sich in erster Linie mit dem Pigmenthandel der Jesuiten. Siehe auch R. Guarnieri 1977, Kol. 1124, Georg Dufner 1975, 306-7 zur Glasherstellung und zum Pigmenthandel in Florenz, Giovanni Battista Uccelli 1865, 101-126.

der Mitte des 15. Jahrhunderts Zentren der Buchmalerei.⁵⁵⁶ Die Arbeit der Hände scheinen die Jesuiten also besonders hoch bewertet zu haben. Charakteristisch war auch eine besondere Einfachheit des Stundengebetes. Im Gegensatz zu den anderen Orden beteten die Jesuiten nicht das lateinische Offizium, sondern nur Vaterunser und Ave Maria, beides wohl auch schweigend.⁵⁵⁷ Dies rückt die Andachtspraxis der Brüder in die Nähe zur späteren Rosenkranzfrömmigkeit der Dominikaner nach 1475. In der Ordensregel nimmt das Schweigegebot eine besondere Stellung ein, und in der zweiten Jahrhunderthälfte wird es durch die Schriften des Jesuiten-Bischofs Antonio Bettini erläutert.⁵⁵⁸

Diese Bildungsarmut nimmt Vasari im 16. Jahrhundert zum Anlaß, sich über den Orden lustig zu machen. In seiner Vita des Giovanni Angelo da Montorsoli schildert Vasari, daß die Brüder dem regen Geist des jungen Malers keine Nahrung boten, so daß er zu den gebildeteren Serviten wechselte.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Georg Dufner 1975, 303-4.

⁵⁵⁷ Georg Dufner 1975, 179-181 zitiert die Schriften Antonio Bettinis zur jesuitischen Gebetsweise, so vor allem die 1587 gedruckte "*Esposizione della dominica oratione*", in der Tavelli auf Colombini zurückweisend zur Mette 60 mal Vaterunser und Ave Maria vorschreibt, zur Vesper dreißigmal, zu den Tageshoren und zur Komplet fünfzehnmal. Es handelte sich um eine stille Rezitation, die als Gegenstück zum klerikalen Brevier gehandhabt wurde. Vgl. auch R. Guarnieri 1977, Kol. 1120. Schon in der Ordensregel Tavellis wird das Schweigegebot beim Beten ausdrücklich erwähnt. Vgl. dazu Giovanni Battista Uccelli 1865, 186-7 und 190-1. Vgl. zur Gebetspraxis der Jesuiten Vasaris ironischen Kommentar in Giorgio Vasari / Gaetano Milanesi Hg Bd. 6, 1881, 631.

⁵⁵⁸ R. Guarnieri 1977, Kol. 1126 bringt dieses Schweigegebot in Verbindung zu einer besonderen Bewertung des Demutsgedankens und sieht es im Kontext der nordeuropäischen *Devotio Moderna*:

"Con questo testo il Bettini si inserisce in pieno nel dibattito di quegli anni circa la preminenza della preghiera vocale nella meditazione, o della preghiera privata su quella liturgica, (...) e in Italia alimentato da S. Lorenzo Giustiniani e da Ludovico Barbò." Bettini betone zudem die besondere Herkunft der jesuitischen Gebetstradition aus den Schriften des Heiligen Hieronymus.

⁵⁵⁹ Giorgio Vasari zitiert bei Georg Dufner 1975, 309.

Der volkstümliche Charakter des Ordens schlägt sich auch im Gebot der Ordensregel nieder, das den Mönchen das Studium und die Priesterweihe untersagt.⁵⁶⁰ Die wenigsten Brüder wären also in der Lage gewesen, komplizierte theologische Anspielungen zu verstehen, geschweige denn, sie zu erfinden. Doch dichtete man im Umkreis der Jesuiten besonders viele Lauden, eine Tradition, die schon mit Giovanni Colombini begann, sich mit dem in Venedig lebenden Bianco da Siena als bedeutendstem Vertreter fortsetzte und in Florenz vor allem mit dem Dichter Feo Belcari ihren Ausdruck fand.⁵⁶¹ Belcari und sein Umkreis sind uns schon zu Beginn dieser Arbeit begegnet, und man kann ihn zu den bedeutendsten religiösen Dichtern des Florentiner *Quattrocento* rechnen. Belcari war zunächst kein Jesuit, verfaßte jedoch Lauden und eine Vita des Giovanni Colombini, so daß die Jesuiten des Klosters von San Giusto ihn zum Ehrenmitglied wählten.⁵⁶²

Es ergab sich schließlich aufgrund des Pigmenthandels und der Glasherstellung der Mönche im Laufe des 15. Jahrhunderts eine enge, kommerzielle Bindung an die Kunstszene der jeweiligen Niederlassungsorte und in Florenz darüberhinaus eine eher spirituelle Verbindung zu den Kreisen, die volkssprachliche, religiöse Lyrik verfaßten. Hierzu gehörten auch die Medici: In einem 1480 veröffentlichten Band von Lauden erscheinen neben dem Namen Belcaris auch Lucrezia Tornabuoni und ihr Sohn Lorenzo.⁵⁶³ Es bleibt jedoch unklar, ob das Jesuitenkloster, wie die anderen Neugründungen der Observantenbewegung, von den Medici und deren Parteigenossen wirtschaftlich gefördert wurde.

⁵⁶⁰Vgl. den bei Giovanni Battista Uccelli 1865, 227 abgedruckten Text der Ordensregel: „Di non cercare d'ascendere a dignità. Cap. 10. Item ordinorono che qualunque della compagnia, temerariamente cercherà d'ascendere a ordine sacro, al modo del nostro vivere contrario, sì che sia mandato via e separato, se non s'amenda, dalla compagnia, come quello che non vuole vivere secondo la costituzione nostra.“

⁵⁶¹ Vgl. Georg Dufner 1975, 69-89. Dufner gibt eine detaillierte Geschichte dieses Aspektes der jesuitischen Kultur, der erstaunt, da die Mehrheit der Jesuiten wohl Analphabeten waren. Dazu vgl. R.Guarnieri 1977, Kol. 1123-4.

⁵⁶²Georg Dufner 1975, 82-89.

⁵⁶³Gustavo Cammillo Galletti Hg. 1864.

6.2 Das Altarretabel für San Gerolamo in Pisa

6.2.1 Dokumentenlage

Das Pisaner Altarretabel (Abb. 49) stammt aus der Kirche San Gerolamo, die 1669, nach der Auflösung des Ordens "...una cum eiusdem altaribus, ornamentis, structuris, pictis ..." an den Karmeliterinnenkonvent Sant' Anna in Pisa übergeben wurde.⁵⁶⁴ Von dort brachte man die Tafel im 19. Jahrhundert in das Museo di San Matteo. Bislang sind uns keine Dokumente bekannt, welche Ghirlandaio und die Jesuiten von Pisa in konkrete Verbindung miteinander bringen. Die Zuschreibung an Ghirlandaio stützt sich bislang auf rein stilistische Daten.

Pèleo Bacci⁵⁶⁵ veröffentlichte 1917-18 ein Dokument aus dem *Archivio Capitolare dei Canonici*, in dem von der Bezahlung Ghirlandaios für zwei Bilder berichtet wird, die er der *Opera del Duomo* ablieferte:

"MCCCCLXXVIII. Adì 19 ditto (febbraio) A Domenicho del Grilandaio da Firensa dipintore lire trenta quattro, soldi dieci, sono per due figure di nostra Donna fatte in sala grande dell'opera, cioè una nostra Donna col bambino in collo, e una Incoronata, come appare alle ricordanse segn. F,c.126..."⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Augusto Bellini Pietri 1909, 326.

⁵⁶⁵ Pèleo **Bacci**: Il primo saggio di Domenico del Ghirlandaio a Pisa, 1478-9. In: *Rivista d'Arte* 10 (1917-18) 127-8 (Archivio Capitolare dei Canonici, B,I,IV, Ricordanze F, 1475-1480), vgl. auch Leopoldo **Tanfani-Centofanti**: *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*. Bologna 1898, 20 zu den Mosaikarbeiten Baldovinettis 1461 für die *Opera del Duomo* 1461, 136-7 zu den Arbeiten der Brüder am Pisaner Dom in den 90er Jahren, 143 zu den beiden Tafeln von 1479 -80 für den Pisaner Dom, 144-45 zu den Arbeiten Domenicos an den Orgelflügel des Pisaner Domes 1490 und am Triumphbogen des Pisaner Domes 1492 und vor allem 437 zu den Pigmentkäufen der Ghirlandaio-Werkstatt bei den Jesuiten 1494. Vgl. auch Ronald G. Kecks 1995, 109 und Ronald G. Kecks 1997, 163-66. Zu den Pisaner Arbeiten des Ghirlandaio in den 90er Jahren und seine Organisation des Werkstattbetriebes vgl. auch Jean K. Cadogan 1996, 89 -96.

⁵⁶⁶ Leopoldo Tanfani-Centofanti 1898, 143.

In Pisa ist Ghirlandaio ist in jener Zeit über weitere Dokumente nachgewiesen:

"Domenico della Ghirlandaia dipintore da Firenze à avuto a di 19 di dicembre 1479 lire due portò chontanti disse per chonprare vino

1.2.s.-

E a di ditto fior. uno largho portò lui chontanti

1.5.s.14

E a di 9 di giannaio 1479 lire due chontanti

1.2,s.-

E a di 25 di giannaio 1479 lire sei ebbe in quattrini

1.6,s.-

E a di 8 di ferraio 1479 cinque, soldi XIII portò chontanti

1.5,s.14

E a di 12 di ferraio 1479 lire 3 e soldi otto ne chomprò farina

1.3,s.8

E a di 19 di ferraio 1479 lire nove e soldi XIII portò lui chontanti

1.9,s.14..."⁵⁶⁷

Tatsächlich weist dieses Dokument nach, daß Ghirlandaio sich bis Februar 1480 in Pisa aufhielt, da die Stadt, wie Florenz, das Kalenderjahr am 25. März beginnen ließ.

Die Anwesenheitsliste der *Confraternita di San Paolo* läßt zudem den Schluß zu, daß Ghirlandaio (wohl wegen der Pest) ab dem Mai 1478 nicht in Florenz anwesend war.

Der Maler ist erst in der siebten Woche des Jahres 1480 wieder in den Listen zu finden, also kurz nach dem 19.2.1480, an dem er in Pisa bezahlt wird.⁵⁶⁸ In jedem Falle

⁵⁶⁷ Pèleo Bacci 1917-18, 127-8.

⁵⁶⁸ Archivio di Stato di Firenze, Compagnie Religiose Soppresse, 1582/6, fol. 47 r.-47 v.: „YHSMCCCCLXXVIII. Rassegna dei frategli fatta per messer Luigi diacopo Giani proveditore al tempo di ser Michele di michellozo michelozzi ghovernatore per iiii mesi chominciasi ad iiii di maggio 1478 e nomi e quali son questi (...)

Domenicho di tomaso di churrado

0.0.0.

(C.M)

Davit di tomaso di churado

0.0.0.“

fol. 49 r.:

„(C/Mo,C/Go,C/Lo,C/A)

Tomaso di churado di doffo

1.2.3.....“

Offensichtlich werden die Treffen ausgesetzt wegen der Pest in Florenz.

Siehe auch fol. 49 v.:

hält sich der Maler in der Zeit zwischen Mai 1478 und Februar 1480 nicht in Florenz auf.

Die beiden erwähnten Tafeln, eine Marienkrönung und eine Madonna mit Kind für den Dom von Pisa, sind verloren gegangen. Mit Sicherheit handelt es sich nicht um die erwähnte Tafel, die ja aus dem Jesuitenkloster San Gerolamo stammte. Stilistisch paßt sie jedoch in das Panorama der Malerei Ghirlandaios am Ende der 70er Jahre, da er hier seinen eckigen, an Baldovinetti, Verrocchio und den Pollaiuolo inspirierten Stil zugunsten einer eleganteren und glatteren Malweise aufgibt.

In jedem Falle müssen die Pisaner Tafeln nach der *Cappella di Santa Fina* in San Gimignano und vor dem Romaufenthalt von 1481-1482 datiert werden, also in der weitestmöglichen Zeitspanne von 6 Jahren.

Die Jesuiten sind schon seit 1364 in Pisa nachgewiesen, das Kloster San Gerolamo entsteht jedoch erst 1434 durch eine Schenkung des Rainerio de` Scarsi. 1441 erläßt die *Signoria* dem Kloster die jährlichen 30 Lire Torzoll. Dokumentiert ist die Tätigkeit der Pisaner Jesuiten als Glasmaler.⁵⁶⁹

„YHSMCCCCLVIII. Rassegna de frategli fatta per messer stagio di mariano (...) provveditore al tempo di francescho dantonio miniatore ghovernatore per iiii mesi chominciato adì vi genaio e nomi de quali sono questi per primo ./..“

fol. 50 r.:

„(C/G,F/M,M/M,A/C)

Benedetto di tomaso di churado

- 4.0.6.7.0.9.10.11.12.13.0.15.16.?

(C/G,Y/A)

Domenicho di tomaso di churado

1.0.L.0.0.0.7.0.0.0.11.12.0.0.L.0.0.

(M,M, G/F?, Y)

Davit di tomaso di churrado

1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.13.14.15.16.17.“

fol. 52 r.:

„(M,M, G/F?, Y)

Tomaso di churrado di doffo

1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.13.14.15.16.17.“

Aus diesen Notizen der Bruderschaft ergibt sich, daß Ghirlandaio offensichtlich allein in Pisa war, während der Bruder und Werkstattgenosse Davide in der Stadt verblieb oder jedenfalls früher zurückkehrte, da er regelmäßig zu den Treffen der *Compagnia di San Paolo* erschien.

⁵⁶⁹Vgl. Georg Dufner 1975, 351-53.

Polloni erwähnt ein Gnadenbild, die "*Madonna sotto gli organi*", welches in San Gerolamo verehrt wurde,⁵⁷⁰ so daß eine über das im Jesuitenorden sowieso hohe Maß hinausgehende Marienverehrung angenommen werden darf. Durch das spurlose Verschwinden der Archive nach der Auflösung des Ordens 1669 ist jedoch über dieses vermutlich ärmste der toskanischen Jesuitenklöster so gut wie nichts bekannt. Möglicherweise kontaktierten die Jesuiten Ghirlandaio über seine Arbeiten am Dom, wo sie eventuell für die Beschaffung von Pigmenten zuständig waren.

6.2.2 Beschreibung

Das Retabel stellt eine *Sacra Conversazione* vor einer antikisierenden Architektur dar. Von links nach rechts begleiten Katharina, Stephan, Laurenz und Dorothea die Madonna, welche unterhalb einer Muschelnische auf einem zweistufigen, mit rötlichbraunem Marmor intarsierten Podest thronet. Maria sitzt aufrecht im Dreiviertelprofil und neigt den Kopf leicht dem Kinde zu, schlägt jedoch die Augen nieder. Sie reicht dem Kinde mit der linken Hand eine weiße Rose. Ein ultramarinblauer Mantel öffnet sich über der Brust und gibt den Blick auf ein karmesinrotes, eng anliegendes Kleid frei. Über ihren Knien bauscht sich das Gewand; der Saum bricht sich eckig auf dem Boden, und die rot beschuhte linke Fußspitze lugt darunter hervor. Eine goldene Borte auf dem Saum und ein goldener Stern auf Mariens linker Schulter schmücken den Mantel. Ein über dem Haupt zusammengebundener Schleier fällt auf ihre Schultern und läßt die dunkelblonden in der Mitte gescheitelten Haare erkennen. Das blonde, nackte, von einem roten Kreuznimbus überfangene Christuskind sitzt auf einem goldenen, dunkel gefütterten Kissen auf Mariens linkem Knie. Es ist wie diese im Dreiviertelprofil zu sehen, sucht mit den Augen Mariens Blick und streckt beide Arme nach ihr aus. Die rechte Hand greift in ihren Schleier. Eine mit rotem Marmor intarsierte Muschelnische umfängt Maria und das Kind. Den Sitz Mariens verdeckt ihr Mantel.

⁵⁷⁰ Bartolommeo **Polloni**: *Alcuni vetusti edifici di Pisa e suoi dintorni*. Pisa: Pieraccini 1836, 112; Guglielmo Gumpfenberg/ Giambattista Maggio Hg. 1843, Bd. 6, 479-86. Nach Gumpfenberg wurde dieses Gnadenbild 1225 hinter einer Orgel entdeckt und spielte dann nach 1494, also nach dem Abfall Pisas von Florenz eine besondere Rolle.

Die rechts und links vor der Madonna stehenden Stephan und Laurenz tragen eine rotschwarze Diakonstracht. Stephanus schaut nach rechts aus dem Bilde heraus; Laurenz dagegen blickt dem Betrachter aus dem Augenwinkel entgegen. Ihre betont jugendlichen Gesichter wirken trotz der Tonsurierung fast kindlich. Beide halten in der Linken eine Märtyrerpalme und in der Rechten ein Buch. Stephanus ist von seinem Gegenüber durch zwei Steine über dem Haupt unterschieden. Blut läuft über seine Tonsur. Die Gewänder sind in einem Gleichgewicht der Farbkontraste gehalten. Die den roten Partien im Gewande des Stephanus entsprechenden Teile im Gewande des Laurenz sind dort schwarz und umgekehrt. Eine filigrane Goldornamentierung schmückt beide Gewänder. Sie bildet auf der Brust der beiden Märtyrerdikone das Christuszeichen des Bernhardin von Siena, den Sonnenkranz mit den Buchstaben IHS. Katharina links hält die Märtyrerpalme in der Rechten und stützt sich mit derselben Hand auf ihr mit Zähnen versehenes Rad. Ihr goldgelbes, hoch über der Brust gegürtetes Kleid mit rostbraunem, goldverziertem, rundem Halsausschnitt wird von einem einer Toga ähnelnden, stark karmesinroten, grün gefütterten Mantel überfangen. Ihr rotes Haar läßt eine hohe Stime mit ausgezupften Augenbrauen frei. Sie blickt nach rechts oben, während die rechts stehende Dorothea mit nach links geneigtem, rosenbekränzten Kopf hinabschaut. Dorothea rafft mit ihrer linken Hand einen violetten, rot gefütterten Mantel, der über ein grünes, über der Brust zusammengefaßtes Kleid gelegt ist. Die Farbigkeit der beiden Jungfrauenheiligen ist komplementär gehalten: dem gelben Kleid der Katharina entspricht der violette Mantel Dorotheas und die rote Gewandpartie Katharinas wird durch das grüne Kleid Dorotheas kontrastiert.

Hinter den Häuptern der Heiligen ist ein Gesims über die das Bild in ganzer Breite überziehenden Wand verkröpft. Maria sitzt unterhalb einer mit rotem Marmor intarsierten Tabernakelnische. Über ihr befindet sich eine Kalotte mit kassetierter Tonne und Muschelornamentierung. Goldene Lotospalmettenfriese verzieren die Stufen des Thrones. Hinter der Wand leuchtet ein blauer, von Wolken durchzogener Himmel.

Die dominanten Farben des Bildes sind karmesinrot und blau, wobei zwischen dem Ultramarin des Madonnenmantels und dem eher grünlichen Azur des Himmels unterschieden werden muß.

6.2.3 Stilistische Bezugspunkte: eine weitere Tafel der Ghirlandaio-Werkstatt und die Ausstattung der Jesuatenkirche

Augusto Bellini Pietri bringt die beschriebene Tafel in Zusammenhang mit einem Werk Tafel Alesso Baldovinettis in der Berenson Collection, mit Leonardos Madonna Benois in München und mit der heute in Philadelphia in der Jonson Collection befindlichen Tafel der Ghirlandaio-Werkstatt aus der Galleria Mansi in Lucca.⁵⁷¹ Er verweist auf Ähnlichkeiten in Faltenwürfen und Lokalfarben mit der Tafel für den Jesuatenkonvent in Florenz. Diese Beziehung zum Florentiner Retabel gilt vor allem für ein zweites in Pisa befindliches Gemälde, dessen Komposition dem Florentiner Werk ähnlich, das aber wesentlich stärker beschädigt ist, so daß der Vergleich nicht unproblematisch ist.

Vasari muß beide Tafeln Ghirlandaios noch *in situ* gesehen haben:

"... in San Girolamo ai frati Gesuati dipinse due tavole a tempera, quella dell'altar maggiore ed un'altra ... nel qual luogo ancora è di mano del medesimo, in un quadro, San Rocco e San Bastiano, il quale fu donato a que' padri da non so chi de' Medici; onde essi vi hanno perciò aggiunta l'arme di papa Leone X. ..." ⁵⁷²

Auch diese Tafel ist noch erhalten und befindet sich im Museo di San Matteo. Sie ist, wie die beiden anderen Tafeln, in ihrer Attribution umstritten und wird gemeinhin einem Ghirlandaio-Schüler gegeben (Abb. 50 b).⁵⁷³ Über die weitere Ausstattung der vollkommen zerstörten Kirche San Gerolamo zur Zeit Ghirlandaios ist (abgesehen von dem oben erwähnten, verlorengegangenen Gnadenbild) nichts bekannt.

⁵⁷¹ Augusto Bellini Pietri 1909, 331-334.

⁵⁷² Zitiert nach I.B. Supino 1894, 86. Vgl. Giorgio Vasari/Gaetano Milanesi Hg 1878, Bd. 3, 271.

⁵⁷³ Lisa Venturini 1996, 161 spricht von einer Werkstattarbeit um 1490.

Auf dieser zweiten der Ghirlandaio-Werkstatt zugeschriebenen Tafel (Abb. 50) ist eine Madonna mit Kind zu sehen, umgeben von einem Apostel (vielleicht Paulus), Hieronymus, Raphael und Bernhard (bzw. Benedikt). Davor kniet rechts in etwas kleinerem Maßstab ein jugendlicher Stifter im Profil, der seine Mütze in den Händen festhält. Die Madonna wird von einer Muschelnische umfassen, die in Marmorintarsien gerahmt ist. Auf der Rahmung ist der Beginn des Mariengrußes zu lesen: „AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS“. Ein ungelenk gemusterter türkischer Teppich fällt auf den ebenso ungeschickt gezeichneten Opus-Sectile-Boden. Das stehende nackte Kind wendet sich dem Stifter zu und lehnt sich mit dem rechten Arme auf die Schulter seiner Mutter. Seine Blöße wird von der Madonna mit dem Schleier bedeckt.

Gemma Landolfi betont ebenfalls die Nähe zu Leonardos Madonna Benois und bringt die Tafel in Verbindung zu einer Zeichnung in den Uffizien, die schon von Küppers aufgeführt wurde und die nach Fahy eine Kopie eines Ghirlandaio-Schülers ist.⁵⁷⁴ Der architektonisch raffiniert durchgestaltete "Hof" des Hintergrundes in der Tafel sei auf eine spezifisch florentinische Tradition zurückzuführen.

Die Gegenwart des Stifters läßt darauf schließen, daß Ghirlandaio hier eher für eine Familienkapelle arbeitete, da sich Stifter in der Regel nicht an einem so exponierten Ort wie auf der Mitteltafel eines Hochaltarretabels darstellen ließen.

Aus der späteren, originalen Ausstattung der Jesuiten-Kirche ist 1837 noch ein von Ottavio di Santi Sassetti gestiftetes Hochaltarretabel des Ottavio Vannini von 1617 erhalten, eine Kommunion des heiligen Hieronymus, der wie die beiden im Museo di San Matteo befindlichen Bilder Ghirlandaios im Konvent Sant' Anna aufbewahrt wurde, welcher die Jesuitenkirche übernommen hatte.⁵⁷⁵ Ghirlandaios Marien Tafel wurde also durch eine Tafel ersetzt, die dem Kirchenvater Hieronymus und damit dem

⁵⁷⁴ Gemma Landolfi 1992, 160, Everett Fahy 1969, 153, Paul Erich Küppers 1916, 5-13, Anna Maria **Petrioli Tofani**: Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. Bd. 1, Firenze: Olschki, 1991, Kat.-Nr.432 E, vgl. ibidem 422 E.

⁵⁷⁵Vgl. R. Grassi 1837, Bd. 3, 133-6, 134.

Titularheiligen der Kirche gewidmet war. Dies mag mit einer veränderten Ordenspolitik im 16. und 17. Jahrhundert zusammenhängen. 1751 wird allerdings als auf dem Hochaltar befindlich eine Tafel mit dem Tod des Hieronymus von Raffaele Vanni erwähnt,⁵⁷⁶ so daß entweder die Attribution wechselte, oder aber das Altartafel erneut ersetzt wurde.

Ausgehend von Vasari kann postuliert werden, daß Ghirlandaio zwei Tafeln für den Hauptaltar und eine Seitenkapelle schuf und daß mit Sicherheit ein Gnadenbild in der Kirche existierte. Sonst ist über die im 19. Jahrhundert abgerissene Kirche nichts bekannt.

6.2.4 Bauunternehmungen im Pisa des *Quattrocento*

Die einzige große Bauunternehmung im Pisa des frühen *Quattrocento* ist nach der Eroberung 1406 die Karmeliterinnenkirche St. Anna neben dem Jesuitenkloster San Gerolamo. Nach da Morrone wird Sant`Anna 1427 geweiht und erst um 1700 erneut umgebaut.⁵⁷⁷ In der zweiten Jahrhunderthälfte kommt die Bautätigkeit in der auf 3000 Einwohner geschrumpften Stadt wieder in Gang 1450-60 wird das Camposanto vervollständigt, 1462-5 wird das *Spedale dei Trovatielli* erbaut. Schließlich vollendet man den erzbischöflichen Palast.⁵⁷⁸ Initiator der neuen Bautätigkeit ist der Erzbischof Filippo Vieri dei Medici. Es beginnt auch in der Bautätigkeit eine Neubewertung Pisas durch die Medici, die rund um Pisa Ländereien erwerben, 1472 die Universität dort erneuern und auf diese Weise versuchen, die Stadt stärker an Florenz zu binden.⁵⁷⁹

6.2.5 Pisaner Malerei des *Quattrocento*

⁵⁷⁶Pandolfo Titi 1751, 152.

⁵⁷⁷Alessandro da Morrone 1821, 131-2.

⁵⁷⁸Emilio Tolaini 1992, 76-8.

⁵⁷⁹Mario Salmi, B. Pace, A. Savelli, A. Niccolai 1929, 59-61.

Nach der Eroberung Pisas durch Florenz zu Beginn des 15. Jahrhunderts kann von einem plötzlichen Zusammenbrechen einer eigenständigen künstlerischen Tradition die Rede sein. Das Panorama der Pisaner Malerei jener Jahre ist nun wesentlich durch die Künstler der Florentiner Schule bestimmt.⁵⁸⁰ In der ersten Jahrhunderthälfte sticht in der lokalen Tradition nur der noch ganz der internationalen Gotik verpflichtete Portugiese Alvaro Pirez d'Evora hervor, der ab 1410 in Pisa nachweisbar ist.⁵⁸¹ Vor 1450 ist von den Florentiner Malern nur Masaccio in Pisa präsent, mit dem in seiner Gestalt nicht endgültig geklärten Retabel von 1426 für die Kirche Santa Maria del Carmine (Abb. 51).⁵⁸² Ungeklärt ist die Form dieses Masaccio-Retabels, dessen Teile verstreut sind.⁵⁸³ Bei Betrachtung des Madonnenfragmentes in der National Gallery in Washington ergeben sich jedoch gewisse Anklänge an den späteren Ghirlandaio in der monumentalen Gestaltung der Madonna, so in der Gewandführung über der Kniepartie, in der Pose des Dreiviertelprofils und in der Nischen- bzw. Thronarchitektur hinter der Figur.

Diese relative Leere im künstlerischen Bereich endet ab 1461 mit der Wahl des oben erwähnten Filippo Vieri dei Medici zum Erzbischof. Tatsächlich ist ab jenem Jahr der den Medici eng verbundene Alesso Baldovinetti in Pisa nachweisbar. 1474 wird Botticelli nach Pisa gerufen, liefert jedoch keine vollendeten Werke ab.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰Zur Geschichte der Malerei im Pisa des 15. Jh. vgl. Maurizia **Tazartes**: La pittura a Pisa e a Lucca nel Quattrocento. In: Federico Zeri Hg.: La Pittura in Italia. Il Quattrocento. Bd. 1, 2. erw. Auflage, Milano: Electa 1987 (1. Aufl. 1986) 305-314.

⁵⁸¹ Maurizia Tazartes 1987, 305.

⁵⁸² Maurizia Tazartes 1987, 305.

⁵⁸³John **Shearman**: Masaccio's Pisa Altar-Piece: an Alternative Reconstruction. In: Burlington Magazine 108 (1966) 449-55 schlägt eine Rekonstruktion als vereinheitlichte Tafel, also als eine der ersten *Sacre Conversazioni* vor; Christa **Gardner von Teuffel**: Masaccio and the Pisa Altarpiece: a New Approach. In: Jahrbuch der Berliner Museen 19 (1977), 23-68, besteht dagegen auf einer Struktur als Polyptychon. J.I. Miller 1983, 51-2 vermutet das Retabel an der rechten Hälfte des Lettners der Kirche. Es handelte sich also um einen Seitenaltar.

⁵⁸⁴Vgl. Maurizia Tazartes 1992, 305.

1476 bis 1477 bemalt der Florentiner Zanobi Machiavelli die "*sopracieli*" im Querhaus des Pisaner Domes.⁵⁸⁵ Enzo Carli Katalog des Museo di San Matteo enthält außerdem drei Tafeln aus dem Umkreis des Florentiners Francesco d'Antonio, welche aus dem Kloster Santa Croce in Fossabanda stammen. Es handelt sich um drei Madonnen mit Heiligen, die von Carli in die Zeit um 1465 gegeben werden.⁵⁸⁶

Ein weiterer Florentiner Maler, der in der Jahrhundertmitte die Pisaner Malerei prägt, ist Benozzo Gozzoli. 1468 bis 1485 vervollständigt Benozzo Gozzoli die Fresken auf der Nordseite des Camposanto in Pisa, hinterläßt je ein Kreuzigungsfresko in San Benedetto und San Domenico, stellt für den Dom ein Altarretabel mit einer *Sacra Conversazione* her, sowie in San Benedetto sopr'Arno eine weitere *Madonna con Santi*. Es kommen seine Tafel mit dem Triumph des Thomas von Aquin, eine *Sacra Conversazione* für San Lazzaro sowie eine Arbeit für die Kompanie der in Pisa residierenden Florentiner hinzu (Abb. 52).⁵⁸⁷ Diese Tafel ist von besonderem Interesse, da sie kurz vor dem behandelten Werk Ghirlandaios entstanden sein muß, 1477 oder 1478. Gozzoli umgibt die Madonna hier mit einem Kreis von sechs Heiligen, die alle in unmittelbarem Bezug zur Hauptstadt der Toskana stehen. Die Konstellation dieser Tafel übernimmt Gozzoli aus der *Pala di San Marco* des Fra Angelico, wobei er jedoch auf die weite Räumlichkeit seines Meisters verzichtet und lineare, flächige Effekte in der Nähe zur internationalen Gotik bevorzugt.⁵⁸⁸ Gerade dieses Werk bezeugte noch einmal die Herrschaft der Florentiner in der eroberten Stadt.

⁵⁸⁵Maurizia Tazartes 1992, 305.

⁵⁸⁶ Vgl. Enzo Carli: Il Museo di Pisa. Pisa: Cassa di Risparmio di Pisa 1974, 99-101, Kat.- Nr. 101 (Madonna mit Appollonia, Blasius, heiligem Märtyrer und Rosalia), 102 (Madonna mit Antonius Abbas, Bartholomäus, Rosalia und Katharina), 104 (Madonna mit Antonius von Padua, Sylvester, Ranieri, Franziskus). Carli bringt eine 1474 entstandene Tafel in Dijon als *Terminus ante quem* in Verbindung mit den Pisaner Tafeln und datiert sie um 1465.

⁵⁸⁷Anna Padoa Rizzo 1992, 110-117, 125.

⁵⁸⁸ Anna Padoa Rizzo 1992, 117.

So entstehen die Bilder Ghirlandaios in einer Zeit, in der Pisa nach langer Zeit des Niederganges von den Medici wieder aufgewertet wird.⁵⁸⁹ Im Gegensatz zu Gozzolis Tafel der Florentiner in Pisa wählt Ghirlandaio eine W-förmige Konstellation der Figuren, die zudem in ihrer Räumlichkeit klar definiert sind. Ghirlandaio läßt sie auf dem klar fluchtenden Opus-Sectile-Boden stehen, und postiert die beiden mittleren Assistenzheiligen vorne, so daß sie der fluchtenden Wirkung entgegenstehen.⁵⁹⁰ Zudem kommt bei Ghirlandaio im Gegensatz zu Gozzoli ein flämisch inspirierter Detailrealismus zum Tragen. Dieser Detailrealismus ist spätestens seit 1475 eine der damals aktuellen Tendenzen in der Kunst der Arnostadt. Offensichtlich haben sich die Jesuiten hier für den innovativeren Meister entschieden.

Die Stadt wurde in den Jahren der Arbeit Ghirlandaios von Raffaele Riario regiert, der 1479 seine Regierung als Erzbischof begann.⁵⁹¹ Riario löste den durch die Verschwörung der Pazzi diskreditierten Francesco III. Salviati di Riario ab, gehörte aber ebenso wie jener zur Entourage der Nepoten Sixtus' IV. Es ist denkbar, daß mindestens das zweite im Museo di San Matteo befindliche Retabel (Abb. 50) mit Raffaele Riario zusammenhängt, da dort der Erzengel Raphael unter den Heiligen erscheint.⁵⁹² Zum Umkreis des Papstes gab es eine konkrete Verbindung, da

⁵⁸⁹ Vgl. Emilio Tolaini 1992, 75-78. Tolaini geht vor allem auf den Niedergang der Stadt zwischen 1406 und 1450 ein, der seiner Meinung nach jedoch durch die Medici aufgefangen wurde. In der ersten Jahrhunderthälfte spielte vor allem die Karmeliterkirche Pisas als Bezugspunkt für Donatello und Masaccio eine Rolle im Bereich des künstlerischen Mäzenatentumes. M. Salmi, B. Pace, A. Savelli, A. Niccolai 1929, 59-64 erwähnen das besondere Verhältnis der Medici zu Pisa, das sich besonders in der faktischen Neugründung der *Sapienza* 1472 niederschlug (64). Vgl. auch Bartolommeo Polloni 1836, 105 mit seiner Liste der Erzbischöfe in dem in Frage kommenden Zeitraum: 1461 Filippo de' Medici, 1474 Francesco III. Salviati di Riario, 1479 Raffaello Riario, 1499 Cesare Riario. Siehe auch Paolo **Tronci**: *Annali di Pisa*. Lucca: Luigi Guidotti 1843.

⁵⁹⁰ Ronald G. Kecks 1995, 109 und 119 zitiert hier Hans Kaspars 1954 nur als maschinenschriftliche Fassung veröffentlichte Dissertation.

⁵⁹¹ Vgl. Bartolommeo Polloni: 1836, 105.

⁵⁹² Gemma Landolfi 1992, 165 weist auf die besondere Verehrung für Hieronymus und Bernhard im Jesuitenorden hin und vermutet einen Stifter mit dem Namen

Ghirlandaio und sein Bruder Davide Mitte der 1470er Jahre in Rom die Bibliothek des Vatikanes ausgemalt hatten.

Ghirlandaio ist in Pisa und Pistoia erst ab 1490 wieder nachweisbar, wo er in erster Linie am Dom arbeitet und dort die Orgelfügel dekoriert und den Triumphbogen mit Engelsdarstellungen schmückt. Hinzu kommen Mosaikarbeiten der Ghirlandaio-Werkstatt aus den 90er Jahren.⁵⁹³

Domenico ist in den Jahren 1478 bis 1494 also der umtriebige Florentiner Künstler in Pisa gewesen und verdrängte Gozzoli dort vom Markt. Die Vermutung liegt nahe, daß Baldovinetti, Gozzoli und Ghirlandaio über die Medici nach Pisa vermittelt wurden und eine Rolle in der Kunstpolitik der ungekrönten Fürsten spielen sollten, welche versuchten, die niedergegangene Stadt aufzuwerten und an sich zu binden. Ghirlandaio könnte auch als Lehrling des Baldovinetti in den 60er Jahren die ersten Kontakte geknüpft haben, als jener in Pisa arbeitete.⁵⁹⁴

6.2.6 Ikonographische Fragestellungen

Die Zusammenstellung der Heiligen auf dem Altarretabel Ghirlandaios erstaunt. Auf dem Hochaltarretabel befinden sich für den Jesuitenorden atypische Figuren, deren

Raffaele. Möglich ist jedoch auch ein Stifter aus der Umgebung des Erzbischofs, der so seine Loyalität demonstrierte.

⁵⁹³Vgl. dazu Jean K. Cadogan 1996, 89-96. Leopoldo Tanfani Centofanti 1898, 135,136 zu Arbeiten am Dom und 143 zu den beiden verlorenen Tafeln im Dom, 144 zu den Malereien auf den Orgelflügel, 145-46 zu den Malereien der "*tribuna*".

⁵⁹⁴ Ronald Kecks 1995, 97 weist auf die Vermittlerstellung Baldovinettis zwischen Künstlern wie Castagno und Domenico Veneziano und dem jungen Ghirlandaio hin. Ruth Wegwood Kennedy 1938, 179 äußert sich skeptisch in bezug auf eine regelrechte Lehre des jungen Künstlers bei Baldovinetti. Diese Lehre, also eine Tätigkeit als "*garzone*", ist jedoch dokumentiert. Vgl. dazu Giovanni **Poggi**: I ricordi di Alesso Baldovinetti, nuovamente pubblicati ed illustrati. Firenze, 1909 und Cornelius **von Fabriczy**: Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 28 (1905) 539-44.

Charakteristika Unschuld, Jugendlichkeit und Märtyrertod sind. Es handelt sich um Jungfrauenheilige und heilige Diakone der Urkirche⁵⁹⁵.

Das Seitenaltarbild ist mit Heiligen geschmückt, deren Verbindung zum Orden enger gewesen sein muß: Hieronymus, Bernhard (oder Benedikt) und Raphael sowie ein nicht identifizierter bärtiger Heiliger (Paulus?).⁵⁹⁶

Am wahrscheinlichsten erscheint die Identifizierung des weißbärtigen Mönches in weißer Tracht als Bernhard von Clairvaux. Der Bart verweist zwar auf eine altertümliche, zeitlich weit entfernte Figur, doch scheint eine engere Verbindung der Jesuiten zum Zisterzienserorden vorzuliegen.

Diese handwerklich zum Teil nicht sehr qualitätvolle Werkstattarbeit hält sich so eng an die Komposition der Hochaltartafel, daß eine zeitgleiche oder zeitlich nahe Datierung wahrscheinlich wird. Wäre er (wie vermutet worden ist) eine Arbeit der 90er Jahre, so hätte man von den stilistischen und kompositorischen Erneuerungen im Stil Ghirlandaios Gebrauch gemacht.⁵⁹⁷ Dieser Seitenaltar bietet einen gewissen Ansatzpunkt, um das vermutliche Hochaltarretabel zu interpretieren. Die Gegenwart des heiligen Hieronymus und eines Benediktiner- bzw. Zisterzienserheiligen hängen mit der besonderen Verehrung dieser Heiligen bei den Jesuiten zusammen, denn ihr Schrifttum bildete die Grundlage der Ordensideologie.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Zu den Ordensheiligen der Jesuiten vgl. Daniel Russo 1987, 160 sowie Fabio Bisogni 1972, 60-79. Russos Analyse des Rinieri-Retabels in Avignon zeigt vor allem Eremiten, Mitglieder der Bettelorden und Kirchenväter als die typischen Figuren der jesuitischen Ikonographie.

⁵⁹⁶ Enzo Carli 1974, 103 identifiziert die fraglichen Heiligen als Benedikt und Paulus, während Gemma Landolfi 1992, 165 hier den Heiligen Bernhard von Clairvaux zu erkennen vermeint.

⁵⁹⁷ Gemma Landolfi 1992, 165 datiert das Altarretabel in die späten 80er bzw 90er Jahre. Die stilistischen und ikonographischen Innovationen jener Jahre in der Ghirlandaio-Werkstatt lassen dies jedoch fraglich erscheinen, zumal die abgeriebene Oberfläche des Retabels wenig Schlüsse zuläßt.

⁵⁹⁸ Georg Dufner 1975, 112 erwähnt die Übersetzungen Giovanni Tavellis des Bernhard von Clairvaux ins Italienische, vgl. auch 183 zur Idee der Urkirche, R. Guarnieri 1977, Kol. 1122 weist auf die engen Beziehungen zum Benediktinerinnenkloster Santa Bonda in Siena hin und zitiert eine Passage aus dem

Die "*Epistula ad Eustochium*" des Hieronymus und die zisterziensische Tradition des Bernhard von Clairvaux gehörten neben der Ordenregel der Augustiner zu dem Erbe, auf dessen Grundlage der Jesuitenbischof Tavelli in den 1430er Jahren endgültig eine Ordensregel verfaßt hatte. Es ging Tavelli um eine Rückkehr zu den Wurzeln des Mönchtums, so daß die frühe Ordensregel des heiligen Benedikt von Nursia, die Regel der Zisterzienser und einer der ältesten Texte zum Mönchtum, die Epistel des Hieronymus, in seine volkssprachliche Ordensregel einfließen.⁵⁹⁹

Vor allem der Brief des Hieronymus enthält Schlüsselstellen, denn er kritisiert das wilde Eremitentum im Heiligen Land, das viele Gefahren berge. Hieronymus wendet sich an eine seiner Jüngerinnen in Rom, die den Entschluß gefaßt hat, sich dem Jungfrauendasein zu widmen.⁶⁰⁰ Hieronymus lobt diesen Entschluß, denn Christus und Maria lebten jungfräulich, und vergleicht den Jungfrauen- mit dem Gattinnen- und Witwenstand:

"Ich preise die Ehe, ich preise die Heirat, aber nur weil sie Jungfrauen schaffen. Ich pflücke die Rose vom Dorn, hole das Gold aus der Erde, entnehme die Perle der Auster."⁶⁰¹

Dieses ehelose Leben müsse jedoch gewissen Regeln unterworfen werden. So sollen die ehelosen Frauen keine weltlichen Bücher lesen und sie sollen sich einer geregelten Form des Lebens in Gemeinschaft unterwerfen, dem "*coenobium*", das Hieronymus

Werk Bettinis, in der die Rede von der Imitation der Lebensweise des Hieronymus ist. Giovanni Battista Uccelli 1865, 154-229 veröffentlichte die Ordensregel mit einer langen Einleitung und Daniel Russo 1987, 149-73 weist vor allem auf die vielen narrativen Zyklen zum Leben des Heiligen hin. Die meisten Kirchen der Jesuiten standen unter dem Patronat des Hieronymus, ein Privileg, daß ihnen, so R. Guarnieri 1977, Kol. 1125 nochmals 1499 von Alexander VI. bestätigt wurde.

⁵⁹⁹Georg Dufner 1975, 140-1, R. Guarnieri 1977, Kol. 1124.

⁶⁰⁰Die hier zitierten Passagen entstammen: **Hieronymus** (F.A. Wright Hg. und Übers.): *Select Letters of St. Jerome*. Cambridge /Mass.: Harvard University Press, London: William Heinemann, 5. Auflage 1980 (1. Aufl. 1933) 53-159: "Ad Eustochium...".

⁶⁰¹Hieronymus /F.A. Wright Hg. u. Übers. 1980, 95.

beschreibt als heiteres Fasten, diskretes Almosengeben und schlichte Kleidung.⁶⁰² Eine besondere Rolle spiele das Schweigen, denn auch Maria sei zunächst nicht fähig zu reden, als der Engel der Verkündigung sie anspreche. Vor allem fordert der Kirchenvater die Nonnen auf, innerhalb der Kirche zu bleiben und sich ihrer Autorität zu unterwerfen. Es folgt ein nochmaliges Lob der Jungfräulichkeit Mariens.⁶⁰³

Die Verbindung zu den beiden Altarretabeln in Pisa scheint offensichtlich: Hieronymus prägt neben anderen Heiligen als Vorläufer der Ordensregel einen Altaraufsatz. Im zweiten Retabel wird die von Hieronymus postulierte Jungfräulichkeit betont: Laurentz und Stephan vertreten die zu Martyrium und Jungfräulichkeit bereite Urkirche neben den beiden Jungfrauenheiligen Katharina und Dorothea und der Jungfrau Maria. Die künstlerische Qualität und die Zusammenstellung der Heiligen lassen vermuten, daß dieses Retabel sich auf dem Hochaltar befand.

Diesen vermutlichen Hauptaltar widmete man also den jugendlich-jungfräulichen Heiligen, die weithin geläufig waren und die auch das große Publikum in Pisa kannte, während der vermutliche Seitenaltar enger auf den Mönchsorden und auf seine "*auctoritates*" bezogen war. Das mutmaßliche Hochaltarretabel war sicherlich einem größeren Publikum verständlich und vielleicht auch zugänglich, während der vermutliche Seitenaltar in seiner Auswahl der Heiligen zwar eher ordenstypisch bleibt, durch die eingefügte jugendliche Stifterfigur jedoch in den Rahmen einer Familienkapelle gehörte. So genoß er eingeschränkte Aufmerksamkeit und war einem privateren, aus Stifter und Ordensleuten zusammengesetzten Publikum vorbehalten. Beide Retabel hängen also mit der Verehrung des Hieronymus und der Kirchenväter zusammen. Sie vergegenwärtigen die Urkirche, Märtyrer und Kirchenvätertum. Es ist also eine Art „zurück zu den Wurzeln“ innerhalb der Amtskirche, das hier propagiert wird, und das Ghirlandaio in jeder Beziehung im Florentiner Altarretabel der dortigen Jesuitenkirche San Giusto weiterentwickeln wird.

⁶⁰²Hieronymus / F.A.Wright Hg. u. Übers. 1980, 115 und 138 ff.

⁶⁰³Hieronymus/F.A. Wright Hg. u. Übers. 1980, 149 und 154.

Die Bildzeichen in den Pisaner Altarretabeln, die Attribute der Heiligen und der Madonna, müssen sicherlich im Kontext einer Ordensikonographie gesehen werden, die weiter unten erläutert werden soll. Es seien hier jedoch einige Vermutungen vorausgeschickt. Das Christusmonogramm auf den Dalmatiken der Diakone ist das der Franziskanerobservanz entstammende Sonnenzeichen des Bernhardin von Siena, das auch in den Kirchen der Jesuiten in Venedig und Verona wiederholt wird, also eine besondere Wichtigkeit genoß. Die Rose mag man als Zeichen der Jungfräulichkeit im Sinne des Hieronymus, aber auch als Zeichen der Liebe verstehen. Das nackte Christuskind auf dem Kissen könnte Zeichen der Inkarnation, aber auch Symbol des Meßopfers sein. Es handelt es sich also um vieldeutige Zeichen, und Vieldeutigkeit scheint in beiden Palen beabsichtigt.

6.3 Das Altarretabel für San Giusto fuori le Mura

Der Auftrag und die Abrechnung für das Altarretabel Domenico Ghirlandaios in San Giusto (Abb. 53) sind nicht direkt in Dokumenten überliefert; es wird jedoch in einem Dokument von 1486 für das *Ospedale degli Innocenti* erwähnt, so daß sich hier ein Datum *ante quem* ergibt.⁶⁰⁴

Möglicherweise ersetzte es ein heute in Avignon befindliches Werk von Francesco d'Antonio (Abb. 57). Paatz erwähnt außerdem ein älteres Altarwerk des Nardo di Cione, das sich heute teilweise in London befindet.⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ Ronald G. Kecks 1995, 119 datiert das San Giusto-Retabel auf die Zeit um 1485. Ebenso Ronald G. Kecks 1997, 198. Siehe Giovanni Battista Uccelli 1865, 52-82 zur malerischen Ausstattung der Jesuitenkirche; siehe auch Luciano Berti, Caterina Caneva 1979, Kat.-Nr. P 699. Raymond Van Marle Bd. 13, 1933, 52-54, datiert das Retabel auf die Jahre vor 1484. Henri Hauvette 1907, 137-8 sieht den Altar aufgrund des Teppichs in der Nähe der Ognissanti-Fresken, also ebenfalls in den frühen 80er Jahren. Jan Lauts 1943, 50 gibt keine Datierung an.

Im Anhang seiner Dissertation veröffentlicht Paul Erich Küppers 1916, 86-87 den Vertrag von 1486, in dem die Rede davon ist, daß Bernardo di Francesco, Jesuitenbruder, als Bürge und Berater für den Maler bei der Erstellung des Hochaltars des Ospedale degli Innocenti fungierte.

Vgl. auch die bei Gaetano Bruscoli 1900 publizierten Dokumente; Paolo Bensi 1980, 36 geht auf den Pigmenthandel der Jesuiten und auf den Vertrag von 1486 ein; auch erwähnt bei Michael Baxandall 1987, 15-16. Jean K. Cadogan 1993, 30-1 publiziert den Vertrag mit Archivangaben: Archivio dell'Istituto degli Innocenti, Serie XIII, Nr. 8, giomale dal 1484 al 1489, fol. 158. Cadogan veröffentlichte dort auch die Belege für eine Arbeit Michelangelos als Lehrling bei Ghirlandaio zur Zeit des Innocenti-Retabels: Archivio dell'Istituto degli Innocenti, Serie CXVII, Nr. 29, Entrata e Uscita dal 1. gennaio 1486 al 31 dicembre 1487, fol. 140.

⁶⁰⁵ Walter und Elisabeth Paatz, Bd. 2, 1941, 277-279 erwähnen das verschollene Altarretabel des Nardo di Cione (277 und 279) und identifizieren es mit den ca. 1360-75 entstandenen Tafeln der National Gallery in London (Nr. 581), 3 Tafeln mit Johannes dem Täufer, Johannes dem Evangelisten und Jakobus dem Älteren. Es handelt sich hier um das Hauptaltarretabel der Kirche San Giovanni Battista della Calza, das sich vor dem Umzug der Jesuiten dorthin auf dem Altar befand, denn zu Zeiten Nardo di Ciones wurde die Gemeinschaft gerade erst gegründet. Die Kirche San Giovanni della Calza wurde nach 1531 ausgemalt (273). Vgl. auch Daniel Russo 1987, 156 zum Rinieri-Retabel, das sich eventuell in San Giusto als Vorgängerbild auf dem

Laut Vertrag von 1486 sollte der Hochaltar von San Giusto als Modell für die neue Arbeit dienen. Als Gewährsmann fungierte ein Jesuat, der hier wohl als eine Art Kunstsachverständiger engagiert wurde, da keine institutionelle Verbindung zum Jesuatenkloster bestand. Es handelte sich also in bezug auf die Rezeption um ein erfolgreiches Werk.

Das Retabel ist in seiner Provenienz gesichert; Vasari und die Führer des 16. und 17. Jahrhunderts sahen es in der neuen Kirche der Jesuaten San Giovanni Battista della Calza, die nach der Belagerung von Florenz im Jahre 1529 und der Zerstörung des alten Konventes San Giusto zum neuen Sitz des Ordens wurde.⁶⁰⁶

6.3.1 Geschichte des Konventes San Giusto fuori le mura

Die Jesuaten, seit 1383 in Florenz nachgewiesen, wohnten zunächst in dem kleinen Hospital San Giuliano vor der Porta San Frediano. Ab 1409 blieben die Jesuaten in dem Konvent Santa Trinita Vecchia in der Via Guelfa, zogen jedoch 1441 in das ehemalige Augustinerinnenkloster San Giusto fuori le Mura, das seit 1438 erneuert worden war, wohl auch, um dort ihre Werkstätten einzurichten.⁶⁰⁷

Der Kontakt Ghirlandaios zu den Jesuaten könnte sich über die Bruderschaft der Buca di San Paolo ergeben haben, deren Mitglied er seit Beginn der 70er Jahre war. Diese Bruderschaft kaufte 1439 das Kloster der Jesuaten, das sie zusammen mit der *Compagnia di San Giovanni Evangelista* benutzte.⁶⁰⁸

Hochaltar der Kirche oder aber auf der Mönchsempore über dem Eingang der Kirche befand.

⁶⁰⁶ Giorgio Vasari / Gaetano Milanesi Hg, Bd. 3, 1878, 257 und 258, Anm. 1, Francesco Bocchi 1677, 126. Noch Milanesi sah die Tafel in der Jesuatenkirche.

⁶⁰⁷ Giovanni Battista Uccelli 1865, 57- 71. Uccellis Buch ist, trotz einer nur unvollständigen Dokumentierung, bislang die einzige umfangreiche und immer noch grundlegende Monographie über das Jesuatenkloster in Florenz. Vgl. Georg Dufner 1975, 298-303, Paolo Bensi 1980, 35-36, Walther und Elisabeth Paatz, Bd. 5, 1953, 397-8 zur zerstörten Kirche der Trinità Vecchia.

⁶⁰⁸ Der Kaufvertrag zwischen den Jesuaten und der Kompanie befindet sich im Archivio di Stato di Firenze, Compagnie Religiose Soppressa, Compagnia di San Paolo, 1579, in einem Pergamentheftchen mit getrennter Seitenzählung:

„Capitoli, Registro dei Fratelli e memoria... (fol. 1 r.): La predetta chonpagnia principio` del mese di novembre mccccxxiii e furono in numero xi fratelli daddio spirati di chosi fare di gratia e amore fu loro choncesso luogho e abitacolo per seguire tale divotione e a servizio Dai venerabili servi diddio frati Ingesuati del chapucio bianco nel luogho dove gia feciono loro residenza volgarmente detta Lar trinita vechia. posto presso a san bernaba. chasa d abitare religiosamente con Oratorio e orto chonfinato da (fol. 1 v.): Dipoi chresciendo pella gratia di giesu el numero de fratelli chrebe el desiderio del far bene. e accioche perpetualmente la chasa fosse fermo ricettachulo di chotale famiglia. piauque a tali fratelli fare chonpera di tale luogho e chasa. e i venerabili religiosi ingesuati chonsiderato lo servitio e il fruto spirituale che di tale chonpagnia si vedea Gratosamente in vendita Lo concedettono e per prezzo di fiorini trecento doro. Onde per certe buone ragioni A dì xxviii dagosto mccccxxviii e detti Ingesuati feciono La detta vendita alla sopradetta chonpagnia benche pe(r) alchuno Rispetto la charta si facesse dire in uno de predetti fratelli cioe Luigi d`urbano bruni conperante per se e per chi nominasse, e rogato ne fu (fol 2 r.): Ser Michele diacopo di beninchasa notaio e cittadino fiorentino./. Pagossi pello detto luigi a debiti tenpi la ghabella al chomune pella detta conpera, ma de danari della detta compagnia. (...) Certe furono le chagioni che ritardò che pello Luigi non si fecie mediare La chonpera fatta. La nominagione pella detta chonpagnia monacho persino Adi xv di giugno mccccxli e il predetto di Nel luogho di san Gusto fuori della porta a pinti dove ogi si dimora e abitasi per i sopraschritti nominati Ingesuati e presente Eghano prochuratore gienerale et in tutto ghovernatore del detto ordine deglingesuati e pasqualino e altri de detti frati ingesuati e altre secholari persone, el sopradetto Luigi d`Urbano bruni Nomino` (fol. 2 v.): chonperatori del detto luogho la prefata chonpagnia chon quelle cagioni modi e forma che a tale chontratto si richieda, chon certo riserbo e modo da dovere(...). (fol. 3 v.): E venerabili religiosi frati Ingesuati del chapucio bianco da firenze debano ricevere danni chonpagnia di san palo appo. per luogho nostro dalloro conperato ffccc o...“

Zum Kauf gehörte auch die teilweise Übernahme des Inventares, so des Hochaltares mit einem Retabel, das eine Kreuzigung mit den knienden Hieronymus und Maurus zeigte und auch eine Prädelle besaß; an anderer Stelle der Kirche gab es mehrere *Pietà*-Darstellungen. Diese Liste vermittelt eine gute Vorstellung davon, wie die erste Kirche der Jesuiten ausgestattet war:

(fol. 4 v.): „...Nell oratorio El sacro altare/ la tovaglia pelo detto/ 1 paliotto di drappo bianco con list. piegato/ 1 fregio per lo detto di drapo rosso piegato/ 1 pezzo di tela lina achro apichato il palio/ 1 fregio di brochatello rosso achapo laltare/ Il chandellieri di legno dorati/ Il chandellieri dipinti e dorati/ I predella alaltare/ I tappeto grande su detta predella/ Il tavoletta dosso cola pieta da (...)/II tavolette dipinte cola pieta da(...) I divoto chrocifisso sopra laltare con San girolamo e san mauro dalato...“

Die *Compagnia del Vangelista*, eine der *Compagnie di Fanciulli* in Florenz, hatte die Kirche seit dem frühen 15. Jahrhundert mitbenutzt und stand zu Ghirlandaios Zeiten in engem Kontakt zu den Medici.⁶⁰⁹

Die Kirche San Giusto fuori le Mura befand sich vor den Toren der Stadt, bei der Porta Pinti, und war im späten 15. und im 16. Jahrhundert besonders prächtig ausgestattet. Sie wird von Vasari detailliert beschrieben und gehörte wohl in der zweiten Jahrhunderthälfte des *Quattrocento* neben Il Cestello, San Salvatore al Monte, Santo Spirito zu den Bauten, deren Ausstattung und Architektur anscheinend gezielt in Zusammenhang miteinander geplant wurden.⁶¹⁰

6.3.2 Standort des Bildes

Wer die Kirche betrat, lief zunächst durch eine langgestreckte Säulenvorhalle und durch eine prächtig geschmückte Tür mit dem Brustbild des Schutzheiligen Justus von Gherardo di Giovanni⁶¹¹ (Abb. 54 f) und durchquerte damit eine Empore über der Türe. Darüber befand sich ein Westchor, der von den Mönchen wohl vor allem für ihre nächtlichen Gebete genutzt wurde. Im Schiff selber sah sich der Besucher zunächst einem Lettner mit einer mittigen Öffnung gegenüber. Rechts und links dieser Tür befanden sich zwei Altarbilder Peruginos, eine *Pietà* und ein Christus auf dem Ölberg,

⁶⁰⁹ Zwischen beiden Kompanien kam es zu ständigen Streitereien, in denen die *Compagnia di San Giovanni Evangelista* im Laufe der Jahrhunderte die Oberhand behielt. Tatsächlich enthält die erwähnte Akte ASF, *Compagnie Soppresse 1579* in erster Linie Abschriften von Dokumenten des 15. Jahrhunderts, welche die Besitzrechte der *Compagnia di San Paolo* beweisen und die Prozesse zwischen den beiden Bruderschaften dokumentieren. Vgl. dazu Ludovica Sebgondi, in: *Archivio Storico Italiano* 105 (1992) 319-41 und Ronald F.E. Weissman: *Lorenzo de' Medici and the Confraternity of San Paolo*. In: Bernard Toscani Hg. 1993, 315-29.

⁶¹⁰ Giovanni Battista Uccelli 1865, 72-75, Giorgio Vasari/ Gaetano Milanesi Hg. 1878, Bd. 3, 570-573. Die von Uccelli zitierten Passagen stammen aus der *Vita* des Peruginos. Die Klostergebäude wurden von dem Baumeister Antonio di Giorgio Marchissi da Settignano errichtet.

⁶¹¹ Everett Fahy 1976, 28-9, Abb. 23; Giovanni Battista Uccelli 1865, 72.

die allerdings erst nach dem Werk Ghirlandaios entstanden.⁶¹² Nach Ghirlandaios Tod scheint man Perugino zum Hausmaler der Jesuiten gemacht zu haben, da er nicht nur die Mönche mit Tafelwerken versah, sondern nach Vasari auch Teile des Kreuzganges und des Refektoriums ausstattete.⁶¹³ Hinter einem hölzernen Chorgestühl in dorischer Ordnung, an der Chorrückwand, befand sich der Hochaltar und war damit Endpunkt des Ganges. Zwar erst um 1490 geschaffen, lassen die Werke Peruginos aber doch Schlüsse über die Prämissen des Ordens in ihrer Bildpolitik zu. Im Gegensatz zu anderen Kirchen, wo die Altäre des Lettners oft nicht programmatisch, sondern nach den Präferenzen der Stifterfamilien zusammengestellt werden, befanden sich hier zwei Passionsszenen, Kreuzigung und Beweinung auf den Altären. Wer den Hochaltar sehen wollte, mußte an diesen das Sterben und Leiden Christi betonenden Werken vorbei und schaute dann auf ein Werk, in dessen Mittelpunkt Christus als nacktes Kind und Herrscher mit dem Weltapfel in der Hand thronte. Menschwerdung und Herrschertum Christi wurden dort also in den Mittelpunkt gerückt.

6.3.3 Rahmung und Struktur der Tafel

Die Tafel in den Uffizien wurde durch einen verlorenen Rahmen *all' antica* sowie eine Prädelle begleitet, deren Fragmente heute in New York, Detroit und London aufbewahrt werden. Es ist deshalb möglich, das Altarretabel ungefähr zu rekonstruieren.⁶¹⁴

⁶¹²Pietro **Scarpellini**: Perugino. Milano: Electa 1984, 81-83, Kat. - Nr. 41, 43, 44. Es handelt sich um die Tafeln Uffizi Nr. 3254, eine Tafel mit Hieronymus, Franziskus, Magdalena und Giovanni Colombini, die nach Scarpellini unterschiedlich zwischen 1470 bis ca. 1490 datiert wird, und 8365, eine *Pietà* mit Nikodemus, Johannes dem Evangelisten, Maria, Magdalena und Joseph von Arimathäa, die in der Regel auf 1493 bis 1495 datiert wird. Die Darstellung der Gethsemane-Szene wird zwischen 1492 und 1497 datiert.

⁶¹³Giovanni Battista Uccelli 1865, 75-78; Giorgio Vasari/ Gaetano Milanesi Hg. 1878, Bd. 3, 573-4, Pietro Scarpellini 1984, Kat.-Nr. 41.

⁶¹⁴H. **Gronau**: Notes on Pictures in the National Gallery. In: Apollo 4 (August 1926), 72-76 identifizierte den Autor und die ikonographische Zugehörigkeit der Prädellentafeln.

Die Madonna sitzt auf einer bühnenartigen dreistufigen Terrasse, deren perspektivisches Fluchten durch den Opus-Sectile-Boden und den zum Betrachter hin ausgerollten Teppich unterstrichen wird. Dennoch führen der Ornamentreichtum, die starke Farbigkeit und die unstimmgigen Proportionen der Figuren zu einer eher flächenhaften Wirkung des Bildes.

Der tonnengewölbte, kassettierte Baldachin über der Madonna ruht auf filigran gearbeiteten Balustern, welche an Goldschmiedearbeiten erinnern. Sein Gebälk setzt sich im Hintergrund als offene, auf ebensolchen Balustern liegende Struktur fort. Diese Balustrade gibt den Blick auf einen Garten frei, der sich vor einer hügeligen, nach hinten verblauenden Landschaft befindet. Zypressen stehen links und rechts davor, der Thron Mariens wird durch einen Granatapfelbaum und einen Orangenbaum hinterfangen.

Vier lilienhaltende Engel flankieren Maria. Seitlich davor stehen links Michael mit Schwert und blinkender, juwelenbesetzter Rüstung, rechts Raphael mit gerafftem Gewand und einem der Tobiasgeschichte entnommenen Attribut in der Hand, einer Fischleber. Es knien links Justus von Volterra, der Patron des Klosters, rechts Zenobius, neben Johannes dem Täufer und Reparata einer der wichtigsten Stadtparone von Florenz.

Mitten auf dem Bunt des Teppichs prangt eine metallene, glänzende Vase voller Blumen. Es sind vor allem Königsilien, rote und weiße Rosen und Nelken sowie Veilchen und Margeriten.

Durch die rahmende Architektur wird das Werk in drei sich horizontal erstreckende Zonen geteilt, während außerdem die Vertikalen des Thrones und der Engel die Mitte einfassen, wo Maria mit dem Kinde sitzt. Christus sitzt in Ghirlandaios Komposition oberhalb des Schnittpunktes der Diagonalen. Die Fluchtlinien der perspektivischen Komposition dagegen enden in der Brosche auf Mariens Brust, so daß Christus in einem senkrecht stehenden Rombus plaziert wird, der oben und unten verbindet.

Maria ist im Verhältnis zu den sie umgebenden Figuren überdimensioniert, denn obwohl sie räumlich am weitesten vom Betrachter entfernt sitzt, ist sie die größte Figur des Bildes. Mit dieser diskreten Verwendung der Bedeutungsperspektive und mit der

fluchtenden Tonne über der Madonna scheint Ghirlandaio auf die *Sagra*, das berühmte Fresko Masaccios in Santa Maria Novella anzuspielden.

Auffällig sind die Gestik und die damit ausgedrückten Affekte der Figuren im Bilde. Maria und die Erzengel sind in steifer, zeremoniöser Haltung gezeigt, während die von ihr räumlich geschiedenen Bischöfe in Mimik und Gestik emotionaler und menschlicher wirken. Der Gebetsgestus des Zenobius rechts und der Ergiffenheitsgestus des Justus links wirken so als Brücke zwischen Betrachter und Madonna.

Christus segnet die vor ihm bittenden Heiligen. Er ist zwar als pausbäckiger, nackter Säugling gezeigt, hält aber den transparenten Weltapfel und ist mit einem durchsichtigen Schleier bedeckt. Er thront also als Weltenherrscher einerseits, andererseits als der Fleisch gewordene Gottessohn. Die Position Mariens und ihr Bezug zum Kinde lassen den mittleren Teil des Retabels als Variation auf die byzantinische *Nikopoia* erscheinen. Tatsächlich präsentiert Maria Christus der Welt und hält sich in ihrer Körpersprache zeremoniell zurück. Die niedergeschlagenen Augen sind dem Sohne zugewandt und sie dient ihm kompositionell bedingt als Thron und Tabernakel.

Es stehen also Marias Rolle als Theotokos, Thron Salomonis und Jungfrau-Mutter im Vordergrund und nicht sie, sondern Christus ist das Zentrum der Komposition, ganz im Sinne der christologisch geprägten Frömmigkeit der Jesuiten.

6.3.4 Beschreibung der Prädelle

Die Prädelle (Abb. 54 a-e) wird im Katalog des Metropolitan Museum in New York Ghirlandaio zugeschrieben. Sie schildert markante Episoden aus den Viten der einzelnen Heiligen.⁶¹⁵ Die Position der heute verstreuten Prädellentafeln ergibt sich aus

⁶¹⁵ Es handelt sich um National Gallery of London Kat.-Nr. 2902, eine Tafel im Art Institute in Detroit und drei im New Yorker Metropolitan Museum (Katherine **Baetjer** Hg.: Metropolitan Museum of Art. Summary Catalogue. New York 1980, Bd. 1, 71, Bd. 2, 29, Kat.Nr. 13.119.1, 13.119.2, 13.119.3 Francis Leland Fund). H. Gronau 1926, 72-6 schreibt die Prädelle Ghirlandaio bzw. seiner Werkstatt zu. Im Metropolitan Museum hängen die Tafeln als Werke Ghirlandaios. Im Gegensatz zu den anderen Retabeln im Spedale degli Innocenti und in San Martino in Lucca scheint

der Stellung der Heiligen in der Mitteltafel, da die Tafeln jeweils unter dem Fuße des jeweiligen Assistenzheiligen angebracht wurden.

Die mittlere Prädellentafel zeigt die Vermählung Mariens in klassischer Konstellation. Links zerbricht einer der Freier seinen dürr gebliebenen Stab über dem Knie, während zwei andere zur Mitte laufend protestieren und rechts drei Matronen, darunter eine Nonne, miteinander reden. Gezeigt wird die *Dextrarum Iunctio* der Eheleute, die vom Priester vorgenommen wird. Dahinter befindet sich ein Altar mit den darauf stehenden, golden gerahmten und filigran beschriebenen Gesetzestafeln.

Die ursprünglich links davon angebrachte Tafel zeigt den Leichenzug des Zenobius, der an einem dünnen Baum vorüberzieht, welcher plötzlich erblüht. Der Katafalk des Zenobius ist mit einem leuchtend roten Tuch bedeckt und wird von vier Bischöfen nach links getragen. Voran schreiten zwei Diakone, es folgen Florentiner Bürger. Im Hintergrund befindet sich das geöffnete Florentiner Baptisterium. Links ist der Campanile des Florentiner Domes zu sehen.

Links außen dagegen befand sich die in Detroit verwahrte Tafel mit dem Kampf des Erzengels Michael. Michael führt fünf Engel in die Schlacht gegen einige Teufel inmitten von Wolken und Flammen in der rechten Bildhälfte, die entsetzt das Weite suchen.

Rechts der Vermählung Mariens befand sich die heute in London aufbewahrte Szene mit dem Brotwunder des heiligen Justus von Volterra. Justus verteilt Brot an einige Jugendliche in *divisa*, die nach rechts ins Land ziehen.

Ganz außen rechts schilderte eine Tafel die Tobiaslegende (New York).

Vor einem weiten, nach rechts fluchtenden See kniet Tobias rechts und öffnet einen Fisch, während links Raphael steht und ihm zusieht. Rechts neben Raphael hockt ein weißer Schoßhund.

hier keine Zuschreibung an Bartolommeo di Giovanni möglich, da die charakteristischen, eckigen Faltenwürfe des Malers nicht zu sehen sind. Raymond Van Marle, Bd. 13, 1931, 52-53 datiert die Tafel auf 1482-3 und schreibt die Prädelle zum Teil Francesco Botticini zu. Ronald G. Kecks 1995, 119 erwähnt die Prädelle nicht.

6.3.5 Kontextualisierung: Wie läßt sich das Retabel in Zusammenhang mit seiner direkten Umgebung bringen?

6.3.5.1 Zugänglichkeit

Der Altar befand sich an einem, im Gegensatz zum Westchor der Kirche auf der Empore, öffentlich relativ zugänglichen Ort, konnte also durchaus vom normalen Besucher durch die Altarschranke gesehen werden. Der beschriebene, lange Gang durch Kirche und *chiostro* führte geradewegs auf dieses Bild hinzu: in die Mitte des Allerheiligsten.

Die ausdrückliche Erwähnung Vasaris, daß die Mönche vor allem den unzugänglichen Westchor benutzten, läßt darauf schließen, daß Ghirlandaios Altar ein an die Öffentlichkeit adressiertes Werk war, während die Mönche ihre Zeremonien vor einer anderen Tafel pflegten, eventuell vor einem Altarretabel des Francesco d'Antonio (Abb. 57), das kurz nach der Zeit des Umzuges um 1440 erschaffen worden sein muß und vielleicht später vom Retabel Ghirlandaios abgelöst wurde.⁶¹⁶

6.3.5.2 Detailrealismus und Miniaturmalerei

Auffällig virtuos gibt Ghirlandaios Malerei Kostüme, Schmuck und Blumen wieder. Michaels Rüstung ist mit flämisch inspiriertem Detailrealismus geschildert und das Gebälk der Loggia oder Balustrade ist mit Perlen, Juwelen und einem Fries in girlandenartiger Goldschmiedearbeit versehen. Diese Bewältigung naturalistischer Probleme und die damit verbundene Prachtentfaltung werden so zu einem der Hauptaspekte des Werkes.

⁶¹⁶Giovanni Battista Uccelli 1865, 72: "...e sopra la porta principale della chiesa era un altro coro, che posava sopra un legno armato; e di sotto faceva palco, ovvero soffittato, con bellissimo spartimento, e con un ordine di balaustri che faceva sponda al dinanzi del coro, che guardava verso l'altar maggiore: il qual coro era molto comodo per le ore della notte ai frati di quel convento, e per far loro particolari orazioni, e similmente per i giorni feriat." Siehe auch Daniel Russo 1987, 156.

Vasari lobt Ghirlandaios meisterliche Naturnachahmung, da er bewußt auf Ornamentik in Echtgold verzichte. Dies weise ihn als wahren Künstler aus.⁶¹⁷ Dies entspricht auch den Forderungen nach Naturnachahmung, welche Leonbattista Alberti an die Maler gestellt hatte.⁶¹⁸ Nach Annarosa Garzelli hat Ghirlandaios Werkstatt in ihrer Miniaturenproduktion eben diese Girlandenornamentik mit imitierten Juweln zu ihrem Markenzeichen gemacht.⁶¹⁹

Berücksichtigt man, daß auch die Jesuiten Miniaturen herstellten, so erklärt sich eventuell der Detailrealismus und das Auftauchen der genrefremden Ornamentik in der die Madonna rahmenden Architektur. Vielleicht wollten die Brüder ihre eigene Lebenswelt im Bilde wiedererstehen lassen.⁶²⁰ Die Perlen und die goldene Ornamentik des Hintergrundes lassen sich jedoch auch symbolisch erklären. Nach Friedrich Ohly ist die Perle spätestens seit Venantius Fortunatus ein wichtiges Zeichen für die jungfräuliche Empfängnis Mariens und ein Christussymbol, während das Gold des Hintergrundes im 15. Jahrhundert von Antoninus Pierozzi und später auch von Bernardino de Bustis als Zeichen der *Caritas* interpretiert wird.⁶²¹ Kann es sich also

⁶¹⁷ Giovanni Battista Uccelli 1865, 78.

⁶¹⁸ Michael Baxandall 1987, 27 mit der entsprechenden Passage aus dem Traktat über die Malerei Albertis.

⁶¹⁹ Annarosa Garzelli 1985, 259-60. Garzelli bringt die Juwelenornamentik des Codex Urbino Latinus 57, fol. 1 v. in der *Bibliotheca Vaticana* mit dem Porträt der Giovanni degli Albizzi in Madrid in Zusammenhang.

⁶²⁰ Georg Dufner 1975, 303 gibt eine Liste der von den Jesuiten illuminierten Manuskripte. Diese Aktivität des Jesuitenordens ist von Dufner nur skizziert worden, wartet also noch auf eine gründliche Bearbeitung.

⁶²¹ Friedrich **Ohly**: Tau und Perle. In: Ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, 274-92 und „Die Geburt der Perle aus dem Blitz“, a.a.O. 292-311. Vgl. auch folgende Stelle über die Bedeutung des Goldes bei Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 3, 1004 („Caput XIV. De nomine Virginis Mariae.“ auf 998 ff.): „Et ista arca deaureata intus & foris est, quia plena caritate. B. Hieronymus in sermone de assumptione ejus ait: Totam incanduerat eam divinus amor, ut nihil esset in ea, quod mundanus violaret affectus, sed ardor continuus, ebrietas profusi amoris. Aurum enim, quia pretiosus aliis metallis, ideo significat caritatem maximam virtutem. Hac ipsa erat circumdata in conversatione exteriori, & actione interiori. Ad opera ipsius caritatis

bei diesem sakralen Werk um eine Art Demonstrationsstück für Orden und Künstler gehandelt haben?

6.3.5.3 *Blumensymbolik*

Es lassen sich in den Händen der Engel Königsllilien, in der Vase des Vordergrundes rote und weiße Rosen, Kornblumen, Glockenblumen und Löwenzahn erkennen, der Hintergrund wird von einem Granatapfel- und von einem Orangenbaum, sowie von Zypressen beherrscht. Zudem haben sich die Engel mit Gänseblümchen, Kornblumen und Glockenblumen bekränzt.

Die Blumensymbolik der italienischen Malerei des späten *Quattrocento* ist noch weitgehend unerforscht, im Gegensatz zur gleichzeitigen flämischen Malerei. Die verfeinerte Blumensymbolik im Portinari-Altar des Hugo van der Goes könnte eine der Quellen für Ghirlandaios Altaraufsatz gewesen sein. Hugos Retabel traf 1483 in Florenz ein, was Datierung des hier behandelten Retabels auf 1483 *post quem* bedeuten würde. Schon Fra Angelicos *Pala di San Marco* nimmt jedoch eine nordeuropäisch-

Christus hortabatur Matth. 6 dicens: Thesaurizate vobis thesauros in caelis, faciendo scilicet opera caritatis.“

Zur Deutung von Gold und Edelsteinen vgl. auch die Texte im Mariale des Bernardino de Bustis:

MARIALE SEU SERMONES DE BEATISSIMA VIRGINE MARIA, AC DE EIUS EXCELENTIIS NON MODO PER SINGULAS EIUS / Festivitates; sed & per omnia ani Sabbatha,/ ad concionandum accomodati./AUCTORE VENERABILI, ET ERUDITISSIMO VIRO/ F. **Bernardino de Busto** Ord. Min. S.Francisci de Observantia. Bd. 3. Brescia: apud Petrum Mariam Marchettum 1588, 727:

„In fimbriis. Fimbria enim est finis vestis. Alii sunt, qui etsi diligunt Deum; tamen adhuc aliquando inclinantur ad mundum, tales possunt dici deaureati non aurei. Nam in re deaurata & est aurum, & res alia praeter aurum. Sic & servi Dei quamvis diligunt Deum, tamen adhuc omnino non abstrahuntur a mundo. Res autem aurea in totum est aurum, ideo beata virgo Maria non fuit fimbria deaurata, sed aurea, quia eius cor totum versum erat in aurum, idest in amorem divinum. Secundo intus in mente fuit aurea per charitatem. Sicut enim aurum nunquam potest corrumpi, sic nec eius charitas unquam potuit extingui, iuxta illud Cant. 8. Aquae multae non potuerunt extinguere charitatem...“

norditalienisch beeinflusste Blumensymbolik auf, so daß diese Frage nicht direkt zu klären sein wird, denn Ghirlandaio hatte eventuell andere Vorbilder zur Verfügung.⁶²²

Die Gänseblümchen oder Margeriten auf dem Kopf der Engel lassen sich zum Beispiel mit dem lateinischen Wort *margarita* - `Perle` in Verbindung bringen. Perlen wurden (wie oben angedeutet) im Sinne der Jungfräulichkeit Mariens gedeutet, welche also in diesem Altar durch Margeriten und Perlen doppelt unterstrichen wurde.⁶²³

Lilien galten als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens aber auch der Passion Christi, während Veilchen für die *humilitas* Mariens stehen. Rosen als Zeichen für himmlische und irdische Liebe gehören ebenso durch ihre Erwähnung im Hohen Lied (2:1-2, 4:5, 5:13, 6:1-2, 7:15) zu den Topoi der Marienikonographie. Das Thema des Gartens schließlich ist in Form des *Hortus Conclusus* die Jungfräulichkeit Mariens und somit auch der marienikonographischen Tradition entnommen.⁶²⁴ Trotzdem erstaunt die besondere Üppigkeit dieses Werkes.

Vasari schildert und lobt auch die besonders prächtigen Gartenanlagen der Jesuiten, die eventuell der Herstellung von Duftwässern und Heilmitteln dienten.⁶²⁵ So wie sich die Jesuiten einen Garten im eigenen Lebensbereich anlegten, ließen sie den Künstler auf der Leinwand einen *hortus conclusus* malen. Jenseitsversprechungen und diesseitiges Arbeiten des Ordens scheinen sich also zu spiegeln.

⁶²²Der „flämische“ Detailrealismus ermöglicht vielleicht doch eine Datierung des Werkes. Dieses wäre nach dem Ankommen des Portinari-Altars in Florenz anzusetzen, also nach 1483, da die botanisch exakte Wiedergabe der Blumen im Bilde vorher in der florentinischen Malerei relativ selten ist. Dies würde den Jesuiten-Altar in die Nähe der Tafel für die Sassetti-Kapelle rücken. Vgl. Carlo **Bertelli**, Giuliano **Briganti**, Antonio **Giuliano**: Storia dell'Arte Italiana. Band 2, Milano: Electa, Bruno Mondadori 1986, 298-99 zur Rezeption flämischer Malerei in Florenz um 1483.

⁶²³ **Duden Etymologie**. Bearbeitet von Günther Drosowski. Mannheim, Leipzig, Wien: Dudenverlag 1997 = Duden Bd. 7, 441.

⁶²⁴ Zum Reichtum der Marienattribute in der lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters vgl. Anselm **Salzer**: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Linz 1893. Neudruck: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, 247-8. Salzer geht auf die Bedeutung von Perle und Rubin als Marienattributen ein.

⁶²⁵ Giovanni Battista Uccelli 1865, 75-76.

Wenn den Jesuiten vielleicht die komplexe theologische Symbolik anderer Orden fremd gewesen sein mag, so war ihnen jedoch sicher die Heilkraft der verschiedenen Blumen wohlbekannt. Im 1494 veröffentlichten *Quadragesimale* des franziskanischen Observanten Bernardino de Bustis wird den verschiedenen Blumen, die Maria symbolisch begleiten können, auch eine Reihe medizinischer Heilkräfte zugesprochen. Seine medizinischen Kenntnisse bezieht er aus Plinius, der wegen seiner medizinischen Erkenntnisse wenigstens vermittelt über vulgärsprachliche Schriften zur Allgemeinbildung der Mönche gehört haben dürfte. Bernardino schreibt zum Beispiel über die Rose:

"Tertio rosa potest considerari quantum ad suam virtutem, siquidem ex rosis aliquando sit electuarium, aliquando oleum, vel collyrium, quot emplastrum: & diversae praeparationes contra diversas infirmitates. Maxime autem habet rosa virtutem super quadruplicem infirmitatem.

Ipsa enim stomachum & cor confortat: fluxum ventris refrenat, oculos clarificat, & dolorem capitis sanat. Ut dicitur in libro de proprie(tatibus) re(rum) quas virtutes rosae cum multis aliis ponit Plini(ius) ubi sup(ra). Et similiter beata virgo cor confortat dando charitatem Dei, quae intantum cor forte facit, ut propter Christum vitam etiam parvipendat, & mortem libenter subeat iuxta illud Can. 8. Fortis est ut mors dilectio. Unde Augustinus inquit. Omnia saeva, & immania, facilia, & prope nulla facit amor. Ipsa quoque, fluxum peccatorum refrenat dando timorem, qui peccata vitare facit iuxta illud Proverb. 15. In timorem Domini declinat omnis homo a malo. Ipsa quoque; fluxum peccatorum refrenat dando, qui peccata vitare facit iuxta illud Proverb. 15. In timorem domini declinat omnis homo a malo. Ipsa quoque; oculum intellectus clarificat dando divinorum cognitionem: quae quidem cognitio oculum mentis illuminat. Iuxta illud Psal. 118."⁶²⁶

Der Franziskaner bringt die Heilkraft der Rose in allegorischem Zusammenhang mit den metaphysischen Qualitäten der Madonna. So wie die Rose Herz und Magen heilt, klar zu sehen hilft und vor Kopfweg schützt, so schützt die Madonna vor dem Bösen und verhilft zur Erkenntnis des Göttlichen. Ähnliches gilt für die Zypressen, die ebenfalls medizinisch-symbolisch gelesen werden können:

⁶²⁶ Vgl. Bernardino de Bustis 1588, 708-711. Bernardino entnimmt sein Attribut bei Eccl. 24:18 ("...quasi plantatio rosae in Hiericho..."). So wie die Rose unter Dornen entsteht, so wird Maria unter den Juden geboren. Bernardino vergleicht zudem die Schönheit der Rose und Mariens: "... ipsa autem roseo colore vultu perfusa, ac gratis, e nitentibus oculis &c. ..." (708-9). Die zitierte Passage stammt aus S. 710.

"Est autem cypressus arbor odorifera, solida, & virtuosa, ut ait Isidorus. 17. etymologia. Quoad primum dico quod lignum cypressi exiccatum magis redolet quam viride: & igni appositum, vel soli expositum multum redolet, huius quoque ligni odor fugat serpentes & vermes. Et ratione istius odoris: dicitur cypressus Virgo benedicta.(...) Est etiam lignum cypressi aptum conservationi. Et propter hoc de ipso fiunt capsellae, & alia vasa in quibus sanctorum reliquiae conservantur: quia propter suam soliditatem non paritur, ut res positae in eo aliquam recipiant corruptionem. Quia igitur beatissima Virgo fuit valde solida in proposito Virginitatis, & in imo humilitatis, ideo eius virtus fuit idonea ad recipiendum, ac conservandum, & retinendum Dei filium novem mensibus in utero eius."⁶²⁷

Die Zypresse kann also als Schutz vor Würmern und Schlangen verwendet werden. Übertragen auf Maria, bedeutet dies Schutz vor dem Verfall und dem Bösen, also Hilfe zum ewigen Leben.

Auch deshalb wird sie zur Herstellung von Reliquienbehältnissen verwendet. Deswegen ist auch Maria für Bernardino bergender Schrein des Göttlichen, also Gottesmutter, *Theotokos*. Eine ähnliche Denkweise scheint im Jesuatenorden durchaus möglich, welcher in vielen Aspekten der franziskanischen Observanz nahe stand.

Bernardinos Text verdeutlicht immer wieder, daß Blumen und Edelsteine vieldeutig verstanden werden konnten. Die auch im behandelten Retabel erscheinenden Lilien können so als Zeichen der Reinheit, des Adels, aber auch der Demut Mariens verstanden werden:

"Secunda causa quare virgo benedicta dicitur lilium, est, quia lilium habet rectum hastile sursum, sed tamen folia eius sunt pendentia deorsum, & quantum flos eius altius in hastili erigitur: tanto caput sub missius inclinatur. Et similiter animus beatae virginis tanquam hastile fuit semper rectus ad Deum: sibi de beneficiis ab eo receptis regatando, & in ipsum spiritualiter exultando."⁶²⁸

Der gerade Stiel der Lilie bezeichnet also einerseits die erhabene Stellung der Jungfrau, ihre hängenden Blätter andererseits werden verstanden im Sinne ihrer Demut gegenüber Gott. Der mehrfache Sinn der Zeichen erklärt sich durchaus, wenn man einen Blick auf die Vielzahl der rezipierten Quellen Bernardinos wirft. Neben Plinius werden Isidor, Bernhard von Clairvaux, Ambrosius, Augustinus, Antoninus Pierozzi u.a.m. in diesem

⁶²⁷ Bernardino de Bustis 1588, 703.

⁶²⁸ Bernardino de Bustis 1588, 727.

Kapitel des *Mariale* zitiert. Wie andere mittelalterliche Autoren baut er sein *Mariale* auf dem Wissen der *auctoritates* auf und häuft so eine vielfältige, vieldeutige und manchmal widersprüchliche Mariensymbolik an. Aus diesem Grunde müssen die Blumen des Retabels als ebenso offene Zeichen verstanden werden.

6.3.5.4 Farbigkeit und Pigmenthandel

Die starken Farben des Bildes stechen auch im Panorama der durchaus farbenfreudigen Tafelmalerei des späten *Quattrocento* hervor.

Besonders wird das Ultramarinblau benutzt, es wird jedoch auf teures Blattgold verzichtet. Oft ist die Farbigkeit eines Gemäldes im Florentiner *Quattrocento* auch ein Indikator, wieviel Geld ausgegeben worden war. Gerade das Ultramarinblau galt als teuerstes Pigment, denn es wurde aus Lapislazuli hergestellt.⁶²⁹

Der üppige Einsatz teurer Pigmente, vor allem des Ultramarins im Gewand der Madonna, erklärt sich aus dem Pigmenthandel der Jesuiten, die von Ghirlandaio bis Michelangelo wohl viele Künstler in Florenz beliefert haben.⁶³⁰ Die Pigmente standen also zur Verfügung; indem man sie jedoch auf dem Hochaltar vorführte, zeigte man ihre Verfügbarkeit. Natürlich war das blaue Lapislazuli ein besonders gerne und häufig verwendetes Pigment, wenn es darum ging Pracht zu entfalten. Andererseits scheint es in der Regel auf den Mantel der Madonna beschränkt gewesen zu sein. In Ghirlandaios Retabel jedoch wird es auch im Himmel des Hintergrundes und in den Gewändern der Engel verwendet und steht damit in Zusammenhang mit dem Pisaner Jesuiten - Retabel, jedoch auch in Gegensatz zur zeitlich nah datierten Dominikanertafel in den Uffizien, die in ihrer Farbigkeit eher gedeckt ist, in der neben Rot auch Schwarz, Weiß und Grautöne vorherrschen. Die Farbigkeit der Retabel in Berlin, welche

⁶²⁹Michael Baxandall 1987, 12-24 zur Bedeutung und zum Bedeutungswandel von Pigmenten im Laufe des *Quattrocento*. Vgl. dort S. 15-16, wo der erwähnte Vertrag zwischen dem Spedale degli Innocenti und Ghirlandaio abgedruckt ist.

⁶³⁰Paolo Bensi 1980, 33-48. Bensi nennt neben Ghirlandaio noch Botticelli, Leonardo, Perugino, Michelangelo und Filippino Lippi, die sich bei den Jesuiten mit Pigmenten eindeckten. Zum Pigmenthandel der Jesuiten vgl. auch Giovanni Battista Uccelli 1865, 101-126.

Franziskanerkonventen in Prato und Florenz entstammten, bewegt sich vor allem im Bereich der Brauntöne.

Das Retabel Ghirlandaios dagegen lebt aus einem starken Kontrast zwischen kalten Tönen, also dem Ultramarin des Mantels und des Himmels, dem Türkis des Umhangs des heiligen Justus und dem Grün des Laubes gegenüber den starken Rottönen des Madonnenmantels, der Engelsgewänder und des Umhangs des Zenobius. Der stark abgedunkelte, im Gegenlichte stehende Garten läßt die Farben noch stärker aufleuchten. In dieser Farbigkeit stellt sich das Werk in die Tradition Fra Angelicos, dessen *Pala di San Marco* aus einer ähnlich starken Farbigkeit lebte, und es hebt die Räumlichkeit des unmittelbaren ikonographischen Vorbildes, der *Madonna di Piazza* in Pistoia, auf. Im Artikel Paolo Bensis über den Pigmenthandel der Jesuiten werden just diese Farben erwähnt: das Ultramarinblau, das billigere Azur, das "verde azzuro", "arzicha", ein gelbes, lackartiges Pigment, sowie das rote "lacca".⁶³¹ Ghirlandaio scheint also über den Pigmentschrank der Brüder verfügt zu haben. Es mag sich vielleicht doch um ein Demonstrationsstück zu handeln, ein Werk, in dem der Künstler seine Virtuosität und die Auftraggeber ihre Geschäftsinteressen (oder doch ihre Lebenswelt) wortwörtlich durch die Blume vorführten.

⁶³¹Paolo Bensi 1980, 39-41 nennt außerdem noch das "giallorino", ein gelbliches Zinkoxyd und künstliche Blautöne auf Emailbasis, die Pinturicchio für die Libreria Piccolomini in Siena verwendete.

6.3.6 Ikonographische Probleme: eine elaborierte Ikonographie?

6.3.6.1 Bild und Text

Die Suche nach Texten und Dokumenten, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Retabel stehen könnten, gestaltet sich schwierig, denn der Orden der Jesuiten wurde 1668 von Clemens IX. aufgelöst und die Archive sind bis auf das des venezianischen Konventes verschollen.⁶³² Zudem hatte der Orden eine regelrecht bildungsfeindliche Einstellung. Gewisse Anhaltspunkte scheinen folgende Texte zu geben:

1.) Eine Passage aus der um 1430 verfaßten, volkssprachlich überlieferten Ordensregel des Bischofs Giovanni Tavelli, die schildert, wie die Novizen vor dem Hochaltar ihr Gelübde ablegten:

"Allora è menato nell'oratorio e statuito dananzi allo altare. Di nuovo è domandato dal principale, se lui è dello proposito e volontà, che lui ha detto per insino a quella ora; cioè di volere vivere e perseverare insino alla morte connesso noi in povertà, castità e obediencia; la quale prima si debba a Dio fare in osservare li suoi santi comandamenti, e terzo alli padri e fratelli suoi, co li quali averà a vivere e morire. (...) se 'l novizio risponde e dice che sia quella totalmente la sua ultima volontà e proposito fermo (...), allora cantando dua frati una lauda o due vulgare, e li altri rispondendo, è spogliato de' panni che lui ha in dosso, e rivestito de quelli medesimi o d'altri nuovi. E terminato che àno il canto, è da tutti li compagni ricevuto con abbracciamenti fraterni, e al osculo, ovvero bacio della pace."⁶³³

Der Novize hatte also während seiner Gelübde die Madonna vor Augen und kniete wie die beiden heiligen Bischöfe im Altaraufsatz Ghirlandaios. Es wurde eine Marienlaude gesungen, die sicherlich die Litanei der Ehrentitel Mariens auflistete, welche als Bildmotive in der Tafel erschienen. Sodann wurde er in die Gemeinschaft der Brüder aufgenommen. In diesem Zusammenhang erscheint die Auswahl der Heiligen programmatisch: Maria ist von Vertretern der himmlischen Hierarchie umgeben, von Engeln und Erzengeln; davor knien zwei Vertreter der irdischen Hierarchie. *Ecclesia*

⁶³²R. Guarnieri 1977, Kol. 1127.

⁶³³Giovanni Battista Uccelli 1865, 208-210.

Militans und *Ecclesia Triumphans* sind also im Bilde vereint, und der Novize sah in der Projektionsfläche der Altartafel eine Fortsetzung der irdischen Hierarchie, in die er aufgenommen wurde.

Besonders wichtig wird durch diese Tatsache das mittlere Feld der Prädelle. Genau auf der Mittelachse ist auf einer Art Altar die Tafel des mosaischen Gesetzes zu sehen. Der Bezug zu den Ordensgelübden scheint offensichtlich. Der Novize in Florenz legte einen dem Ehegelübde ähnlichen Schwur ab und legte sich ebenso auf ein Regelwerk fest, das ihm in den mosaischen Gebotstafeln der Verlöbnisszene nochmals typologisch vorgeführt wurde.

Tatsächlich traf sich im Jahre 1485 das Generalkapitel des Ordens in Florenz und modifizierte die Regel. Möglich wäre also ein Auftrag an Ghirlandaio im Hinblick auf ein derartiges Treffen in den Jahren 1483 oder 1484.⁶³⁴

2.) Die 1449 vom Laudendichter Feo Belcari verfaßte Vita des Ordensgründers Giovanni Colombini, in der Blumen- und Lichtsymbolik eine besondere Rolle spielen.⁶³⁵ Belcari erwähnt eine Episode, in der die Brüder während einer Pilgerfahrt rasten und auf einer blumenübersäten Wiese den seligen Giovanni mit Blumen zudecken. Als die Brüder die Blumen wieder entfernen, strahlt das Gesicht des Ordenspatrons auf wunderbare Weise. Blumen sind also für die Ordenstradition ein Verweis auf Paradiesvorstellungen und die eigene Gründungsmythologie. Eine ansatzweise Interpretation der Blumensymbolik wurde oben bereits versucht.

3.) Der 1447 zuerst in Florenz veröffentlichte Band "*Del Monte Sancto di Dio*" des Jesuitenbischofs Antonio Bettini, welcher neben Tavelli der größte Vertreter und Förderer des Ordens war. Das volkssprachliche Werk beschreibt den Aufstieg der Seele zu Gott durch die Pflege der christlichen Grundtugenden. Dieser Weg wird zu Beginn des Werkes in einem didaktischen Bild als Leiter, welche einen Berg

⁶³⁴ R.Guarnieri 1977, Kol. 1125.

hinaufführt, dargestellt. Die Stufen der Leiter sind Demut, Klugheit, Mäßigkeit, Stärke, Gerechtigkeit, Gottesfurcht, Frömmigkeit, Wissen, Ratschlag, Geist, Weisheit.

Zwei junge Männer flankieren die Szenerie: der links dargestellte, von einem Teufel gefesselte wird durch eine Banderole als blind gekennzeichnet, der rechte dagegen versinnbildlicht den rechten Weg. Sein Spruchband besagt: „*Levavi oculos meos in montes/ unde veniat ausilium michi/ ausilium meum a domino.*“

Die Freuden des Paradieses wie auch die Schrecken der Hölle werden in eigenen Kapiteln ausführlich beschrieben. Besonders geht Bettini auf die musikalischen Freuden des Himmels ein, der von den ständigen Lobgesängen der Heiligen erfüllt sei. Diese Musik sei jedoch sinnlich nicht wahrnehmbar, da in den Sphären des reinen Geistes angesiedelt.

Bettini ließ sein Werk 1477 in Florenz drucken. Die Ausstattung die Anklänge einer Dante-Rezeption und der neoplatonische Gehalt des Werkes deuten auf die enge Verbindung mit den Interessen des Kreises der Medici, so daß hier ein weiteres Indiz für einen politischen, Medici-treuen Unterton gesehen werden muß.⁶³⁶ Im Werk erscheinen Holzschnitt-Illustrationen Baccio Baldinis, deren Vorlagen Botticelli zugeschrieben werden. Dazu gehören eine Verherrlichung Christi, ein dreigesichtiger Luzifer und der "Heilige Berg".⁶³⁷

4.) Eine 1480 (und erneut 1863) gedruckte Laudensammlung, die offensichtlich aus dem Umkreis des Klosters San Giusto stammt. Diese Lauden sind in der Regel nicht mehr als kontinuierliche Variationen eines immer gleichen Kataloges von

⁶³⁵ Feo **Belcari**: Vita del beato Giovanni Dominici. Firenze: Niccolò di Lorenzo della Magna 1477, fol. 15v.-16r. (Firenze, Biblioteca Riccardiana, Edizioni Rare 148).

⁶³⁶ Antonio **Bettini**: Monte Sancto di Dio. Composto da Messer Antonio da Siena. Reverendissimo Vescovo di Foligno. Firenze: Niccolò di Lorenzo della Magna 1477. Erwähnt bei Ludovicus Hain 1896, 1276. Vgl. Georg Dufner 1975, 179 und R. Guarnieri 1977, Kol. 1126-7.

⁶³⁷ Antonio Bettini 1477; Georg Dufner 1975, 179; R. Guarnieri 1977, Kol. 1126-1127.

Marienattributen. Der Löwenanteil der Lauden wird Feo Belcari zugewiesen, einem Autoren, der einerseits mit den Medici, andererseits mit den Jesuiten eng verbunden war. Im selben Bande sind Lauden der Lucrezia Tornabuoni enthalten, der Mutter Lorenzo des Prächtigen, sowie Lorenzos selber.⁶³⁸

Feo Belcari war seit etwa 1460 Ehrenmitglied der Jesuiten und hatte sich als Autor von Lauden und Mysterienspielen einen Namen gemacht. Seine Lauden ähneln einander in ihrer ständigen Variation über mariologische Attribute und in der einfachen, lexikalisch begrenzten Sprache. Im Gegensatz zu den frischen, stark mystischen Lauden der frühen Zeit des Ordens sind die Lauden Belcaris nach Dufner von einer gewissen akademischen Steifheit, wie sie Lehrgedichten zu eigen sein kann.⁶³⁹

Die hier vorgestellte, anonyme Laude soll exemplarisch stehen für eine Reihe sich ähnelnder Hymnen im erwähnten Band. Sinn dieser volkstümlichen Lauden war seit dem 12. Jahrhundert in erster Linie das Gottes- und Muttergotteslob als Geste der Ehrerbietung und Reverenz:

„De sette gaudj che ha la Nostra Donna in cielo
 (Cantasi come - Ora gridar omè posso ben`io).
 Cantar vorrei, Maria, col cor giulio
 Quelle sette allegrezze, in che tu sei:
 Aiuta i canti miei,
 Che per cantar tua laude a te vengh`io.
 El primo gaudio che t`ha dato iddio
 E, che t`ha posta **sopra a tutti i Santi**,
 Con balli, suoni e canti
 Più gloriosa ch`altra creatura:
 E`l second`è: **come la luce pura**
 Del sol riscalda ed illumina `l mondo:
 Così nel ciel giocondo

⁶³⁸ Gustavo Camillo Galletti Hg. 1864. Der Herausgeber entnimmt den ersten Teil seines Bandes einem Druck, der 1480 in Florenz bei dem Kloster San Jacopo a Ripoli veröffentlicht und von Feo Belcari selbst kommentiert und verlegt wurde.

⁶³⁹ Georg Dufner 1975, 82-89 erwähnt Belcari in erster Linie als Übersetzer von Texten aus dem Griechischen oder Lateinischen ins *volgare* und geht auf seine Tätigkeit als Dramendichter ein. Schon 1450 wird er zum Ehrenmitglied des Ordens und verfaßt Dialoge, in denen die Gesprächspartner Niccolò da Montepulciano, der Prior des Ordens, Piero dei Medici und er selber sind. Dufner kritisiert Belcaris Sonettichtung allerdings als steif und akademisch.

La tua chiarezza illustra il paradiso.
 El terzo intendo l' **angelico riso**
 Darti diletto: e tutti i nove cori
 Ti son buon servitori
 E stanno riverenti a darti laude.
 El quarto: **sempre el tuo figliuolo esaude**
 Tutti i tuo`prieghi ed è con te unito,
 Del tuo voler vestito,
 E vuol che per te passi ogni sua grazia.
 El quinto ancor: che **Dio mai non si sazia**
Rimunerar ciascun tuo fedel servo,
 Qui nel mondo protervo
 E poi in ciel, come ti pare e piace.
 `E`l sesto, che **di Dio tu se` capace**
 Più ch`altra pura creatura e vedi
 Ogni cosa creata, eccetto el figlio.
 El settim`è, che senza alcun periglio
Questi tuo`gaudii con sua gran dolcezza
Haran sempre fermezza,
 E certa se` che non haranno fine.
 Chi con queste allegrezze peregrine
 Con teo si rallegra in questa vita,
 Di poi alla partita
 Otterrà di veder la tua presenza:
 E tu lo liberrai dalla potenza
 De suoi nemici e condurràlo in cielo
 A goder con gran zelo
 Con teo el sommo ben, che non vien meno.
 Tu se` madre di Dio: chi dunque a pieno,
 Ti può laudar, **Santa Maria del fiore,**
 D`ogni perfetto odore,
 Che da vita e dolcezza al servo pio?⁶⁴⁰

Nach einer Anrufung der Madonna als Muse zählt der Belcari die sieben Freuden Mariens auf. Maria steht über allen anderen Kreaturen als Himmelskönigin, ihr Licht erhellt das Paradies und die Welt, lachende Engelschöre umgeben sie und Gottes Sohn erhört alle ihre Bitten und Gebete. Gott selbst beugt sich allen Bitten ihrer getreuen Anhänger, sie sieht die von Gott erschaffene Welt am klarsten von allen Geschöpfen, wenn man von ihrem Sohne absieht, und schließlich werden diese Freuden ewig währen. Wer sich mit der Madonna freut, wird schließlich durch die Madonna in den

⁶⁴⁰Gustavo Camillo Galletti Hg. 1864, Nr. LX., 33.

Genuß des höchsten Gutes, also der Gottesschau gelangen. Das Lied schließt mit der rhetorischen Frage, wer denn jene zur Genüge loben könne, die Leben und Süße gewähre, eben die Heilige Jungfrau "*del fiore*", also mit der Blume in der Hand.

Wer Bild und Laude vergleicht, wird freilich nur banale inhaltliche Übereinstimmungen finden: Marias privilegierte Position, Maria als das Paradies erhellendes Licht, die sie verehrenden Engelsgestalten, ihre Rolle als Fürbitterin und damit die privilegierte Position ihrer Diener, der kontemplative Blick auf ihren Sohn, den Schöpfer und Herrscher, der wiederum ihre Bitten erhört und die Welt segnet.

Der Ehrentitel *Santa Maria del Fiore* paßt natürlich auch auf die Madonna Ghirlandaios, bezieht sich aber auf das Patrozinium des Domes von Florenz. Der Zusatz "*del fiore*" wird gemeinhin erklärt als Christus, der Sproß Mariens ist. Sowohl Mutter als auch Sohn können dabei als "*flos*" bezeichnet werden. Die Identifizierung Mariens mit der Stadt selber taucht schon 1436 in einer Hymne Guillaume Dufayes auf, die den Titel "*flos florum*" trägt:

„Salve quae fama totum diffusa per orbem,
o salve, italici gloria magna soli,
salve, quae doctos felix tot mater alumnos
tot generas magno consilio atque fide,
quae tot praestantes mira integritudine, quae tot
praestantes generas religione viros.

Salve cui debet quoadcumque est artis honestae
ingenii quidquid, quidquid et eloquii est;
salve quae fama totum diffusa per orbem
et venis et mittis ad astra tuos.“⁶⁴¹

Die Wortspiele um das Patrozinium der Kathedrale, den Namen der Stadt und die Attribute der Madonna kehren immer wieder. Die Dedikation bezog sich ursprünglich auf das Fest Mariae Lichtmeß, das seit 1419 dem Dom im Unterschied zur Kirche der Serviten vorbehalten war.⁶⁴² Die Lilie ist im Wappen der Stadt enthalten, und im

⁶⁴¹ Zitiert nach Maurilio **Adriani**: Firenze Sacra. Firenze: Nardini 1990, 119-123, 119.

⁶⁴² Maurilio Adriani 1990 119. Am 7. Dezember 1996 traf sich im *Seminario Arcivescovile* in Florenz ein Kolloquium, das sich mit der Marienverehrung in der Stadt seit dem Frühmittelalter beschäftigte. Auf dieser "*Giornata di Studi*" ging

Retabel Ghirlandaios taucht sie als Attribut des heiligen Zenobius auf, dessen Blumenwunder in der Prädelle geschildert wird.⁶⁴³

Anstelle des Psalters wurden in den Klöstern der Jesuiten im Wechsel das Ave Maria und das Vaterunser gebetet. Es läßt sich annehmen, daß hier eine Form der Rosenkranzfrömmigkeit gepflegt wurde, die sich institutionell zwar erst mit der Kölner Rosenkranzbruderschaft von 1474 begründet hatte, doch seit dem dreizehnten Jahrhundert in den verschiedensten Formen üblich war. Das Motiv der *corona* taucht auch in franziskanischen Texten der Zeit auf; gemeint war damit die Krönung der Maria durch Gebete der Gläubigen. Ob in der liturgischen Terminologie der Jesuiten auch die Rede vom Rosenkranz oder *rosarium* war (wie etwa beim Franziskaner Bernardino de`Bustis) geht aus den erhaltenen Texten nicht hervor. Nach Vasari, der die Unwissenheit der Mönche in seiner Lebensbeschreibung Montorsolis besonders hervorhob, fand die Frömmigkeit der Mönche ihren Ausdruck vor allem im monotonen

Timothy Verdon auf die mariologischen Programme in Santa Maria del Fiore, also im Florentiner Dom, ein. Die Dedikation an die Madonna tauche zunächst in einem kleinen giottesken Retabel auf, das eine *Elèousa* in Halbfigur zwischen Miniato, Zanobi, Eugenio und Crescenzo zeigte und sich bis ca. 1380 auf dem Hochaltar befand.

Nach der von Margaret Haynes vorgetragenen Meinung befand sich dieses Retabel auf dem Hochaltar der Krypta, also auch an einem wichtigen Ort der Kathedrale. Das spätere Hochaltarretabel Bernardo Daddis befindet sich heute in der *Accademia* in Florenz. Hinzu komme eine ausschließlich mariologische Ausstattung der Außen- wie der Innenfassade des Domes, die heute u.a. zwischen Berlin, Florenz und New York zerstreut sei. Die Dedikation "*del fiore*" und die damit verbundene Feier zu Mariae Lichtmeß erschien nach Mary Bergstein erstmals 1417 nach einer Petition der Serviten, die sich in ihrem Marienkult durch die Konkurrenz der Kathedrale beeinträchtigt fühlten. Tatsächlich erscheine in der zu diesem Zeitpunkt entstandenen *Porta della Mandorla* Nanni di Bancos eine Ikonographie des Lichtes: Kandelaber und Lilien, die als erste die neue Dedikation vermitteln.

⁶⁴³George **Kaftal**: *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*. Firenze: Sansoni 1952, Kat.-Nr. 319. Zenobius wird mit der Lilie an seinem Stab, seinem Buch, dem Heiligenschein oder dem Saum seines Gewandes gezeigt. Das Blütenwunder (Nr. 18 bei Kaftal) bezieht sich auf die Translation des Heiligen. Der Sarg berührt einen Baum, der daraufhin erblüht. Diese Episode erscheint vorher in einer Prädelle Giovanni del Biondos im Florentiner Dom.

Ableiern der beiden Gebete.⁶⁴⁴ Dies scheint kaum denkbar, und Vasari mag die liturgische Praxis der Mönche bewußt mißverstanden zu haben, um im Gegensatz dazu den Topos des von ihm gewünschten gebildeten Künstlers besonders hervorzuheben.

Die Jesuiten pflegten also eine dem Rosenkranz ähnliche, bei Laien verbreitete Gebetspraxis des Mariensalters, die Vaterunser, Ave Maria und Betrachtungen zu Leiden und Freuden Mariens miteinander abwechselte. Diese Verbindung zur Gebetspraxis der Laien entsprach dem bewußt unhierarchischen Wesen des Ordens. Man brachte der Madonna also Rosenkränze dar. So scheint eine Beziehung dieser liturgischen Gewohnheiten zur Blumensymbolik des Werkes vorzuliegen.

6.3.6.2 *Politischer Bedeutungsgehalt*

Es gibt eine weitere, eine politische Bedeutungsebene des Altarretabels aus San Giusto: Tafel wie Laude können als Geste stadtpolitischer Treue verstanden werden. Dies wird durch die anwesenden Heiligen unterstrichen, allesamt Patrone der Stadt, denen zum Teil wichtige Bruderschaften zugeordnet waren. Raphael war der Patron einer der seltenen Bruderschaften für Jugendliche, während Michael Schutzheiliger der Kirche Orsanmichele und der zugehörigen *confraternita* war. Die Raphaelsbruderschaft traf sich regelmäßig in Santa Maria Novella,⁶⁴⁵ in der Kirche des heiligen Michael saß, wie oben gezeigt wurde, eine der ältesten und einflußreichsten Marienbruderschaften der Stadt. Die Auswahl der populären Heiligen und des Motives der *Madonna del fiore*

⁶⁴⁴ Georg Dufner 1975, 179-181 zitiert die Schriften Antonio Bettinis zur jesuitischen Gebetsweise, so vor allem die 1587 gedruckte "*Esposizione della dominica oratione*", in der Tavelli (auf Colombini zurückweisend) zur Mette sechzigmal Vaterunser und Ave Maria vorschreibt, zur Vesper dreißigmal, zu den Tageshoren und zur Komplet fünfzehnmal. Es handelte sich um eine stille Rezitation, die als Gegenstück zum klerikalen Brevier gehandhabt wurde. Vgl. auch R. Guarnieri 1977, Kol. 1120. Schon in der Ordensregel Tavellis wird das Schweigegebot beim Beten ausdrücklich erwähnt. Vgl. dazu Giovanni Battista Uccelli 1865, 186-7 und 190-1. Vgl. zur Gebetspraxis der Jesuiten den ironischen Kommentar in Giorgio Vasari / Gaetano Milanesi Hg, Bd. 6, 1881, 629-660; 631.

⁶⁴⁵ Lisa **Venturini**: Piero di Cosimo e la Pala della Compagnia di San Vincenzo. In: *Paragone* 529-33 (1994) 60-7, 61. Venturini erwähnt die *Compagnia dell'Arcangelo Raffaello*, die 1541 aus dem Ospedale di Santa Maria della Scala nach Santa Maria Novella umzog und dort die Räume von vier anderen Bruderschaften übernahm.

verbindet die Jesuiten mit den einflußreichen und frommen Vereinigungen der Stadt und kann als betuernde Erklärung der politischen Unbedenklichkeit des Ordens verstanden werden, der sich einzuordnen bzw. unterzuordnen wünschte, da er ja seit seiner Gründung immer wieder Angriffen ausgesetzt gewesen war.

6.3.6.3 Problematik der Textauswahl

Inwiefern kann dieses Werk tatsächlich mit Texten in Verbindung gebracht werden? Die Kenntnis der Lauden und der Ordensregel erlaubt es vielleicht, eine Art Erwartungshorizont der Ordensleute wieder zu erschaffen; es läßt sich jedoch diskutieren, ob sie ein verbindliches "Lesen" oder ein "Deuten" des Bildes gestattet. Sind Kunst und Dichtung in diesem Falle aufeinander zu beziehen oder ergeben sich nicht vielmehr analoge Interpretationsschwierigkeiten?

Das Altarretabel erscheint als eine der endlos gleichen *Sacre Conversazioni* in der Nachfolge der *Pala di San Marco* des Fra Angelico. Diese aufwendige Version, die sich nicht in das dokumentierte, strikte Armutsgelübde des Ordens einfügen läßt, mag allerdings auch als ein Hinweis auf Veränderungen in der Ordenspolitik zu lesen sein. So lassen sich eventuell die Klerikalisierung und Verstärkung des Ordens, sein Aufsaugen durch das stadtflorentinische Etablissement also im Bilde ablesen. Sind Bild und Text wirklich aufeinander zu beziehen?

Zunächst sollen deshalb einige ikonographische Vergleichsbeispiele herangezogen werden.

6.3.7 Ikonographische Vorbilder

Ghirlandaios Tafel steht in einer Tradition von Tafeln der *Madonna con Santi*, welche auf den ersten Blick gleichartig wirken. Doch vergleicht man die Madonna von San

Giusto mit anderen Tafeln der Zeit zwischen 1435 und 1485, so ergeben sich einige Besonderheiten. Es läßt sich sogar eine gewisse Erneuerungsfreude erkennen, und Ghirlandaios Arbeit scheint als Modell für andere Arbeiten gewirkt zu haben.

6.3.7.1 Die Madonna di Piazza

Ghirlandaios Werk ist das erste Echo auf die aus der Verrocchio-Werkstatt stammende, oben erwähnte *Madonna di Piazza* in Pistoia (Abb. 27), die ein Versuch gewesen zu sein scheint, die Ikonographie der *Madonna in Trono* mit Heiligen nochmals neu zu bestimmen.⁶⁴⁶

Das vielleicht von Verrocchio geplante und von Lorenzo di Credi in Zusammenarbeit mit Leonardo vollendete Werk war Mitte der 70er Jahre in Auftrag gegeben worden und vermutlich schon fertig, als das Jesuatenretabel entstand, jedoch noch nicht

⁶⁴⁶Gigetta Dalli Regoli 1984, 213-232. Dalli Regoli setzt den Arbeitsbeginn um 1475 an. Aufgestellt wurde die Tafel allerdings erst um 1485, da zunächst die "*Chiesina della Vergine di Piazza*" erbaut werden mußte und die Erben offensichtlich nicht zahlten. Zur Ausstattung gehörten eine Stele mit der Büste des Auftraggebers, eine Grabplatte und die Tafel. Sie vermutet eine Mitarbeit Leonardos an der Konzeption der Tafel. (213) Die *Sacra Conversazione* in Florenz zwischen 1440 und 1490 sei im Gegensatz zu Venedig und dem Norden durch das Querformat bzw. quadratische Format gekennzeichnet. Charakteristisch sei die "...*associazione fra il trono destinato alla divinità ... e un fondale variamente articolato...*" (213) Dabei seien rechte und linke Seite in der Regel nicht begrenzt. Diese Kompositionsstruktur gehe auf Fra Angelicos *Pala di San Marco* zurück, werde jedoch in der *Madonna di Piazza* noch um einige Neuerungen bereichert. In dieser Tradition der *Sacra Conversazione* stehen neben Verrocchios Werkstatt vor allem Zanobi Macchiavelli, der Maestro di San Miniato, Fra Diamante, Pesellino, Cosimo Rosselli, Botticini, Biagio d'Antonio, Ghirlandaio und der Maestro di Santo Spirito. Gleichzeitig mit der Pistoieser Tafel entstehe Signorellis *Pala di Sant Onofrio* 1484, die ebenfalls eine *Sacra Conversazione* im Freien zeige.

Konkretes Modell des offenen Hintergrundes schein die Tafel der Pollaiuolo für die Kapelle des portugiesischen Kardinales in San Miniato gewesen zu sein. (223) Bis zur Tafel Fra Bartolomeos in Lucca sei die *Madonna di Piazza* die entscheidende ikonographische Neuerung der 70er und 80er Jahre in diesem Bereich. Sie wird von Dalli Regoli einem Team von Künstlern zugeschrieben, zu denen Verrocchio und seine Schüler Perugino und Leonardo als Ideengeber zählen. Die Ausführung schreibt sie jedoch größtenteils Lorenzo di Credi zu.

aufgestellt. Erst 1485 konnten sich die Erben des Bischofs von Pistoia, Donato de' Medici, dazu durchringen, dieses Werk zu bezahlen und vor Ort anbringen zu lassen.

Die *Madonna di Piazza* (Abb. 27) teilt mit der *Madonna Ghirlandaios* den bühnenartigen, rückwärtigen Aufbau und den Bezug der Nebenfiguren zur Madonna. Das in Pistoia verwendete Raumgefüge mißversteht Ghirlandaio jedoch.⁶⁴⁷

Das seitlich lagernde und segnende Christuskindes wendet sich nach links zu Johannes dem Täufer. Es scheint der nordischen, vielleicht der französischen Hofkunst zu entstammen, da es in ähnlicher Haltung im berühmten, vor 1405 für Elisabeth von Bayern entstandenen Rößl von Altötting (Abb.55) abgebildet wird, dessen Mutterkindgruppe auch in der Gesichtsbildung und im Faltenwurf gewisse Ähnlichkeiten mit der *Madonna Lorenzo di Credis* aufweist.⁶⁴⁸ Das seitlich lagernde Christuskind läßt sich ebenso in böhmischen Madonnen der Zeit um 1400 finden (Abb. 55 b).

Ghirlandaios Version des Themas verzichtet auf die illusionistischen Tricks, die Tiefenzug erzeugen, auf den die Vorderkante der Plattform überlappenden Teppich etwa, und sein Ornament- und Figurenreichtum verunklärt die Räumlichkeit des Werkes. Die Struktur des Hintergrundes jedoch erscheint in beiden Retabeln: die Verbindung eines tabernakelartigen Thrones mit einer offenen, loggiaartigen Hintergrundarchitektur und einem weiten Landschaftsausblick.

Sie wird im Umkreis der Ghirlandaio-Werkstatt beispielsweise in dem Altarretabel der Ginorikapelle in der Mediceerkirche San Lorenzo wieder aufgegriffen, wo der thronende heilige Antonius mit Julian und Laurentius vor einer ähnlichen Loggia erscheint. Charakteristischerweise wird auch hier der Bezug zwischen Landschaft und Loggia mißverstanden. Die Ausblicke wirken dort, als hätte man sie wie Bilder auf eine Mauer geheftet.⁶⁴⁹ Daß man sich im Umkreis Ghirlandaios mit der Tafel befaßte, macht auch eine Tafel in San Gimignano deutlich, auf der Ghirlandaios Schüler

⁶⁴⁷ Gigetta Dalli Regoli 1984 , 224.

⁶⁴⁸ Harald **Wolter - von dem Knesebeck**: Goldschmiedekunst der Gotik. In: Rolf Toman Hg.: Die Kunst der Gotik. Köln: Könemann 1998, 486-500, 492.

⁶⁴⁹ **Guida d'Italia**. Firenze e Provincia. TouringClub Italiano. 7. Auflage, Milano 1993, 292.

Bastiano Mainardi noch 1502 erneut die Figur des nackt lagernden, sich seitlich drehenden und segnenden Christuskindes übernahm.⁶⁵⁰

Neben Ghirlandaio rezipiert die *Pala di Pistoia* vor allem der sogenannte *Maestro di Santo Spirito*, der heute zur Del Mazziere-Werkstatt gerechnet wird. Die Werkstatt der beiden Del Mazziere stellt gewissermaßen serienmäßig Kopien (Abb. 56) des Verrocchio-Retabels her.⁶⁵¹

Donato de' Medici, der Stifter des Pistoieser Retabels, entstammte der *famiglia* der Herrscher und hatte einen Typus gewählt, den die Bildwerke im Umkreis der Medici adelten, der aber wiederum Verwandtschaft zur Kunst des Nordens, vielleicht des französischen Hofes aufwies.

Die Mönche müssen sich recht bewußt auf diesen, den Medici nahen Bildtypus festgelegt haben, wohl um die Verbindung zum Herrscherhaus zu bezeugen.

6.3.7.2 Ältere Bildquellen

Hinsichtlich der Figurenzusammenstellung bezieht sich Ghirlandaios Werk auch auf wesentlich ältere ikonographische Modelle.

Während Verrocchios Retabel sich auf drei Figuren beschränkt, die in einem auf Maria hin fluchtenden Raum stehen und von ihm tatsächlich umgeben werden, so wiederholt Ghirlandaios Bild die Figurenkonstellation in Fra Angelicos Hochaltar von San Marco (Abb. 20), die letztendlich der Tradition der senesischen *Maestà* entstammt.⁶⁵² In den beiden Knienden des Vordergrundes, deren Körper dem Betrachter, deren Gesichter

⁶⁵⁰ Vgl. Lisa **Venturini**: *Modelli Fortunati e Produzione di Serie*. In: Mina Gregori, Antonio Paoucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 147-156, 151, Abb. 9.

⁶⁵¹ Vgl. Barbara **Deimling**: *Provenienz und Auftraggeber eines Gemäldes von der Hand des Meisters von Santo Spirito*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36 (1992) 397-400. Deimling identifiziert die beiden Meister als die Brüder Agnolo di Domenico di Donnino und Donnino di Domenico del Mazziere (399). Dalli Regoli bezeichnet Santo Spirito zwischen 1475 und 1480 dementsprechend als Experimentierfeld für Modelle der *Sacra Conversazione*

⁶⁵² Vgl. William Hood 1993, 77-95 über die Beziehung zu Sassetta, und 112-121.

jedoch der Madonna zugewandt sind, greift der Maler auf diese Vorbilder zurück, verunklärt jedoch auch den Raum im Bilde.

Ghirlandaio betont die Fläche und die Linearität des Werkes und liefert damit auch eine leicht archaisierende Spielart des Stoffes, welche aus der Verschränkung zweier Modelle entsteht: der überlieferten *Maestà* und der neueren *Pala di Pistoia*. Er schließt also eine Übereinkunft zwischen Überlieferung und Moderne.

Wie aus den obigen Ausführungen zur *Sacra Conversazione* zu ersehen ist, war die *Maestà* eine Bildform, in welcher die Madonna und die Heiligen die Stadt und ihre Bürger sowie die Herrschaftsbeziehungen symbolisch darstellten. Gleichzeitig war sie aber ein Geschenk der Gemeinschaft an die Schutzherrin, verbunden mit der Bitte um Beistand.

Beide erwähnte Vorbilder stammen aus dem Auftraggeberkreis der Medici. Indem Ghirlandaio und seine Auftraggeber zwei typische, den Medici nahestehende Kompositionen miteinander kombinieren, stellen sie sich in eine Tradition, die Nähe zur Stadt und zu ihren Mächtigen signalisiert. Diese Nähe zur Herrscherfamilie läßt sich, wie oben schon angedeutet, auch auf literarischem Gebiet nachvollziehen.

So widmet Feo Belcari seine Lebensbeschreibung des Beato Giovanni Colombini dem Cosimo de' Medici, und seine Laudensammlung von 1480 enthält Werke der Lucrezia de' Medici. Der Prior der Jesuiten bis 1473, Nicolò da Montepulciano, taucht in der Dialogliteratur Belcaris als Gesprächspartner des Piero de' Medici auf.⁶⁵³ Bettinis "*Monte Sancto*" wird 1477 in Florenz gedruckt und von einem der Schützlinge der Medici, Botticelli, illustriert. Gerade dieser letzte Umstand paßt in das oben erwähnte Panorama der durch die Medici geförderten Danterezepktion, die sich zudem bei Domenico da Corella und später bei Landino wiederfindet.

6.3.8 Ikonographische Traditionen des Jesuitenordens

⁶⁵³ Georg Dufner 1975, 84, 86-87, 179.

Zu besonderen, jesuatischen Formen des Altarretabels läßt sich wenig sagen, da zu wenige Werke erhalten sind. Die oben zitierten Arbeiten von Russo, Bensi und Bisogni der vergangenen 20 Jahre lassen jedoch darauf schließen, daß Ghirlandaios Werk und die für die Jesuiten in Pisa geschaffenen Altäre aus der Tradition des Ordens ausscheren, da die Auswahl der Heiligen neu ist. Typische Heilige des Ordens sind der Ordensgründer, Giovanni Colombini, und sein Vorbild, der heilige Hieronymus.⁶⁵⁴ Beide erscheinen in den Altären der 30er Jahre, nicht jedoch den Werken Ghirlandaios.

1.) Ein typisches Gnadenbild mit ikonographischer Breitenwirkung für die anderen Ordenskirchen muß die häufig erwähnte *Madonna di Montenero* in der Nähe von Pisa gewesen sein, die dem Orden an seinem einzigen eremitischen Niederlassungsort zu Beginn des 15. Jahrhunderts übergeben worden war. Wie diese Madonna allerdings aussah, ist unbekannt. Der Hauptaltar war mit einer "*optima pictura*" und Reliefs geschmückt, die Guiden des 18. Jahrhunderts sagen jedoch nichts über das Thema des Retabels aus.⁶⁵⁵

2.) Im Florentiner Konvent befand sich, nach Russo, ein Altarretabel von Francesco d'Antonio, das um 1430 datiert wird (Abb. 57).⁶⁵⁶ Damit entstand in Florenz eines der frühesten erhaltenen Altarwerke des Ordens. Das heute in Avignon befindliche Retabel wurde von Luca di Piero Rinieri gestiftet, wie eine Inschrift seitlich der Prädelle besagt. Es zeigt eine thronende Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Hieronymus. Im Gesprenge erscheinen zwei Medaillons mit der Verkündigung sowie Tafeln, die Giovanni Colombini und einen bislang nicht identifizierten Flagellanten zeigen. Die Prädelle ist auf Hieronymus konzentriert. Der Traum des Hieronymus mit seiner Geißelung, seine Vision der Trinität und sein Tod werden thematisiert.

⁶⁵⁴ Daniel Russo 1987, Paolo Bensi 1980, Fabio Bisogni 1972.

⁶⁵⁵ Fortunato Canigiani 1928, 243-250

⁶⁵⁶ Daniel Russo 1987, 156.

3.) Naturgemäß muß der Seneser Konvent als Ursprung des Ordens eine besondere Strahlkraft gehabt haben. Dort entstehen zwei Tafeln des Sano di Pietro für den Orden. Vermutlich handelt es sich bei der einen Tafel, der *Pala dei Gesuati* (Abb. 58), um einen Auftrag eben jenes Antonio Bettini, eines der wichtigsten Ordensmitglieder im 15. Jahrhundert, der als Autor tätig war und als einziger Jesuat neben Giovanni Tavelli in der Kirche aufzusteigen imstande war.⁶⁵⁷

Gaudenz Freuler datiert dieses Polyptychon in die Jahre 1439 - 1444. Die allgemeine Komposition, eine verkleinerte Fassung der senesischen *Maestà*-Darstellungen, wird von Ghirlandaio übernommen. Sano di Pietro folgt Duccio: der *Maestà*, dem segnenden Christus der *Madonna Rucellai* und in der Figur des Giovanni Colombini den betenden Franziskanern der *Madonna dei Francescani*.⁶⁵⁸

Dasselbe läßt sich von dem später, nach 1446 entstandenen Santa-Bonda-Retabel (Abb. 59) sagen, das für eine Seitenkapelle bestimmt war, wo das Stundengebet, je 165 Ave Maria und Paternoster, gesprochen wurde und wo sich eine der Jungfrau gewidmete Bruderschaft traf.⁶⁵⁹ Das Santa-Bonda-Retabel zeigt den Ordenspatron, Hieronymus in einem anderen Lichte, als knienden Büsser. Hier zeigt sich eine Trennung von öffentlicher Repräsentation und privateren, liturgischen Gepflogenheiten, die sich entsprechend in Florenz und Pisa wiedererkennen läßt.

Francesco D'Antonios oben erwähnte, heute im Musée des Beaux-Arts d'Avignon aufbewahrte Tafel und die *Pala dei Gesuati* des Sano di Pietro weisen Ähnlichkeiten

⁶⁵⁷ Vgl. Carl Brandon Strehlke 1989, 37-74, 67.

⁶⁵⁸ Gaudenz **Freuler**: Siense Quattrocento Painting in the Service of Spiritual Propaganda. In: Eve **Borsook**, Fiorella **Superbi Gioffredi** Hg.: Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design. Oxford: Clarendon Press 1994, 90-91. Freuler datiert das Retabel auf 1439-44.

⁶⁵⁹ Gaudenz Freuler 1994, 90-91.

in bezug auf die Komposition auf. Beides sind *Maestà*-Figuren, die in Nähe zu Fra Angelico und Sassetta angesiedelt werden müssen.⁶⁶⁰

Die Tafel Francesco d'Antonios ist zwar in ihrer Provenienz gesichert, doch weiß man nicht, wo in der Kirche der Jesuiten sie sich befand. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß sie entweder auf dem Hauptaltar oder auf dem Altar des Mönchschores über dem Eingang der Kirche San Giusto stand.⁶⁶¹

Ghirlandaio und seine Werkstatt haben aus Francesco d'Antonios Retabel vor allem die Größenverhältnisse einer überdimensionierten Madonna sowie die Handhaltung der vorderen Heiligen übernommen. So entspricht die Handhaltung der heiligen Giusto und Zanobi ebenfalls derjenigen der heiligen Giovanni Colombini und Hieronymus in dem Seneser Altarretabel.

4.) Fabio Bisogni ordnet die Tafeln n. 226 und 226 a der Pinacoteca di Brera sowie die Tafel n. 511 des Museo Correr dem Jesuitenorden zu, da dort Episoden aus dem Leben des Hieronymus erzählt werden, in denen Figuren in der Ordenstracht assistieren. Vermutlich handelt es sich nach Bisogni um Prädellentafeln.⁶⁶² Es kann sich aber durchaus auch um einen rein narrativen Altar nach nordischem Vorbild gehandelt haben, wie zum Beispiel den Georgsaltar in Köln, da die Tafeln im sonst seltenen, für Prädellentafeln ungewöhnlichen Hochformat gehalten sind.

⁶⁶⁰ Zu Sassetta und Fra Angelico und ihren *Maestà*-Darstellungen vgl. William Hood 1993, 77-95 und 121. Sano di Pietro wird zum Teil mit dem Maestro dell'Osservanza, einem engen Mitarbeiter Sassettas identifiziert.

⁶⁶¹ Daniel Russo 1987, 156; Vgl. Curtis **Shell**: Francesco d'Antonio and Masaccio. In: Art Bulletin 47 (1965) 465-9; M. **Salmi**: Francesco d'Antonio Fiorentino. In: Rivista d'Arte. 2. Serie, 11 (1929) 1ff. ; G.**Gronau**: Francesco d'Antonio pittore fiorentino. In: Rivista d'Arte 2. Serie, 14 (1932) 382 ff.

⁶⁶² Fabio Bisogni 1972, 69-79.

5.) In der Veroneser Kirche Santa Maria della Scala existiert zudem die Giovanni Badile zugeschriebene Ausstattung der Guantieri-Kapelle, die ebenfalls eine Hieronymus-Vita zeigt. Diese Freskenausstattung ist nach Russo durch Jesuiten konzipiert worden.⁶⁶³

Zu den ikonographischen Traditionen des 15. Jahrhunderts müssen sicherlich auch die Miniaturen der Werkstätten in Venedig und Florenz gerechnet werden, die im Gegensatz zu den Glasfenstern des Ordens, welche die Brüder nach fremden Vorlagen fertigten, weitgehend in Eigenregie entstanden sein dürften. Dieser in bezug auf die Ordensikonographie noch unerforschte Fundus an Bildquellen kann hier aus Platzgründen leider nicht berücksichtigt werden.⁶⁶⁴

Kurz nach Bettinis *Monte Sancto* entstehen die hier besprochene Tafel Ghirlandaios für Pisa, sowie die Florentiner Tafel zwischen 1482 und 1485.

6.) Die schon 1432 entstandene Jesuitenkirche auf den Ruinen des Theaters von Verona (heute Teil des Museo Archeologico) wird 1508 von Giovanni Francesco Caroto mit Fresken ausgemalt, die in erster Linie mariologisch geprägt sind. Auf dem Triumphbogen entsteht eine Verkündigung Mariens (Abb. 60 a), deren Stil sich an die Bildsprache der Leonardo-Schule anlehnt, sowie die Kirchenväter in den Zwickeln der Chorgewölbe.⁶⁶⁵

⁶⁶³ Daniel Russo 1987, 165-7; Evelyn Sandberg-Vavalà 1926, 309-21; L.Simeoni 1907, 152-170.

⁶⁶⁴ Georg Dufner 1975, 303

⁶⁶⁵ Maria Teresa **Franco Fiorio**: Giovan Francesco Caroto. Verona: „Editrice "Vita Veronese" 1971, Kat. Nr. 40, 96: Oratorio di S.Gerolamo. Verkündigung, Fresko auf dem Triumphbogen, signiert und datiert 1508. Es handelt sich um eines der bekanntesten Werke Carotos, eine erste Manifestation eines eigenen Stiles, mit stark lombardischem, leicht leonardeskem Einfluß. (96-7) Andere Fresken Carotos sind heute fast unleserlich, so ein Heiliger Hieronymus an der Decke des Oratoriums und andere Fresken des Malers im Refektorium, etwa ein letztes Abendmahl, das noch in schwach abgezeichneten Fragmenten existiert. (33) Die Verkündigung wird von Vasari erwähnt: Giorgio Vasari/ Gaetano Milanese Hg, Bd. 5, 1878, 280. Trotz der Schlichtheit des Kirchenraumes ist die wohl nach einer Mailand-Reise 1507 entstandene Verkündigung voller kultureller und stilistischer Anspielungen auf das Ambiente um Leonardo.

Das um 1520 entstandene Altarretabel ist ein Polyptychon (Abb. 60 b) mit der Madonna zwischen Jacobus dem Älteren und Petrus in Ganzfigur. Die Madonnengruppe entspricht dem byzantinischen Typus der Hodegetria in der Kleidung und Gestik der Maria. Christus wird nackt, mit den überkreuzten Beinen des Richters dargestellt. Die Madonna und Heiligen befinden sich auf einem fluchtenden, rot-schwarz-kassettierten Fußboden. Maria sitzt unterhalb einer Rundnische, die in Grotteskenomamentik verziert ist. Diese Grotteskenomamentik findet sich wieder in Form von Stabkandelabern auf den Pilasterfüllungen des Rahmens.

Der Altar läßt sich wegen der altertümlichen Rahmenform des Polyptychons und des byzantinisierenden Madonnentypus im Zusammenhang gewisser archaisierender Tendenzen der italienischen und vor allem der umbrischen Malerei sehen, etwa bei Pinturicchio. Wie in Florenz werden im Retabel bewußte Archaismen und eine der Allgemeinheit bekannte Auswahl der Heiligen (in diesem Falle zwei der Apostel) vorgezogen.

7.) Das etwas spätere Beispiel Venedigs weist große Ähnlichkeiten zu Florenz auf. Auch hier wird in der Stadt ab 1493 eine neue, prächtige Kirche in modernem Stil errichtet (Abb. 61 a, 61 b). Die Kirche wird zu Anfang der 1520er umgewidmet auf die Heimsuchung Mariens. Sie ist in Architektur und Ausstattung die am besten erhaltene aller Jesuitenkirche, vermutlich, da sie zu Ende des 17. Jahrhunderts von den Dominikanern übernommen wurde. Hier hat sich etwa aus der ursprünglichen Ausstattung die hölzerne Decke erhalten, deren Mitte als zentrales Medaillon ein Dedikationsbild, die Heimsuchung Mariens zeigt (Abb. 61). Darum sind etwa 50 Halbfigurenporträts der Ordensseligen angeordnet. Wie in Verona macht sich der starke, lombardische Einfluß aus Leonardos Umkreis geltend.⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ Antonio **Niero** und Filippo **Pedrocchi** Hg.: Chiesa dei Gesuati. Arte e Devozione. Venezia: Marsilio Ed. 1994, 7-9. Die Kirche wurde Ende des 17. Jh. von den Dominikanern übernommen, die nebenan eine neue Kirche errichteten. Das Deckenprogramm ist recht aufschlußreich, was die Zusammenstellung der Heiligen angeht. Es besteht aus 59 Tafeln mit Darstellungen der dem Orden wichtigen Heiligen und Propheten. Die vier Ecken werden durch die Evangelisten besetzt. Die 14 Tafeln um die Heimsuchung zeigen Propheten des Alten Testaments. Die drei Tafeln

Die Aufzählung der Denkmäler ist nicht vollständig läßt jedoch ahnen, daß sich im Laufe des 15. Jahrhunderts die Akzente auf den Hochaltären der Jesuiten verschieben. Die zunächst ausgeprägte Verehrung des Hieronymus in eher narrativen Altarretabeln oder Fresken weicht einer eher klassisch-mariologischen Themenwahl und dem Andachtsbild. Die Heiligen des Ordens und das erzählende Bild wandern in andere, liturgisch weniger wichtige Bereiche der Kirche: an die Seitenwände oder an die Decke.

6.3.9 Ikonographische Veränderungen und Ordensgeschichte

Die Ordenspolitik zwischen 1430 und 1480 scheint einen Wandel erfahren zu haben, der es notwendig machte, die Bildausstattung der Kirchen neu zu gewichten. Dufner beschreibt die Veränderung des Ordens in der zweiten Jahrhunderthälfte mit dem Begriff der „Klerikalisierung“. Ursprünglich sind die Jesuiten regelrecht klerusfeindlich eingestellt und verbieten den eigenen Mitgliedern die Priesterweihe; im Laufe des Jahrhunderts jedoch läßt sich eine immer stärkere Anbindung an die bürgerlichen und adeligen Schichten, an die Observantenorden der Franziskaner und Dominikaner und damit an die Amtskirche feststellen.⁶⁶⁷ Während die Heiligen der Jesuiten zunächst für die Ideen des Eremitentums und der Armut stehen und somit in den Hochaltären in den Mittelpunkt gerückt werden, spielen in den späteren

am Eingang sind den Jungfrauenmartyrerinnen Lucia, Caterina und Agnese vorbehalten. Es folgen in Richtung Zentrum Märtyrer und Ordensgründer. Zwischen der Heimsuchungsgruppe mit Maria und Elisabeth, Joseph und Zacharias und dem Altar befinden sich die Jesuiten Giovanni Tavelli, Francesco da Siena, Antonio Bettini und Giovanni Colombini auf der Außenseite, danach Apostel und Kirchenväter. Auf der Mittelachse über dem Altar befindet sich schließlich der Salvator.

Die Jesuiten ließen also ihre wichtigsten Vertreter, von denen keiner je heilig gesprochen wurde, unter der Schar der Propheten und Kirchenväter auftreten. Die Anordnung der Figuren folgt also einem hierarchischen Prinzip mit typologischen Zügen, denn die mariologische Mittelszene wird ja von einem Heer an Propheten begleitet und die Heiligen werden in Richtung Altar zu Aposteln und hochrangigen Kirchenleuten.

⁶⁶⁷Georg Dufner 1975, 97-8 und 161 sieht die Jesuiten zu Beginn des Jahrhunderts zunächst in der Nähe der Laienbruderschaften, doch nennt er eine Reihe von Faktoren, die zur Hierarchisierung des Ordens führen. So macht er einen immer stärkeren Einfluß benediktinischer Traditionen im Laufe des 15. Jh. geltend.

Altären die Heiligen der Amtskirche eine Rolle: Erzengel, Diakone, Bischöfe, die frühchristlichen Jungfrauenmartyrerinnen.

Gerade Ghirlandaios Altarretabel für San Giusto verschiebt die Akzente: Justus und Zenobius, Michael und Raphael vertreten die Eingliederung der Mönche in das Gewebe städtischer Beziehungen und die Annäherung an die Amtskirche. Die Tafel war eine bewußte, im Sinne der stadtbürgerlichen Ikonographie konventionelle Geste der Treue zur Amtskirche, zu den Medici und zu Florenz .

Es sind also widersprüchlicherweise gerade die Angepaßtheit des Werkes, der Verzicht auf ordenstypische Heilige und die besondere Prachtentfaltung des Altares als Besonderheit zu verstehen. Man kann ihn als gestifteten Lobgesang und Gebet bezeichnen. Mit diesen beiden Gattungen teilt er Absicht, Aufbau und Wiederholbarkeit; andererseits unterstreicht er in seiner Konventionalität und Prachtentfaltung die neuen Bemühungen des Jesuitenordens: sich anzupassen und zu repräsentieren.

7 Der Altaraufsatz für das Florentiner Findelshospital⁶⁶⁸

Der Vertrag für das Hauptaltarretabel der Kirche Santa Maria degli Innocenti (Abb. 62) wurde 1485 zwischen Ghirlandaio und dem Prior Francesco di Giovanni Tesori geschlossen.⁶⁶⁹

⁶⁶⁸ Francesco Bocchi 1677, 413-414 erwähnt das Retabel auf dem Hochaltar der Kirche. Ernst Steinmann 1897, 38-39 hält das Retabel für Ghirlandaios bestes Tafelbild und zitiert (wie die Autoren nach ihm) Vasaris Lob der Köpfe und der anmutigen Madonna. Diese Madonna identifiziert er als Himmelskönigin und setzt sie zu einer Stelle in Dantes 33. Gesang des Paradiso in Beziehung, welche die Barmherzigkeit Mariens preist. Für die Kindlein des Vordergrundes nennt Steinmann Baldovinetti als Vorbild, ohne jedoch konkrete Vorlagen aufzuzählen. Henri Havette 1907, 146-149 identifiziert den jüngeren König als Piero dei Medici (148) und sieht das Werk im Zusammenhang mit den Fresken Ghirlandaios in der Sixtina und dem Tondo in den Uffizien. Ein Porträt Pieros von 1488 aus dem Miniaturwerk Ghirlandaios wird bei Jan Lauts 1943, Abb. 96 wiedergegeben. Dieses Porträt wiederum weist einen so charakteristischen Gesichtsschnitt auf, daß von einem Porträt im Retabel Ghirlandaios keine Rede sein kann. Paul Erich Küppers 1916, 33-36 sieht hier die Kombination einer pyramidalen und einer isokephalen Komposition und stellt fest, daß sich die Farbpalette Ghirlandaios aufhelle. Die rechte Seite schreibt Küppers dem Meister des Altarretabels der Badia a Settimo zu (35). Die Stadt des Hintergrundes identifiziert Küppers als Sinigaglia. Jan Lauts 1943, 41 weist auf eine gewisse Nähe zu Leonardo hin, was die strenge Form des Gruppenbaus im Werk anbelangt. Er identifiziert im Hintergrund die Hand Mainardis. Ronald G. Kecks 1995, 150-151 gibt einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte des Gemäldes und schreibt den Hintergrund außer Bartolommeo auch Mainardi und Davide Ghirlandaio zu, unternimmt allerdings keine Versuche, die verschiedenen Personen im Gemälde zu identifizieren. Nach Kecks gab Botticelli die Impulse für die Komposition des Gemäldes. Ebenso Ronald G. Kecks 1997, 284-286.

⁶⁶⁹ Paul Erich Küppers, 1916, 86-87: „Copia della scritta, di mano di fra Bernardo di Francesco frate agl' Ingesuati, fra messer Francesco di Giovanni nostro priore e Domenico di Tomaso di Curado dipintore, della allogazione delle tavole cioè: Sia noto e manifesto a qualunque persona che vedrà o legierà questa presente scritta come a preghiera del venerabile religioso messer Francesco di Giovanni Tesori, al presente priore dello spedale degli Inocenti di Firenze, e Domenico di Tomaso di Curado dipintore, lo frate Bernardo di Francesco da Firenze, frate ingesuato, à fatto questa scritta di mia mano per convegnà e patto e allogazione d'una tavola d'altare a andare nella chiesa del sopradetto spedale degli Inocenti con patti e modi che qui di sotto si dirà, cioè:

Am 6. Juni 1486 wurde die Rahmung mit einem Tabernakel und seitlichen Kandelabern bei Antonio di Francesco di Bartolo in Auftrag gegeben. Es handelt sich bei diesem

Che oggi questo di XXIII d'ottobre 1485 el detto messer Francesco dà e alluoga al sopradetto Domenico a dipignere uno piano, el quale è fatto e à avuto da detto messer Francesco, el quale piano à fare buono detto Domenico, cioè a pagare, e à a colorire e dipignere detto piano, tutto di sua mano in modo come apare uno disegno in carta con quelle figure e modi che in esso apare, e più e meno secondo che a me frate Bernardo parrà che stia meglio, non uscendo del modo e composizione di detto disegno; e debbe colorire detto piano tutto a sua spese di colori buoni e oro macinato nelli adornamenti dove acadranno, con ogn'altra spesa che'n detto piano acadessi, e l'azzurro abbia a esse oltramarino di pregio di fiorini quatro l'oncia in circa; e debba aver fatto e dato fornito el detto piano da oggi a trenta mesi prossimi a venire; e debba avere per pregio di detto piano com'è detto, e tutto a sua spese, cioè di detto Domenico, fiorini centoquindici larghi se a me frate Bemardo soprascritto parrà se ne venghino e possi pigliare parere di detto pregio o lavoro da che mi paressii, e quando no mi paressi se ne venissi detto pregio, n'abbia avere quel meno che a me frate Bernardo parrà; e debba in detto patto dipignere la predella di dettto piano come parrà a fra Bernardo detto; e detto pagamento debba avere in questo modo, cioè: ch'el detto messer Francesco debba dare al sopradetto Domenico ogni messe fiorini iij larghi, cominciando a di primo di novembre 1485, seguendo di mano in mano, come è detto, ogni mese fiorini tre larghi; e cosi d'acordo e d'amendua pregato, io frate Bernardo sopradetta scritta si serbi per me fra Bernardo, e quando non si fussi, el priore qui di san Giusto alle Mura de' frati Ingiesuati, e per chiarezza e verità delle sopradette cose, el sopradetto messer Francsco e Domenico si soscriveranno qui di sotto di lor propria mano, ogi questo di detto di sopra.

E non avendo detto Domenico fomito detto piano frallo infrascritto tempo, abbia a cadere in pena di fiorini XV larghi; e cosi se'l detto messer Francesco non osservassi il sopradetto pagamento, abbia a cadere nella sopradetto pena in tutta la soma, cioè che finito detto piano, gli abbia a dare intero pagamento del tutto la soma che restassi.

Io messer Francesco di Giovanni sopradetto son contento a quanto di sopra si contiene, e per chiarezza di ciò mi sono sottoscritto di mia propria mano, anno e mese e di detto di sopra, e obrigo detto spedale etc.

Io Domenico di tomaso di Curado dipintore sono contento a quanto di sopra si contiene, e per chiarezza di ciò mi sono sottoscritto di mia propria mano, anno e mese e di sopradetto.

E di più rimasono d'acordo che detto Domenico avessi di più fiorini sette larghi per rispetto della predella di sopra, perchè no ne restò d'acordo Domenico al pregio di sopra, come di nuovo apare alla scritta di mano di fra Bernardo, che in tutto giudicò che lo spedale abia a pagare fiorini centoventidua larghi per detta tavola e predella, che si cresce e' detti fiorini 7 larghi di sopra apare la scritta in filza Fior. 122 larghi. (86-87)

Künstler vermutlich um Antonio da San Gallo.⁶⁷⁰ Der Vertrag sah vor, daß die Rahmung dem Hochaltar in der Jesuatenkirche entsprechen solle:

"...e debbe esse nel modo e forma come per disegno dato per detto Antonio di sopra, intagliato e lavorato secondo l'adornamento della tavola ch'è al presente nella chiesa degl'Ingiesuati all'altare maggiore, e perchè in detto disegno di detta tavola v'è dua agnoli che adorano, che detti agnoli si sbattono a detta allogagione."⁶⁷¹

Diese Passage läßt mehrere Schlüsse zu, wenn man die Beschreibung des Auftrages im Zusammenhang mit den erhaltenen Teilen des Retabels sieht. Zunächst muß sich der Tabernakel überhalb (und nicht, wie oft üblich, unterhalb) der Tafel befunden haben, da sich die Prädelle über die gesamte Breite des Retabels ausdehnt und ihre Mitte durch eine *Pietà* eingenommen wird. Weiter ergibt sich die Frage, wo sich die Kandelaber befanden. Da sie im Zusammenhang mit dem Altaraufsatz erwähnt werden, läßt sich vermuten, daß sie auf dem Retabel rechts und links des Tabernakels standen, geplant ursprünglich mit zwei adorierenden geschnitzten Engeln wie in der Jesuatenkirche. Letztlich stellt sich die Frage, ob Antonio da San Gallo nicht auch der Hersteller des Retabels in der Jesuatenkirche war, da im Vertrag so nachdrücklich auf die Gleichartigkeit der beiden Rahmungen eingegangen wird.

Am 30. Juli 1488 wurde dem Bartolommeo di Giovanni der Auftrag für eine Prädelle (Abb. 63) erteilt, die der wohl vollauf mit der Cappella Tornabuoni beschäftigte Ghirlandaio abgeben mußte. Die Auftraggeber legten im Auftrag die Themen und die Positionen der einzelnen Prädellentäfelchen fest:

"...nella quale à a dipignere sette istorie, cioè: nel mezo, la nostra Donna col Figliuolo morto in brazo, colle Marie dal lato come si richiede; a piè di San Giovanni Vangelista ch'è nella tavola, la storia quando san Giovanni fu messo nella caldaia; a pie di san Giovanni Batista, el batesimo di Cristo; dua istorie di nostra Donna, cioè la Purificatione di nostra Donna e lo Sponsalitio e nelle teste della detta predella, da una,

⁶⁷⁰Paul Erich Küppers 1916, 87-88.

⁶⁷¹Paul Erich Küppers 1916, 87.

la Nunziata, e da l'altra, l'arcivescovo Antonino quando sagrò la chiesa del detto spedale."⁶⁷²

Bartolommeo di Giovanni mußte sich, ebenso wie Ghirlandaio, verpflichten, die Arbeit bis zum Oktober 1488 fertigzustellen. Offensichtlich war es den Auftraggebern wichtig, einen bestimmten Termin einzuhalten.

Im Juli 1488 war offensichtlich die Retabelrahmung fertig, denn ein gewisser Andrea di Giovanni di Giorgio wurde zur Vergoldung der Rahmung herangezogen. Dieser kleine Vertrag mit Andrea beschreibt wiederum, was da eigentlich vergoldet wurde. Es handelt sich um:

"... pilastri, colonne, cornicione, tabernacolo del Chorusdomini, candelieri in sul cornicione e angoli ..."⁶⁷³

Anhand dieser Angaben läßt sich die Gestalt des Altares noch präzisieren. Es handelte sich vermutlich um eine Struktur mit einem breiten, leicht vorspringenden Sockel, auf dem die Prädelle angebracht war. Darüber befand sich die Mitteltafel zwischen zwei Pilastern, vor die eventuell Halbsäulen oder ganze Säulen eingestellt waren, welche ein etwas vorkragendes Gesims trugen. Dieses wiederum trug die Kandelaber und den Tabernakel, der offensichtlich doch noch von adorierenden Engeln flankiert wurde.

Am 23. Dezember 1488 war das Retabel mit der Anbetung der heiligen Drei Könige fertiggestellt und ein Dokument listet nochmals die Ausgaben auf, welche erneut Schlüsse auf die Gestalt der Rahmung zulassen.

So vergoldete der Handwerker neben dem Altarretabel noch eine "*croce col piè in sull'altare*",⁶⁷⁴ man bezahlte eine "*cortina*" aus "*broccatino azurro*", und Bekrönungen wurden auf den Kandelabern über der Tafel angebracht:

⁶⁷²Vgl. Paul Erich Küppers 1916, 88. Luciano **Bellosi**: Lo spedale degli Innocenti. Firenze 1977, 235 macht im Hintergrund neben Bartolommeo di Giovanni außerdem den Mitarbeiter Ghirlandaios aus, der neun der zehn Lünetten im Oratorio di San Martino dei Buonuomini in Florenz in den 1470er Jahren ausführte, neben dem Botticelli nahestehenden Meister der Epiphanie von Fiesole.

⁶⁷³Paul Erich Küppers 1916, 88.

"...E a di 6 di marzo 1489 l. tres. 6 pagato Francesco di Domenico fabro per 2 corone e 2 punte per mettere sopra e` candelieri che sono di sopra a detta tavola..."⁶⁷⁵

Zu guter Letzt erfolgte am 22. März 1489 eine Zahlung an Giuliano di Francesco da San Gallo "...per sua fatica d`intagliatura e legname della detta tavola."⁶⁷⁶

Offensichtlich hatte Antonio den Auftrag an seinen Bruder weitergegeben, so daß vielleicht die Planung und sicher die Ausführung der Rahmung auf einen der großen Renaissancearchitekten zurückgehen.⁶⁷⁷

Die Bekrönung durch Tabernakel und Kandelaber war nichts ungewöhnliches. In einer Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert, die Ghirlandaios Retabel für Santa Maria Novella zeige, läßt sich eine derartige Arbeit⁶⁷⁸ erkennen, und in den Fresken der *Libreria*

⁶⁷⁴Paul Erich Küppers 1916, 89.

⁶⁷⁵Paul Erich Küppers 1916, 89.

⁶⁷⁶Paul Erich Küppers 1916, 89.

⁶⁷⁷ Cornelius **von Fabriczy**: Eine bisher unbekannte Arbeit Giuliano da San Gallos. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 28 (1905) 190-1. Fabriczy druckt den schon von Gaetano Bruscoli entdeckten Vertrag mit Antonio da Sangallo, dem jüngeren Bruder Giulianos. Vgl. dazu auch Cornelius **von Fabriczy**: Giuliano da Sangallo. In: Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen. Beiheft zum 23. Band. Berlin 1902, 1-43, vor allem 2-3 zur Chronologie der Jahre 1480-83 und Giulianos Tätigkeit als Holzbildhauer, sowie 14-17 zu den Jahren 1480-9. 1483 fertigte Giuliano zum Beispiel eine geschnitzte Anbetung der Könige für die *Annunziata* in Neapel an, die verloren gegangen ist. Aus der Chronologie von Fabriczys geht hervor, daß Giuliano da Sangallo schwerlich alle Aufträge hätte ausführen können, welche ihm erteilt wurden. Giuliano hat zudem, wie aus den Zahlungen hervorgeht, den Altar nur geplant, also eine Zeichnung dafür geliefert, da explizit ein anderer Handwerker für die Ausführung bezahlt wurde. Ebenso wie in der Ghirlandaio-Werkstatt muß man von einem lockeren Werkstattverband der beiden Brüder ausgehen, da der Auftragswechsel nicht in den *Ricordi* des Spitala erwähnt wird.

⁶⁷⁸ Vgl. Frank Martin 1996, 118-141 und 34, Abb. 23 und Christian von Holst 1969, 36-41.

Piccolomini in Siena erscheint ein gleichartiges, von Kandelabern bekröntes Retabel in dem Fresko mit der Krönung Enea Silvio Piccolominis zum Kardinal.⁶⁷⁹

7.1 Beschreibung der zentralen Tafel des Retabels

Maria sitzt frontal zum Betrachter auf einem ruinösen Steinpodest aus drei Stufen. Das junge Mädchen in höfisch gerader Haltung neigt den Kopf leicht nach links und schlägt die Augen nieder. Die linke Hand ist in einer begrüßenden Geste halb erhoben, die Rechte hält das Christuskind. Ein durchsichtiger Schleier bedeckt das blonde zusammengesteckte Haar und fällt auf ihren Schoß, wo er teils die Blöße des Kindes verhüllt.

Die Madonna trägt ein bläulich rotes, hoch gegürtetes Kleid, das an den Ärmeln geschlitzt ist und ein weißes Hemd ahnen läßt. Eine mit Perlen und einem Rubin besetzte Fibel hält den Mantel über dem Schlüsselbein zusammen. Das Kind sitzt auf Mariens rechtem Knie, auf einem über dem Schoß gerafften blauen Mantel. Die Jungfraumutter thront mit ihrem Sohn vor einer offenen baldachinartigen Konstruktion aus antikisierenden, korinthischen Pfeilern und einem hölzernen Dach.⁶⁸⁰ Dieser Stall von Betlehem wird hinter ihrem Rücken von zwei Werkleuten mit Ziegeln vermauert. Die zwei Maurer hinter der Madonna lugen rechts und links der Mitte über diese unfertige Wand auf das Epiphaniengeschehen. Hinter der Madonna, in einem Gatter aus Weidengeflecht, nähern sich von links der neugierige, braune Ochs, rechts der Esel dem Geschehen. Die offene Hütte erlaubt einen weiten Blick auf eine Meeresbucht, die zum Horizont hin in zarten Graublautönen verschwimmt. Über dem Dach schweben vier knabenhafte Engel. Die beiden äußeren halten eine Banderole, auf der, beginnend mit

⁶⁷⁹ Vgl. Christiane Esche 1992, 48-9. Es handelt sich um die Erhebung des Enea Silvio Piccolomini zum Kardinal durch Kalixt III. Im Hintergrund dieser Szene ist ein Altarretabel mit einer Madonna zwischen Andreas und Jakobus dem Jüngeren zu sehen, das von zwei Kandelabern bekrönt wird.

⁶⁸⁰ Diese offene Balkenkonstruktion entspricht der Deckenkonstruktion in der Kirche des Findelspitales. Sie wird heute durch die 1786 eingezogenen Gewölbe verdeckt und ist typisch für die Bauweise der Bettelsordenskirchen des Franziskanerordens, sowie in Santa Croce und später in Cronacas San Salvatore al Monte in Florenz.

einer prächtigen Initiale, die Antiphon "*Gloria in Excelsis Deo*" notiert ist. Die beiden mittleren Engel falten die Hände zum Gebet. Inmitten dieser Engelsgruppe, über dem Giebel der Hütte, steht der Stern von Betlehem als Dreieck, aus dem feine goldene Strahlen nach unten schießen. Links der Hütte erhebt sich eine Gebirgskette, an deren Fuß eine zur Mitte hin fluchtende Ansicht Roms in Abbrüchigkeit zu erkennen ist. Rechts davon schließt sich eine Hafenvedute mit einer aus Rundbögen bestehenden Hafemole an, davor verschiedene, kleine Segelschiffe. Rechts der Hütte erhebt sich ein Hügel vor dem dort in Morgenröte getauchten Himmel, auf dem ein Engel in einem Lichtkranz den Hirten Christi Geburt verkündet.

Von dort nähert sich das Reitergefolge der Könige, während auf gleicher Höhe links, ebenso im Mittelgrund, allerdings in kleinerem Maßstab, der Mord an den unschuldigen Kindlein gezeigt wird.

Über der stark bewegten Szene steht in winziger Malerei König Herodes auf einem Turm der dort abgebildeten Stadt, flankiert von Beamten. Er ist durch einen weißen Turban gekennzeichnet. Die Köpfe der vorderen Figuren scheiden Mittel- und Vordergrund voneinander. Diese in zwei Registern und in relativer Isokephalie aufgereihten Akteure nehmen die gesamte untere Hälfte des Retabels ein.

Der mit einem goldgelben Mantel bekleidete Joseph steht rechts hinter der Madonna und stützt sich mit beiden Händen auf seinen Stock. Rechts unter ihm kniet der mittelalte König in einem purpurnen Gewand und einem in der Mitte offenen blauen Umhang mit einem roten goldverzierten Kragen.

Auf seiner rechten Schulter prangt eine edelsteingeschmückte Jakobsmuschel, das Zeichen der Pilger. Er hält einen goldenen Pokal in Treibarbeit in der Hand, dessen Kupa mit Godronen und dessen Deckel mit einem Spiralornament versehen ist. Links von ihm kniet ein zweiter älterer König mit dem Rücken zum Betrachter. Er umfaßt mit der Rechten das Füßchen des ihn segnenden Christuskindes und küßt es.

Er trägt eine prächtige Tunika aus goldenem Granatapfelbrokat. Über seinen Rücken fällt ein außen karmesinroter, innen himmelblau gefütterter Umhang. Die blaue Fütterung des Mantels ist mit einem golden abgesetzten Sonnenornament verziert. Links von ihm steht ein dunkelblond gelockter Jüngling, der jüngste der Weisen. Er

reicht dem Kind einen Pokal mit einem goldenen, godronengeschmückten Fuß, dessen Kupa aus Kristall besteht. Er stützt seine linke Hand in die Hüfte und hält damit gleichzeitig einen roten, gelb gefütterten Umhang fest, der über ein graublaues Gewand fällt. Den Kragen des Gewandes verziert eine aufwendige Goldkette, deren Schweifwerk Perlen, Rubine und Smaragde schmücken. Rechts und links der Mitte befinden sich Gefolgsleute der Könige. Auffällig sind zwei ältere, korpulente Herren rechts in prächtigen Gewändern aus changierende Seide, die miteinander über das Epiphaniengeschehen zu reden scheinen. Der linke der beiden trägt einen griechisch anmutenden, juwelenbesetzten Hut, der rechte einen mit Perlen bestickten Turban.

Die individualisierten Gesichter der beiden Herren könnten Porträts Florentiner Bürger sein. Links gegenüber steht ein graubärtiger, älterer Mann mit zum Gebet gefalteten Händen. Sein Turban aus bunt gestreiftem, roten Stoff endet schleierartig auf seinen Schultern. Im direkten Vordergrund knien die nicht zur Geschichte gehörenden Figuren Johannes des Täufers links und Johannes des Evangelisten rechts. Der Täufer, eine jugendliche, doch hagere, bärtige Gestalt, zeigt mit der Linken zur Madonnengruppe. Sein Fellkleid wird von einem purpurroten, blau gefütterten und mit goldenem Saum versehenen Gewand überfangen. Rechts neben ihm kniet ein kleines, am Kopf verwundetetes Kind in einem gegürteten, durchsichtigen Hemdchen mit dem Rücken zum Betrachter. Es ist eines der unschuldigen, durch den Herodesbefehl getöteten Kindlein.

Johannes der Evangelist dagegen wendet sich im Profil zur Gottesmutter und empfiehlt mit der rechten Hand ein anderes der unschuldigen Kindlein, das als Rückenfigur zu sehen ist.

Er trägt eine Art Gelehrtenmantel aus rotem Stoff mit goldener Borte und schwarzem Futter, darunter ein königsblaues Kleid. Im Gegensatz zu Maria, Christus, dem Täufer, dem Evangelisten und den Kindlein bekrönt die Könige kein Heiligenschein.

Insgesamt erscheinen 66 verschiedene Figuren im Bilde; davon 29 in der zentralen Geschichte, 33 in dem im Hintergrund geschilderten Kindermord und 4 in der Verkündigung an die Hirten.

7.2 Die Prädelle

Die Prädelle (Abb. 63) wurde nach den oben zitierten Dokumenten der 1480er Jahre ebenso wie der Hintergrund des Retabels von Bartolomeo di Giovanni gefertigt, obwohl vorher vertraglich festgelegt worden war, daß Ghirlandaio das Werk eigenhändig schaffen sollte. Sie überragte die gesamte Breite des Altares und zeigte links außen auf einem Vorsprung die Verkündigung, rechts davon die Taufe Christi unterhalb des Täufers in der Mitteltafel, dann die Vermählung Mariens. Die Mittelachse wurde von einer Kreuzabnahme beherrscht, es folgte eine Darbringung im Tempel, dann unterhalb des Evangelisten das Ölmartyrium des Johannes und schließlich rechts außen, wieder auf einem Vorsprung, die Weihe der Kirche der *Innocenti* durch den heiligen Antoninus Pierozzi. Unter den Prädellentafeln sticht die Mitteltafel besonders heraus. Vor einer ähnlich wie oben strukturierten Landschaft wird der gerade vom Kreuz abgenommene Heiland betrauert. Maria Magdalena, links kniend, hält den Kopf des Toten im Schoß. Maria sitzt frontal unterhalb des Kreuzholzes und hält seine Hand, zu seinen Füßen kniet Johannes in Anbetung. Die zwei anderen Marien stehen rechts hinter bzw. links vor dem Geschehen. Hinter dieser Gruppe, rechts und links des Kreuzes, stehen Agnes und eine Jungfrauenmartyrerin, ganz rechts kniet Franziskus, ganz links der büßende Hieronymus vor dem offenen Grab des Erlösers.

Es erweist sich hier vielleicht die Verquickung der Interessen des Spitäles mit den Angelegenheiten der Bettelorden: Hieronymus war der Schutzheilige der Jesuiten, die ja auch mit Bernardo di Francesco den Vermittler und Schiedsrichter zur Abnahme des Bildes stellten, während die Franziskaner durch ihren Ordensgründer vertreten waren, der allerdings auch der Namenspatron des Francesco Tesori war.

Die rechte Prädellentafel zeigt einen erst später kanonisierten Heiligen des Dominikanerordens, den heiligen Antoninus von Florenz, auf dessen Initiative viele der karitativen Einrichtungen der Arnostadt zurückgingen. Die knienden Figuren zeigen, daß der Maler auch hier wahrscheinlich Porträts untergebracht hat. Da die Kirche immer schon einschiffig angelegt war, deuten die Säulen des Vordergrundes an, daß in dieser Prädellentafel nicht die Kirche selber, sondern ihr Eingang unterhalb der Arkade zur Piazza Innocenti hin geweiht wird.

7.3 Formale Charakteristika des Bildes

Ghirlandaios Komposition legt auf relative Symmetrie Wert. Dies äußert sich in der netzartigen, parataktischen Komposition: die Pfeiler der Laube gliedern das Bild in drei senkrechte Streifen, während die Köpfe der Figuren des Vordergrundes das Bild genau auf halber Höhe und nochmals auf etwa einem Drittel der Höhe teilen.

Die starke Farbigkeit des Bildes rückt es in die Nähe des Retabels für die Jesuiten in San Giusto fuori le Mura. Ghirlandaio achtet auf eine symmetrische Verteilung der Farben, so entspricht etwa dem Blau-Gelb-Akkord des Joseph ein ebensolcher Farbklang auf der gegenüberliegenden Seite im Gewande des jüngsten Königs. Rot ist jedoch die im unteren Teile des Werkes dominierende Farbe, denn mehr als ein Viertel der absoluten Fläche der Tafel ist durch diese Farbe besetzt. Ghirlandaio benutzt außerdem Blattgold für die ornamentale Verzierung der Gewandsäume, Aureolen und Lichtreflexe. Wie in dem Jesuitenretabel besticht auch hier der Ornamentreichtum, vor allem durch Gewandsäume und Juwelen. Es handelt sich fast ausschließlich um die veristische Darstellung luxuriöser Gegenstände: von der antikisierenden Pilasterfüllung, über den Granatapfelbrokat bis hin zur juwelenbesetzten Gewandschließe. Wiederum spielen Farben, Juwelen, Goldschmiedearbeiten und offensichtlich unterschiedliche Stoffqualitäten eine Rolle.

7.4 Aufstellung des Retabels

Das 285x243 cm große, hochrechteckige Altarretabel wird heute im Museum des Findelspitals aufbewahrt und muß aufgrund seiner Größe und seiner starken Farbigkeit die ehemals schlichte Kirche regelrecht beherrscht haben.

Die Kirche wurde als letzter Teil des Hospitals am 8. März 1451 geweiht. Sie war ein rechteckiger Saal mit offenem, bemaltem Dachstuhl. 1786 wurde sie umgestaltet und damit das Altarretabel entfernt. Die heutige Kirche ist länger als der ursprüngliche Bau, denn man hatte 1786 eine Chorzone angefügt. Das Altarretabel befand sich vermutlich vor einer flach abschließenden Wand in einem relativ schlecht beleuchteten Ambiente, da nur die linke Wand durchfenstert war. Der hölzerne Dachstuhl ist noch über den neoklassizistischen Gewölben erhalten. Er gleicht dem Dachstuhl in der offenen Loggia

der Mitteltafel und entspricht dem Modell, das aus den Bettelordenskirchen in Florenz, Santa Croce oder auch San Salvatore in Monte bekannt war. Darin folgte man offensichtlich den Bescheidenheitsformeln in der Architektur der Bettelorden.⁶⁸¹

⁶⁸¹ G. **Bruni**: Storia dello Spedale degli Innocenti. Firenze 1819, 1-20 Gaetano Bruscoli 1900, 86-7 zur Baugeschichte und M.C. **Mendes Atanasio**, G. **Dallai**: Nuove indagini sullo spedale degli Innocenti a Firenze. In: Commentari 17 (1966) 83-106 zur ursprünglichen Struktur der Kirche vor 1786.

7.5 *Ikonomographische Fragestellungen*

Die Prädelle und die Haupttafel ergeben als Ensemble ein relativ seltenes ikonographisches System. Die narrative Abfolge der Prädellentafeln orientiert sich nicht an Kriterien erzählerischer Folgerichtigkeit, sondern an dem durch die Kombination der verschiedenen Heiligen im Bilde vermittelten Subtext. Daß man Prädellentafeln auf die über ihnen dargestellten Heiligen bezog, war nichts außergewöhnliches. Die Haupttafel allerdings vereint narrative Aspekte im Hintergrund (den Mord an den unschuldigen Kindlein, die Verkündigung an die Hirten) und im Vordergrund (die Anbetung und der Zug der Könige) mit einer stark symmetrisierten Komposition, die das Geschehen erstarren läßt und es über das zeitliche Element hinaushebt. Es kommen hinzu die Assistenzheiligen, also der Täufer und der Evangelist, welche die Epiphanie in einen anderen Kontext, also gewissermaßen in die Gattung der *Sacra Conversazione* überführen. Diese Heiligen wiederum sind als Vermittler zwischen Betrachter und Bildmitte, als handelnde Personen gezeigt. Johannes der Täufer weist auf die Bildmitte in der "Ecce Agnus Dei" - Pose und wendet sich erklärend an den Betrachter, während der Evangelist, vom Betrachter abgewandt, die unschuldigen Kindlein der Madonna empfiehlt.

Dadurch unterscheidet sich Ghirlandaios Tafel von den anderen Darstellungen der Anbetung der Könige im Florenz des späten 15. Jahrhunderts, die zwar einen großen narrativen Reichtum zeigen, die Bildgattung jedoch nicht so ausweiten, wie es die Auftraggeber des Retabels im Findelhaus offensichtlich wünschten.

7.6 *Ikonomographische Vorlagen und Vorläufer*

Émile Mâle beschreibt typische Versionen der Epiphanie in seinem Buch zur Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich.⁶⁸² Schon in einem Tympanon der Kathedrale von

⁶⁸² Émile **Mâle**: *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*. Neudruck: Paris: Biblioessais, 1993; nach der 8. Auflage Paris, Librairie Armand Colin 1948 (1. Auflage 1898), 424-430. Folgende Werke geben einen Überblick der Thematik: Paul **Durand** Hg.: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*. New York: Burt Franklin 1845, 159 - 161; Neena **Hamilton**: *Die Darstellung der Anbetung der drei Heiligen Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Leonardo*. Straßburg: Heitz & Mündel 1901 = *Zur Kunstgeschichte des Auslandes* 6; Hugo **Kehrer**: *Die Heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer*.

Chartres (Abb. 64) werden die Weisen in klassischer Konstellation gezeigt: der älteste König kniet vor der thronenden Madonna, der mittlere König wendet sich stehend zum jüngsten König und weist auf den Stern, unter dem Engel mit Spruchbändern schweben.

In den Chorschranken der Kathedrale von Paris (Abb. 65) wird diese Szenerie verfeinert wiederholt. Hinzu gesellt sich ein mürrisch dreinblickender Joseph in einer Seitennische, der sich auf seinen Stab stützt; der jüngste König links außen legt seine rechte Hand auf die Brust. Der Thron der Madonna ist ebenso in einer elaborierteren Fassung dargestellt.⁶⁸³

Straßburg: Heitz & Mündel 1904; Gilberte **Vezi**n: L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Paris: Presses Universitaires de France 1950; Gabriel **Millet**: Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. 2. Aufl. Paris 1960, 139-ff., bes.155-162; **Johannes von Hildesheim** (Elisabeth **Christern** Hg. u. Übers.): Die Legende von den Heiligen Drei Königen. München: DTV 1963; Gertrud **Schiller**: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1, Gütersloh 1966, 105-126; Rab **Hatfield**: The Compagnia de` Magi. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33 (1970) 107-161; Hans **Hofmann** 1975; Darrel Dean **Davisson**: The Advent of the Magy: A Study of the Transformations in Religious Images in Italian Art 1260-1425. Ph.D.- Diss., John Hopkins University 1971, Ann Arbor/Michigan: University Microfilms 1973; Rab **Hatfield**: Botticelli's Uffizi Adoration. Princeton 1976; Rainer **Budde**, Frank Günther **Zehnder** Hg.: Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung. Ausst. -Kat., Köln 1982.

⁶⁸³Émile Mâle 1993, 424-30, Abb. 107, 111. Die 1325-32 datierten Chorschrankenmalereien des Kölner Domes zeigen immer noch eine identische Ikonographie. Zur Vorgeschichte des Themas bis ins 13. Jahrhundert vgl. Gilberte **Vezi**n 1950, 39-90. Die frontale Darstellung der Madonna unter einem architektonischen Baldachin und eventuell mit Krone erscheint im 12. Jahrhundert in den Tympanonskulpturen Nordfrankreichs und Spaniens, wo neben dem Triumphalmotiv die halbrunde Form der Tympana, also ein formales Kriterium, den Ausschlag für die Veränderung der Komposition gegeben haben mag. Vgl. dazu Gilberte **Vezi**n 1950, 75-81, Abb. auf Tafel XIX a, XXXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXXV. Letztendlich geht diese Form der zentralisierten Darstellung auf die christlich transformierte Kaiserikonographie der Antike zurück. Vgl. dazu das Silberkästchen mit der Anbetung der Könige aus San Nazaro Maggiore in Mailand (s.u.).

Bartolo di Fredis Anbetung der Könige in der Pinacoteca di Siena⁶⁸⁴ (Abb. 66) steht in der typischen Tradition der internationalen Gotik, die den Zug der Könige in Verbindung mit der Anbetung zeigte und das Thema zur Darstellung einer Vielfalt an Ornamentik und säkularer Pracht nutzte. Aus dieser Tradition schöpft letztendlich auch Ghirlandaio.

Das engste Vorbild scheint Gentile da Fabrianos Altarretabel für die Cappella Strozzi (Abb. 67) in Santa Trinità zu sein.⁶⁸⁵ Das 1423-25 für Palla Strozzi geschaffene Retabel ist noch der Tradition des Polyptychon verhaftet, auch wenn er zu den ersten Altaraufsätzen in Florenz mit einer vereinheitlichten großformatigen Mitteltafel gehört. Er folgt in der Form der querechteckigen Mitteltafel mit drei integrierten Lünetten dem ein Jahr früher entstandenen Retabel des Lorenzo Monaco.⁶⁸⁶

Diese Mitteltafel Gentiles zeigt in den einzelnen getrennten Lünetten der Hintergrundszenerie die verschiedenen Stationen der Reise. Die Ankunft der Magier vor dem Hause der Jungfrau besetzt den Vordergrund. Das Gefolge der Könige nähert sich von rechts, während links die Madonna mit Joseph und zwei Mägden sozusagen Hof hält. Der älteste König küßt mit entblößtem Haupt den Fuß des nackten Kindes, der mittelalte König läßt sich gerade zum Kniefall nieder, während der jüngste König rechts vorne steht und dem Kinde sein Geschenk, eine goldene Büchse, entgegenstreckt. Diese Gruppe ist von Ghirlandaio in eine frontale Position gedreht

⁶⁸⁴Pietro Torriti 1977, 164-5. Die Provenienz des Altarretabels ist unbekannt; es gibt jedoch Vermutungen, daß er ein Auftrag der *Arte dei Fornai* war. Ebenso schwankend die Datierung des Gemäldes zwischen 1364 und 1390.

⁶⁸⁵ Vgl. Emma **Micheletti** Hg.: *L'Opera completa di Gentile da Fabriano*. Milano: Rizzoli 1976, 98-100 ; Pietro **Zampetti**, Giampiero **Donnini**: *Gentile e i pittori di Fabriano*. Firenze: Nardini Ed. 1992, 99-101. Das 1425 datierte Altarretabel wurde für Palla Strozzi, den reichsten Florentiner Bürger gefertigt. Darrell Dean Davisson 1973, 291-356 analysiert die Ikonographie des Retabels und untersucht es im Hinblick auf Porträts. Davisson weist eine komplexe theologische Aussage nach und stellt einen Zusammenhang zwischen der Erhebung Onofrio und Palla Strozzi in den Ritterstand und der Ikonographie des Retabels her, in dem ein Porträt Kaiser Sigismunds erscheint.

⁶⁸⁶Lorenzo Monaco: *Anbetung der Könige*, 1422, Tafel, 115x170 cm, Firenze, Uffizi; Vgl. Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano 1986, 158-9.

und damit indirekt zitiert worden. Die Haltung des jüngsten Königs kehrt spiegelverkehrt in Ghirlandaios Fassung des Stoffes wieder, auch hier bei dem jungen König. Der am rechten Rande gezeigte ältere Gefolgsmann trägt zudem eine ähnliche Kopfbedeckung und wiederholt die erwähnte Handbewegung als Weisungsgestus.

Eine besondere Ähnlichkeit besteht in der detaillierten Behandlung der verschiedenen Kleider und Stoffe. Gentile schildert ebenso genau wie 65 Jahre später Ghirlandaio die verschiedenen Goldbrokate und Seidenstoffe. Dem Auftraggeber Palla Strozzi, dem reichsten Mann von Florenz und Stoffhändler, mag an der Darstellung dieser Stoffe gelegen haben, denn er hatte ja sein Vermögen mit ihnen verdient.⁶⁸⁷

Masaccios heute in Berlin befindliche Prädelle für das Polyptychon des Pisaner Karmeliterkonventes von 1426 (Abb. 68) schildert die Vorgänge der Epiphanie in einer streng ins Profil gedrehten Version. Masaccios im Vergleich zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen äußerst reduzierte Version könnte Ghirlandaio gekannt haben, da die Position des Joseph bei Masaccio der Fassung Ghirlandaios ähnelt.⁶⁸⁸

Die zentralisierte Komposition der Anbetung der Könige erscheint schon in der Kunst der Spätantike. Markantestes Beispiel ist das um 382 unter Ambrosius entstandene Reliquienkästchen aus San Nazaro Maggiore in Mailand (Abb. 69). Hier wird Maria frontal thronend, mit dem nackten Christuskind auf ihrem Schoß gezeigt. Die Weisen nähern sich von beiden Seiten mit nacktem Oberkörpern und Philosophenmänteln. In leicht geduckter Haltung tragen sie Silberteller herbei.

Die Themen der anderen Seiten des Silberkästchens betonen das Herrscher- und Weisheitsmotiv: Der Deckel zeigt den thronenden Christus in Herrscherpose mit segnend erhobener rechter Hand zwischen den Aposteln. Unmittelbar neben ihm stehen Petrus und Paulus. Die Rückseite zeigt Joseph, der seinen Brüdern verzeiht; die

⁶⁸⁷Rainer Budde, Frank Günther Zehnder Hg. 1982, Kat.-Nr. 110, 227 stellt einen Gentile nahe stehenden, kurz nach 1450 entstandenen Niello aus Florenz vor, der ebenfalls Epiphanie und Reise der Magier miteinander kombiniert. Hier sitzt Maria jedoch rechts der Mitte, die von der Übergabe des Geschenkes der Magier eingenommen wird.

rechte Seite das Urteil Salomos, die linke Seite die drei Jünglinge im Feuerofen. Auf vier der fünf Darstellungen geht es also um den weisen Herrscher Christus und seine Präfigurationen, die weisen Herrscher Salomon und Joseph. Vor allem bei der Darstellung Christi mit Brot und Wein auf dem Deckel spielen natürlich auch eucharistische Aspekte eine Rolle.⁶⁸⁹

Ein anderes bekanntes Beispiel ist die im Domschatz zu Monza aufbewahrte Silberampulle mit einer Anbetung der Magier aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 70). Es mag sein, daß die Befürworter der Zentralkomposition im späten 15. Jahrhundert in Florenz diese Form der Bildgestaltung im Kopf hatten, als sie daran gingen, die Ikonographie des Themas zu verändern; ebenso wahrscheinlich ist jedoch eine Orientierung an außeritalienischen Modellen.

So finden sich in der nordfranzösischen und spanischen Portalplastik des 12. und 13. Jahrhunderts die häufigsten Beispiele von Zentralkompositionen des Themas.⁶⁹⁰

Prominente Modelle einer Zentralkomposition, denen man hätte folgen können, befanden sich jedoch sicherlich auch im Norden Europas, so zum Beispiel in Köln: Stephan Lochners Altar für die Kölner Ratskapelle (Abb. 71) und Rogier van der Weydens Columba-Altar (Abb. 72).

Stephan Lochners Komposition erinnert stark an die senesischen *Maestà*-Darstellungen und teilt mit Ghirlandaios Retabel die Hinzuziehung von Assistenzheiligen, also der 11 000 Jungfrauen und der Thebäischen Legion. Ob

⁶⁸⁸ John T. **Spike**: Masaccio. New York, London, Paris: Abeville Publishers 1996, 154-160 und Kat.-Nr. 6 auf S. 198-201.

⁶⁸⁹ Wolfgang Fritz **Volbach**: Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. München: Hirmer-Verlag, 1958, 65 und Abb. 110-115. Reliquiar, Silber mit leichter Vergoldung, Treibarbeit, Höhe 17,5 cm, Breite 20 cm, Mailand, San Nazaro Maggiore.

⁶⁹⁰ Gertrud Schiller, Bd. 1, 1966, 105-126, zur Zentralkomposition vgl. 113-114 zur Spätantike und 116 ff. zur Darstellung in der Monumentalkunst des 12. - 13. Jh. Ein ikonographisch zu Darstellungen des 15. Jh. in Florenz analoges und frühes Bildwerk ist der Tympanon des Veroneser Domes von 1139 mit einer Gegenüberstellung vom Ritt der Magier rechts und der Hirtenverkündigung links, sowie einer stark hieratischen Anbetung der Könige in der Mitte. Vgl. 118, Abb. 276.

Lochner in Italien gewesen ist, ist nicht nachgewiesen, doch die Figurenkonstellation ähnelt in jedem Falle der Pala di San Marco des Fra Angelico und ähnlicher *Madonna con Santi*- Darstellungen der Zeit zwischen 1430 und 1450.

Rogier und Lochner kommen sicherlich aus demselben Werkstattumfeld, dem Atelier des Robert Campin. Rogier ist vermutlich 1450, zum Heiligen Jahr, in Rom gewesen und könnte dort nach Bartolomeo Fazio Fra Angelico getroffen haben.⁶⁹¹ In jedem Falle gab es einen steten Zustrom nordischer Kunst nach Italien, so daß eine Beeinflussung durch die nordische Kunst auch zu einem frühen Zeitpunkt durchaus denkbar scheint.⁶⁹²

Nach Rab Hatfield ist das konkreteste Vorbild für die Zentralkomposition der Magi-Darstellung in der Kunst des ausgehenden Florentiner *Quattrocento* ein Werk Francesco d'Antonios in Santa Felicità (Abb. 73).⁶⁹³ Diese in ihrer Zuschreibung umstrittene Tafel zeigt Maria unterhalb eines spitzgiebeligen Hüttendaches vor der Geburtshöhle. Vor ihr kniet der jüngste König und küßt Christi Fuß. Der älteste König

⁶⁹¹ Odile **Delenda**: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk des Malers. Stuttgart, Zürich: Belsler-Verlag 1988, 121-122.

⁶⁹² Michael **Rohmann**: Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento. Diss. Köln 1993, Alfter: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1994, 29-31 zu einer flämischen Grablegungsgruppe aus Cafaggiolo, die ein Täfelchen Fra Angelicos adaptierte und 39-40 zu Rogiers italianisierender *Madonna con Santi* in Frankfurt. Vgl. auch Liana **Castelfranchi Vegas**: L'Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento. Milano: Jaca Book, 1983, sowie Roberto **Salvini**: Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra. Modena: Artioli 1984.

⁶⁹³ Rab Hatfield 1976, 51. Vgl. auch Jane **Turner**: The Dictionary of Art. Bd. 11, London: Macmillan Publishers, New York: Grove 1996, 683. Vgl. Alberto **Busignani**, Raffaello **Bencini**: Le Chiese di Firenze. Quartiere di Santo Spirito. Firenze: Sansoni 1974, 165-184, 184: Zuschreibung des Retabels an Mariotto di Cristofano. Vgl. Guida d'Italia, TCI 1993, 466 und auch Darrell Dean Davisson 1973, Abb. 31. Es handelt sich um eine Zuschreibung. Turner erwähnt diese Darstellung nicht, ebenso wenig der Führer des TCI. Davisson schreibt die Tafel dem Umkreis des Domenico di Michelino zu. Francesco d'Antonio war zudem der Autor des oben besprochenen, für die Jesuiten gefertigten Rinieri-Retabels, das sich heute im Musée du Petit Palais in Avignon befindet.

steht rechts davon, *en face* zum Betrachter und weist nach rechts aus dem Bilde. Die Madonna sitzt auf einer Art erhöhtem Altar anstelle eines Thrones.

Ihm folgt eine Tafel der Schule Fra Angelicos aus dem *Armadio degli Argenti* in Santa Maria dei Servi (Abb. 74).⁶⁹⁴ Die Tafel der Anbetung der Könige und des Kindermordes waren übereinander angeordnet. Die obere Tafel zeigt die Anbetung der Könige mit einer doppelten, typologischen Inschrift aus altem (Psalm 72,10) und neuem Testament (Matt. 2: 11):

„REGES TARSIS : INSULE MUNERA OFFERENT REGES ARABUM SABBA
DONA ABDUCENT PS. LXXI.C. / ET APERTIS THESAURIS SUIS
OBTULERUNT ET AURUM THUSMIRRAM MACTEI I. C.“⁶⁹⁵

In der Gesamtkomposition der Mitteltafel lehnt sich Ghirlandaio stark an Fra Angelico an, der die Madonna ebenfalls vor eine spitzgiebelige Hütte setzt und aus dem ältesten Weisen eine zentral angeordnete Rückenfigur macht. Ghirlandaio gestaltet hier jedoch ein besonders figurenreiches Werk und entleiht die obere Engelsgruppe einer anderen Tafel des *Armadio*, der Anbetung des Kindes. Der *Armadio degli Argenti* bot sich als ikonographische Vorlage an, da er einem der berühmtesten Gnadenbilder von Florenz benachbart war, der *Annunziata* in Santa Maria dei Servi.⁶⁹⁶ Er befand sich also in nächster Nähe, in der Kirche schräg gegenüber dem Hospital.

⁶⁹⁴Rab Hatfield 1976, 37, Anm. 9; Vgl. auch Stefano **Orlandi**: Beato Angelico. Firenze: Olschki, 1964, 118-123. Erste Erwähnung durch den Dominikaner Domenico da Corella. Auftraggeber war 1448 Piero de' Medici; die letzten Zahlungen trafen jedoch erst 1462 ein.

⁶⁹⁵ Psalm 72: 10:“ Die Könige von Tarsis und auf den Inseln sollen Geschenke bringen, die Könige aus Saba und Scheba sollen Gaben senden.“ Matt. 2:11: „...und taten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe.“

⁶⁹⁶ Stefano Orlandi 1964, 119. Domenico da Corella beschreibt den *Armadio degli Argenti* mit folgenden Worten in BNF G 2.8768, fol. 80 r.- fol. 80 v.:

„Cetera virginei parco memorare sacelli
Quae petrus ampla sibi munera sepe dedit
Et nova pro gazis sacra fecit opimis
In quibus oblatae sponte locantur opes.
Quas reges clarique duces fortesque tyrampni
Ponere pro votis heic voluere suis.
Sunt ubi cum variis argentea vasa figuris

Das Altarbild der *Compagnia de` Magi* in San Marco ist verloren gegangen, muß jedoch ein wichtiger ikonographischer Präzedenzfall gewesen sein.⁶⁹⁷

Domenico Venezianos Tondo von ca. 1439-41 (Abb. 75) befindet sich heute in den Staatlichen Museen Berlin. Er läßt die Madonnengruppe rechts statt links sitzen, folgt aber der stark lichtmodellierten Fassung Masaccios in der starken Ausrichtung auf das Profil. Der Schuppen mit Weidengatter mag Ghirlandaio geläufig gewesen sein. Auch bei Domenico Veneziano spielen Kleidung und Stoffe eine gewisse Rolle, denn er kleidet die Weisen als einziger in die tatsächlich zeitgenössische Mode der Jahre um 1440.⁶⁹⁸

Quae tegit interius picta tabella foris.

Angelicus pictor quam fixerat ante iohannes
 Nomine non iotto non cimabove minor.
 Quorum fama fuit tyrrenas clara per urbes
 Ut dulci dantes ore poeta canit.
 Floruit et multis etiam virtutibus idem
 Ingenio mitis religione probus.
 Huic data pre reliquis merito pictoribus illi
 Gratia fingendae virginis una fuit. /

Ut docet eiusdem manibus descripta iohannis
 Sepe salutatae forma venusta deae.“

⁶⁹⁷ Rab Hatfield 1976, 37.

⁶⁹⁸Vgl. Hellmut **Wohl**: The Paintings of Domenico Veneziano. ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance. Oxford: Phaidon 1980, 71-75. Der Tondo Domenico Venezianos ist neben dem Tondo Cook in Washington einer der ersten Versuche, das Rundformat auf die eigentlich narrative und damit horizontal zu lesende Szene der Magi und ihrer Reise zu übertragen. Wohl identifiziert ein Porträt Piero de` Medicis, und weist auf die Tradition Porträts einzufügen hin, die schon mit Altichieros Oratorio di San Michele in Padua einsetze. In Masaccios Prädelle aus Pisa (s.u.) finde sich ebenso das Porträt des Stifters Giuliano degli Scarsi, wie in Gentiles Strozzi-Altar das Porträt des Kaisers Sigismund. Die Motti des Tondo ("*ainsi va le monde*", "*grace fai dieu*") weisen auf das beginnende Interesse des Medici-Hofes an der höfisch-burgundischen Kultur hin. Vgl. Hellmut Wohl 1980,71.

Filippo Lippi's Washington-Tondo (Abb. 76) wird ebenfalls in die Jahre zwischen 1435 und 1450 datiert. Eventuell von Fra Angelico begonnen und von Filippo weitergeführt, taucht er 1492 in den Inventaren der Medici auf. Im Gegensatz zu Domenico Veneziano erscheint hier eine spiralförmige Komposition, die im rechten oberen Bildteil am Rande mit dem Aufbruch der reisenden Magier beginnt und sich zur Mitte hin entwickelt, wo sie in der Hütte der heiligen Familie mit der Anbetung des Kindes endet. Die Mutter-Kind-Gruppe mit dem das Füßchen küssenden Magier wird von Ghirlandaio in den grundlegenden Haltungsmotiven übernommen, ebenso wie die Konstruktion der Geburtshütte. Im Gegensatz zur emotional äußerst bewegten, gestikulierenden Menge bei Lippi, die auch Leonardo als Anregung gedient haben mag, läßt Ghirlandaio seine Anbetenden in zeremonieller Starrheit in einer statischen Komposition antreten. Die rechts am Stall stehenden Hirten könnten ihn jedoch zu den Mauern des Hintergrundes angeregt haben.⁶⁹⁹

In diese Tradition stellt sich auch Benozzo Gozzolis Freskenzyklus in der Cappella dei Magi im Palazzo Medici-Riccardi (Abb. 77).⁷⁰⁰ Benozzo stellt zwar keine Anbetung der Könige dar, läßt jedoch die Weisen in prunkvollen, zeitgenössischen Kostümen am Betrachter vorbei defilieren. Auch hier erscheint wieder die Figur des prachtvoll gekleideten, jüngsten Weisen mit perlenbesticktem Turban, der schon auf Gentiles Strozzi-Retabel zurückgeht. In seiner sich an Porträtähnlichkeit und Kleidung orientierenden Wirklichkeitsnähe ähnelt Gozzoli zudem der Art Ghirlandaios, die Darstellung von Heilspersonen bzw. -geschehen, Prachtentfaltung und Wirklichkeitsbeobachtung miteinander zu verquicken.

⁶⁹⁹Jeffrey Ruda 1993, 210-15 und 437-440 (Kat.-Nr. 47). Ruda bietet eine komplexe ikonographisch-theologische Interpretation des Tondo Cook, die sich vor allem auf die Epiphanie-Liturgie in Zusammenhang mit der Hochzeit von Kana, Gregors achte Homilie und Psalm 71-2 stützt.

⁷⁰⁰Anna Padoa Rizzo 1992, 62-69. Padoa Rizzo setzt die Fresken auf die Zeit zwischen Juli und Dezember 1459 an. Sie wären somit also in einer Rekordzeit von nur 5-6 Monaten entstanden.

Sandro Botticellis Retabel für Guasparre del Lama (Abb. 78), der ca. 1475 für eine Kapelle nahe dem Eingang in Santa Maria Novella entstand, kommt Ghirlandaios Bildsprache relativ nahe.⁷⁰¹ Botticelli ist der erste Florentiner Künstler, welcher in diesem großen Format eine Zentralkomposition dem traditionellen narrativen Band vorzieht. Botticelli stellt jedoch den Stall von Betlehem als perspektivisch dramatisch fluchtendes, verfallendes Gemäuer dar und bringt nur links im Hintergrund ein antikisierendes Detail, eine ebenso stark fluchtende Arkade ein, die Ghirlandaio wiederum auf der Rechten Seite seiner Anbetung aufnimmt. Ghirlandaio führt Botticellis Porträtanklänge weiter und postiert überdies wie Botticelli eine rot gewandete Repoussoirfigur im Vordergrund. Doch unterscheidet sich Ghirlandaio durch die stark symmetrische Komposition und den statischen Bildaufbau. Botticelli wiederum zitiert in den altmodischen Gewändern im rechten Vordergrund den Medici-Tondo Domenico Venezianos.

Leonardos unvollendetes Retabel von 1481-2 für San Donato a Scopeto (Abb. 79) ist sicherlich der berühmteste Vorläufer für Ghirlandaios Tafel.⁷⁰² Außer dem fast quadratischen Format und einer stark zentralisierten Komposition haben beide Retabel jedoch nichts gemeinsam. Wo Leonardo eine sich spiralförmig bewegende, außergewöhnlich expressive Handlung rund um eine barfüßige Madonna gewissermaßen aufkeimen läßt, spricht Ghirlandaio eine parataktische, statische Bildsprache. Die Mutter-Kind-Gruppe mit dem ältestem König weist eine vage

⁷⁰¹ Rab Hatfield 1976.

⁷⁰² Vgl. Kenneth **Clark**: Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist. Cambridge: University Press 1952, 26-36. Clark weist auf das Ende der Arbeiten an der *Adorazione* hin. Leonardo sei aus Florenz fortgegangen, da es keine tiefe Sympathie gegeben habe zwischen dem Maler und dem Mediceerkreis. Tatsächlich unterscheiden Leonardos Spontaneität und Dynamik und der Verzicht auf das dekorative Detail sein Werk grundlegend von den Werken des Mediceer-Umkreises. Vgl. Jack **Wassermann**: Leonardo da Vinci. Köln 1977, 82-88; Mario **Pomilio** Hg.: Leonardo pittore. Milano: Rizzoli, 2. Aufl. 1978 (1. Aufl. 1967) 92-93. Die bei Pomilio abgedruckte Umzeichnung Müller-Waldes verdeutlicht die Abhängigkeit Leonardos vom Tondo Cook in Washington, dessen Spiralkomposition und Affektgeladenheit Leonardo weiterführt und radikalisiert.

Ähnlichkeit zu Leonardo auf, doch hebt Ghirlandaio die Torsion des Kindes und der Mutter auf und läßt den König auf der anderen Seite (also links) knien. Zudem verzichtet Leonardo auf alle Oberflächenreize wie Juwelen oder Stoffe, lebt seine Phantasie jedoch in dem träumerisch-bizarren erscheinenden Hintergrund aus. Sowohl Botticellis als auch Leonardos Retabel zeigen keine weiteren Heiligen und beschränken das Personal auf die an der historischen Szene beteiligten Figuren, wenn man von den eventuellen Porträts von Zeitgenossen im umstehenden Volke einmal absieht.

Ghirlandaios eigene Version des Themas in der Kirche Santa Maria Novella (Abb. 80), entstanden sicherlich zeitgleich oder kurz nach Vollendung des Innocenti-Retabels, unterscheidet sich fundamental von der hier besprochenen Tafel. Bedingt durch das Medium der Freskomalerei und die große Höhe dieses narrativen Feldes, zieht der Künstler hier offensichtlich eine monumentalere Erzählweise vor. Die narrativen Details werden sparsam eingesetzt und die Kompositionsstruktur ähnelt hier stärker Leonardos Tafel für San Donato a Scopeto. Die Madonna sitzt an der tiefsten Stelle des Feldes auf dem Erdboden, baldachinartig überfangen durch den großen antikisierenden Bogen einer zu Ruinen zerfallenen doppelten Arkade. Von den Hügeln rechts und links, also aus zwei Richtungen, strömen die Weisen und ihr Gefolge heran. Links im Fresko beugen der alte und der junge Weise das Knie; rechts der Madonna kniet eine heute zerstörte Figur, die man wohl als den dritten Weisen identifizieren darf. Links halten Knechte die 6 Pferde des Gefolges im Zaum. Rechts stehen "alla greca" gekleidete Zeugen des Geschehens. Ein Pfau, Symbol der Ewigkeit, thront auf dem Kapitell rechts über der Madonna; der rechts auf dem Hügel heranziehende Teil des Gefolges bringt eine Giraffe mit. Eine Giraffe sah Luca Landucci Ende 1487 in Florenz, so daß hier ein *terminus post quem* des Freskos gegeben ist.⁷⁰³

Die bewegte, organisch gegliederte Komposition ist in der Nähe zu Leonardo angesiedelt, ohne jedoch dessen komplizierte Spiralbewegung nachzuvollziehen. Sie basiert auf dem Gedanken zweier einander überschneidender Kurven, die in der Mitte des Freskos eine von zwei Senkrechten flankierte runde Form bilden. Die Idee der auf

dem Boden, am unteren Ende dieses Ovoids sitzenden Madonna könnte in diesem Zusammenhang durch den von Dominikanern wohl bevorzugten Typus der *umiltà*-Madonnen erklärt werden.⁷⁰⁴

Sie erscheint schon in dem 1487 entstandenen Altarretabel der Uffizien (Abb. 81), das vermutlich der Familie Tornabuoni gehörte⁷⁰⁵ und in einer Version des Palazzo Pitti von einem Werkstattgenossen kopiert wurde. Es werden hier die später im Fresko wiederkehrenden Elemente (Arkade, Hintergrundlandschaft, kreisförmige Komposition) in einer Bildsprache behandelt, die sich dem hier besprochenen Altarretabel mit seiner kleinteiligen, flämisch inspirierten Malweise nähert.

Nach Ghirlandaio behandelt Filippino Lippi das Thema in dem für San Donato a Scopeto entstandenen und 1496 datierten Altarretabel (Abb. 79 b), das Leonardos unvollendetes Retabel ersetzen sollte. Es handelt sich hier um die Leonardo nächste Rezeption des Themas, sowohl was die Komposition als auch die Einzelfiguren angeht. Bestimmte Haltungsmotive, so die beiden im Vordergrund knienden Könige und die Position der Porträts an den äußeren Rändern des Bildes (etwa des Pierfrancesco de' Medici rechts vorne) scheinen jedoch durchaus auf Ghirlandaio zurückzugehen.⁷⁰⁶

Die in den vorausgehenden Zeilen aufgeführten Werke verdeutlichen, daß Ghirlandaio sich einerseits an der detailreichen Sprache des frühen *Quattrocento*, an den Jahren der internationalen Gotik orientierte; andererseits bevorzugte er die Zentralkomposition, deren größere Monumentalität und Feierlichkeit im späten 15. Jahrhundert in Florenz

⁷⁰³ Luca Landucci/ Marie Herzfeld Hg. u. Übers., Bd. 1, 1912, 80 (Eintragung zum 11.11.1487).

⁷⁰⁴ Millard **Meiss**: *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1978 (erste Ausgabe 1951) 132-156.

⁷⁰⁵ Ronald G. Kecks 1995, 150.

⁷⁰⁶ Alfred Scharf 1950, 50-51, 81 zu Vorzeichnungen Lippis, sowie 93 - 95, Dok. XV-XVII, 107, Kat.-Nr. 24, Abb. 83.

Einzug hielt und entweder einen Rückgriff auf die Kunst der Antike, oder aber eine Entlehnung aus der Kunst des Nordens darstellte.

Keines der genannten Werke weist jedoch die Mischikonographie des Retabels für das *Ospedale degli Innocenti* aus Ghirlandaios Werkstatt auf. Ghirlandaios Auftraggeber lassen ihn hier also das Thema der *Maestà* und der Epiphanie in einer Weise kombinieren, die an ähnliche Veränderungen der Kreuzigungs- oder Grablegungsikonographie im späten Mittelalter denken läßt, in denen das narrative Geschehen mit Assistenzheiligen ergänzt wurde.

7.7 Der Kindermord zu Betlehem

Schiller verweist auf den Zusammenhang des Kindermordmotives mit dem Thema der 144 000 versiegelten Märtyrer in der Apokalypse 7:4 und der bei Matthäus zitierten Stelle aus Jeremia 31:15. Schon auf gallischen Sarkophagen erscheine das Thema. So zeige etwa der linke Flügel eines Diptychons in Mailand im unteren Bereich den thronenden Herodes links im Profil, welcher den Schächern rechts das Töten befiehlt.⁷⁰⁷

Unserem Retabel näher ist die dramatische Fassung der 1302-11 entstandenen Kanzel Giovanni Pisanos in Pisa (Abb. 82), wo Herodes im oberen Bereich des Reliefs zwischen Ratgebern sitzt und den Befehl für die unter ihm tosende, figurenreiche Schlacht erteilt.⁷⁰⁸

Ebenso prominent, doch fern von Bartolommeo di Giovanni, ist Giotto's Version in der *Cappella degli Scrovegni* in Padua (Abb. 83). Sie verschmilzt zwei verschiedene narrative Momente des Themas: die anklagend mit ihren toten Kindern zu Herodes ziehenden Frauen und die noch mordenden Schächer im Zentrum des Bildes. Purpurner Chlamys, Tunika und goldener Lorbeerkranz zeichnen Herodes als antiken König aus, der mit weit ausgestrecktem Arme den Infantizid anordnet.⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Gertrud Schiller 1966, Bd. 1, 124-125.

⁷⁰⁸ Gertrud Schiller 1966, Bd. 1, Abb. 306 und S. 126.

⁷⁰⁹ Giancarlo **Vigorelli**, *Edi Baccheschi: L'opera completa di Giotto*. Milano: Rizzoli 1977, 98-109, bes. 102 und Tafel 25.

Bartolommeo di Giovannis Version mageventuell von der Tafel des Bartolo di Fredi in der Walters Art Gallery in Baltimore inspiriert sein (Abb. 84).⁷¹⁰ In der dortigen Tafel flüchtet zum Beispiel links eine rotgekleidete Mutter mit Kind mit wehendem, blondem Haar, welche von einem Soldaten in Rüstung verfolgt wird. Diese Gruppe greift Bartolommeo fast identisch auf, indem er jedoch die Rüstung des Soldaten in eine naturalistischere Sprache übersetzt und die Affekte der Figuren verdeutlicht.

Die Ghirlandaio nähere Vorlage ist sicherlich der schon erwähnte *Armadio degli Argenti* des Fra Angelico gewesen (Abb. 74), der die beiden Szenen von Epiphanie und Kindermord unmittelbar benachbart zeigt.⁷¹¹ Wie in jeder der Tafeln des Schrankes werden oben und unten Sprüche der beiden Testamente typologisch gegenübergestellt, hier aus Joel 4:19 und Matt. 2:16:

„INIQUE EGERUNT IN FILIOS IUDA EFFUDERUNT SANGUINEM INNOCENTEM INTERRA SUA. IOLL. III.C. / IRATUS HERODES OCCIDIT OMNES PUEROS QUIERANT IN BETLEHEN. MACTEI. II.C.“⁷¹²

In der Gruppe der flüchtenden Kinder und Frauen weist Bartolommeos Version Übereinstimmungen mit der Tafel Angelicos auf, so in der zentralen Mutter-Kind-Gruppe, die von einem Soldaten mit einem Dolch bedroht wird und in der rotgekleideten sitzenden Mutter des Vordergrundes, die ihr Kind beklagt.

Die zeitlich nächste Version des Themas erscheint 1482 in der Fassung des Matteo di Giovanni in Sant'Agostino in Siena (Abb. 85). Der rechts übergroß thronende Herodes, bekleidet mit dem türkischen Turban, erteilt den Mordbefehl vor einer antikisierenden, triumphbogenartigen Architektur. Das Geschehen wird in nervöser Linienführung und in überaus dichter, gedrängter Figurenkonstellation gezeigt. Besonderen Wert legt Matteo auf die fast karikatureske, ausdrucksstarke Zeichnung der sadistischen, bzw.

⁷¹⁰Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, Bd. 2, 1986, 128.

⁷¹¹ Vgl. Stefano Orlandi 1964, 118-123.

⁷¹² Joel 4:19: „...um des Frevels willen an den Leuten von Juda, weil sie unschuldiges Blut in ihrem Lande vergossen haben.“ Matt. 2: 16: „Als Herodes nun sah, daß er von den Weisen betrogen war, wurde er sehr zornig und schickte aus und ließ alle Kinder in Bethlehem töten und in der ganzen Gegend, die zweijährig und darunter waren, nach der Zeit, die er von den Weisen genau erkundet hatte...“

leidenden Gesichter. Matteo wiederholt das Thema im gleichen Jahr für den Fußboden des senesischen Domes in einer lichterem Version und 1489 in einem heute im Museo di Capodimonte in Neapel befindlichen Gemälde.⁷¹³

Diese Vorlage scheint in Ghirlandaios Version des Themas in der Tornabuoni-Kapelle (Abb. 80 b) eine Rolle zu spielen, die in der Architektur und Dramatik Matteo nahekommt. Bis auf einzelne Anklänge in Figurenmotiven läßt sich zu Bartolommeos Fassung jedoch kein Bezug darstellen.

Im Gegenteil: die sonst hervorstechende Position des Tyrannen wird bei Bartolommeo in ihr Gegenteil verkehrt. Der Monarch erscheint winzig klein im Hintergrunde, begleitet von Beamten auf dem Turm der Stadtbefestigung.

7.8 Religiöser Symbolismus im Retabel Ghirlandaios

Bislang stellen die ikonographisch-ikonologischen Studien Rab Hatfields zu dem oben erwähnten Altarretabel Sandro Botticellis aus Santa Maria Novella die vollständigste Zusammenfassung der religiösen, liturgischen und politischen Verweise in einer Epiphanie-Darstellung des *Quattrocento* dar. Hatfield befaßt sich zunächst mit liturgischen Konnotationen des Retabels.

Würde man die Hütte in eine Kirchenapsis, den Sockel, auf dem Maria sitzt, in einen Altar verwandeln, so könnte man das Kind in der Position des zelebrierenden Priesters sehen. So ergäbe sich eine Epiphaniedarstellung als "*figura*" oder Prototyp einer

⁷¹³Keith **Christiansen**, Laurence B. **Kanter**, Carl Brandon **Strehlke**: La Pittura Senese del Rinascimento. Milano: Silvana Editoriale 1989, 288-9 zu den Prädellentafeln dieses Altares. Peter Anselm **Riedl** und Max **Seidel**: Die Kirchen von Siena. Bd. 1,1, München: Bruckmann 1985, 113-114 und Bd. 1,2, Abb. 223. Vgl. auch John **Pope - Henessy**: A Shocking Scene. In: Apollo 115 (1982) 150-57. Friedrich **Ohly**: Die Kathedrale als Zeitenraum. In.: F. Ohly 1977, 171-273, zum Fußboden des senesischen Domes. **Opera Metropolitana di Siena** Hg.: Il pavimento del duomo di Siena, meraviglia del mondo. Milano 1968, Abb. 20.

Der Stifter des Bildfeldes war der *Operaio* Alberto Aringhieri, später Stifter der von Pinturricchio ausgemalten Taufkapelle, die sich in unmittelbarer Nähe zu diesem Fußbodensgraffitto befand. Wie bei Ghirlandaio ergibt sich also hier ein besonderer Bezug zwischen *Innocenti* und Täufer.

eucharistischen Handlung, des sakramentalen Opfers.⁷¹⁴ Wie im Werk Ghirlandaios stellt Hatfield weiterhin auch bei Botticelli die Umwandlung der eigentlich narrativen Szene in eine Art *Sacra Conversazione* im Sinne einer liturgischen Handlung fest:

"...in which is demonstrated in somewhat puerile terms the sacramental meaning of Christ's incarnation. (...) As the gifts of the Magi may signify, he is at once the offering upon the altar (that mortal being whose Body is the Sacrament), the agent of its sacrifice (the priest), and its recipient (God)."⁷¹⁵

Hatfield führt diese eucharistische Interpretation der Epiphanie zurück bis auf Johannes Chrysostomos.⁷¹⁶ In der Kirche des Frühmittelalters sei es noch Sitte, im Oblationsritus Gaben der Gemeinde darzubringen, eine Gewohnheit, die ab dem 11. Jahrhundert aufgegeben werde.⁷¹⁷ Trotzdem bleibe sie zu bestimmten Gelegenheiten, etwa bei der Krönung der französischen Könige, durchaus üblich. In Florenz des 15. Jahrhunderts schließlich seien die Spiele zum Dreikönigstag sozusagen ausgeweitete Offertorien, die in einer Opfergabe in San Marco gipfeln.⁷¹⁸

Da die eucharistische Debatte des 15. Jahrhunderts in erster Linie auf Fragen der Transsubstantiation bezogen gewesen sei, werde die Eucharistie zur Epiphanie, zur Anwesenheit Gottes unter den Menschen, denn es gehe in dieser Debatte in erster Linie um die Beziehung der körperlichen Eigenschaften des Opferbrotes und -weines zur wirklichen Gegenwart des Blutes und Leibes Christi im Meßopfer.⁷¹⁹ Hatfield

⁷¹⁴Rab Hatfield 1976, 35.

⁷¹⁵Rab Hatfield 1976, 39.

⁷¹⁶ Rab Hatfield 1976, 41-2, vgl. auch Jean Paul Migne Hg.: *Patrologia Latina*. Turnhout 1854, Bd. 24, 5, Homilien über 1. Kor. 24,8.

⁷¹⁷ Vgl. dazu auch Joseph **Braun**: *Liturgisches Handlexikon*. 2. Auflage, Regensburg: Kösel und Pustet 1924, 234 und 235-6 und Ludwig **Eisenhofer**: *Grundriß der katholischen Liturgik*. 4. Auflage, Freiburg im Breisgau: Herder 1937, 166-8. Im römischen Ritus hielt man bis ins 12. Jahrhundert daran fest, daß Brot und Wein von der Gemeinde selbst übergeben wurden. Von dieser Opferung blieb allein der letztendlich zur Antiphon verkürzte Offertorialgesang übrig.

⁷¹⁸Rab Hatfield 1976, 43-49.

⁷¹⁹Rab Hatfield 1976, 49.

macht die Inspiratoren der Debatte in Florenz unter den Dominikanern aus, die sowohl den Fronleichnamskult als auch den Kult der Magier weitgehend kontrollierten.

Zentren des Kultes der Eucharistie waren traditionell die Dominikanerkirche Santa Maria Novella und die von dort betreute Kirche der Nonnen von Sant`Ambrogio. Ähnlich wie im Falle des Kultes der Verkündigung Mariens in Santa Maria dei Servi beanspruchten jedoch der Erzbischof und die Kathedrale den Kult und seine Pfründe schon 1432 für sich, so daß es 1459 zum Eklat kam.⁷²⁰

Nach Hatfield sind die Weisen die ersten Heiden, welche zum Christentum bekehrt werden und so mit den "...*omnes gentes*..." des 72. Psalmes identifiziert werden können.⁷²¹ Die Ruine im Hintergrunde der Anbetung Botticellis wiederum sieht Hatfield als den *Templum Pacis*, der bei Jacobus de Voragine schon erwähnt wurde und der typologisch als der bei Amos 9:11 angekündigte wieder errichtete Tempel interpretiert werden könne.⁷²² Es gehe also letztendlich um das Motiv der "*ruina*" und der "*resurrectio*", um Verfall und Wiedererstehen des rechten Glaubens und um Ideen der Erneuerung der Kirche.

Eine Hatfield ergänzende Interpretation des Epiphaniageschehens legte Jeffrey Ruda in seiner Monographie über Filippo Lippi vor. Jeffrey Ruda⁷²³ interpretiert den Tondo Filippo Lippis in Washington im Hinblick auf die liturgischen Texte, die am Epiphaniastag, zur Oktav und am zweiten Sonntag nach Epiphania gelesen wurden, in erster Linie die am Epiphaniastag verlesene, achte Homilie Gregors des Großen:

⁷²⁰Rab Hatfield 1976, 50. Vgl. auch Eve **Borsook**: Cults and Imagery at S.Ambrogio in Florence. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25 (1981) 147-202, bes. 168 zur Krönung Mariens. Vgl. auch Stefano **Orlandi** 1955, Bd. 2, 204-205, 373-74 zum Fronleichnamsoffizium des Nonnenklosters Sant`Ambrogio und zu Fra Giovanni Carli (*1428, + 1503).

⁷²¹ Rab Hatfield 1976, 56-7.

⁷²² Rab Hatfield 1976, 58. Tatsächlich wurde der *Templum Pacis* ab 1454 in der *Festa di San Giovanni* dargestellt.

⁷²³ Jeffrey Ruda 1993, 210-15, 356-7.

"Hodie caelesti sponso iuncta est Ecclesia / quoniam in Jordane lavit Christus eius crimina:/ currunt cum muneribus Magi ad regales nuptias / et ex aqua facto vino laetantur convivae, alleluja."⁷²⁴

Es werde also neben der Inkarnation, der Hochzeit zwischen Christus und der Kirche im Beisein der Weisen, außerdem Christi Taufe sowie die das eucharistische Wunder präfigurierende Hochzeit von Kana gefeiert, derer man an den beiden folgenden Sonntagen nochmals getrennt gedenke.⁷²⁵

Abgesehen von den Patrozinien der Stadt und der Kirche erklärt sich also die Präsenz Johannes des Täuflers in Ghirlandaios Werk aus der am Epiphaniastag gefeierten Taufe Christi,⁷²⁶ die Gegenwart Johannes des Evangelisten aus dem Motiv der nur in seinem Evangelium geschilderten Hochzeit zu Kana (Joh. 2:1-12).

Ruda weist ebenso ausdrücklich auf die den Lesungen des Psalms 72 am Epiphaniastag entnommenen Motive bei Filippo hin: die Berge des Hintergrundes, die Stadt, die Armen im Mittelgrund. Er stellt jedoch auch Symbole fest, den Pfau zum Beispiel, die über diese Quellen hinausweisen.⁷²⁷

Die Motivik Ghirlandaios steht jedoch in noch engerem Zusammenhang mit Psalm 72 als in Lippis Washington-Tondo :

"Gott, gib dem König der Weisheit, in deinem Sinne Recht zu sprechen; ihm, dem rechtmäßigen Erben des Thrones, gib deine richterliche Vollmacht! ... Durch seine Herrschaft komme Frieden für das Volk und Reichtum von allen Bergen und Hügeln! Den Benachteiligten soll er Recht verschaffen und den Bedürftigen Hilfe bringen; aber die Unterdrücker soll er zertreten!... Seine Herrschaft reiche von Meer zu Meer, vom

⁷²⁴ Jeffrey Ruda 1993, 210.

⁷²⁵ Vgl. dazu: Joseph Braun 1924, 96-97 und Ludwig Eisenhofer 1937, 124-125. Nach Eisenhofer soll auch noch heute am Epiphaniastag die *Benedictio et consecratio virginum* gefeiert werden. Zudem finde die Wasserweihe und seit dem Ausgang des Mittelalters die Weihe des Weihrauchs am Epiphaniastage statt, so daß sich hier weitere liturgische Verbindungen zur Gestalt des Täuflers ergeben.

⁷²⁶Die Taufe Christi wird auch am Schrein der Drei Heiligen Könige in Köln abgebildet, wo sie direkt neben der Anbetungsszene und unterhalb des thronenden Christus auftaucht.

⁷²⁷ Jeffrey Ruda 1993, 213.

Euphratstrom bis zu den Enden der Erde! ... Die Könige von Tarschisch und den fernen Inseln sollen ihm Geschenke senden und die von Saba und Seba ihm Tribut entrichten! (...) Er rettet die Bedürftigen, die zu ihm schreien, die Entrechteten, die keine Helfer haben. Er kümmert sich um die Schwachen und Armen und sorgt dafür, daß sie am Leben bleiben. (...) Der Weizen wachse im ganzen Land bis hinauf auf die Gipfel der Berge, (...) Die Städte sollen blühen und gedeihen wie die satten grünen Wiesen!"⁷²⁸

Berg und Stadt, Fluß und Meer, die Armen und Entrechteten in Gestalt der Hirten und der Unschuldigen Kindlein: alle Bildmotive des Psalmes kehren im Retabel Ghirlandaios wieder. Christus wird als segnender Herrscher, als König der Weisheit auf seinem Thron, dem Schoße seiner Mutter, geehrt. Das Bild vollzieht also die rhetorischen Bilder des Festgesanges nach.

Der Tyrann schließlich, der zertreten wird, ist in der Nebenszene des linken Hintergrundes durch seine Taten gegenwärtig. Herodes wacht über den von ihm selbst befohlenen Kindermord. Der Despot wird jedoch gleichsam rhetorisch vernichtet durch die Verbannung auf einen winzigen Punkt des Hintergrundes, ganz im Gegensatz zur Darstellung an prominenter Stelle in zeitgenössischen Versionen des Themas.

In seiner Interpretation des Strozzi-Altars von Gentile da Fabriano unterstreicht Darrell Dean Davison wie Rab Hatfield die Thematik des Tempels. Amos 9: 11 kündige den Wiederaufbau der Davidshütte an und den triumphalen Wiedereinzug des Herrschers:

"Zur selben Zeit will ich die zerfallene Hütte Davids wieder aufrichten und ihre Lücken verzäunen und, was abgebrochen ist, wieder aufrichten, und will sie bauen, wie sie vorzeiten gewesen ist, auf daß sie besitzen die übrigen zu Edom und alle Heiden, über welche mein Name genannt ist, spricht der Herr, der solches tut."

Es folgt die Verheißung einer Zeit des Heils. Der Wiederaufbau des Palastes wird durch die Mauern hinter der Madonna angedeutet und die beiden darüber hinweglugenden Werkleute.

⁷²⁸ Die Bibel in heutigem Deutsch. Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart 1983. Psalm 72, 595-6.

Davisson weist darüber hinaus auf die dreifache Deutung des Schriftsinnes durch Thomas von Aquin hin, welche auf Augustinus zurückgehe:

1. kommemorativ, das bloße Geschehen erinnernd,
2. demonstrativ-allegorisch, im Falle der Epiphanie die Passion vorwegnehmend und
3. prognostisch, denn der Gläubige werde die Gnade im Paradies erlangen.⁷²⁹

Das *Geschehen* an sich wird von Ghirlandaio in kaum zu überbietender Detailgenauigkeit geschildert. Die *Passionsgeschichte* deutet er eventuell durch die Nacktheit des Kindes auf dem Schoße der Mutter und nicht zuletzt im betlehemitischen Kindermord des Hintergrundes an. Konkret wird es unterhalb der Mitteltafel in der zentralen Szene der Prädelle, der Beweinung Christi und oberhalb in der Existenz des Sakramentstabernakels. Der die Botschafter empfangende König Christus opfert sich selbst zur Erlösung der Welt. Der Blick ins *Paradies* schließlich, das Tor zum Himmel, wird durch die offene Hütte Mariens versinnbildlicht.

Nach Thomas muß der Mensch von der materiellen zur immateriellen und göttlichen Wahrheit geführt werden,⁷³⁰ ein interpretativer Weg, den der linke Hintergrund nochmals deutlich macht: im unteren Teil ereignet sich der Kindermord, darüber liegt die Stadt Jerusalem, deren Gebäude Rom-Darstellungen entnommen sind; darüber führt wiederum ein Weg zu einer Kirche: zur *Ecclesia*, der Kirche und Gemeinde der Gläubigen, die durch das Martyrium der Gerechten und Unschuldigen, aus Heiden und Juden entsteht, eine zukünftige Gemeinschaft der Seligen.

Im Gegensatz zu Filippus Tondo, Botticellis Retabel und auch zu Gentiles Altaraufsatz befand sich Ghirlandaios Altargemälde auf dem Hochaltar der Kirche, also an einem zentralen und bedeutsamen Punkt.⁷³¹ Weiterhin wurde das eigentlich narrative Retabel (wie oben beschrieben) durch die hieratische Komposition und die

⁷²⁹ Darrel Dean Davisson 1973, 331-332; **Thomas von Aquin** (Bernardus Maria De Rubeis Hg.): *Summa Theologica*. Roma: Marietti 1940, Bd. 5, 103 (pars III, quaestio 73, art. 4: „Utrum convenienter hoc sacramentum pluribus nominibus nominetur.“)

⁷³⁰ Darrell Dean Davisson 1973, 332.

⁷³¹ Walter und Elisabeth Paatz, Bd. 2, 1941, 450.

hinzugefügten Assistenzheiligen tatsächlich in den Bereich des Überzeitlichen verlegt, denn es wurde ein ausgeprägtes Fürbittmotiv eingeführt, das dem Thema eine neue Bedeutungsnuance verlieh.

Durch die Zentralisierung der Komposition und die Stellung der Figuren vor einem antikisierenden und damit sakral überhöhten Gebäude ist ein Bezug zum liturgischen Geschehen vor dem Altargemälde gegeben: es erscheint der nackte, segnende Christus als Priester und Empfänger des Opfers, aber auch als das Opfer selbst, während Maria in ihrer feierlich frontalen Pose als Thron und Altar fungiert. Auch in der Masse der sie umgebenden Menschen werden verschiedene liturgische Gesten vollzogen: vom anbetenden Händefalten des Turbanträgers links über die Offertoriumsgeste des jungen Königs zum Kniefall und Fußkuß des Alten bis hin zur auf die Brust gelegten Hand des mittelalten Königs und schließlich zum erklärenden, lehrhaften Zeigen des Turbanträgers rechts. Mittelpunkt sind die grüßende Geste Mariens⁷³² und das den Segen erteilende Kind. Die Hauptakteure wiederholen also wesentliche Gesten der Meßliturgie.

Schließlich ist durch das Spruchband der oben dargestellten Engel ein weiterer konkreter liturgischer Moment angedeutet, das *Gloria in Excelsis Deo* der Messe. Diese begleitende Banderole mit Noten und Text ist im späten 15. Jahrhundert in der Florentiner Kunst recht häufig, vor allem in Darstellungen der Anbetung des Kindes. So entsteht in der Della Robbia-Werkstatt zwischen 1475 und 1500 eine solches Relief mit einer schwebenden Engelsgruppe, die eine identische Banderole mit Antiphon hochhält.⁷³³

⁷³² Zur Gestik vgl. Michael Baxandall 1987, 73-88. Vgl. vor allem auch William Hood: St. Dominic's manners of praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco. In: Art Bulletin 68 (1986) 195-206 und Sheila McClure Ross 1983, 165-8.

⁷³³ Allan Marquand: Andrea della Robbia and his Atelier. Bd. 1,2, Princeton 1922, = Princeton Monographs in Art and Archaeology 11, Neudruck: New York: Hacker Art Books 1972, Bd. 1; Kat.-Nr. 37, 52-54: La Verna, Chiesa Maggiore, Cappella Brizi, Anbetung des Kindes, 1479, unten Inschrift: VERBO CARO FACTUM EST DE VIRGINE; Kat.-Nr.56, 82-84, Borgo San Sepolcro, Santa Chiara, Anbetung des Kindes mit Verkündigung an die Hirten, Engel mit Spruchband "*Annuntio vobis gaudium magnum*", Datierung in die späten 80er Jahre.

Die Lukas 2:14 entnommene Stelle aus der Verkündigung an die Hirten auf dem Spruchband ist der Auftakt zum *Gloria* der Messe und steht zwischen dem *Kyrie eleison* und dem Glaubensbekenntnis:⁷³⁴

„Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae
voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.

Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens....“

Das *Gloria* preist in seinem ersten Teil den Vater und den Sohn und dankt für deren Offenbarung in der Welt. Im zweiten Teile wendet es sich an den Sohn, das Lamm Gottes und Mittler zwischen Gott und Mensch, und bittet ihn um Erbarmen und Erhörung der Gebete. Es folgt ein Lob des fleischgewordenen Heilandes und des Heiligen Geistes. Es steht zu Beginn der Messe im Teil, der ursprünglich den Katechumenen, also noch Ungetauften vorbehalten war. Es folgen die Kollekte und die Epistellesung.⁷³⁵ Man betet das *Gloria* an allen Feiertagen, außer zur Fasten- und Osterzeit und auch nicht an den Sonntagen des Advents und dem Tag der unschuldigen Kindlein, dem 28. Dezember.⁷³⁶

Lobgesang und Fürbitte sind die wesentlichen Motive dieses Gebetes (wie jeden Gebetes), welches deshalb entscheidende Aspekte mit dem Charakter der Tafel teilt. Daß es ursprünglich im Katechumenenteil der Messe gesungen wurde, läßt außerdem

Bd. 2: Kat.- Nr. 231, 105-106, Barga, Chiesa dei Capuccini, Anbetung des Kindes mit Heiligen: Hieronymus, Franziskus, Bernhardin von Siena, Antonius von Padua, Johannes der Evangelist; Kat.-Nr. 234, 107-108, Massa Carrara. Duomo, Cappella del Sacramento, fragmentarisch erhaltene Werkstattarbeit, datiert 1490-1500. Die genannten Retabel stammen alle aus franziskanischem Umfeld und zeigen dieselbe Melodieführung.

⁷³⁴ Ludwig Eisenhofer 1937, 155-6, Joseph Braun 1924, 124-5.

⁷³⁵ Ludwig Eisenhofer 1937, 154-7, Joseph Braun 1924, 124-5.

⁷³⁶ Ludwig Eisenhofer 1937, 154-7, Joseph Braun 1924, 124-5.

einen Bezug zur Thematik der im Vordergrund des Bildes von Johannes dem Evangelisten und dem Täufer empfohlenen Kindlein errahnen.

Auch die Prädellengeschichten entsprechen Feiertagen in der Arnostadt, so daß ebenfalls ein Zusammenhang zwischen der Festtagsliturgie und den verschiedenen Prädellenszenen vermutet werden kann. Diese Feiertage sind der Dreikönigstag, seine Oktav, der Tag des Evangelisten Johannes, Mariä Lichtmeß, der Karfreitag, der Tag Johannes des Täufers, die Verkündigung Mariae, Vermählung und das Kirchweihfest von Santa Maria degli Innocenti.

Die Lichtmeßdarstellung vermischt sich mit der Ikonographie einer Beschneidung Christi. Die Präsenz der Anna und des Simeon unterstreicht die Passionsthematik der Prädelle, da nach Jacobus de Voragine Simeon der Madonna das Leiden des Sohnes und damit ihr Mitleiden vorhersagt.⁷³⁷ Eindeutiger zum mariologischen Themenkreis gehören die Verkündigung und die Vermählung Mariens. Der Festtagscharakter gilt auch für die Szene des damals noch nicht heilig gesprochenen Antoninus, da hier an das Kirchweihfest erinnert wurde, das man jährlich beging. Wesentliche liturgische Momente wurden also im Retabel memorisiert: Opfer und Danksagung, Epiphanie und Taufe, Fürbitte und Buße. Im Altarretabel gedachte man also sowohl der Trauertage als auch der Freudentage der Kirche.

7.9 Antoninus

Die Prädelle der Tafel zeigt die Weihe des Spitales durch den damals noch nicht kanonisierten heiligen Antoninus Pierozzi. Antoninus hatte einige der wesentlichen karitativen Organisationen der Stadt mit eingerichtet und gefördert, so etwa das Spital und auch die Bruderschaft der *Buonomini di San Martino*. Die Predigtstätigkeit Pierozzis muß über seine Zeit hinausgewirkt haben, da seine Predigten in einer *Summa* zusammengefaßt und bis ins 18. Jahrhundert als Schulung für Geistliche verwendet

⁷³⁷ Diese Szene ist auch in der Prädelle des Strozzi-Retabels von Gentile da Fabriano aufgeführt. Zur Passionsthematik und Jacobus vgl. Darrell Dean Davisson 1973, 303.

wurden. Band 4, *Titulus* 15, *Caput* 32 enthält eine Predigt zum Epiphaniastag.⁷³⁸ Hier fragt Antoninus zunächst nach der Art jener Himmelserscheinung, welche die Weisen zu ihrer Reise aufbrechen ließ:

"Quid fuit haec stella, quae numquam prius apparuit, nec postea visa est, nisi quaedam lingua caeli, qua enarraret gloriam Dei?"⁷³⁹

Es folgt ein Exkurs zur Bewertung der Astrologie, die als trügerisch bezeichnet wird, da sie den freien Willen der Menschen einschränke. Die Weisen entdecken schließlich einen dreifachen Stern, denn sie finden Christus und Maria und bekehren sich außerdem zum rechten Glauben. Auf diese drei Aspekte des Lichtes geht Antoninus in der folgenden Partie ein:

"Hanc *stellam* non materialem in caelis, sed *virginalem* in terris viderunt Magi, quando invenerunt puerum non solum, sed cum Maria matre eius; unde gavisus sunt gaudio magno: viso puero gavisus sunt, & visa matre additum est eis gaudium, ut magnum esset. Erat enim quaedam fruitio videre juvenulam speciosissimam, honestissimam, sapientissimam, cum parvulo filio suo; & pie credi potest, etsi Evangelista non dicat, verbis mellifluis sapientia plenis illis Magis gratias egisse. Ex hac autem stella radius ad nos diffunditur misericordiae & bonitatis. Bonum, ut dicit Dionysius, est sui ipsius diffusivum, & communicativum, & quia ipsa super omnes puras creaturas bona; ideo bonitatem suae misericordiae & beneficiorum ad nos effundit. Unde & aurum sibi oblatum a Magis non modicum, prout decebat eorum regiam majestatem, non sibi reservavit in posterum, sed, ut dicit devotus B. Bernardus, pauperibus per Joseph dispersit."⁷⁴⁰

Aus dieser Textpassage werden zwei Dinge ersichtlich: zunächst läßt Antoninus ein Maximum an Deutungen des Sternsymbols zu. Er unterstellt dem Zeichen verschiedene Sinnebenen, die zum Ausgangspunkt für verschiedenste moralisch-allegorische Überlegungen werden. Außerdem betont er, gestützt auf Bernhard von Clairvaux, die "*caritas*" der Madonna, die ihre Geschenke durch Joseph an die Armen weitergibt. Er fährt fort:

⁷³⁸ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, Pars Quarta, Titulus XV, Cap. 1-45.

⁷³⁹ Anoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1161.

⁷⁴⁰ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1163.

"Ad hanc igitur stellam oportet aspicere, & effectum bonitatis ejus & misericordiae humiliter implorare,"⁷⁴¹

was als Aufforderung zum Nacheifern, aber auch als Appell, die Madonna in der Not um Hilfe zu bitten, verstanden werden kann.

Die Weisen finden den Stern des Glaubens in ihren eigenen Herzen, obschon sie Christus in großer Armut vorfinden, die einem König nicht zukomme. Antoninus beschreibt, passend für eine Textilien produzierende Stadt, die "*pannis sordidissimis*", welche Mutter und Kind umhüllen. Schließlich verehren die Weisen durch ihre Gaben die verschiedenen Wesenszüge Christi: mit dem Golde seine königliche Natur, mit dem Weihrauch seine göttliche und mit der Myrrhe seine sterbliche Beschaffenheit. Diese Passage entnimmt Antoninus bei Johannes Chrysostomos.⁷⁴² Antoninus schließt:

"Imitandi igitur isti Magi sunt, & ad radium pietatis ex fide eorum adoremus Christum cum vera fide, & opere dilectionis, devotionis, & mortificationis."⁷⁴³

Der Vergleich zu Ghirlandaios Altarretabel läßt zögern. Es hat sicherlich keinen konkreten Bezug zum Altarbild gegeben, da sowohl die narrativen Züge des Epiphaniageschehens als auch die proleptischen Züge des Bildes als *Sacra Conversazione* über die Predigt hinausweisen. Maria erscheint eben nicht in den "*sordidissimis pannis*" der Predigt, sondern als zufällig in minderen Umständen angetroffene Himmelskönigin inmitten einer elegant gekleideten höfischen Gesellschaft. Der Text des Antoninus könnte jedoch eine mögliche topische Betrachtung des Epiphaniageschehens demonstrieren, da er auf dem Wissen der älteren mittelalterlichen Autoritäten aufbaute und durch die maßgebliche Bedeutung seiner *Summa* selber zum Lieferanten für Predigt-*Topoi* wurde.

Es wird also, wer die Predigt oder vielmehr ihre *Topoi* kannte, die Retabel seiner Zeit in einem anderen Lichte gesehen haben: der auf der Mittelachse liegende goldene Stern,

⁷⁴¹Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1163.

⁷⁴²Vgl. dazu auch Rab Hatfield 1976, 39.

⁷⁴³Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1165.

Maria und Christus genau darunter und der sein Herz berührende rechte König könnten auf die dreifache Deutung des Stemes bezogen worden sein.

Die besondere Emotionalität dieses Gesichtes ist ein neuer Zug in Ghirlandaios Werk und wird sich in den Werken für die Cappella Tornabuoni verstärken. Im Antlitz dieses Königs scheinen sich Ergriffenheit und Faszination durch das Göttliche zu spiegeln, der frisch erweckte Glauben in den Herzen der Könige, welchen Antoninus beschreibt.

Die bei dem Bischof von Florenz erwähnte karitative Weitergabe des Offertoriums schließlich muß in einem Ambiente wie dem Waisenhaus als Aufforderung zum Geben verstanden worden sein, zumal er sich hier auf den weithin bekannten Bernhard von Clairvaux bezieht. Auch an anderer Stelle betont Antoninus die Armut Mariens, ihre Nächstenliebe und Freigiebigkeit.⁷⁴⁴

In bezug auf den Finanzier des Spitals, die Seidenwebergilde, ist eine Stelle besonders aufschlußreich, in der Antoninus auf die verschiedenen "*artes*" eingeht, welche Maria beherrschte:

"Ut in legenda eius dicitur, quod certa hora diei vacabat operi texturae. Dignissimum enim, ad quod ordinantur mechanicae, est vestimentum. Primo enim anima, secundo corpus, tertio vestimentum, & dignissimum omnium vestimentorum fuit tunica mechanica eius caussat nobilissimum effectum, ergo excedeabat alios in mechanicos."⁷⁴⁵

Eine derartige Textstelle muß den Seidenwebern besonders lieb gewesen sein. Die Madonna erscheint also im Gewande der demütigen und freigiebigen, sich erniedrigenden, doch hoheitlichen *Theotokos* für die *Innocenti* in einer erweiterten Fürbittegruppe; gleichzeitig jedoch als Behüterin der reichen Zunft der Seidenweber und Goldschmiede, deren Luxusindustrie sie fachkundig beschützt.

⁷⁴⁴ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1023,1032,1035.

⁷⁴⁵ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1045.

7.10 Marsilio Ficino

Eine vielleicht vor der *Compagnia de` Magi* gehaltene Predigt des Marsilio Ficino geht auf den Stern ein, welcher die Weisen führte.⁷⁴⁶ Ficino stellt die Weisen als Erben der antiken, heidnischen Philosophen und Astrologen dar.⁷⁴⁷ Diese Sternkundigen erkennen die Zeichen am Himmel, welche die Jungfrauengeburt und die Ankunft des Messias ankündigen. So wird das Treffen mit Christus zu einem essentiellen Augenblick der Geschichte des Priestertumes und der platonischen Theologie.⁷⁴⁸ Vorhergesagt von der Prophezeiung im 4. Buch Mose 24:17 („*Orietur stella ex Jacob*“),⁷⁴⁹ entdeckten die Magier als Könige, Priester und Astronomen den Stern, das heißt nach Ficino den Kometen,⁷⁵⁰ und folgten ihm. Ficino erläutert die genaue Konstellation der Sterne, die zum Aufbruch der Magier führen⁷⁵¹ und liefert an späterer Stelle⁷⁵² eine astrologische Deutung der Gaben: Gold sei als Sonnensubstanz Zeugnis des Königstumes Christi, Weihrauch stehe für Venus und bezeuge seine göttliche Gnade und seine Priesterschaft; Myrrhe als Jupiter zugehörig zeige seine unsterbliche Gottesschaft an. Der neoplatonische Philosoph interpretiert die Sterne in seiner Apologie der Sternedeutung jedoch nur als Zeichen („*signum*“) des göttlichen Willens. Wer sich mit Astrologie befaßt, vertieft sich also indirekt in die Theologie.⁷⁵³ Ficanos Deutung scheint mir in diesem Kontext nicht relevant, da die eindeutigen, astrologischen Anspielungen im Retabel Ghirlandaios fehlen. Trotzdem könnte dieser Text etwa Mitgliedern der Gesellschaft der *Magi* oder Vertretern der gebildeten Oberschicht gegenwärtig gewesen sein, wenn sie den Altar betrachteten.

⁷⁴⁶ Diese Passage stützt sich auf eine Paraphrase der Predigt Ficanos in dem Aufsatz Stehen M. Buhlers zur Rezeption Ficanos in England. Vgl.: Stephen M. **Buhler**: Marsilio Ficino's *De Stella Magorum* and Renaissance Views of the Magi. In: *Renaissance Quarterly* 43 (1990) 348-371.

⁷⁴⁷ Stephen M. Buhler 1990, 348-9.

⁷⁴⁸ Stephen M. Buhler 1990, 350.

⁷⁴⁹ Stephen M. Buhler 1990, 352.

⁷⁵⁰ Stephen M. Buhler 1990, 353.

⁷⁵¹ Stephen M. Buhler 1990, 355.

⁷⁵² Stephen M. Buhler 1990, 356.

⁷⁵³ Stephen M. Buhler 1990, 359.

7.11 Darstellung von Geweben und Goldschmiedearbeiten in Ghirlandaios Retabel

Den Altaraufsatzes hatte zwar der Prior Francesco Tesori in Auftrag gegeben, doch war der eigentliche Geldgeber des Spitals die *Arte di Por Santa Maria*, eine Zunftorganisation, welche Seidenweber und Goldschmiede zusammenfaßte.

Tatsächlich können verschiedene, charakteristische Stoffe im Retabel identifiziert werden: der blaugoldene Brokat im Mantel des alten Königs, der gestreifte Stoff im Turban des seitlich links stehenden Mannes, das durchsichtige Gewebe in den Gewändern der unschuldigen Kindlein, die von blau nach rot changierende Seide im Mantel des Königs rechts. Vergleicht man die gleichzeitigen Darstellungen des Themas bei Botticelli und Leonardo, so ist im Gegensatz zu ihnen bei Ghirlandaio auffallend stark die Textur der Stoffe betont: man kann die verschiedenen Materialien und Stoffqualitäten unterscheiden. Dies gilt auch für die mit größter Detailgenauigkeit dargestellten Goldschmiedearbeiten. Man erkennt sie so genau, daß man dieses Werk Ghirlandaios 1977 als Exponat in einer Ausstellung über die Goldschmiedekunst im 15. Jahrhundert heranzog.⁷⁵⁴ Das goldene, mit Rubinen und Perlen besetzte Vortragekreuz des Johannes, die aus goldenem Schweifwerk bestehende Kette des jugendlichen Königs, die *navetta*, eine schiffchenartige Brosche des rechtsknienden Königs, auch der mit Perlen und Saphiren besetzte *mazocchio* des am rechten Bildrande stehenden Königs waren offensichtlich zeitgenössische Goldschmiedearbeiten. Dies gilt auch für die Kristallpyxis und den getriebenen Kelch der beiden jüngeren Könige, deren Formensprache mindestens Beziehungen zu

⁷⁵⁴ Maria Grazia **Ciardi Dupré Dal Poggetto**, Roberto **Lunardi**, Alessandro **Guidotti**, Massimo **Bernabò**, Dora Liscia **Bemporad**, Patrizia **Castelli** Hg.: *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*. Ausst.-Kat. Firenze: Studio per Edizioni Scelte 1977, 249-303, 256, Kat.-Nr. 137 (Vortragekreuz), 261, Kat.-Nr. 145 (Pyxis), 267, Kat.-Nr. 153 (Kelch), 297, Kat.-Nr. 191 (Anhänger auf der Brust des Mannes mit Schriftrolle), 300, Kat.-Nr. 196 (Mantelschließe), 301, Kat.-Nr. 197 (Brosche als *navetta*), 303, Kat.-Nr. 201 (Kette des jungen Königs), 303, Kat.-Nr. 202 (*mazzocchio*), 304-305, Kat.-Nr. 203 (Hutschmuck).
Zum Symbolismus der Steine vgl. in demselben Katalog: Patrizia **Castelli**: *Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanista e nelle*

liturgischem Gerät aus florentinischen Werkstätten des *Quattrocento* aufweist. Die Edelsteine und das Gold waren sicherlich auch symbolisch gemeint, doch sind sie auch Zeichen zeitgenössischer Prachtentfaltung und Embleme der Produktion aus den beiden in der *Arte di Por Santa Maria* zusammengefaßten Zunftorganisationen.

Sie lassen auch auf Ghirlandaios eigene Herkunft und Ausbildung schließen. Der Vater, Tommaso di Currado del Ghirlandaio, hatte als *setaiolo minuto*, also als kleiner Seidenhändler und Girlandenmacher gearbeitet; Ghirlandaio selber hatte das Goldschmiedehandwerk gelernt,⁷⁵⁵ kannte sich also in den beiden Geschäften aus, die auch miteinander zusammenhingen: durch die Herstellung von Brokatstoffen, in denen Goldfäden verwoben wurden.

7.12 Die Arte della Seta

Das Hospital war 1419 von der *Arte della Seta* begründet worden und wurde das ganze *Quattrocento* über von der Seidenweberzunft weiter bezahlt, die in diesem Hospital wohl auch eine Quelle billiger Arbeitskräfte sah. Das Hospital wurde in seiner heutigen Form, den Gebäuden Brunelleschis und Francesco della Lunas, erst 1445 eröffnet. In der Eröffnungszeremonie nahm die Seidenwebergilde eine prominente Stellung ein. Einen Monat vor der Eröffnung verkündeten die Herolde der Zunft die Pläne der Gildekonsuln. Jene trafen sich zur Einweihung mit dem Bischof von Fiesole im Florentiner Dom und zogen dann über die Via dei Servi zum Spital, wo im Beisein der Signoria, der *Gonfalonieri di Giustizia* und der Konsuln das Gebäude geweiht und eine erste Waise eingekleidet wurde.⁷⁵⁶

Die Statuten der Seidenweberzunft aus dem 13. Jahrhundert sehen eine strikte Anbindung der Zunft an die Kirche vor, da sie in der Zeit der beginnenden

credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche. In: Maria Grazia Ciardi Duprè del Poggetto u.a. Hg. 1977, 307-364.

⁷⁵⁵ Dora Liscia **Bemporad**: Appunti sulla bottega orafa di Antonio del Pollaiuolo e di alcuni suoi allievi. In: *Antichità Viva* 19, Nr. 3 (1980) 47-55, 51 weist auf die Abbildung eines Räuchergefäßes aus Santa Trinità in einem Fresko Ghirlandaios (den Exequien des Heiligen Franz) in der Sassetti-Kapelle hin und erwähnt, daß Ghirlandaio als Gewährsmann des Bartolommeo di Pietro di Giovanni del Sasso auftrat, der sich als Goldschmied in die Zunft einschreiben wollte. Ghirlandaio muß also als Goldschmied zumindest einen gewissen Ruf besessen haben.

⁷⁵⁶ Gaetano Bruscoli 1900, 30-1.

Guelfenherrschaft entstehen. So beginnen die Statuten mit einer Anrufung Mariens, des Täufers und des heiligen Zenobius.⁷⁵⁷ Es wird weiterhin vorgesehen, daß die Seidenweberzunft einen Tabernakel mit einem Bilde der Heiligen Jungfrau stifte:

"... XVIII De ymagine Virginis gloriose fienda cum tabernaculo in tabula. Virgo gloriosa huius artis Maria est patrona, et etiam sub eius prefulgenti vocabulo est hec ars fundata; et ideo honoranda est quia semper arte, et, videlicet, eius precibus et iuvamine, vidimus exaltatam, crescere et honorabilibus artificibus sotiari, provisum est ergo quod ad laudem et exaltationem eius hominis et figurae gloriose, consules qui pro tempore fuerint teneantur et debeant facere pingi et fieri quamdam tabulam ligneam altitudinis ad minus brachiorum duorum et dimidii, in quo sint ad minus ipsius Virginis ymago picta eiusdem filium tenentis in brachiis, et alii duo sancti quos voluerint consules, et unum ligneum tabernaculum etiam in qua possit includi; et sic picta et acta ponatur et stet in loco illo ubi consules curiam tenent vel tenebunt."⁷⁵⁸

Die Konsuln der Seidenweberzunft verpflichteten sich also, ein mindestens 2 1/2 Florentiner Ellen hohes Retabel zustiften, der die Madonna mit zwei Heiligen ihrer Wahl zeigen sollte. Dieses Retabel ging vermutlich verloren. Der jetzige Saal der Konsuln zeigt stattdessen ein Fresko mit einer Madonna und sechs Heiligen, das Niccolò di Pietro Gerini für die Zeit um 1395-1400 zugeschrieben wird.⁷⁵⁹

Aus den Statuten der Seidenweber läßt sich neben der Erwähnung des Täufers als Stadtpatron zudem eine besondere Verehrung des Johannes des Evangelisten ablesen. Noch die Statuten des 13. Jahrhunderts erwähnen unter den Feiertagen der Zunft nur Weihnachten, Epiphania, Mariae Lichtmeß, Verkündigung und Himmelfahrt und den Tag des Johannes des Täufers.⁷⁶⁰ Schon bei der Reform von 1362 jedoch erscheint der Tag des Johannes des Evangelisten als wichtigster Feiertag, da nun festgelegt wird, wieviel Geld für Konfekt, Wein und Obst ausgegeben werden soll.⁷⁶¹

⁷⁵⁷ Umberto Dorini Hg. 1934-42, 13.

⁷⁵⁸ Umberto Dorini Hg 1934-42, 32.

⁷⁵⁹ Guida d'Italia, TCI 1993, 244.

⁷⁶⁰ Umberto Dorini Hg 1934-42, 101-2.

⁷⁶¹ Umberto Dorini Hg 1934-42, 270.

Zu Ende des 14. Jahrhunderts beschließt die Bruderschaft die Aufstellung einer Marmorstatue in der Kirche Santa Maria della Porta:

"Quilibet de novo veniens ad dictam artem solvat usque in libras tres pro restitutione fienda illis qui fecerunt prestantiam pro expensis domus adiuncte curie artis et pro lapide marmoreo figure beati Johannis Evangeliste (...) domus ecclesie Sancte Marie supra Portam (...) et tum pro quodam lapide de marmoreo Pisis empto pro ipsa arte pro in eo faciendo intagliari figuram beati Johannis Evangeliste patroni dicte artis, qui sumptus et expense predictae verisimiliter excedunt summam florenorum quingenctorum auri, (...)." ⁷⁶²

Die Feste des Evangelisten wurden offensichtlich so üppig gefeiert, daß eine Kommission eingerichtet wurde, um den Aufwand des Festes zu begrenzen. 1392 beschloß man, sogenannte "*festaioli*", also Festorganisatoren zu ernennen; vier Kaufleute oder Handwerker ("*mercatores sive artifices*"), die das traditionelle Gastmahl vorbereiteten und beaufsichtigten. Es wurde Pfefferbrot ("*panis piperatus*") gegessen und Wein zu möglichst mäßigem Preis serviert, Bläser ("*tubatores*") und Musiker ("*sonatores*") wurden engagiert. ⁷⁶³ In der *Riforma* von 1421 wurde nochmals befohlen, die Feste zu beachten; zusätzlich wurde hier der Feiertag des Dionysius Areopagita begangen, da er auch von der *Parte Guelfa* gefeiert wurde. ⁷⁶⁴

Wenn aus der Gilde ausgestoßene Mitglieder wieder aufgenommen werden sollten, mußten sie eine Strafe an das *Ospedale degli Innocenti* bezahlen und wurden am Feiertage des Evangelisten rehabilitiert:

"... con pecunia numerata al camarlingo dello hospedale di Santa Maria degli Innocenti fiorini venticinque largi, (...) e che poi tale gratia sia approvata per lo corpo della arte in questo modo, cioè per le due parti de` presenti, el dì della festa di san Giovanni vangelista, cioè la mactina quando si va all`offerta." ⁷⁶⁵

⁷⁶²Umberto Dorini 1934-42, 327-8.

⁷⁶³Umberto Dorini 1934-42, 370-1.

⁷⁶⁴Umberto Dorini 1934-42, 462.

⁷⁶⁵Umberto Dorini 1934-42, 576.

Daraus geht hervor, daß die Gilde den Heiligen besonders verehrte und sich unter seinen Schutz stellte.⁷⁶⁶

7.12.1 Mäzenatentum der Seidenwebergilde

Am 27. 3.1338 beschloß die Seidenweberzunft die Wahl eines Kämmerers, eines "*caput magistrum*" und von "*operarios*" für den Neubau von Orsanmichele, was darauf schließen läßt, daß die Seidenweber auch dort eine Schlüsselrolle spielten.

Im *Museo degli Innocenti* befindet sich eine Statue des Evangelisten der Orcagna-Nachfolge (Abb. 86), die aus der Nische der *Arte della Seta* in Orsanmichele stammt und 1515 durch eine Statue des Baccio da Montelupo ersetzt wurde.⁷⁶⁷ Über der Nische in Orsanmichele befindet sich ein Medaillon des Andrea della Robbia.

Die *Arte della Seta* besaß einen Altar in San Marco ebenso wie die Kompanie der Magier und die Kompanie von San Marco (Abb. 87).⁷⁶⁸ Damit ergibt sich ein Berührungspunkt zwischen beiden Gesellschaften, der sich in dem Altarretabel Ghirlandaios wiederfindet. Da Florentiner Bürger oft Mitglied in verschiedenen Bruderschaften waren, ist auch hier eine Personalunion großer Teile der reichen Zunft und der prominenten Bruderschaft wahrscheinlich. 1488 verpflichtet sich die Zunft, die Eligiuskapelle in San Marco zu restaurieren.⁷⁶⁹

So finanzierte man kurz nach der Vollendung von Ghirlandaios Altarretabel für das *Spedale degli Innocenti* eine großformatige Marienkrönung Botticellis in San Marco (Abb. 87), die schon 1490 auf dem Altar der Eligiuskapelle erwähnt wird. Dieser Altar

⁷⁶⁶Eventuell stiftete sie dessen von Donatello 1412-15 ausgeführte Statue für den Dom. Vgl. dazu H.W. **Janson**: *The Sculpture of Donatello*. Princeton: Princeton University Press 1963, 12-16. Janson führt auf S. 13 die erhaltenen Dokumente an, die zwar die Zahlungen der Dombauhütte an Donatello dokumentieren; die Zünfte nahmen jedoch großen Einfluß auf die Errichtung und Ausschmückung des Florentiner Domes.

⁷⁶⁷Guida d' Italia, TCI 1993, 240.

⁷⁶⁸Rab Hatfield 1969, 138.

⁷⁶⁹Vgl. Caterina **Caneva**: *L'Incoronazione ritrovata*. In: Marco **Ciatti** Hg.: *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e critiche*. Ausst. Kat. (Firenze, Uffizi 1990) Firenze: EDIFIR 1990, 33-50.

befand sich links vom Eingang an der Frontwand,⁷⁷⁰ während rechts davon eine ständige Krippe aufgebaut war, die als Zentrum des Kultes der Magier galt.⁷⁷¹

Auch in diesem Altaraufsatz erscheint Johannes der Evangelist, Patron der Seidenweber, neben Eligius als dem Patron der Goldschmiede in der Rolle des Zeugen und apokalyptischen Visionärs. Es werden dort Hieronymus und Augustinus gezeigt, vermutlich als Autoren der apokryphen *Epistula IX ad Eustochium et Paulum de Assumptione Beatae Mariae Virginis* und des *Liber de Assumptione Beatae Mariae Virginis*.⁷⁷²

Das anwachsende Mäzenatentum der Seidenweber entspricht dem steigenden Status der Zunft in der Stadt, denn im Laufe des 15. Jahrhunderts begann sie, die *Arte della Lana* in ihrer Führungsrolle unter den Zünften abzulösen.⁷⁷³ Das im Laufe des

⁷⁷⁰Caterina Caneva 1990, 33.

⁷⁷¹ Giovanni **Lami** Hg.: *Deliciae Eruditorum seu veterum Anekdoton Opusculorum Collectanea*. Firenze 1742, Bd. 13, darin: F. Dominici Ioannis Theologi florentini, ordinis prædicatorum Operis, quod Theotocon, seu de vita et obitu B. MARIAE virginis inscribitur, libri duo posteriores., 104-105:

„Aedes Sancti Marci:
 Inde sacella mihi cupide mariana petenti
 Vir bonus occurrit talia voce ferens.
 Rumpe viator iter tante qui (sic!) matris amore
 Tangeris et marci limina sospes adi.
 Leta redemptoris quoniam cunabula nostri
 Votis aspicias non aliena tuis.
 Parco mox dictis et templi tecta propinqui
 Ingressus sanctum cerno puerperium.
 In quo sculpta manet parientis imago mariae,
 Et primogeniti forma pusilla sui.
 Cetera presepis simulacra videntur ameni
 Clarius in dextro preradiare situ.
 Qua ratione trium celebrari festa magorum
 Hactenus hac ipsa semper in aede solent.“

⁷⁷²Caterina Caneva 1990, 40-41.

⁷⁷³Zur *Arte della Lana* und ihrem Bedeutungsschwund vgl. Pierre **Antonetti** (Maria Grazia Meriggi Übers.): *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*. Milano: Rizzoli 1994, 264-75.

Quattrocento anschwellende Mäzenatentum der Zunft zeigt diesen Aufstieg. Die Präsenz der Zunft in der Kirche San Marco zeigt zudem ihre Nähe zu den prominenten Mitgliedern der Gesellschaft der Magier, so daß sich die Thematik der Epiphanie für den Altar des Findelspitals anbot.

7.13 Schmuck des Findelspitals in Florenz

Der religiöse Schmuck des Findelspitals scheint erst Beachtung gefunden zu haben, als die Gebäude standen. Er setzt etwa fünf Jahre nach der Vollendung der ersten Bauten ein. Es gab zwei Kirchen, eine für die Frauen und jüngeren Findelkinder, eine zweite, welche für die Öffentlichkeit bestimmt war und zum Platz hin geöffnet war. Für diese wichtigere Kirche entstand zunächst 1458-9 ein Lünettenfresko des Giovanni di Francesco del Cervelliera (Abb. 89 b), das Gottvater in den Himmelsphären mit den unschuldigen Kindlein zeigt.⁷⁷⁴ Anderthalb Jahre später stiftete die Familie Lenzi den rechten Seitenaltar, der zunächst durch eine Marienkrönung des Neri di Bicci geschmückt wurde (Abb. 90 b).⁷⁷⁵

Luca della Robbia erschafft für die Frauenkirche der Innocenti in der Zeit um 1450, also in der Zeit der Vollendung der Kirche, eine Madonna mit Kind in Halbfigur (Abb. 88).⁷⁷⁶ Die Madonna schaut ins Unbestimmte, über den Betrachter hinweg und hält das halb stehende Kind mit der Rechten, während sie mit der Linken auf den Sockel des Werkes weist, wo die zweite Zeile des Magnificat zu sehen ist: "...*Quia respexit dominus humilitatem ancillae sue...*" (Lukas 1:48). Das nackte Kind dagegen schaut den Betrachter frontal an und weist eine Banderole mit der Aufschrift "*Ego sum lux mundi*" vor. Der Sockel ist an den abgerundeten Ecken mit Rosen verziert, ebenso wie die Gewandschließe der Madonna.⁷⁷⁷

⁷⁷⁴ Laura Cavazzini 1996, 113-4.

⁷⁷⁵ Laura Cavazzini 1996, 114.

⁷⁷⁶ Allan **Marquand**: Luca della Robbia. Princeton 1914 = Princeton Monographs in Art and Archaeology 3 (Neudruck: New York: Hacker Art Books 1972), 115-16. Vgl. auch Laura Cavazzini 1996, 115.

⁷⁷⁷ Luca fertigte ebenso das Medaillon mit dem Wappen der Seidenweber für die Nische des Johannes des Evangelisten in Orsanmichele. Dort halten zwei knabenhaft

Die Loggia vor der Kirche wurde in der ersten Bauzeit bis 1451 zwar fertiggestellt, zunächst jedoch nicht mit den von Brunelleschi vorgesehenen Terracotta-Tondi versehen. Diese Tondi wurden von Andrea della Robbia nach 1487 gefertigt und zeigen 10 Säuglinge mit ausgebreiteten Armen und dem Unterleib in eng zusammengeschnürten Windeln (Abb. 89). Die zur Zeit Andreas am rechten bzw. linken Ende der Loggia angeordneten "bambini" winkelten dabei den äußeren Arm jeweils an.⁷⁷⁸ Die Tondi mit den Wickelkindern wurden also nach Ghirlandaios Retabel in Auftrag gegeben. Das Retabel wurde so zum Auftakt einer ca. zehn Jahre währenden Ausstattungskampagne.

Was waren die Gründe für diese neue Kampagne? Nach Gaetano Bruscoli änderten sich ab Beginn der 80er Jahre des 15. Jahrhunderts die finanziellen Voraussetzungen, mit denen das Hospital wirtschaftete. 1463 wurde SS. Innocenti mit dem *Spedale di San Gallo* vereinigt, so daß sich Landbesitz zu den Einkünften gesellte. 1470 verwies die *Arte della Seta* die Schuldner des Hospitales an die Kommune, so daß sich hier auch

schlanke, geflügelte Putti ein tropfenförmiges Wappenschild mit einer verriegelten, eisenbeschlagenen Türe. Sie stehen inmitten eines Fruchtkranzes aus Quitten, Trauben, Pinienzapfen, Orangen und Granatäpfeln. Die Datierung ist nach Marquand nicht klar, doch scheint eine mögliche Mitarbeit Andrea della Robbias auf die Zeit zwischen 1450 und 1460 zu verweisen. Allan Marquand 1914, 134-36. Vgl. dort auch seinen Exkurs zur wirtschaftlichen Vormachtstellung der *Arte della Seta*.

⁷⁷⁸ Allan **Marquand**: *Andrea della Robbia and his Atelier*. Bd. 1, Princeton 1922 = *Princeton Monographs in Art and Archaeology* 11 (Neudruck: Hacker Art Books, New York 1972) 11-12:

„... the hospital was under the protection of and obtained its resources chiefly from the Arte di Por Santa Maria, better known as the Arte della Seta. We are told by Benedetto Dei (Cronaca 22-44) that in 1472 this guild of silk merchants controlled eighty-four workshops, including sixteen thousand operatives and superior workmen in the city of Florence and its immediate vicinity. That they devoted much care to this hospital, would appear from its continued development. In 1485 the hospital was enlarged. According to Bruni, in April 1444 it contained two hundred and sixty foundlings, and by 1511 the little family had grown to 1200.“

Marquand datiert diese Reliefs auf die Jahre 1470 bis 1480 (14) aufgrund stilistischer Vergleiche. Er weist auf die Erweiterung des Spitals ab 1485 hin, in deren Zusammenhang auch das Engagement Ghirlandaios gesehen werden muß und zitiert die entsprechenden Dokumente zur Planung der Tondi aus den 20er Jahren des 15. Jahrhunderts. Tatsächlich erging der Auftrag erst 1487.

die öffentliche Unterstützung des Spitalles zeige.⁷⁷⁹ Ab 1479 erhielt das Hospital seinen jährlichen Salzbedarf von der Stadt und wurde von Steuern befreit. Waren ab 1448 die *gabella*-Beträge für das Hospital im Fünffahresrhythmus immer wieder neu festgelegt worden, so wurde dieser Betrag 1484 für 25 Jahre vereinbart. Am 18.2. 1484 wurden zudem viele der alten Privilegien neu bestätigt.⁷⁸⁰ Dies hing zusammen mit der neuen wirtschaftlichen Lage der Seidenweberzunft. Nach der Pazzi-Verschöörung und ihren Konsequenzen hatte die Zunft zunächst erhebliche wirtschaftliche Einbußen und einen Rückgang der Produktion zu verzeichnen. In dem Jahrzehnt zwischen 1482 und 1493 wuchs die Produktion jedoch wieder stetig und erlaubte es, größere Summen für karitative Zwecke aufzuwenden.⁷⁸¹

Dies ermöglichte den Startschuß für ein Erweiterungs- und Ausstattungsprogramm, das vor allem unter dem neuen Prior Francesco di Giovanni Tesori verwirklicht wurde, der 1483 bis 1497 das Spital leitete. So gab das Hospital allein im Jahr 1488, als Ghirlandaio sein Werk vollendete, 24% seiner Einkünfte für Bauten und Bauschmuck aus.⁷⁸² Luciano Bellosi gibt eine Liste der künstlerischen Initiativen Tesoris: Der neue Prior läßt den Hof pflastern und bestellt 1487 die Tondi mit den Kindlein des Andrea della Robbia an der Piazza Innocenti. 1474 begründet die Familie del Pugliese eine Kapelle, welche 1490-3 ein Retabel des Piero di Cosimo erhält; das Spital kauft ein Kreuz und 1485 ein Prozessionsbanner; 1488 erbaut Tesori ein neues Refektorium für die Männer. Chorbücher des Buchmalers Gherardo di Giovanni, zwei Antiphonare werden angeschafft und 1495 kommt schließlich ein Tabernakel Giuliano da San Gallo

⁷⁷⁹ Umberto Dorini Hg. 1934-42, 632.

⁷⁸⁰ Zur Baugeschichte des Spitalles vgl.: Gaetano Bruscoli 1900, 42-45. Walter und Elisabeth Paatz, Bd. 2, 1941, 442-456; Luciano Bellosi 1977; Lucia **Sandri** Hg.: Gli Innocenti e Firenze nei secoli. Un `ospedale, un `archivio, una città. Firenze: S.P.E.S., 1996. Darin: Richard A. **Goldthwaite**: La fondazione e il consenso della città. 7-11 zur Frühgeschichte des Spitalles und zum Mäzenatentum der Seidenweber; ebenda: Bruno **Dini**: La ricchezza documentaria per l'arte della seta e l'economia fiorentina. 153-178 und Laura **Cavazzini**: Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale. 113-150.

⁷⁸¹ Bruno Dini 1996, 159-166.

⁷⁸² Bruno Dini, 1996, 171.

hinzu, der einen Schmerzensmann zeigt.⁷⁸³ Ghirlandaios Arbeit steht also am Beginn einer generellen Ausstattungskampagne für das Findelspital, in erster Linie für die Kirche. So wurde auch in den 90er Jahren die Familie Lenzi gezwungen, ihren Altar mit der Marienkrönung Neri di Bicci⁷⁸⁴ (Abb. 90 b) zur neuen Dekoration auf Kosten des Spitales zur Verfügung zu stellen, offensichtlich da das alte Altarretabel dem *spedalingo* zu altmodisch war und durch ein Retabel des Piero di Cosimo ersetzt wurde (Abb. 90).⁷⁸⁵

1487 inventarisierte man die Reliquien der Kirche und kam zu folgendem Ergebnis: ein Finger von der linken Hand des Hl. Innozenz, ein Stückchen Fuß des heiligen Stephan, ein Knochen der Hl. Dorothea, ein Kieferstück der Hl. Agathe, ein Knochen der Hl. Agnes und ein Stückchen ihres Hauses, Holz vom Kreuz Christi und vom Haus der Maria, ein Stein von der Geißelsäule Christi, drei Paketchen („*leghatuzi*“) ohne Beschriftung.⁷⁸⁶ Diese Inventarisierung hing vielleicht mit der Neuaufrichtung des

⁷⁸³ Luciano Bellosi 1977, 12, 13, 93, 234-7. Vgl. dazu auch Laura Cavazzini 1996, 117.

⁷⁸⁴ Laura Cavazzini 1996, 114.

⁷⁸⁵ *Archivio dell'Istituto degli Innocenti* (weiterhin zitiert als AII), Serie 13, Nr. 8, „*giornali*“, Sign. A, fol. 359 r.:
 „Richordo questo di 26 di novembre 1489 chome Lorenzo e piero di anfrione lenzi anno chonceduto a nostri singnori hoperai e a messer francesco priore e spedalingo al presente del nostro spedale che detti hoperai e detto messer francescho possino disfare la chapella di santa chaterina posta nella nostra chiesa e rifarla a tutte spese del nostro spedale nella foma e modo parra a detti hoperai e detto messer francesco che nella lor discrezione lanno rimessa chon questo che si risservanno il padronagio e ragioni e chondizioni avessino in detta chapella che per averla disfatta e rifarla di nulla perdano di lor cagione e cosi son dacchordo. roghato per ser lodovicho di ser profano menchi sotto detto chome apare alibro de chontratti dello spedale.“

⁷⁸⁶ AII, Serie 13, Nr. 8 „*giornali*“, Sign. A, fol. 347 r.: „Richordo a questo di 18 di giungno 1487 avemo per partito de nostri singnor chonsoli tratto detto di di santa maria madre erechare qui anocenti per le mani di messer francesco di giovanni nostro priore le chose inominate qui di sotto codicille e la poliza e in filza di mano di messer francesco di giovanni nostro priore

Uno dito grosso della mano manca di inocenzio

Uno pezo dosso della nore del pie ritto di santo stefano

Uno pezo dosso di santa doratea

Uno pezo dosso della macella di santa aghata

Ghirlandaio-Retabels zusammen, für das man den Altar vorbereitete, denn oft waren Reliquien ja im Block des Altares eingelassen. Es wird hier keine Reliquie der unschuldigen Kindlein genannt.

Die Ausstattung der Kirche wurde nach den Dokumenten zum Teil durch die Jesuiten organisiert, die 1485, 1488 und 1489 Glas, Glasfenster, liturgische Gewänder, Bücher und Pigmente beschafften. Schon 1485 hatten die Mönche 248 Ellen weiße Wolle geliefert und das Fenster hinter dem Hauptaltar der zum Spital gehörenden Kirche von San Gallo repariert.⁷⁸⁷ 1488 folgte eine größere Lieferung: 34 venezianische Gläser, 5 venezianische Karaffen, 4 venezianische Salzfüßer, 2 Glasampullen, *ein Kelch mit Deckel, um die Reliquie der Innocenti aufzubewahren*, ein doppelt genähtes, purpurnes Barett für den Prior, blaues Pigment für den Rahmen des Altarretabels.⁷⁸⁸

Uno pezo dosso di santa angnesa e pietra di sua chasa
Lengno della chroce di cristo e di chasa della vergine maria
pietra della cholonna di cristo
tre leghatuzi senza poliza.“

⁷⁸⁷ AII, Serie 120, Nr. 10, fol. 263 r.: „Fratr et chapitolo e chonvento degli ingesuati fuor della porta a pinti deono avere adi VI di marzo 1485 fiorini sedici larghi doro in oro e # nove di picoli / sono per bra(ccia) dugiento quarantatotto di lana bianca et per lire # y e ghabella di detta taccia abiamo avuto dalloro per la chasa fino adi xxiiii di giugno 1485 a richordi A 38 posto in questo (...) 48 spese date # 107.8 fio(rini). E adi XII di giungno (...) 86 fio(rini) # sesantotto sono per la chonciatura della finestra della chiesa nostra di san gallo all altare maggiore (...) con la reta dinanzi dachordo con messer francesco nostro priore e # dua sono per II chon panele stangnate di ferro avute dalloro per (...) dal lato delle donne dachordo chel priore posto in questo c 269 spese date # 68 fio(rini).“

⁷⁸⁸ AII, Serie 13, Nr.8, „giornali“, Sign. A, fol. 376 r.:
„Fratr di san giusto ingesuati di firenze deono avere a di 9 dottobre per queste chose a pie avute dalloro cioe //
34 bicchieri di christallo Viniziani
5 guastrade di christallo Viniziani
4 saliere di christallo viniziani
2 pace danpolle da chiesa di detto
1 choppa chol coperchio per tenere la riliqua degli innocenti per tutto dachordo #
6__ 6__
1 beretta doppia paghonaza per priore dachordo
3__ 10__
5 d dazurro di mangna per il cornicione dell altare maggiore dachordo
9

Aus diesem Dokument geht der letztendliche Anlaß der Altarstiftung und der Neuausstattung der Kirche hervor: eine neue Reliquie, die Reliquie der unschuldigen Kindlein, kam in Florenz an, die auf die Weihe des Spitales zugeschnitten war und, wie die vorangegangene Reliquienliste von 1488 zeigt, offensichtlich bis dahin gefehlt hatte. Eventuell hatte man sich seit längerem darum bemüht, so daß sich die Neuausstattung der Kirche und des Spitales seit Anfang der 80er Jahre auch aus diesen neuen, liturgischen Gegebenheiten erklärt.

1489 beschafften die Jesuiten einen Heiligenkalender, ein Buch mit den Viten der Kirchenväter, drei „*libricini di donna*“, weiterhin ein Buch mit den Madonnenmirakeln, und schließlich wurde ein rundes Kirchenfenster geliefert, das 6 _ Ellen Durchmesser hatte.⁷⁸⁹ Vom Priesterbarett bis zum Okulusfenster lieferten die Mönche also einen

18.16

le dette chose di sopra fatto debi note le spese al libro bianco A 412 sotto di XX di novembre __

y Annone avuto a di primo di novembre 1488 # 12 βxii fra bernardo an. c 49 # 12__12

y Adi 6 di dicembre 1488 # per (...) p(redet)to fra bemardo per xp ann. c 50.“

⁷⁸⁹ AII, Serie 13, Nr. 8, „*giornali*“, Sign. A, fol. 399 r.:

„1489. frati di san giusto ingiesuati deono avere per piu chose avute dalloro chome dapie si dira cioe//

1 santuario per tutto lanno

in volgare per tutto libro di fogli de ... fio # 13

1 libro di vita patrum fio # 2

1 libricino di donna in charta pechora fio # 33

2 libricini di donna in fogli fio # 14

4 berette istenpie paghonazo fio # 6

100 aghora da damascho fio # 2

21 lla di falgola bianche G 10 falgole fio # 13

4 ll di pepe sodo fio # 4

1 libro de miracoli di nostra donna fio # 8

1 Breviario informo fio # 3

E deono avere per una finestra di vetro a ochi per la chiesa nostra di braccia 6 3/4 e per (...) che per detta finestra per # 6 braccia della finestra del vetro e per la rete che e braccia 8 con libro che intt. mentre ogni chope # 48 β x che dachordo chon fra bernardo siamo dachordo fio # 48

Großteil der Ausrüstung in der Kirche. Es mag sein, daß in diesem Rahmen auch die Ghirlandaio-Werkstatt vermittelt wurde. Die Jesuiten hatten also die Funktion einer Art Agentur, die sich mit der künstlerischen Ausstattung von Kirchen befaßte und bei den handwerklichen Aspekten dieses Gewerbes half. Damit hatte sich der Orden eine Nische erobert, die ihm das wirtschaftliche Überleben sicherte, welche für die oft von etablierteren monastischen Organisationen angegriffenen Brüder aber auch eine Art Rechtfertigung ihres Daseins dargestellt haben mag.

7.14 Der Kult der Weisen in Florenz

Nach Hans Hofmann⁷⁹⁰ geht die Verehrung der Weisen aus dem Morgenlande in Florenz auf das Frauenkloster San Baldassare in Coverciano zurück, das seit 1341 durch die Florentiner Kaufmannsfamilie der Baldesi getragen wurde. Die Frau des Stifters, Niccolosa degli Albizzi, lag dort begraben. Später diente das Kloster als Grablege für viele weibliche Mitglieder der Florentiner Adelsfamilien. Dieses Kloster scheint überdies in enger Verbindung zur Dominikanerkirche Santa Maria Novella gestanden zu haben.⁷⁹¹ Traditionelle Kultorte der Drei Heiligen Könige waren eigentlich Mailand und Köln. Eventuell läßt sich eine Verbindung nach Mailand herstellen durch die 1462 begründete Kappelle des Pigello Portinari in der dortigen Kirche Sant'Eustorgio, wo bis 1164 die Reliquien der Weisen aufbewahrt wurden. In dieser Dominikanerkirche verehrte man besonders den Petrus Martyr, der auch Patron Piero de' Medicis war, so daß im 15. Jahrhundert von Florenz aus ein Interesse an dieser Kirche und ihrem Kult bestand.⁷⁹² Ein weiterer Umstand, der zur Begründung dieses Kultes führte, war eine Kapelle der Familie Ubriachi in der Kirche Santa Maria

anno avuto per noi da ser martino di benedetto nostro per un Breviario e 1 beretta e un libro di donna intt. # 4 ß 17 _____ fio # 4 ___ 17
posto se di note le spese di piu chose al libro bianco A 432 per (...) di questa ragione fio_y 90.8.“

⁷⁹⁰ Hans Hofmann 1975, 280-294.

⁷⁹¹ Hans Hofmann 1975, 280-5.

⁷⁹² Rab Hatfield 1969, 137.

Novella.⁷⁹³ Diese Familie von Elfenbeinhändlern mit oft königlicher Kundschaft in ganz Westeuropa hatte die Kartause von Pavia mit einem großen Elfenbeinretabel ausgerüstet, welcher die Geschichte der Magier erzählte.⁷⁹⁴ Baldassare degli Ubriachi war 1369 durch den Kaiser Karl IV. geadelt worden und hatte einige Konventsgebäude von Santa Maria Novella mitfinanziert.⁷⁹⁵ Die dort nach 1365 gebaute Ubriachikapelle war vermutlich einer der ersten Treffpunkte der *Compagnia de` Magi*, deren Prozessionen um 1390, an einem Scheitelpunkt der Vita des Baldassare degli Ubriachi, einsetzen.⁷⁹⁶ Baldassare wiederum war den in bezug auf das Kloster San Baldassare erwähnten Baldesi geschäftlich verbunden.⁷⁹⁷

Die Medici engagierten sich besonders in dieser alljährlichen Prozession der Weisen, die zu den festlichsten Ereignissen im öffentlichen Raume der Arnostadt des 15. Jahrhunderts zählte.

Der traditionelle Zug der drei Magier wird schon am 6.1. 1390 beschrieben. Er ging vom damaligen Sylvestrinerkloster San Marco aus und endete am Baptisterium des Florentiner Domes. Dort führte man ein Mysterienspiel über die Tötung der Unschuldigen Kindlein auf,⁷⁹⁸ so daß sich auch aus diesen festlichen Prozessionen die Struktur des Altaraufsatzes im Spital erklärt. Dieser Zug wurde mit großem Pomp ausgestattet und die Herrscherfamilie scheint ihn als Anlaß empfunden zu haben, in fürstlicher Prachtentfaltung durch die von ihr ja nur inoffiziell beherrschte Stadt zu ziehen. Am 12.8.1468 bezeichnet Lorenzo dei Medici Florenz als die "*Repubblica dei Magi*", was allerdings eher den Abschluß einer Entwicklung bedeutet, die sich eben seit dem späten 14. Jahrhundert ankündigt.⁷⁹⁹ Tatsächlich scheint sich die Kompanie der

⁷⁹³Richard C. **Trexler**: The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice. In: Richard C. **Trexler**: Church and Community 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1987, 75-172.

⁷⁹⁴Richard C. Trexler 1987, 84-85.

⁷⁹⁵Richard C. Trexler 1987, 85 und 118.

⁷⁹⁶Richard C. Trexler 1987, 107.

⁷⁹⁷Richard C. Trexler 1987, 82, 88-89.

⁷⁹⁸Hans Hofmann 1975, 331-2, Vgl. auch Rab Hatfield 1969, 111-119.

⁷⁹⁹Hans Hofmann 1975, 333-4.

Magier nach diesem Datum in eine eher devotionale Richtung entwickelt zu haben, da ab 1478, bedingt auch durch die Verschwörung der Pazzi, die Umzüge ein Ende finden.⁸⁰⁰

Dies scheint auf den Einfluß Lorenzo de' Medicis zurückzugehen, der Mitglied in verschiedenen Bruderschaften war, insbesondere in der *Buca di San Paolo*, einer der strengsten Kompanien der Stadt. Hatfield druckt fünf der Laienpredigten ab, die nach 1468 in der Gesellschaft der *Magi* vorgetragen wurden und einen stark neoplatonischen Einschlag hatten.⁸⁰¹ So waren Landino und Rinuccini, also zwei Gesinnungsgenossen Ficinos, Mitglieder der Bruderschaft. Tatsächlich häufen sich jedoch die Darstellungen der Weisen in der Florentiner Kunst, wie oben dargestellt, ab 1470, was eventuell auch einen Ersatz für die Umzüge der Dreikönigsbruderschaft darstellte, so daß sich die prunkvollen Umzüge der Florentiner Oberschicht nun in perpetuierter Form im Bilde ereigneten.

7.15 Der Status von Findelkindern im Florenz des 15. Jahrhunderts

Der Historiker P. Gavitt hat die letzte Monographie über den Status von Kindern im Florenz des 15. Jahrhunderts vorgelegt. Sie setzt sich vor allem mit dem Spital und den dortigen Erziehungsmethoden auseinander.⁸⁰² Das Hospital war zwar schon 1445 eröffnet worden, hatte jedoch erst seit 1451 eigene Statuten.⁸⁰³ Gründe für die Schaffung eines zentralisierten und großformatigen Organes zur Aufnahme von

⁸⁰⁰ Rab Hatfield 1969, 119.

⁸⁰¹ Rab Hatfield 1969, 123 und 131.

⁸⁰²P. **Gavitt**: *Charity and Children in Renaissance Florence. The Ospedale degli Innocenti. 1410-1536.* Ann Arbor, The University of Michigan, 1990; vgl. auch: Pierre Antonetti 1994, 188-251 (Cap. IV: „La vita familiare“).

⁸⁰³P. Gavitt 1990, 187, Gaetano Bruscoli 1900, 29-31.

Findelkindern gab es reichlich. So waren die Bastarde von Dienstboten ein ständiges Problem in den "*famiglie*", den Sippen der Florentiner Bürger. Ca. 60% der Kinder im Spital entstammten der Verbindung zwischen einem Herrn und einer Sklavin oder Dienstbotin.⁸⁰⁴ Zudem hatten die großen Pestwellen des *Tre-* und *Quattrocento* die Stadt entvölkert. Nachwuchs bedeutete Arbeitskräfte und damit größeren Wohlstand in einer Gesellschaft, die zudem unter einer hohen Säuglings- und Kindersterblichkeit litt.

In der Regel wurden Säuglinge im Alter bis zu ca. einem Monat dort abgeliefert; falls man noch taufen mußte, legte man ein wenig Salz als Zeichen und Bezahlung dafür bei. Oft überbrückten ärmere Florentiner Bürger eine finanzielle Durststrecke, indem sie die Kinder im Findelspital abgaben und holten sie wieder heim, wenn sie überwunden war. In diesem Falle legte man Indizien zur Identifizierung der Kinder bei.⁸⁰⁵

Eine enge Bindung an die Seidenwebergilde ergab sich durch die Unterbringung der größeren Kinder in den verschiedenen Betrieben der Stadt, oft schon im Alter von 7-8 Jahren. Zudem wurde im Spital das Weben unterrichtet, so daß man sich hier wohl so mit preiswerten Arbeitskräften versorgte. Vor allem die weiblichen Mündel des Hospitales verdienten sich so als billige Lohnkräfte ihre Aussteuer, wurden aber vom Hospital auch mit einer bescheidenen Mitgift versehen.⁸⁰⁶ Ein nicht zu unterschätzender und für unser Bild wichtiger Faktor wird aber auch der Wunsch der Mäzene und Stifter, also der Konsuln der Seidengilde und des Prioren Francesco Tesori, gewesen sein, sich durch karitative Taten das Seelenheil zu erkaufen.

Ein besonderes Problem europäischer Waisenhäuser bis ins 19. Jahrhundert war die hohe Kindersterblichkeit. In Florenz löste man dieses Problem, indem man die Kinder bei Ammen unterbrachte, was eine relativ niedrige Sterblichkeitsrate garantierte. Trotzdem starben in den Pestjahren 1449 53% und 1456 62% der Kinder. Der normale Durchschnitt lag bei ca. 30%, was im Vergleich zu den jährlichen 73% im 18.

⁸⁰⁴Gaetano Bruscoli 1900, 31-34; P.Gavitt 1990, 207.

⁸⁰⁵P.Gavitt 1990, 187-8.

⁸⁰⁶P.Gavitt 1990, 249 - 52 und 257-8.

Jahrhundert in Paris relativ wenig war.⁸⁰⁷ Dies könnte an der größeren körperlichen Zuwendung liegen, die eine Amme dem Kind gewähren konnte und die einem Kind des 18. Jh. fehlte.⁸⁰⁸ Trotzdem lag die Sterblichkeitsrate höher als der Durchschnitt im Florentiner *Quattrocento*, der ca. 20 % betragen haben dürfte.

Vielleicht war das Hospital aus diesem Grunde den *Innocenti* geweiht, in Anspielung auf den frühen Tod vieler Säuglinge, die unter der Kirche des Spitalles beerdigt wurden. Wenn Johannes der Täufer so eines der Kindlein im Bilde empfiehlt, so hat das sicher einen doppelten Grund: die Wichtigkeit einer Taufe, welche für die Findelkinder einmal jährlich zentral im Baptisterium des Johannes am Dom abgehalten wurde, und eben die Bitte um Schutz vor einem plötzlichen Tod ohne das Taufsakrament.

Die Totenlisten des Spitalles zählen die Namen der vielen Kinder auf, die meist im ersten Lebensjahr starben. Die Zöglinge erhielten einen Namen und den Zusatz "*Innocente*", was ihre Herkunft, jedoch auch ihren religiösen Status versinnbildlichte. Die Totenlisten wiederholten die Formel "Gotte segne ihn..." und setzten damit den Schlußpunkt unter die kurzen Biographien der Kinder.⁸⁰⁹

Die Findelkinder spielten wie Kinder überhaupt eine Schlüsselrolle im öffentlichen, rituellen Leben der Stadt. Am Tag des Johannes des Täufers im Juni nahmen sie an der Prozession mit einem Festwagen teil, den die Stadtgemeinde finanzierte.⁸¹⁰

Vor allem Savonarola nutzte in den 90er Jahren den Status von Kindern für seine Politik der Austerität aus, indem er Kinder und Jugendliche als Hilfstruppen durch die Stadt schickte, um die sogenannten "*vanità*" zu beschlagnahmen. Auf der Piazza de`Servi, also vor den Arkaden des Spitalles, läßt er 1496 6000 Kinder aufmarschieren, um Spenden für Bedürftige zu sammeln.⁸¹¹

⁸⁰⁷P.Gavitt 1990, 217-20.

⁸⁰⁸P. Gavitt 1990, 217-20.

⁸⁰⁹P.Gavitt 1990, 220.

⁸¹⁰ P.Gavitt 1990, 296.

⁸¹¹ Vgl. dazu Ottavia **Niccoli**: *Compagnie di bambini nell'Italia del Rinascimento*. In: *Rivista Storica Italiana* 101 (1989), 346-74, insbesondere 366; vgl. auch P. Gavitt 1990, 296-7.

Gavitt nennt die Memoiren des Giovanni di Pagolo Morelli als Beispiel für die oft bittere Trauer der Eltern um ihre Kinder. Morelli sah seinen Sohn im Traume und berichtete, wie sein Sohn Fürbitte für ihn leistete.⁸¹² Dies war sicherlich nur möglich, wenn man das Kind als besonders unschuldig und damit als rein betrachtete:

"Writers as far apart as Alberti and Savonarola emphasized the simplicity and innocence of children. Such innocence was not only to the delight of parents, but also a key to the role of children in the city's ritual life, in which the children of the Innocenti clearly participated well into the fifteenth century."⁸¹³

Gavitt weist zudem auf die Erziehungstraktate des *Quattrocento* in Florenz hin. Angefangen bei dem Dominikaner Giovanni Dominici und im zweiten Jahrhundertdrittel fortgeführt von Leonbattista Alberti und Matteo Palmieri lasse sich eine patriotisch begründete Liebe zu Kindern feststellen, die als Rettung der "*civitas*" verstanden wurden. So läßt sich bei Dominici neben den klassischen Lernzielen auch die Forderung finden, Vaterlandsliebe als Wert zu vermitteln.⁸¹⁴

Gleichzeitig bestechen die Erziehungstraktate des Florentiner *Quattrocento* durch ihre relative Milde, denn die Prügelstrafe wird dort zum Großteil abgelehnt. Das Kind wurde als Kind gesehen und in seiner Verspieltheit als schön empfunden.⁸¹⁵ Die Konsuln der Seidenwebergilde und des Hospitales kannten vielleicht Schriftsteller wie Alberti, sicherlich jedoch Dominici und Palmieri, die als Prediger, Politiker und Protégés der Herrschenden populär waren. Dominici war der Lehrer des Erzbischofs Antoninus gewesen, der ja das Spital geweiht hatte, und auch Matteo Palmieris Tod

⁸¹²P.Gavitt 1990, 295. Richard C.Trexler 1972, 7-41, 25 beschreibt den Tod des Sohnes Morelli, der auf dem Sterbebett ein Madonnenbild umarmte und es um Hilfe anflehte. Siehe dazu: Pierre Antonetti 1994, 200-201 und auch Giovanni **Morelli** (Vittore **Branca** Hg.): Ricordi. In: Vittore Branca Hg.: Mercanti scrittori. Milano 1986, 293-5, 303-324.

⁸¹³ P.Gavitt 1990, 275.

⁸¹⁴P.Gavitt 1990, 274-76.

⁸¹⁵P.Gavitt 1990, 281-4.

1475 wird tatsächlich explizit in den *Ricordanze* des Hospitales erwähnt, also der Tod eines der wesentlichen Florentiner Autoren von Erziehungstraktaten.⁸¹⁶

7.16 Porträts

Unter den Umstehenden des Epiphaniewunders lassen sich fünf Porträts ausmachen. Links des jungen Königs steht ein Mann mittleren Alters in der schwarzen Tracht eines Klerikers, bei dem es sich vielleicht um Francesco Tesori handelt, den Vertragspartner Ghirlandaios.

Ein Vergleich mit der zwar abgeriebenen, doch in den Konturen erhaltenen Grabplatte im Museum des Spitalles legt diese Identifizierung nahe (Abb. 89 c).⁸¹⁷ Tesori legt dem Turbanträger neben sich die Hand auf den Oberarm in einer Geste der Anteilnahme. Der Gesichtsausdruck des Stifters ist vielleicht als die in der Bußpraxis mit dem Terminus *contritio* bezeichnete Haltung zu deuten; die Miene des Stifters soll wohl jedenfalls Zerknirschung, Demut oder Mitgefühl ausdrücken.⁸¹⁸

Rechts von ihm erscheint der Kopf Ghirlandaios im nach rechts gewendeten Dreiviertelprofil mit zum Betrachter gewendeten Blick. Die nachgewiesenen Porträts Ghirlandaios in der Tornabuoni-Kapelle und in SS. Trinita erlauben bei diesem Gesicht eine einwandfreie Identifizierung als Selbstporträt.

Rechts der Mitte sind zwei ältere, korpulente, prächtig gekleidete Herren ins Gespräch über das Anbetungsgeschehen versunken. Zwischen diesen Porträts schaut ein Ghirlandaio ähnlicher Mann zur Madonna hin. Man könnte ihn als Davide Ghirlandaio identifizieren, da der dritte Bruder, Benedetto Ghirlandaio, zu diesem Zeitpunkt in Frankreich weilte. Über Davides Schultern liegt ein mit rosenförmigen Goldspangen abgesetzter, blauer Mantel, der am Saume mit Perlen besetzt ist.

⁸¹⁶P. Gavitt 1990, 281.

⁸¹⁷Vgl. Ronald G. Kecks 1995, 151. Kecks schlägt diese Identifizierung vor, ohne jedoch dafür Argumente anzuführen.

⁸¹⁸Thomas von Aquin/Bernardus Maria de Rubeis u.a. Hg. 1940, Bd. 5, 271-72, s.o. Anm. 162.

Die üppige Kostümierung Davides steht jedoch im Widerspruch zur zurückgesetzten Position der beiden Maler, die ganz einer auf die flandrische Malerei zurückgehenden Sitte des Malerselbstporträts im Hintergrund eines Werkes entspricht.⁸¹⁹ Entsprechend einer Überlieferung des Mittelalters, welche den Autoren in der Regel in Formeln der Bescheidenheit (*mea parvitas, mea pusillitas*) von sich sprechen ließ, stellten sich beispielsweise Jan van Eyck und Robert Campin an versteckter Stelle, so in Spiegelungen auf Objekten dar. Dieric Bouts etwa bildet sich und seine Söhne an prominenterer Stelle, jedoch im Hintergrunde und in Distanz zum Geschehen ab. Demgegenüber steht in der italienischen, narrativen Freskomalerei der Autor des Bildes oft am Bildrand. Ghirlandaio wählt im Retabel des Findelhauses jedoch eine Formel, die der flämischen Malerei im Sinne eines affektierten Bescheidenheitstopos entlehnt scheint, eine Formel, welche jedoch auch schon im Porträt Benozzo Gozzolis in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi anklingt. Die beiden Chefs der Ghirlandaio-Werkstatt erscheinen zwar im Hintergrund, jedoch in der roten Robe der Florentiner Oberschicht und im Falle Davides mit Juwelenschmuck. Abgesehen von den Selbstporträts Filippo Lippis in der Marienkrönung für Sant`Ambrogio von 1445, seiner *Pala Barbadori* von 1437 und schließlich Benozzo Gozzoli ist kein Florentiner Selbstporträt eines Künstlers in dieser nur rhetorischen Bescheidenheit bekannt.⁸²⁰

Die weiteren Porträts im Retabel Ghirlandaios könnten Porträts von Konsuln der Seidengilde und des Spitalen sein. Sie lassen vermuten, daß es sich um hochgestellte Vertreter der Florentiner Oberschicht handelte. Das Spital hatte eine enge Verbindung zur Familie Strozzi, die in der Seidengilde als reichste Stoffhändler und Bankiers der Stadt dominiert haben müssen. Alessandra Strozzi verheiratete ihre Tochter Caterina mit Marco Parenti, dem Sohn eines Konsuln der Seidenwebergilde.⁸²¹ Dies würde auch

⁸¹⁹ **Justus Müller Hofstede:** Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve. In: Gunter Schweikhart Hg.: Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. Köln: Walther König 1996 = Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 2, 39-68.

⁸²⁰ Justus Müller-Hofstede 1993, 39.

⁸²¹ P. Gavitt 1990, 286.

die Ähnlichkeiten zu Gentile da Fabriano Strozzi-Retabel erklären. Ähnlichkeit zur berühmten Büste Niccolò Strozzi von Mino da Fiesole in Berlin besteht jedoch nicht, ebensowenig zu den Porträts Filippo Strozzi.⁸²² Es könnte sich also durchaus um Vertreter dieser Familie oder zum Beispiel der Familien Del Pugliese oder Lenzi gehandelt haben, die in der Kirche Kapellen besaßen.⁸²³ Die Identifizierung ist ohne passende Vergleichsbeispiele nicht möglich.

Unabhängig von der konkreten Erkennung von Porträts sei auf ihre Stellung im Bilde hingewiesen: in respektvollem Abstand zu den Heilspersonen und bezogen auf das zentrale Heilsgeschehen, das sie als Zeugen beobachten und kommentieren. Die porträtierten Bürger nehmen so am Epiphaniewunder teil, halten jedoch eine Distanz der Demut ein und beweisen ihre Frömmigkeit durch das Gespräch über das Wunder.

7.17 *Schlußfolgerungen*

Die Jesuiten hatten Ghirlandaios Retabel vermittelt und vielleicht auch Einfluß auf die Gestaltung des Altarwerkes genommen, vor allem was die handwerkliche Seite der Kunst angeht: Altarrahmung und Farbwahl wird man in bezug auf die Jesuiten verstehen müssen.

Andererseits steht der Altar in einer genuin florentinischen ikonographischen Tradition, die auf Francesco d'Antonio und Fra Angelico zurückweist, sich aber erst in der zweiten Jahrhunderthälfte eventuell unter nordischem Einfluß entfaltet. Ghirlandaio integriert hier zudem die flämische Weltlandschaft und die nordische Sitte des Künstlerbildnisses im Bescheidenheitshabitus in sein Altarretabel.

Theologisch steht das Retabel in der Tradition der Offertoriumsthematik. Wie im ausgeweiteten Offertorium der *Compagnia de' Magi* läßt sich hier eine doppeldeutige Situation aus großbürgerlich-aristokratischer Repräsentation in Verkleidung und liturgischem Opfer erschließen.

⁸²²**Europäische Bildwerke** von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der Ehem. Staatlichen Museen Berlin-Dahlem. München: Prestel 1957, 50, Kat.- Nr. 247.

⁸²³Walter und Elisabeth Paatz, Bd.2, 1941, 449-50; Luciano Bellosi 1977,12-13.

Christus ist Beschenker durch die Weisen, die Konsuln der Seidenweber und die *Innocenti* und der Schenkende: als Erlöser, als fleischgewordenes Göttliches. Die Nacktheit Christi schließlich greift dem Kreuzestod und dem eucharistischen Geschehen der Messe vor. Neben dieser Motivik ist schließlich ein besonderes Deesismotiv lesbar: die *Innocenti* als Fürbittende, da sie als Kinder sterben. Die Geburtshütte schließlich, einerseits Ruine, andererseits Baustelle, verleiht mit der hieratisch frontalen Madonna dem Geschehen einen ekklesiologischen Aspekt. Maria mag als *Mater Ecclesiae* in einem neu zu bauenden Tempel verstanden werden, der somit für die doppelsinnige Erneuerung der Kirche steht: für die durch Christus neu entstehende *Ecclesia ex Gentilibus*, aber auch für die sich erneuernde Kirche der Zeit Ghirlandaios.

Die Vielzahl der Interpretationsmöglichkeiten lassen sich eventuell auf einen heterogenen Stifter- und Initiatorenkreis zurückführen: die Konsuln der Seidengilde, die Buonomini des Spital, die Jesuiten, der Maler und seine Werkstatt, die mit dem Spital zusammenarbeitenden Bettelorden. So ergibt sich ein Zeichensystem, das viele Subtexte zulässt.

8 Ghirlandaios Marienkrönung in Narni

8.1 Beschreibung des Werkes

Ghirlandaios Marienkrönung ist das größte seiner erhaltenen Tafelwerke (Abb. 91, 91 b, 91 c).⁸²⁴ Es ist ein 330 cm hohes und 230 cm breites Rundbogenformat, das

⁸²⁴ Die konkreten, historischen Notizen zu Werk und Konvent befinden sich in folgenden Werken:

Manoscritto Cotogni: Antiquitates Civitatis Narniae. Handschrift in der Biblioteca Comunale di Narni; Ferdinando **Brusoni:** Repertorio storico. Handschrift in der Biblioteca Comunale di Narni; Lucas **Wadding:** Annales Minorum, seu trium ordinum a S. Francisco iusti tutorum. Neudruck: ad Claras Aquas: Quaracchi, Bd. 13, 1932 (nach der 2. Aufl. Rom 1735); Giovanni **Eroli:** Miscellanea Storica Narnese. Narni: Gattamelata 1858. Darin: Berardo Eroli, detto il Cardinal di Spoleto. 103-117; darin auch: Costantino Eroli. 119-120; Giovanni **Eroli:** La Coronazione di M.V. del Ghirlandaio e la Madonna del Libro di Raffaello. Narni: Tipografia Umbro-Sabina, 1880; Giovanni **Eroli:** Descrizione delle chiese di

zudem als einziges Retabel des Künstlers die ursprüngliche, in diesem Falle mit Engeln und Heiligenfiguren geschmückte Rahmung erhalten hat. Im oberen Teil der durch ihren Goldgrund besonders glänzenden Mitteltafel krönt Christus die vor ihm im Profil kniende Jungfrau. Eine goldene, als plastische Halbkugel gestaltete Sonne ragt aus dem oberen Teil des Werkes. In den Grund punzierte Strahlen umgeben sie. Zwei Engel mit blau-goldenen Flügeln halten über der Krönung einen in den Goldgrund gravierten Baldachin mit den Worten „*Veni electa mea, et po(nam in thronum meum)*“. Engel links und rechts musizieren. Je zwei Engel davon blasen

Narni e suoi dintorni. Narni: Tipografia Petrigiani 1898, 385-395; Francesco **Russo**: S. Girolamo di Narni. In: *Miscellanea Francescana* 37, Nr. 1-2, 167-182; Eduardo **Martinori**: *Cronistoria Narnese*. Narni: Comune di Narni 1987.

Giorgio Vasari/ Gaetano Milanesi Hg. 1878, Bd. 3, 276, Anm. 1, erwähnte den Kontrakt zwischen den Mönchen von San Girolamo und Ghirlandaio. Giovanni Erolì 1880, 33-34 trat durch die Publikation des entsprechenden, von Milanesi entdeckten Dokumentes den Beweis an, daß die Tafel wenigstens in der Ghirlandaio-Werkstatt entstanden war. Ernst Steinmann 1897, 59 erwähnt die später auch von Davies angeführte Zeichnung im Palazzo Corsini in Rom und schreibt dem Werk viel Gehilfenarbeit zu.

Henri Hauvette 1907, 127, 140 bringt das Gesicht des Hieronymus mit Paulus in Ghirlandaios Tafel in San Martino in Lucca und dem Clemens der Tafel aus San Marco in Verbindung. Gerald S. Davies 1908, 68- 69 erwähnt diese Zeichnung, lehnt aber einen Zusammenhang mit der Tafel in Narni ab, die außerdem erheblich in Öl überarbeitet worden sei. Davies schreibt vor allem die untere Hälfte der Tafel Domenico selbst zu. Paul Erich Küppers 1916, 52-55 weist die Tafel Benedetto zu, den Rahmen allerdings Bartolommeo di Giovanni. Der erste Vertrag sei noch vor 1484 zwischen der Werkstatt und den Franziskanern geschlossen worden. Küppers bringt die Tafel in Verbindung zu einer Zeichnung im Palazzo Corsini (heute in der Farnesina), aber auch zu einer Zeichnung in den Uffizien (s.u.). Im unteren Teil seien dargestellt: „...Heilige und Fromme, die des Glückes himmlischer Erhöhung noch nicht teilhaftig geworden sind...“ (52). Vgl. ebenso Paul Erich Küppers 1920, 557. Umberto **Gnoli**: *Raffaello e l'Incoronazione di Monteluce*. In: *Bollettino d'Arte* 11, Nr.6 (1917) 133-154 und Umberto **Gnoli**: *Pittori e Miniatori nell'Umbria*. Spoleto: L. Argentieri 1923, 96-7 weist auf die ikonographische Bedeutung und die umfangreiche Rezeption Ghirlandaios in Umbrien hin. Raymond Van Marle 1931, Bd. 13, 144, 256 vermutet, daß ein Großteil des Werkes von Davide Ghirlandaio gemalt wurde. J. Laubs 1943, 52 und L. **Morelli**: *Terni e le città della sua provincia*. Terni 1960, 213 fassen den bisherigen Wissensstand nur skizzenhaft zusammen. Ronald G. Kecks 1995, 148-9 schreibt einen Großteil der Ausführung der Ghirlandaio-Werkstatt zu, nimmt aber eine Zeichnung Ghirlandaios an. Siehe ebenso Ronald G. Kecks 1997, 280-281.

Businen. Rechts spielen zwei Engel Laute und Fiedel, andere singen dazu. Unterhalb dieser Himmelswesen sitzen, zum Teil mit zum Gebet gefalteten Händen, 7 Propheten und eine Sibylle auf einem Wolkenband, das die obere von der unteren Zone des Gemäldes trennt. Davor schweben Engel auf jeder Seite heran.

Das Krönungsritual spielt sich offenbar auf einer Art Plattform aus 5 rot und blau geflügelten Puttenköpfen ab. Diese Cherubim überschneidet der Mantel Mariens.

Im unteren Bereich kniet auf einem ebenso blauen Wolkenteppich eine Gesellschaft von 23 Heiligen, von denen sich folgende 17 mit nur relativer Sicherheit identifizieren lassen. Es handelt sich von links nach rechts vermutlich um:

Petrus, Paulus, Thomas von Aquin, Clara, Hortulana, Bernhardin von Siena, Franz, Caterina von Siena, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Laurentius, Stephanus, Andreas, Ludwig von Toulouse, Bonaventura, Hieronymus, Antonius von Padua.

Die Heiligen gruppieren sich konzentrisch um den heiligen Franz und überschneiden einander teils so stark, daß eine genaue Erkennung nicht möglich erscheint, denn es wird oft auch auf die charakteristischen Attribute verzichtet. Franz faltet die Hände und wendet den Blick nach oben; davor stellt Ghirlandaio links die heiligen Ludwig von Toulouse und Bonaventura, rechts Hieronymus und Antonius von Padua dar.

Clara, ihre Mutter Hortulana und Bernardin von Siena flankieren Franz unmittelbar im Hintergrund links nebst einem weiteren Franziskaner und rechts einem Kirchenvater (Ambrosius?)⁸²⁵ sowie Caterina von Siena. Dagegen knien Petrus und Paulus links außen, rechts außen befinden sich Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Jakobus d. J. (?),⁸²⁶ Stephanus und Laurentius. Den engeren Umkreis des Franziskus bestimmen Heilige des Franziskanerordens und der Observanz, also Caterina Benincasa und Bernhardin von Siena, die Außenseiten prägen Apostel und

⁸²⁵ Ambrosius erscheint möglich, da er in unmittelbarer Nähe der Hl. Hieronymus dargestellt ist, der mit Ambrosius durch die von Ghirlandaio und Botticelli auf dem Lettner der Kirche Ognissanti dargestellte Visionslegende verbunden ist.

⁸²⁶ Jakobus der Jüngere wird als Bruder des Evangelisten oft mit jenem zusammen dargestellt und wird außerdem in den Legenden als dem Erlöser besonders ähnlich beschrieben.

frühe Märtyrer der Kirche. Die verbleibenden vier Heiligen tragen die Franziskanerkutte. Wahrscheinlich ist einer darunter der heilige Matteo von Narni, der als Lokalheiliger besonderer Stolz des Klosters gewesen sein dürfte.⁸²⁷

Ovale Bildnismedaillons auf den Seitenpilastern wiederholen diese Thematik des himmlischen Hofstaates. Als Ganzfiguren erscheinen auf der linken Seite Clara mit dem schwarzen Schleier des Dritten Ordens, Apollonia mit der Zange und eventuell Andreas, rechts Franziskus, Katharina von Alexandrien und vielleicht König Ludwig IX. mit Krone, Zepter und Franziskanerhabit. Elf blau geflügelte Seraphim und rote Cherubim schmücken den Bogen.

Die Himmelszone der Tafel staffelt Engel und Propheten hierarchisch. Überdies fluchtet die oberste Engelsreihe stark nach hinten, so daß sie in der Ferne über dem Geschehen der Krönung zu schweben scheint. Die seitlichen Propheten und Sibyllen beten zwar, wenden jedoch die Häupter einander auch in Zwiesprache zu. Die Gemeinschaft der Heiligen darunter wirkt wie eine Gesellschaft gleichrangiger Personen, nimmt allerdings Franz als *primus inter pares* in ihre Mitte.

Der einheitliche Größenmaßstab, die kreisförmige Anordnung und die gemeinsame Handlung des Betens verdeutlichen nochmals den Gedanken der Gemeinschaft. Diese *comunio sanctorum* zieht den Betrachter ins Bild hinein: wie Franz falten alle die Hände zum andächtigen Gebet und wenden die Augen der gekrönten Maria zu, während Hieronymus sich aus dem Bilde dreht und den Betrachter anschaut.

So ergibt sich eine vermittelnde Blickachse in das Bild hinein: das Auge der Betrachter wird durch Hieronymus in die betende Gemeinschaft hineingelenkt, die Heiligen sehen hinauf zu Maria, die Jungfrau wiederum neigt das Haupt vor Christus.

Diskret wird also nach oben hin die Hierarchie der Kirche vorgeführt. Berücksichtigt man zudem den zwischen dem Jenseits und der Gemeinde vermittelnden Priester vor dem Altar, so ergibt sich folgende Reihung in das Bild hinein:

Gemeinde - Priester - Hieronymus - Gemeinschaft der Heiligen - Franziskus - Maria - Christus.

⁸²⁷ Ferdinando Brusoni, Bd. 2, fol. 58.

Das eigentliche Krönungsgeschehen bietet sich folgendermaßen dar:

Maria kniet links der Mitte mit offenem, dunkelblondem Haar und senkt demütig, mit niedergeschlagenen Augenlidern den Kopf. Sie kreuzt die Arme im Gestus des Gehorsams. Goldene Blütenornamenten verziern ihren blauen Mantel; auf der Schulter prangt der Stern, in dem in Halbfigur der segnende Gottvater zu sehen ist. Ihr kaum sichtbares rotes Gewand ist goldgesäumt. Christi Miene bleibt ernst, in Gegensatz zu den sonst oft verhalten lächelnden Darstellungen. Er trägt ebenfalls einen blauen Mantel über einem roten Gewand. Ghirlandaio wählt für das Gewand des Messias jedoch das teure Ultramarin, während er für die Madonna das preiswertere Azur verwendet. Christus setzt der Madonna mit beiden Händen eine mit Rubinen und Smaragden geschmückte Krone auf. Der Baldachin über beiden ist an seinem Saume mit roten und blauen, von Perlen gerahmten Feldern verziert.

Die Perle wurde in der griechischen Überlieferung als Symbol für die Jungfrauenempfangnis gedeutet.⁸²⁸ Christus sei die Perle, Maria die Muschel, die den Erlöser durch den Blitzschlag, sprich den Heiligen Geist empfangt. Auch die offenen Haare der Madonna und nicht zuletzt die Präsenz zweier anderer Jungfrauenheiliger auf dem Rahmen (Katharina und Hippolyta) unterstreichen das Thema der Jungfräulichkeit.

Ernst verhalten sich die Heiligen und Heilsfiguren des Werkes. Niemand lächelt. Ein Vergleich mit den anderen, zeitgenössischen Marienkrönungen in Florenz läßt allerdings erkennen, daß auch dort eine gefaßte, verhaltene Atmosphäre herrscht (s.u.).

Die Prädelle zeigt die Stigmatisierung des Hl. Franz, den Schmerzensmann im Sarkophag zwischen Johannes dem Evangelisten und Maria und den büßenden Hieronymus in der Wüste. Die Komposition der beiden seitlichen Prädellentafeln lenkt den Blick des Betrachters auf die Mittelszene. Es läßt sich so eine zentrale Achse erkennen, die sich durch das gesamte Retabel vom Schmerzensmann über den

⁸²⁸ Friedrich Ohly 1977, 293-311, 303-304.

stigmatisierten heiligen Franziskus bis zur Sonnenkugel in der oberen Zone erstreckt.⁸²⁹

Kreisschemata bestimmen die Komposition des gesamten Altaraufsatzes. So bildet die plastische Sonnenkugel den Mittelpunkt des oberen Kreises, dessen äußeren Rand der Bogen vorgibt. Der untere Teil dieses Kreises berührt das Haupt des heiligen Franz und seiner engeren Genossen. Sowohl der runde Baldachin als auch die unten kreisförmig angeordnete Gruppe von Heiligen fluchten perspektivisch. Kreise prägen auch die ornamentale Gliederung der flankierenden Pilaster mit ihren illusionistisch gemalten Porphy- und Marmorrotae und ovalen Heiligenkartuschen, ebenso wie den Sarkophag, aus welchem der Schmerzensmann ragt. Die Kreisform könnte hier als Ewigkeitssymbol eine Rolle spielen, doch steht sie sicherlich auch zeichenhaft für die Gemeinschaft der Heiligen, welche sich hierarchisch in übereinander gestaffelten Kreisen gliedert, wie es die kosmologischen Vorstellungen des Mittelalters immer wieder beschreiben (vergleiche dazu das Kapitel zu dem Retabel von Santa Maria Novella).

8.2 Struktur der Rahmung

Ghirlandaios Altarretabel besitzt als einziger erhaltener Altaraufsatz der Werkstatt noch seine ursprüngliche Rahmung. Der genaue Betrachter wird die enge Beziehung zwischen Mitteltafel und Rahmung entdecken, welche eine Interpretation ebenfalls berücksichtigen muß.

Der vergoldete und bemalte Rahmen besteht aus zwei Pilastern und einem Rundbogen. Jeder Pilaster ist aus einer kleinasiatisch-ionischen Basis, einer langrechteckigen, bemalten Füllung und einem vereinfachten, korinthischen Kapitell aufgebaut. Zwischen Bogen und Kapitell befinden sich ein Stück Gebälk mit einem lesbischen Kyma und ein Lagerkissen. Ein Palmettenornament schmückt dieses blaue Lagerkissen, ein ionisches Kyma und Zahnschnitt das darüberliegende

⁸²⁹ Zur Polemik der Stigmatisierung von Franz und Caterina Benincasa vgl. Mario Alberto **Pavone**: *Iconologia Francescana. Il Quattrocento*. Todi: Ediart 1993 = Studi

Gesimsstück. Hier setzt der Bogen an, dessen alternierende blaue Seraphim und rote Cherubim durch Palmetten geschieden werden. Ein geschnitztes Blütenornament trennt die Mitteltafel vom Rest der Rahmung. Gemalte Marmor- und Porphyrotae und im Wechsel dazu durch Heiligendarstellungen im Oval besetzen die Pilasterfüllungen.⁸³⁰ Die geflügelten Puttenköpfe des Bogens erscheinen in den Cherubim unterhalb der Krönung wieder. Ebenso werden die Palmetten des Lagerkissens und des Bogens im Baldachin der Marienkrönung wiederholt. Diesen Baldachin deutet nur Grisaillemalerei auf dem Goldgrund an, so daß er flächig wirkt. Auch die Punzierung der Sonnenstrahlen darunter und die vollplastische Sonnenkugel betonen die Oberfläche des Werkes. Ghirlandaio spielt hier also mit einer zwiespältigen Raumwirkung. Einerseits verleihen die türartige Struktur des rahmenden Bogens und die fluchtende Anordnung der Heiligen im Himmel dem Altarretabel räumliche Tiefe. Andererseits betonen der punzierte und ziselierte Goldgrund und das Übergreifen der Rahmenornamentik in die Mitteltafel eben diese Bildfläche ganz besonders. Ghirlandaio arbeitet also mit Bildmitteln, die den Altar im Zusammenhang der von Perspektive faszinierten Epoche als bewußt archaisierend erscheinen lassen.⁸³¹

Auch die Farbigkeit des Retabels wird gleichmäßig in Rahmen und Mittelfeld eingesetzt. Blau, gold und rot beherrschen das Werk, Farben mit auch starker symbolischer Bedeutung. Sie bestimmen den Rahmen ebenso wie die Ornamentik des Baldachins. Programmatisch erscheint die Farbkombination blau, gelb, rot in den heiligen Ludwig, Bonaventura und Hieronymus um den heiligen Franz. Dessen Gewandfarbe, das neutrale, bescheidene braungrau des Franziskanerhabits, entspricht der Mittelachse. Der obere Teil der Tafel dagegen beschränkt sich auf

2, 97-99.

⁸³⁰ Francesco Russo 1937, 174 identifiziert diese Heiligen als: links 1.) Hl. Eremit, 2.) Johannes Ev., 3.) Klara; rechts 1.) König Ludwig, 2.) Katharina 3.) Franziskus.

⁸³¹ Anna Maria **Bernacchioni**: Le forme della tradizione: Pittori tra continuità e innovazioni. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992 171-180 und ebenda: Cecilia **Filippini**: Il recupero del fondo d'oro e altre tendenze. 181-198, 184 zu Ghirlandaio.

blau, rot und gold, die also als Farben des Königs und der Königin, als Farben des Göttlichen dargestellt werden.

In seinem *Mariale* bespricht der zeitgenössische Franziskanerprediger Bernardino de' Busti auch die Frage nach den Gewändern, welche Maria und ihre Familie im diesseitigen Leben getragen hätten. Die Antwort erstaunt, denn er behauptet, die Heilige Familie habe „*colombinus*“ getragen, ein der Farbe der Tauben ähnliches grau-braun. Bernardino erklärt weiterhin, dies sei natürlich die Farbe der Gewänder des Franziskanerordens gewesen, der so der heiligen Familie nachgeeifert habe. Sie stehe für die Armut, Demut und Bescheidenheit, in der Maria gelebt habe.⁸³²

In bezug auf die Farbigkeit unseres Altarwerkes gewinnt die zentrale Stellung des heiligen Franziskus etwas programmatisches, denn sie entspricht der goldenen Sonne darüber. *Colombinus* wird als Farbe dargestellt, die zu blau, rot und gold führt, den Farben des Himmels. Nur durch die mönchischen Tugenden Demut, Armut und Gehorsam verdient man sich also den Himmel.

Die gleichmäßige Farbigkeit führt jedoch ebenfalls zur Aufhebung der Grenze zwischen Rahmen und mittlerem Bilde, so daß die Farbigkeit den Fenstereffekt des Werkes vermindert und archaisierend wirkt. Andererseits ist die Ornamentik des Rahmens bestimmten Zeichnungen des *Codex Escorialensis* besonders ähnlich, so vor allem den Kapitell- und Gebälkskizzen. Die imitierten Porphyrotae spielen ebenfalls auf den antiken Marmorluxus an. Antikisierende und damit moderne Aspekte werden also mit archaisierenden Elementen verbunden, die an die Kunst des *Trecento* und des frühen *Quattrocento* denken lassen: Goldgrund, Punzierung,

⁸³² Bernardinus **de Bustis**: *Mariale seu sermones de beatissima virgine Maria...* Brixen, apud Petrum Mariam Marchettum, 1588, 291: „Si autem quaeratur cuius coloris esset habitus beatæ virginis? Dico quod licet scriptura de hoc expressa mentionem non faciat, sicut nec de habitu Christi: tamen credo quod vestimentum eius fuerit simile vestimento Christi, quod suis manibus fecit beata virgo. (...) Et hæc tunica fuit coloris columbini, sicut est habitus fratrum minorum, quamquidem tunicam beatus frater Baptista de Levanto, cum esset vicarius generalis ordinis nostri, semel prædicans Mediolani: dixit se bis vidisse in quodam castello, in quo cum magna solemnitate, & reverentia, ac multis accensis luminaribus ostenditur: & iuravit prædictam tunicam esse coloris prædicti...“ (Quarta Pars, Sermo III. De virtutibus Mariæ. Coniectura auctoris de colore vestium Mariæ.)

rundbogiges Hochformat, figürliche Darstellungen auf dem Rahmen. Tatsächlich hat man Ghirlandaios Werkstatt als Schlüssel für die archaisierenden Tendenzen in der Florentiner Malerei um 1485-90 angeführt.⁸³³

⁸³³ Anna Maria Bernacchioni und Cecilia Filippini in: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristiana Acidini Luchinat Hg. 1992 171-180 und ebenda: Cecilia Filippini auf S. 181-198.

8.3 Zeichnungen: Überlegungen zur Genese des Werkes

Die vertragliche Vereinbarung vom Juni 1486 setzt voraus, daß die Tafel entstand, als der Künstler die Sassetti-Kapelle vollendete oder gerade die Fresken für Giovanni Tornabuoni begann. Ein Vergleich mit Ghirlandaio zugeschriebenen Zeichnungen dieser Zeit läßt Aufschluß über die verschiedenen Planungsphasen zu.

Eine in der Farnesina in Rom aufbewahrte Zeichnung⁸³⁴ (Abb. 92) ist möglicherweise die erste Skizze für die Tafel von Narni. Ghirlandaio ahmt hier offenbar die (heute in Paris aufbewahrte) Marienkrönung Fra Angelicos aus Fiesole nach (Abb. 103), denn er läßt die Krönung auf einer großen Treppenanlage geschehen. Der in einer Muschelnische sitzende Christus beugt sich zu Maria hinab, welche rechts von ihm auf der Treppenstufe darunter mit zum Gebet gefalteten Händen kniet. Musizierende und betende Engel flankieren das Geschehen.

Eine Vase mit Blumen steht darunter. Am unteren Ende der Tafel knien vier Heilige, Johannes der Täufer, ein heiliger Bischof, Hieronymus (oder Franziskus) und Johannes. Bis auf die ungefähre Konstellation der Heiligen im Vordergrund, den Niveauunterschied zwischen Christus und Maria und das Rundbogenformat lassen sich nur wenige Übereinstimmungen mit der Tafel in Narni erkennen. Der skizzenhaft-kursive Stil, die als kleine Kreise angedeuteten Augen und die Art des Lavierens lassen jedoch mit relativer Sicherheit auf Ghirlandaio als Autoren der umstrittenen Zeichnung schließen.

⁸³⁴ Bernard **Berenson**: *I Disegni dei Pittori Fiorentini*. Milano: Electa 1961, 165, Kat.-Nr. 889; Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina Nr. F.C. 127 617, Gallerie Nazionali Italiane Bd. 2 II, Roma 1896: *La Galleria Nazionale di Roma*. 75-167. Darin: Paul Kristeller: *Disegni*, 144-162, S. 147, Tafel VII.; A. **Jahn Rusconi**: *Arte Retrospettiva: I Disegni di Antichi Maestri nella Galleria Corsini*. In: *Emporium* 25 (1907) 265, 270. Format: 26,5 x 17 cm.

Eine ebenfalls Ghirlandaio zugeschriebene Zeichnung im Musée Bonnat in Bayonne⁸³⁵ (Abb. 93) ist ähnlich angelegt, doch stärker ausgearbeitet. Hier sitzt Christus innerhalb einer überkuppelten Ädikula, die von korinthischen Säulen getragen wird. Sie ist verbunden mit einer rückwärtigen Wand, in die Muschelnischen eingelassen sind. Ein Schwarm Cherubim tummelt sich im freien Bereich darüber.

Seitlich der Krönungsszene stehen links männliche, rechts weibliche Heilige. Im Vordergrund, mit dem Rücken zum Betrachter, knien vier Heilige, die sich eventuell von links nach rechts als Franziskus, ein Apostel, Hieronymus oder ein weiterer Franziskaner und eine Jungfrauenheilige, vielleicht Magdalena identifizieren lassen.

In Komposition, Rundbogenformat, Treppenanlage und Heiligenkonstellation besteht große Ähnlichkeit zu dem in diesem Kapitel besprochenen Werk, doch hat Ghirlandaio hier die Zahl der Heiligen vermehrt. Der sich zum Betrachter umdrehende heilige Mönch wird in einer ähnlichen Pose gezeigt wie der Hieronymus des Altaraufsatzes. Es läßt sich also durchaus vermuten, daß es Bezüge zur Tafel gibt, doch hat sicherlich eine Planänderung stattgefunden, die in einer vermutlich etwas späteren Zeichnung Ghirlandaios in den Uffizien erkennbar ist (Abb. 94). Sie läßt eine stärkere Übereinstimmung mit der Tafel erkennen.⁸³⁶ Die goldenen Sonnenkugel in der Bildmitte und die freischwebende Szenerie auf Wolken sind angedeutet; die Position der Posaune blasenden Engel stimmt überein, doch sind die Heiligen des unteren Bildteiles vor einer Landschaft angeordnet und sind immer noch in ihrer Zahl auf vier beschränkt: Franz, Johannes den Täufer, einen Heiligen Bischof und eine Jungfrauenheilige, eventuell Magdalena.

⁸³⁵ Jacob **Bean**: Bayonne. Musée Bonnat. Les Dessins Italiens de la Collection Bonnat. Paris: Editions des Musées Nationaux. Paris: Palais du Louvre 1960, Kat.-Nr. 34. Format: 35 x 21 cm.

⁸³⁶ Anna Maria **Petrioli Tofani**: Gabinetto di disegni e stampe degli uffizi. Inventario. Disegni di figura. Bd. 1, Firenze: Olschki, 1991, 81-82, Kat. - Nr. 179 F; Bernard Berenson 1961, 163, Kat.-Nr. 877; Nerino **Ferri**: I Disegni di Antichi Maestri negli Uffizi. In: Bollettino d'Arte (1909) 373-385, Tafel X und 382. Format: 28 x 18 cm. Ferri stellt auch einen formalen Zusammenhang mit der Tafel in Volterra fest.

Diese allerdings werden in einem zum Betrachter offenen Halbkreis angeordnet, so daß im Ansatz schon die Kreiskomposition des späteren Werkes erscheint.

Die Komposition des oberen Teiles geht auf die Marienkrönung Andrea della Robbias in *San Bernardino all' Osservanza* in Siena zurück (Abb. 109). Die gefalteten Hände der Madonna, die Haltung Christi und der Faltenwurf seines Gewandes sind von relativer Ähnlichkeit. In dieser Fassung (im Bezug zwischen Figur und Landschaft) ähnelt der Altar dem in den 1490er Jahren entstandenen Altarretabel mit dem Christus in der Glorie in Volterra (Abb. 132), doch mag den Observanten diese Form der Darstellung zu allgemein und zu modern erschienen sein, so daß Baldachin, Kreuznimbus, und weitere Heilige hinzugefügt wurden.

Eine Zeichnung in der Albertina mit Vorstudien für eben diesen Christus in Volterra (Abb. 95) zeigt eine Rahmenskizze,⁸³⁷ welche der in Narni erhaltenen Retabelstruktur stark ähnelt. Die Rundbogenform, die Kapitellformen, die Idee zwei rahmender Pilaster mit einer ornamentalen Füllung, die Palmettenornamentik des Gebälkstücker über der Skizze kehren hier wieder, doch ist der Bezug zur Rahmung der Prädelle logischer aufgebaut. Hier dient die Prädelle als Sockel der beiden Pilaster. Ghirlandaios Zeichnung hat architektonische Qualitäten und ist somit eine

⁸³⁷ Bernard Berenson 1961, 166, Kat.-Nr. 892. Alfred Stix, L. Frölich-Bum: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. Bd. 2: Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen. Wien: Anton Schroll 1932, 7, Kat.-Nr. 27 und Tafel 9, Abb. 27. Vasari hat die Zeichnung entlang des Rundbogens ausgeschnitten und mit eigener eigenen, gezeichneten Architektur des *Cinquecento* umgeben. Dasselbe Phänomen läßt sich auch in der Zeichnung in Bayonne wahrnehmen, die ebenfalls der Sammlung Vasaris entstammt. Diese Herkunft mag auch ein Zeichen für die Authentizität der Zeichnungen sein, die Vasari vielleicht über Ridolfo del Ghirlandaio bekannt waren.

wichtige Quelle für die Art und Weise, wie der Autor an die Planung seiner Werke heranging. Offensichtlich war die Rahmung in dieser sehr detaillierten Zeichnung integraler Bestandteil des Planens, auch in inhaltlicher Hinsicht, denn die Worte *Domine Deus* auf dem Rahmen lassen darauf schließen, daß der Betrachter den Christus in der Glorie durch bestimmte Gebetsformen deuten sollte.

Eine ähnlich stringente Verfahrensweise läßt sich also auch in bezug auf Ghirlandaios Tafel in Narni vermuten. Die postulierte Reihenfolge der Zeichnungen ist natürlich Vermutung, doch lassen sich bestimmte Indizien für diese Reihenfolge zusammentragen:

- 1.) Zunächst bediente sich der Künstler in der Zeichnung der Farnesina eines schon altertümlichen Florentiner Modelles, also Fra Angelicos Pariser Tafel, welche aus einem dominikanischen Kloster stammte.
- 2.) Dann vermehrte er, wohl auf Wunsch der Auftraggeber, die Zahl der dort dargestellten Heiligen.
- 3.) Schließlich verwendete er ein zeitlich näher liegendes Modell, das dem franziskanischen Ambiente entstammte, das Retabel Andrea della Robbias, welches größere Nähe zum endgültig entstandenen Werk zeigte.
- 4.) Schließlich mag eine Präsentationszeichnung entstanden sein, auf der auch die Rahmung ausführlich dargestellt wurde.

Es läßt sich ein Planungsprozess in ständiger Auseinandersetzung mit den Franziskanern denken, die offensichtlich eine programmatisch besonders deutliche Tafel wünschten, was allerdings auf Kosten künstlerischer Originalität und Güte geschah.

Eine endgültige ausgefeilte Präsentationszeichnung mitsamt Rahmung wie für den Christus in Volterra fehlt jedoch, und es läßt sich vermuten, daß weitere, heute fehlende Zeichnungen noch einige wesentliche Planungsschritte dokumentierten.

8.4 Der Konvent S. Girolamo in Narni: Stiftertätigkeit und theologische Debatten

Vor 1486 oder zu Beginn jenes Jahres erhielt Domenico Ghirlandaio den Auftrag für die Hauptaltarstafel der Kirche des Franziskanerobservantenklosters San Gerolamo in Narni. Der Maler schuf damals mit seiner Werkstatt die Fresken in der Kirche Santa Maria Novella, war also im Übermaß beschäftigt, was aber, berücksichtigt man die generelle Produktivität seiner Werkstatt, kein besonderer Hinderungsgrund gewesen sein kann. Ghirlandaio wird das Werk dementsprechend zumindest mit Beteiligung seines Bruders Davide geschaffen haben.

Über Auftraggeber, abgesehen vom Franziskanerorden, ist nichts bekannt. Da sich jedoch am vollständig mitsamt Rahmen erhaltenen Retabel keinerlei Familienwappen befinden, ist es möglich, daß die Franziskanerobservanten allein den Auftrag erteilten.⁸³⁸ Aus dem jedenfalls bis ins vergangene Jahrhundert erhaltenen Dokument geht hervor, daß der Auftraggeber der Bruder Giovanni di Galeotto war; der

⁸³⁸ Der Text wird hier wiedergegeben nach Giorgio Vasari/ Gaetano Milanesi Hg. 1878, Bd. 3, 276, Anm. 1, sowie Giovanni Erolì 1880, 34:
 „1486, die tertia Junii. Frater Johannes galeocti de Narni ordinis sancti Francisci, ex una , et Dominicus Thommasij pictor ex alia; remanserunt in concordia tenoris infrascripti, quod in locum Francisci Antoni miniatoris premortui intelligatur subrogatus Pierus ser Laurentii de Pagolis una cum nobili viro Pandulfo Vannis de Oricellariis, cum eadem facultate, super declarationem pretii cuiusdam tabule confecte per ipsum Dominicum ad instantiam dictorum Fratrum, prout constat quadam privata scripta inter dictas partes confecta, cum promissione in presentia domini Vicarii Reverendissimi domini Archiepiscopi Florentini presentibus ser Baptista Filippi cappellano Sancti Johannis et ser Dominico de Fighino, testibus.“

Nach Milanesi stammt der Text aus dem *Archivio Generale de` Contratti di Firenze, Rogiti di ser Domenico Guiducci di Firenze*, Protokoll von 1485 bis 1490 auf fol. 10. Vgl. die ungefähre Übersetzung, welche hier der Deutlichkeit halber wiedergegeben sei:

„Bruder Giovanni di Galeotto aus Narni vom Franziskanerorden zur einen und Domenico di Tommaso, Maler zur anderen, haben sich geeinigt auf folgender Grundlage: daß im Haus des vorzeitig verstorbenen Miniaturmalers Francesco d' Antonio der unterzeichnende ser Piero di Lorenzo de Pagoli zusammen mit dem Edelmann Pandolfo di Vanno Rucellai mit dieser Befugnis gehört werden soll, um den Preis dieser vollendeten Tafel zu bestimmen, mit dem Versprechen in Gegenwart des ehrwürdigen Herrn Vikars des Erzbischofs von Florenz, in Gegenwart der Zeugen ser Battista di Filippo, Kappellans von San Giovanni und ser Domenico de Giglino.“

Vermittler des Auftrages war der Notar Piero di Lorenzo de Pagoli. Bemerkenswert sind die Zeugen, welche zu den hochrangigen Familien von Florenz gehören, so etwa ein Rucellai und die Kleriker der Dompfarre San Giovanni. Das Werk muß im Sommer 1486 vollendet gewesen sein, da es im vereinbarten Termin schon um die Schätzung des Preises ging. Der Vertrag ist zudem ein weiteres Indiz für die enge Verbindung von Religion, Geschäft und Politik. Der Ort des Treffens wird im Haus des Francesco d'Antonio dei Chierici vereinbart, eines der größten florentinischen Miniaturmaler und gleichzeitig langjährigen Vorstehers der *Confraternita di San Paolo*, in der ja auch Ghirlandaio und Lorenzo de' Medici Mitglieder waren. Die von einer charismatischen Figur der Observanz, dem Hl. Antoninus Pierozzi geförderte Bruderschaft könnte durchaus auch bei einem anderen Orden der Observanz Empfehlung für einen Maler gewesen zu sein. Der erhaltene Kontrakt läßt also deshalb auf die Franziskaner als Auftraggeber schließen. Das Retabel stand jedoch auf dem Hochaltar einer Kirche, die komplett von dem aus Narni stammenden Kardinal Berardo Eroli gestiftet worden war.

Eroli war zwar schon 1479 gestorben, doch war in den Jahren danach vermutlich das Amt des *sindaco apostolico* für das Kloster in der Hand seiner Familie.⁸³⁹ Als Bischof von Spoleto folgte ihm sein Neffe Costantino Eroli nach. Außerdem hatte sein Großneffe, der päpstliche Protonotar Francesco Eroli, ebenfalls eine wichtige Stellung in der Kurie inne.⁸⁴⁰ Es ist also eine Einflußnahme, etwa eine Vermittlung durch die Familie zwischen dem Künstler und den Franziskanermönchen denkbar.

Berardo stammte aus einer armen, doch adeligen Familie Narnis und war über die Förderung Pius II. in Amt und Würden gelangt. Mit Pius II. teilte er offensichtlich das Interesse an der Reform der Bettelorden, zumal der Papst zwei mit der Observanz verbundene Heilige seiner Heimatstadt Siena, Caterina Benincasa und Bernardino heilig gesprochen hatte. Der Kardinal wurde von Paul II. mit den Pfründen bedacht, die es ihm erlauben sollten, angemessen zu repräsentieren, da

⁸³⁹ Giovanni Eroli 1858, 117.

⁸⁴⁰ A. **Esposito**: Berardo Eroli. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 43, Roma: Enciclopedia Italiana 1993, 228-231 und A. Esposito: Costantino Eroli. *Ebenda*, 232-233.

seine arme Herkunft den Aufgaben eines Kardinales hinderlich zu sein schien. Diese Pfründen investierte er in die Gründung des Observantenklosters von Narni.

Berardo hatte in den 60er Jahren den Konvent aus den Ruinen eines ehemaligen Dominikanerklosters bauen lassen und die Mönche gegen deren Willen⁸⁴¹ gezwungen, aus einem bescheideneren, eher dem Geist der Observanz entsprechenden alten Bau in das neue Kloster umzuziehen. Das vor den Toren der Stadt gelegene Kloster ist durch Abrisse und Umbauten des 19. Jahrhunderts verändert worden, doch beweist ein 1471 geschriebener Brief des Giacomo Amanato, des ihm befreundeten Kardinales von Pavia, daß das Kloster zu diesem Zeitpunkt vollendet war und daß es einen wohlbestellten Eindruck vermittelt haben muß.⁸⁴² Die schon im 13. Jahrhundert, in romanischer Zeit entstandene und im 14. Jahrhundert gotisierte Kirche wurde in ihrer Grundstruktur nicht angetastet: eine einschiffige Kirche mit Querhaus und flachem Ostabschluß, die von Kreuzrippengewölben überfangen wurde. Diese Gewölbe waren blau und mit goldenen Sternen bemalt.⁸⁴³

Eroli war zwar 1462 Bischof von Narni gewesen, doch stiftete er außer einem Chorgestühl und der Cappella di S.Leonardo im Dome nichts. Sein Nachfolger Carlo Boccardini verwendete seine Einkünfte zur Ausstattung dieser Kathedrale und hinterließ ihr zudem testamentarisch sein Vermögen.⁸⁴⁴ Eroli dagegen scheint seine

⁸⁴¹ Giovanni Eroli 1898, 386-87. Lucas Wadding 1933, Bd. 13 (381,I), 439: „Monasterium autem sancti dominici sub regula sancti Augustini extra muros Narniae urbis in umbria, et Sabinorum finibus ad narem amnem, Fratribus de Observantia concessum est per breve:...“ ; vgl.auch Giovanni Eroli 1898, 387. Das Grundstück wurde den Mönchen von der Familie Mancinelli geschenkt, die im Laufe des *Quattrocento* einen der hl. Lucia gewidmeten Altar errichteten. Francesco Russo 1937, 172.

⁸⁴² Lucas Wadding 1933, Bd. 13, 224 (194, XXII): „Berardus de Erulis Cardinalis Spoletanus, de quo paulo antea locuti sumus, extra urbem Narniensem, in qua natus est, pulchrum coepit Coenobium sub sancti Hieronymi appellatione Observantibus aedificare; quod post aliquot annos Jacobus Cardinalis Papiensis ad illum scribens, his verbis commendavit: *Proximo Februario cum Narnia iter agerem, contemplatus sum opus Coenobii vestra cura erectum, Fratrum frequentia et structura ipsa insigne. Benedixi nomini vestro.*“ Vgl. auch Eduardo Martinori 1987, 331,332.

⁸⁴³ Francesco Russo 1937, 172.

⁸⁴⁴ Eduardo Martinori 1987, 354.

Einkünfte vor allem dem von ihm begründeten Franziskanerkonvent gewidmet zu haben.

Er stand in engem Briefkontakt mit Lorenzo di Piero dei Medici, vor allem in den Jahren 1473-1477. Kurz vor Erolis Tod ernannte Sixtus IV. den Franziskaner und Kardinal zum Mitglied einer Kommission, welche den Papst in den Friedensverhandlungen vertreten sollte. Zu dieser Kommission gehörten unter anderen Guillaume d'Estouteville, Rodrigo Borgia und Giuliano della Rovere, was (im Widerspruch zu dessen ärmlicher Herkunft) den erstaunlich hohen Rang Berardos in der Hierarchie der Kirche anzeigt.⁸⁴⁵ D'Estouteville teilte im übrigen mit Erolis die Verehrung für Hieronymus, denn er hatte in den 1460er Jahren ein Grabmal für Hieronymus bei dem Bildhauer Mino del Reame in Auftrag gegeben.⁸⁴⁶ Es gab dementsprechend also eine mögliche Verbindung zwischen den Franziskanermönchen und Ghirlandaio, der vielleicht über Francesco Erolis, den päpstlichen Protonotar und Lorenzo an seinen Auftrag kam, eventuell über Costantino Erolis, der allerdings in den Jahren nach 1485 päpstlicher Statthalter in Avignon war.

Sowohl Berardo als auch Costantino Erolis waren in Spoleto Bischöfe gewesen. Berardo hatte das Apsisfresko Filippo Lippis mit einer großformatigen Marienkrönung in Auftrag gegeben, das ikonographische und kompositionelle Ähnlichkeiten zu Ghirlandaios Altarretabel aufweist.⁸⁴⁷ Auch das wäre ein Indiz für eine Einflußnahme oder Vermittlung der Familie. In jedem Falle läßt sich ein dichtes Beziehungsgeflecht an Personen rekonstruieren, das Narni, Florenz und Rom miteinander verband und zum Teil einflußreiche Vertreter der Oberschicht dieser Städte umfaßte.

⁸⁴⁵ Nikolai **Rubinstein** Hg.: Lorenzo dei Medici. Lettere. Bd. 4 (1479-80) Firenze: Giusti Barbera 1981, 16-17.

⁸⁴⁶ Jane **Turner** Hg.: The Dictionary of Art. Bd. 21, New York: Grove, London: MacMillan 1996, 695. Vgl. auch Walter **Buchowiecki**: Handbuch der Kirchen Roms. Bd. 1, Wien 1967, 241; siehe auch die Erwähnung D'Estoutevilles bei Domenico da Corella: Theotocon. BNF, G 2.8768, fol. 56 r.

⁸⁴⁷ Jeffrey Ruda 1993, 292-296, 473-477, zur Marienkrönung in Spoleto u. zu Erolis. Ruda spricht zwar von einem Kardinal *Eboli*, doch handelt es sich eindeutig um Berardo Erolis.

Narni war eine relativ große Stadt von 16 000 Einwohnern, ein Durchgangszentrum nach Rom auf der Via Flaminia und wegen ihrer hohen Lage auf einem Felsen eine wichtige Festung des Kirchenstaates, die unter Sixtus IV.⁸⁴⁸ und Innozenz VIII. ausgebaut wurde. Wegen dieser Festungsfunktion gab es kontinuierlich enge Kontakte nach Rom, zumal der Bruder des Papstes Sixtus IV., Bartolommeo della Rovere, als *Podestà* fungierte.⁸⁴⁹ Einer der großen *Condottieri* des 15. Jahrhunderts, der 1443 gestorbene Erasmo Gattamelata, kam aus Narni. In den Dokumenten der Zeit erscheinen die Erolì, Cardoli und Cesi als wichtige Familien, welche in erster Linie kirchliche Ämter innehatten.

Die Stadt war immer wieder Durchgangsstation für wichtige Staatsbesuche auf dem Wege nach Rom.⁸⁵⁰ Zwischen 1430 und 1527 scheint sie eine Blütezeit erlebt zu haben, die jedoch im Zuge des *Sacco di Roma* ein jähes Ende fand, als 2000 deutschen Landsknechte unter dem Befehl des Sebastian Schertlin Narni schwer zerstörten und plünderten. In dieser vom 17.7. bis zum 1.8.1527 währenden Katastrophe gingen, bis auf einen kleinen Teil auch die gesamten Archive der Stadt verloren. Gerade der Konvent von San Girolamo, der unbefestigt vor den Toren der Stadt lag, büßte fast alle seine Dokumente und einen Großteil seiner Kunstwerke ein, letztere allerdings nochmals im Zuge der Säkularisierung des 19. Jahrhunderts.⁸⁵¹

Aus den wenigen erhaltenen Dokumenten wird jedoch ersichtlich, daß die Franziskanerobservanten neben der Kathedrale die spirituelle Führung der Stadt inne hatten. Durch das Nepotentum der Familie Erolì wurde das Kloster auch nach dem Ableben des Stifters gefördert, war also vermutlich finanziell gesichert. Zwei religiöse Ereignisse der 1480er Jahre lassen auch in Narni einen Zusammenhang mit Ghirlandaios Werk vermuten.

⁸⁴⁸ Sixtus IV. war 1476 in Narni. Vgl. Eduardo Martinori 1987, 336.

⁸⁴⁹ Eduardo Martinori 1987, 339.

⁸⁵⁰ So für den Besuch des dänischen Königs Christian I. von Dänemark 1475. Vgl. Eduardo Martinori 1987, 335.

⁸⁵¹ Eduardo Martinori 1987, 390-403 beschreibt ausführlich die katastrophalen Folgen der Plünderung.

Zunächst wurde 1483 ein wundertätiges Gnadenbild der Madonna entdeckt, das in der Folge von dem Orden der *Clareni* betreut wurde und zum Bau einer Kirche mit dem Titel S.Maria del Piano führte.⁸⁵² Der Marienverehrer und Franziskanerpapst Sixtus IV. förderte auch diesen Kirchenbau, der im Zusammenhang mit ähnlichen Projekten etwa in Loreto zu sehen ist. Es scheint sich also in Narni wie in vielen italienischen Städten eine zunehmende Stimmung der Marienfrömmigkeit etabliert zu haben. 1568 ging die Kirche an die Franziskanerobservanten.⁸⁵³

Weiterhin muß 1486, zur Zeit als Ghirlandaio schon an seiner Tafel arbeitete, auf Betreiben der Franziskanerobservanten auch der heilige Bernardino von Feltre in Narni gepredigt haben, der einen *Monte di Pietà* begründete.⁸⁵⁴ Die Begründung dieses kirchlich kontrollierten Bankunternehmens mit niedrigen Zinsen führte 1489 zu einer offiziellen Disputation in der Kathedrale der Stadt, in Gegenwart des Bischofs und in Gegenwart della Roveres, da gewisse Kreise der Kirche den Vorwurf der Wucherei gegen die *Monti* erhoben hatten. Der Bischof Boccardini entschied, wie nicht anders zu erwarten, daß die Praktiken des *Monte* rechtens seien.⁸⁵⁵ Hier läßt sich wiederum indirekt der Einfluß der Erolis ausmachen, denn schon Berardo Erolis war in Perugia an der Begründung eines *Monte* beteiligt gewesen,⁸⁵⁶ und Bernardino da Feltre war, wohl mit päpstlicher Unterstützung, einer der wichtigsten franziskanischen Prediger, die für einen solchen *Monte* warben.⁸⁵⁷ Es läßt sich also fragen, ob es nicht einen Zusammenhang zwischen der Begründung solcher *Monti* und der Bildsprache der Franziskaner gab.

⁸⁵² Lucas Wadding 1933, Bd. 14, 410.

⁸⁵³ Eduardo Martinori 1987, 340.

⁸⁵⁴ Eduardo Martinori 1987, 343-344.

⁸⁵⁵ Eduardo Martinori 1987, 345-346.

⁸⁵⁶ A. Esposito 1993, 230.

⁸⁵⁷ Zu Bernardino da Feltres umfangreicher Predigtstätigkeit und seiner Gründung von *Monti* in Perugia, Narni und anderen umbrischen Städten vgl. Lucas Wadding 1933, Bd. 14, 466-485, zur Disputation in Narni vgl. 534. Wadding stellt diese Aktion als Befriedung Narnis dar. Tatsächlich handelte es sich jedoch um einen theologischen Disput (s.u.).

Daß die Franziskanerobservanten mit einem strengen Anspruch auftraten, läßt sich aus einem ebenfalls 1483 geschehenen Konflikt mit einem Klarissenkloster schließen, das unter der Aufsicht der Franziskaner stand. Die Schwestern hatten sich gegen die strenge Klausur gewandt, die ihnen von den Franziskanern auferlegt wurde und forderten normale Priester als Aufsicht. Die Parteien wurden durch den Kardinal Giulio de' Medici in einer Kompromißlösung beschwichtigt, doch brach der Streit 1506 wieder aus. Der Vorfall könnte als Beleg für die rigide Lebensführung der Minderbrüder gedeutet werden.⁸⁵⁸

Außer dem Hochaltarretabel haben fast keine Stiftungen des späten *Quattrocento* aus der Kirche San Gerolamo die folgenden Epochen überdauert. Ausnahme ist ein Fresko eines unbekanntes Malers mit der Stigmatisierung des Franziskus. Das am 28.9. 1500 gestiftete Fresko ist versuchsweise Mezzastris, Spagna und Gozzoli zugeschrieben worden.⁸⁵⁹ Weiterhin sind zwei Tafeln mit Porträts des Hl. Antonius von Padua und des Bernardino da Feltre aus dem Umkreis Spagnas an der linken Wand der Kirche belegt⁸⁶⁰ sowie ein Altar mit einer gemalten Grablegungsgruppe.⁸⁶¹ Über dem Eingang der Kirche befand sich ein von Erolis dem Pietro Mezzastris zugeschriebenes Fresko, eine ca. 1477 entstandene Madonna zwischen Hieronymus und Franziskus.⁸⁶² Auch die Apsis war freskiert, doch sind die Entstehungsdaten und die Motivik der verschwundenen Fresken unbekannt.⁸⁶³ Allein eine halbfigurige Madonna mit Kind aus dem späten *Quattrocento* hat sich dort erhalten.⁸⁶⁴

⁸⁵⁸ Lucas Wadding 1933, Bd. 14, 667, Bd. 15, 314; Eduardo Martinori 1987, 340, 363.

⁸⁵⁹ Eduardo Martinori 1987, 357. Vgl. dazu auch Giovanni Erolis 1898, 389, 392.

⁸⁶⁰ Carlo **Castellani**: Narni. Panorama storico nella visione figurativa delle sue principali opere d'arte. Terni: Poligrafico Alterocca 1959, 19 schreibt die Tafel des Antonius dem Fiorenzo di Lorenzo und die Tafel mit dem Bilde Bernardino da Feltres dem Cola dell'Amatrice zu.

⁸⁶¹ Francesco Russo 1937, 173.

⁸⁶² Giovanni Erolis 1898, 390; Francesco Russo 1937, 173.

⁸⁶³ Francesco Russo 1937, 173.

⁸⁶⁴ Francesco Russo 1937, 173, 180.

8.5 Textquellen im Zusammenhang mit der Marienkrönung⁸⁶⁵

8.5.1 Liturgische Texte

Die Antiphon auf dem Baldachin der Marienkrönung entstammt dem *Officium Commune Virginum* oder *De Communis Virginibus* und wurde im *Cursus Romanus* zur Matutin in folgender Form gesungen:

„Veni electa mea et ponam in te thronum meum, quia concupiscit Rex speciem tuam.“

Im *Cursus Monasticus* sang man diese Antiphon zum *Officium in Natale Virginum* an verschiedenen Stellen, je nach Tradition zur ersten Nokturnlesung oder zur Matutin. Sie ist also zunächst nicht rein mariologisch zu interpretieren, sondern bezieht sich auf die Jungfräulichkeit an sich, also auf die Jungfrauenheiligen, deren man an besonderen Tagen gedachte. Die Antiphon ist mindestens seit dem 10. Jahrhundert im *Cursus Monasticus*, seit dem 11. Jahrhundert im *Cursus Romanus* nachgewiesen,⁸⁶⁶ erscheint jedoch nicht in den verschiedenen Marienoffizien. Viele

⁸⁶⁵ Giovanni Erolì 1880, 10,12. Giovanni Erolì bringt die Marienkrönung mit allgemeinen Schilderungen bei Germanus, Johannes von Damaskus, Juvenal und Bernhard von Clairvaux in Verbindung, ohne jedoch eine genaue Verbindung zwischen Bild und Text anzunehmen. Das Motiv der goldenen Sonnenkugel im Zentrum des Bildes bezieht er allerdings auf das Malachias entlehnte Zitat der Sonne der Gerechtigkeit und zitiert in diesem Zusammenhang Petrarca's letzte, oben erwähnte Canzone („*Vergine bella, che di sol vestita...*“). Ebenso wenig eindeutig ist seine Zuordnung der Inschrift auf dem Baldachin als Antiphon des römischen Breviers (nach Hohes Lied 4:8), da sie im Hohen Lied nicht im genauen Wortlaut auftaucht. Er greift auch nicht auf einen der wichtigsten Texte des Mittelalter zur Thematik, die *Legenda Aurea* des Jakobus von Varazze zurück und verzichtet ebenso auf die Analyse zeitgenössischer Quellen.

⁸⁶⁶ Vgl. dazu Renatus-Joannes **Hesbert**: *Corpus Antiphonarium Officii* (weiterhin zitiert als C.A.O.), Bd. 3: *Invitoria et Antiphonae*. Rom: Herder 1968, 527-8, Nr. 5322, 5323;

Renatus Joannes **Hesbert**: C.A.O., Bd. 2: *Manuscripti „Cursus Monasticus“*, Rom 1965, 704-709. Hier erscheint die Antiphon in den Manuskripten des Hartker in St. Gallen, Stiftsbibliothek, 391, 10.-11. Jh. (Matutin); aus Rheinau, in Zürich, Zentralbibliothek, Rh. 28, 13. Jh. (Matutin), St. Denis, Paris, Bibl. Nat. Lat. 17296, 12. Jh. (Nokturn); weiterhin in dem Manuskript aus Silos, London, British

Teile dieses Offiziums bedienen sich aus demselben Vorrat an Psalmen und Versen des Hohenliedes wie die Mariengebete. Die Idee der Jungfräulichkeit wird also besonders betont, und die im Bilde zitierte Antiphon spricht natürlich eine der Grundregeln des Mönchstumes an: das Keuschheitsgelübde.

Darauf deutet auch die zentrale Gegenwart des heiligen Hieronymus hin, der als einer der wichtigsten Verfechter eines zölibatären, also jungfräulichen Mönchstumes galt.⁸⁶⁷ So wird aus seiner Epistel XXII ein regelrechtes Traktat zur Jungfräulichkeit unter dem Titel „*De virginitate servanda*.“⁸⁶⁸ Hieronymus war nach Jacobus de Voragine Verfasser des Offiziums, somit auch der Gebete zur Himmelfahrt Mariens.⁸⁶⁹ Ihm schrieb man auch einen Brief an Paula und Eustochium zur Himmelfahrt Mariens zu, eigentlich ein Werk des im 9. Jahrhundert lebenden

Museum, Add. 30850, 11. Jh. (Nokturn) und aus San Lupo di Benevento, Benevento, Capitolo V. 21, 12. Jh. (Matutin). Vgl. auch Renatus-Joannes **Hesbert**: C.A.O., Bd. 1: Manuscripti „Cursus Romanus“, Rom 1963, 371, wo er ein Antiphonar aus Verona, Capitolo XCVIII, 11. Jh (Matutin) heranzieht.

⁸⁶⁷ **Jacobus de Voragine** (Arrigo Levasti Hg.): *Leggenda Aurea. Volgarizzamento del Trecento.*, Bd. 3, Firenze: Libreria Editrice Fiorentina 1926, 1240-1:., E avvegnadio che questa leggenda dica ched e` fosse sempre vergine, pure elli scrive così di se medesimo a Pammachio: `la verginità pognola in cielo, non perch`io l`abbo, ma perch`io mi maraviglio maggiormente che io non l`abbo`. Finalmente tanto s`allassòe che, giacendo nel letto suo, avea posto una funicelli a la trave, a la quale si levava con le mani rivescio, acciò che operasse l`officio del monasterio secondamente ch`elli poteva.“

⁸⁶⁸ Daniel Russo 1987, 17-20 bezeichnet Hieronymus als „*L`austère défenseur de la virginité*“ (S. 19); siehe Hieronymus / F..A. Wright Hg. u. Übers. 1980, 52-159.

⁸⁶⁹ Jacobus de Voragine/ Arrigo Levasti Hg., Bd. 3, 1926, 1243-44:

„Con ciò fosse cosa che ne la Chiesa di qua dietro ciascuno cantasse quello che gli piacesse, dice Giovanni / Beletth che Teodogio imperadore pregòe papa Damaso che ad alcuno uomo ammaestrato commettesse ad ordinare l`ufficio ecclesiastico. Sì ched elli conoscendo Geronimo uomo compiuto in lingua latina e grecesca e ebra, e sommo in divina scienza, sì li sommise il detto officio. Si che Geronimo divise il Salterio per li dì della settimana, e (a) ciascheduno di assegnò il suo propio notturno, ed ordinò che si dicesse Gloria Patri ne la fine di ciascuno Salmo, (si come dice Sigeberto). Poscia ordinò le Pistole e ` Vangeli da cantare per tutto l`anno, e l`altre cose che s`appartengono a l`Officio, fuori che`l canto. E mandò scritte queste cose d`infino di Betleem al sommo Pontefice, e fu molto approvato questo Officio e da lui e da` cardinali, e fu autenticato perpetualmente per la santa Chiesa...“

Paschasius Radbertus.⁸⁷⁰ Hieronymus` Präsenz im Altarretabel erklärt sich durch seine Rolle als im Verständnis des Mittelalters vermeintlicher Verfasser der *Regula Monachorum*.⁸⁷¹ Er ist Erfinder und Verteidiger klösterlicher Regeln, Vertreter der Observanz.

Die Antiphon „*Veni electa mea*“ kehrt auch in der *Legenda Aurea* wieder. Als Maria stirbt, nähert sich Christus begleitet von den himmlischen Heerscharen ihrem Thron und spricht diese Verse des Offiziums zu ihr. Die sterbende Madonna antwortet: „*Paratum cor meum, Domine, paratum cor meum.*“ Die Verse beziehen sich also konkret auf das Geschehen des Marientodes, des Himmelfahrtstages und der Marienkrönung, doch merkt der Leser der *Legenda Aurea*, daß Jacopo de Voragine in die Gespräche der Geschichte Wendungen und Verse der Liturgie einstreut.⁸⁷² Ghirlandaios Retabel zieht also durch das liturgische Zitat im Baldachin in narrativer Hinsicht drei Momente des Geschehens in einer überzeitlichen Einheit zusammen: Marientod, Himmelfahrt und Krönung.

Das von Juan de Segovia für das Basler Konzil verfaßte Offizium der *Immaculata* verwendet in der Matutin-Lesung die Antiphon „*Sicut mirra electa...*“, sowie in der Laudenlesung die Antiphon „*quae est ista, quae progreditur, quasi aurora*“

⁸⁷⁰ Eugene F. **Rice** Jr.: *Saint Jerome in the Renaissance*. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1985, 123-4 und 127-8. Rice analysiert vor allem die Textkritik des 15. und 16. Jahrhunderts. Schon A. Pierozzi habe diesem Brief kritisch gegenüber gestanden. Es handelt sich um die *Epistula Suppl.* 9.

⁸⁷¹ Eugene F. Rice Jr. 1985, 123, 128-9, Daniel Russo 1987, 24-26. Zur Rolle des Kirchenvaters für Franziskaner und Dominikaner vgl. ebenda 42-52. Siehe auch Eusebius Hieronymus: *Regula Monachorum*. In: Jean-Paul Migne 1854, Band 30, Kol. 391-426.

⁸⁷² Vgl.: **Jacobus de Voragine** (Th. Graesse Hg.): *Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*. Dresdae & Lipsiae: Impensis Librariae Arnoldinae 1846 (Cap. CXIX: De assumptione beatae Mariae virginis.) 504-526, 506-7:

„Circa vero horam noctis tertiam Jesus advenit cum angelorum ordinibus, patriarcharum coetibus, martirum agminibus, confessorum acie virginumque choris et ante thronum virgins acies ordinantur et dulcia cantica frequentantur. Quales autem exsequiae ibidem celebratae sint, ex praedicto libello, qui Johanni adscribitur, edocetur./ Nam ipse prior Jesus inchoavit et dixit: *veni, electa mea, et ponam te in thronum meum, quia concupivi speciem tuam. Et illa: paratum cor meum, dominem paratum cor meum.*“

consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol...“, eine Antiphon, die man auch in anderen Fassungen des *Immaculata*-Offiziums gebrauchte. Noch im *Mariale* des Bernardino de Bustis (des zweiten großen Autoren von *Immaculata*-Offizien) erscheint der Terminus *electa* in einer Serie von Marienattributen.

In Bernardinos umfangreichem Werk wird Maria u.a. folgendermaßen bezeichnet:

„...*aurea...aurigera...aurifera...coronata...celebrata...diademata...electa*
...*exornata...flammifera...gemma...immaculata ...incoronata...*“⁸⁷³

Auch weitere visuelle Aspekte der Tafel lassen sich also in den liturgischen Texten der Kirche wiederfinden. So zitiert der Römische Brevier von 1630 im Vespergottesdienst des Himmelfahrtstages Psalm 18:6:⁸⁷⁴

„In **sole** posuit **tabernaculum** suum: & ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo.

Exsultavit ut gigas ad currendam viam: a summo caelo egressio eius. Et occursum eius usque ad summum eius. Nec est qui se abscondat a calore eius. **Lex domini immaculata**, convertens animas: **testimonium** fidele, **sapientiam** praestans parvulis.“

Das Sonnenmotiv und der Tabernakel konnten auf Christus und Maria bezogen werden, ebenso die Begriffe „unbeflecktes Gesetz“, „Zeugnis“ und „Weisheit“. Weisheit und Unbeflecktheit wurden durch Zitate aus Jesus Sirach 24 oft mit der Madonna in Zusammenhang gebracht, die der Franziskanerorden ja tatsächlich als „unbefleckt“ verehrte.⁸⁷⁵

Das Offizium fährt fort mit Psalm 23: „*Quis ascendet in montem Domini: aut quis stabit in loco sancto eius?*“⁸⁷⁶ Eine Antwort gibt wird die erste Lesung aus dem Hohen Lied:

⁸⁷³ **Bernardino de Bustis** e il *Mariale*. Comune di Busto Arsizio. Convento dei Frati Minori. 1982, 40-43.

⁸⁷⁴ **Breviarium Romanum**. Coloniae Agrippinae. Sumptibus Cornelii ab Egmond, & Sociorum. MDCXXX. *Breviarium Romanum*. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Cornelii ab Egmond, & Sociorum. 1630, 830.

⁸⁷⁵ Luca Basilio Ricossa 1994, 17-21.

⁸⁷⁶ *Breviarium Romanum* 1630, 830.

„Introductus me Rex in cellaria sua: exsultabimus & laetabimur in te, memores uberum tuorum super vinum: recti diligunt te. ... Et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum & lilia convallium. Quae est ista, quae ascendit per desertum sicut virgula fumi, ex aromatibus myrrhae & thuris...“⁸⁷⁷

Die dritte Lesung aus dem Hohen Lied spielt auf die Belohnung und „Einkleidung“ Mariens im Himmel an: „*Omnis gloria ejus filiae Regis ab intus: in fimbriis aureis circumamicta varietatibus.*“⁸⁷⁸ Psalm 45 folgt, ein Passus, der sich vor allem mit dem Maria gewährten Privileg der Gottesschau befaßt, eingeleitet durch die Antiphon „*Adjuvabit eam Deus vultu suo: Deus in medio eius, non commovebitur.*“⁸⁷⁹ Diese zentrale Stellung Gottes als „Fixstern“ wird ausgedrückt durch die Zeilen: „*Fluminis impetus laetificat civitatem Dei: sanctificavit tabernaculum suum Altissimus. Deus in medio ejus, non commovebitur: adjuvabit eam Deus mane diluculo.*“⁸⁸⁰ Die Lesung eines Textes des Johannes von Damaskus folgt, welche sich eindeutig auf die Idee der Unbefleckten Empfängnis bezieht.⁸⁸¹ Auch Johannes geht von bestimmten kosmologischen Vorstellungen aus, die Gott als Kraftquelle, als Ursprung eines geistigen Lichtes im Zentrum des Kosmos ausmachen, um welche sich die Welt drehe. Johannes beschäftigt sich jedoch auch mit Gott als Weltenrichter. Dem folgt entsprechend Psalm 96:

„*Dominus regnavit, exultet terra: laetentur insulae multae. Nubes & caligo in circuitu eius: justitia & iudicium correctio sedis eius.*“⁸⁸²

Das verwendete Brevier ist eine Zusammenfassung gängiger Praktiken nachtridentinischer Zeit, doch darf vorausgesetzt werden, daß ein Großteil dieser liturgischen Praxis lange vorher üblich war. So sind denn auch klare Bezüge zum besprochenen Werk Ghirlandaios auszumachen. Gott als Lichtquelle im Zentrum des Werkes, um welche die himmlischen Scharen kreisen, die Himmel und Erde

⁸⁷⁷ Breviarium Romanum 1630, 830.

⁸⁷⁸ Breviarium Romanum 1630, 831.

⁸⁷⁹ Breviarium Romanum 1630, 831.

⁸⁸⁰ Breviarium Romanum 1630, 831.

⁸⁸¹ Breviarium Romanum 1630, 832.

⁸⁸² Breviarium Romanum 1630, 833.

scheidenden Wolken, die Madonna im golden verzierten Mantel, die bräutliche Beziehung zu Christus, die Aufnahme in die durch den Baldachin dargestellten „cellaria“; es läßt sich eine Reihe von Motiven aus dem Offizium der Himmelfahrt in Ghirlandaios Retabel wiederfinden.

Das Samstagsoffizium des römischen Breviers greift ein anderes Motiv auf. Die Antiphonen des zur Stunde der Laudes vorgetragenen Gebetes heben die Erwähltheit Mariens besonders hervor:

„Elegit eam Deus, & praelegit eam. In tabernaculo suo habitare facit eam. Et praelegit, Gloria. Elegit. Diffusa est gratia in labiis tuis. Propterea benedixit te Deus in aeternum.“⁸⁸³

Wenn es auch keine direkte Entsprechung zum Motto des Baldachins gibt, so läßt sich doch ein Bezug über den Begriff der Erwähltheit konstruieren. Ein weiterer Bezug ergibt sich aus der im Februar folgenden Lesung aus dem Buch des heiligen Hieronymus gegen Iovinian, in welcher fast der ganze Katalog der Marienattribute wieder erscheint, die mit der *Immaculata* zusammenhängen:

„(...)Haec est porta orientalis, ut ait Ezechiel, semper clausa, & lucida, operiens in se, vel ex se proferens sancta sanctorum: per quam sol justitiae & pontifex noster secundum ordinem Melchisedech ingreditur et egreditur.“⁸⁸⁴

Auch die Aprillesung trägt einen Text des Hieronymus (*Expositio in Ezechielem Prophetam. Liber 13, cap. 44*) vor, der sich in erster Linie mit der unangreifbaren Jungfräulichkeit der Maria beschäftigt.⁸⁸⁵

Die Idee der Erwähltheit wurde also allsamstäglich vor dem Retabel verkündet und genauso stellte man jedenfalls für zwei Monate im Jahr einen engen Bezug zu Hieronymus her. Es ist jedoch möglich, durch Hinzunahme zeitgenössischer

⁸⁸³ Breviarium Romanum 1630, Anhang,, lxxxiii.

⁸⁸⁴ Breviarium Romanum 1630, Anhang,, lxxxiiii.

⁸⁸⁵ Breviarium Romanum 1630, Anhang,, lxxxv.

Predigttexte die Tafel auch über die liturgischen Gepflogenheiten hinausgehend einzuordnen.

8.5.2 Franziskanische Predigten

Schon seit dem 13. Jahrhundert war die öffentliche Rede eines der Hauptanliegen des Franziskanerordens, der zusammen mit dem Dominikanerorden die Predigt besonders pflegte. Zwischen dem 13. und dem späten 15. Jahrhundert kann man auf eine Zahl von etwa 150 in Italien predigenden Mönchen der Minderbrüder schließen, wobei eine noch höhere Zahl zu vermuten ist.⁸⁸⁶ Nachdem diese Tradition am Ende des 14. Jahrhunderts durch die Pest einen Bruch erfahren hatte, erscheint im frühen *Quattrocento* mit Bernardino da Siena eine neue Generation von Predigermönchen, die aus den Kirchen auf die öffentlichen Plätze zieht und so ein breiteres Publikum anspricht. Bernardino führte weitere, entscheidende Neuerungen ein: Er predigte unabhängig von der Liturgie über frei gewählte Themen und gab seinen Texten einen stark eschatologischen Anstrich. Eine besondere Neuheit in der Predigt Bernardinos war die Verwendung von Bildern der Apokalypse als *imagines agentes*, die als Erinnerungsstütze seiner Zuhörer gedacht waren. Der Bilderreichtum Bernardinos mag auch Auswirkungen auf die Bildkunst seiner Zeit gehabt haben, zumal er nicht von ungefähr mit einem von ihm kreierte Zeichen, dem Christusmonogramm in der Sonne, dargestellt wurde.

Sprachliche Bilder spielten jedenfalls eine Schlüsselrolle in der für Bernardinos Predigten charakteristischen Verbindung von Mnemotechnik und Katechese.⁸⁸⁷

Die Einführung besonderer rhetorischer Mittel erforderte eine bessere Ausbildung der Predigermönche, so daß gerade für die Franziskanerobservanz Schulen entstanden, beispielsweise 1440 in Perugia unweit Narnis.⁸⁸⁸

Hatte Franziskus noch den Besitz von Büchern explizit verboten, so bezog die Franziskanerobservanz nunmehr Bildung und Lektüre in ihre Kultur ein,⁸⁸⁹ eine

⁸⁸⁶ Roberto **Rusconi**: La predicazione minoritica in Europa nei secoli XIII-XIV. In: Ignazio **Baldelli**, Angiola Maria **Romanini** Hg.: Francesco, il Francescancesimo e la cultura della nuova Europa. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 1986, 141-165, 141.

⁸⁸⁷ Roberto Rusconi 1986, 161-163.

Entwicklung, welche der General der Franziskaner, Francesco Nani (1475-99), besonders förderte.⁸⁹⁰ Aus diesem Grunde stellte man Franziskus nun oft mit einem Buch in der Hand dar, oft auch zusammen mit Hieronymus, einem der Kirchenväter und einer der Verkörperungen höchster Bildung. Hieronymus konnte wegen seines Lebens in der Wüste ebenso für die eremitischen Züge der Observanz stehen, wurde jedoch wegen seiner mariologischen Schriften oft auch zusammen mit Franziskus abgebildet.⁸⁹¹

Auf Bernardino da Siena geht auch eine Reihe ökonomischer Überlegungen zurück,⁸⁹² welche in der zweiten Jahrhunderthälfte in die Gründung der *monti della pietà* mündeten, Banken, die den Armen Darlehen zu relativ niedrige Zinsen gewähren sollten.

Um 1473 gab es eine neue Welle radikaler, mystisch-eschatologisch geprägter Predigermönche, welche abseits der offiziellen Kirche standen und sich an die eher armen Schichten wandten. Dem standen die eher etablierten Prediger der Observanz gegenüber, u.a. Roberto Caracciolo da Lecce⁸⁹³, Bernardino de Bustis⁸⁹⁴ und

⁸⁸⁸ Mario Alberto Pavone 1993, 53.

⁸⁸⁹ Vgl. Roberto **Rusconi**: San Francesco nelle prediche volgari e nei sermoni latini di Bernardino da Siena. In: D.**Maffei**, P.**Nardi** Hg.: Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano. (Siena 17.-20. 4.1980) Siena 1982, 793-810, 794. Zunächst scheinen die Mönche der Observanz in der Tradition der Spiritualen gestanden zu haben. So herrschte zunächst eine relative Armut an Büchern in den Observantenkonventen, die sich bei in den großen Bibliotheken der Konventualen bedienen. Bernardino selbst mußte brieflich Bücher bestellen.

⁸⁹⁰ Mario Alberto Pavone 1993, 50-54.

⁸⁹¹ Mario Alberto Pavone 1993, 76. Ein Beispiel für die bildliche Darstellung des Hieronymus als Mariologen ist Abb. 38 bei Pavone, eine Madonna in der Glorie als *Immaculata* (Tulsa, Philbrook Art Center).

⁸⁹² A.**Spicciati**: La `povertà involontaria` e le sue cause economiche nel pensiero e nella predicazione di Bernardino da Siena. In: D.**Maffei**, P.**Nardi** Hg. 1982, 811-834. Vgl. dazu auch: Mario Alberto Pavone 1993, 33-178: „San Francesco e San Bernardino negli anni del confronto iconografico.“ (35). Es handelt sich vor allem um Bernardinos „*Tractatus de contractibus et usuris*.“

⁸⁹³ S. **Bastanzo**: Fra Roberto Caracciolo predicatore del sec. XV. Isola del Liri 1947; Z..**Zafarano**: Caracciolo, Roberto. Dizionario Biografico degli italiani. Bd. 19, 1976, 446-452; Oriana **Visani**: Roberto Caracciolo, un imitatore di Bernardino da Siena. In: D. **Maffei**, P. **Nardi** Hg. 1982, 845-861.

Bernardino da Feltre, die in enger Verbindung zur Hierarchie der Kirche arbeiteten, vor allem unter dem Franziskanerpapst Sixtus IV.⁸⁹⁵

So predigte im Jahre 1486 der Franziskaner Bernardino Tomitano aus Feltre in Narni, um einen *Monte della Pietà* einzurichten. Bernardino kehrte im Jahr 1489 für einen theologischen Disput zu diesem Thema zurück, um seine Konzeption des *Monte* zu verteidigen.⁸⁹⁶ Bernardino tauchte 1488 in Florenz auf, um dort ähnliches zu bewerkstelligen, doch wurde er wegen der damit verbundenen antisemitischen Propaganda vom Stadtregent aus der Arnometropole vertrieben.⁸⁹⁷ Wir kennen Bernardinos Text nicht, der 1486 in Narni für den *Monte* werben sollte, doch läßt sich vermuten, daß er immer wieder ähnliche Argumente vorbrachte. So verwendete er den in Florenz verwendeten Predigttext 1493 in einer Reihe von Fastensermones in Pavia wieder.⁸⁹⁸ Wir können zudem annehmen, daß die Schulbildung der

Roberto Caracciolo muß in Themenwahl, Struktur und Stil Bernardino da Siena systematisch nachgeahmt haben, wurde jedoch von den Observanten wegen seines theatralischen Auftretens kritisiert. So legte er in einer seiner Predigten gegen die Kreuzzüge seine Kutte ab und ließ darunter eine Rüstung sehen (Oriana Visani 1982, 860). Im Gegensatz zu den oft klar durch eine *divisio* strukturierten Texten Bernardinos zog er die Technik der *distinctio*, der minutiösen Worterklärung vor (Oriana Visani 1982, 851).

⁸⁹⁴ Bernardino de Bustis Mariale wurde bis ins 17. Jahrhundert wiederholt aufgelegt. Vgl. dazu U. Scinzeler, Milano 1492, L. Pachel, Milano 1493 (erste vollständige Auflage), Straßburg 1496, M. Flach, Straßburg 1498, G. Cleyn, Lyon 1511 und 1515, P. Marchetti, Brescia 1588, Colonia 1607. Die hier verwendete Version ist: **Bernardino de Bustis**: Rosarium sermonum per quadragesimam; idem Mariale, con Sermones de B. Virgine Maria. Brixiae (Brescia): Petrus Maria Marchetti 1588 (Biblioteca Nazionale di Firenze, N 15.R. 3.222).

⁸⁹⁵ Roberto Rusconi 1986, 164.

⁸⁹⁶ Eduardo Martinori 1987, 343,345-6.

⁸⁹⁷ Lucas Wadding Bd. 14, 1933, 515.

⁸⁹⁸ **Bernardino Tomitano da Feltre** (R..P. **Caroli**, Carlo **Varischi** Hg.): Sermoni del Beato Bernardino Tomitano da Feltre. Nella redazione di Fra Bernardino Bulgarino da Brescia. I Sermoni dell'Avvento di Brescia del 1493. Milano: Renon Ed. 1964, Bd. 1, 69-81 (De Beata Virgine, quomodo ipsa sola plus potest apud deum quam omnes alii sancti simul et omnes alie creature); Bd. 2, 121-132 (De gloria paradisi), 205-212 (De monte pietatis Papie), 287-300 (De corona virginis); Bd. 3, 71-80 (In die conceptionis virginis Marie). In den ersten Sätzen der Predigt zum *Monte della Pietà* wird Florenz genannt, obwohl Bernardino die Predigt in Pavia hielt. Vgl. Bd. 2, 205, Zeile 15.

Franziskaner zu einer stark ausgeprägten Topik der Themen und Lehrmeinungen führte, so daß sich wahrscheinlich auch die Predigten unterschiedlicher Autoren ähnelten.

In einer denkwürdigen Mischsprache zwischen Latein und Italienisch feiert Bernardino in seiner Predigt für Pavia die Einrichtung dieser für karitative Zwecke eröffneten Bank.⁸⁹⁹ Er bezeichnet dies als Sieg des Allgemeinwohls über das Wohl des Einzelnen. So zählt er Gründe auf, zu spenden: die Sterblichkeit des Einzelnen, denn im Tode bleibe dem Einzelnen ohnehin nichts; die Vielzahl der kleinen Einzelspenden, die zusammengezählt einer großen Gruppe von Menschen nützen, und schließlich die Heiligkeit der Motivation. Hier führt er eine Stelle aus den Briefen des Hieronymus an Eustochium, Paulina und Demetrias an. Es geht um die Frage, was statthaft sei: Kirchen üppig zu schmücken oder dieses für Stiftungen verwendete Geld karitativen Zwecken zukommen zu lassen. Ausgehend von Hiob 1,21 („Ich bin nackt von meiner Mutter Leib gekommen, nackt werde ich wieder dahinfahren. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen: der Name des Herren sei gelobt!“) und Matth. 25,40 („Wahrlich, ich sage euch: Was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.“) sagt Hieronymus, daß es wichtiger sei, den Armen zu geben, als den Kirchen üppige Kunstwerke zu stiften. Vor allem der Schlußsatz dieser Passage scheint bedeutsam in unserem Zusammenhang: „*Quid prodest parietes fulgere auro, et Christum fame in paupere mori?*“⁹⁰⁰ Hieronymus wird also von einem der wichtigsten Franziskanerobservanten der 1480er Jahre in seiner Predigt zur Idee des *Monte* als Autorität herangezogen, um die Austeritätsideale der Observanten zu rechtfertigen. Berücksichtigt man die Weihe der Kirche San Gerolamo und die exponierte Stellung des Kirchenvaters am unteren Bildrand als Bindeglied zwischen Bildmitte und Betrachter, so scheint diesem Text eine gewisse Bedeutung auch für Narni zuzukommen. Glaubensgründe werden als weitere Motivation für das Spenden angeführt. Neben anderen Kirchenvätern zitiert Bernardino hier wiederum Hieronymus:

⁸⁹⁹ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 205-212.

„Non è carta de più securità eundi ad Paradisum, quam per viam elemosyne. Dicit Hieronymus: Non memini hominem pium et misericordem mala morte perisse.“⁹⁰¹

Einige Zeilen weiter zieht der Predigermönch den Hieronymus nochmals heran, als es um die Spenden von Wucherern geht. Auch sie müssen geben, da sie sonst die Gemeinschaft vergiften: durch ihren Egoismus. Hieronymus dient also in erster Linie als Autorität im Zusammenhang mit den Austeritätsgeboten der Ordenspolitik und in bezug auf die Versuche, karitatives Engagement zu institutionalisieren. Wie in den Texten der Jesuiten (s.o.) rechtfertigen seine Worte eine bestimmte Politik der Observanz.

Eine Verbindung zur Marienkrönung ergibt sich, wenn man die Marienfigur des Bildes ekklesiologisch interpretiert, wie es in der Zeit oft geschah:

„De forma fidelitatis: Qui promittit domino nolle etc. Nota quod dicit Glosa, quod ille qui promisist fidelitatem de non nocere etc., obligatur etiam prohibere volentes nocere. Si ergo usurarij destruunt terras, res publica, Deum et *suam sponsam Ecclesiam* offendunt.“⁹⁰²

In gewissem Sinne setzt Bernardino da Feltre hier, Augustinus folgend, Gott, seine Braut und Mutter Maria und die *res publica*, die politische Gemeinschaft, wenn nicht gleich, dann aber doch in enge Verbindung zueinander. Er sieht den Himmel, die Gemeinschaft der Heiligen, die *Civitas Dei* also in idealer Weise als wirtschaftliche Gleichheit verwirklichende Gemeinwesen. Ghirlandaios Werk stellt möglicherweise eine solche ideale Gemeinschaft vor.

Konkret verknüpfte eine zwischen 1474 und 1490 entstandene Florentiner Graphik die Thematik von *Monte di Pietà* und Maria (Abb. 142). Sie zeigt den aus der Nähe von Ancona stammenden Franziskanermönch Marco da Monte Santa Maria in Gallo, als er für einen *Monte di Pietà* predigt. Um ihn herum widmen sich Menschen den sieben Werken der Barmherzigkeit. Über ihm jedoch thronen Maria und Christus

⁹⁰⁰ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 208.

⁹⁰¹ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 209.

⁹⁰² Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 209.

als König und Königin im Gespräch vor den neun Himmelssphären, umgeben von einem Hofstaat von Engeln und Heiligen. Maria bittet für die Welt mit den Worten: „*Filii dulcissime comendo tibi hos meos carissimos filios.*“ Christus antwortet: „*Venite beneditti patris mei.*“ Das Motiv der Heilstreppe klingt hier an, doch ebenso Darstellungen der Marienkrönung. Das Motiv der zentral frei gelassenen Kreisform, des himmlischen Hofes und der Sphären verbinden die Graphik auch kompositorisch mit Ghirlandaios Werk in Narni. Der Prediger im Vordergrund weist nach oben: Weil sich die Menschen also barmherzig verhalten, bittet die Madonna für sie.⁹⁰³

Narni kann als eine der ersten Städte gelten, in denen ein solcher *Monte* eingerichtet wurde. Zwar erteilte man Ghirlandaio den Auftrag unmittelbar vor der Gründung des *Monte*, doch scheint das finanzielle Engagement für die Armen die gängige Politik der Franziskanerobservanten gewesen zu sein, welche so oft bei den wirtschaftlich führenden Schichten Anstoß erregten. Es lassen sich also im Umkreis des Klosters ähnliche Ideale vermuten. Die in Florenz herrschenden Bankiers und Kaufleute schmetterten Bernardino da Feltre zwar zunächst ab, doch rief Savonarola in den 1490er Jahren schließlich einen *Monte* ins Leben.⁹⁰⁴

Die zentrale Stellung des Franziskus in diesem Marienretabel läßt sich mit einer anderen Konzeption der franziskanischen Überlieferung in Verbindung bringen, welche den heiligen Franziskus schon im 13. Jahrhundert als Abbild Christi verstand und deshalb in literarischen wie bildkünstlerischen Fassungen seiner Vita analog zu Christus darstellte. Überdies bezeichneten die Autoren der Minoriten den

⁹⁰³ Arthur M. Hind 1938, Bd. 1, 139-140, Kat.-Nr. B III 8, Bd. 3, Tafel 205.

⁹⁰⁴ Luca Landucci / Marie Herzfeld Hg. u. Übers. 1912, Bd. 1, 178-79. Der Monte wurde am 27. März 1496 begründet. Vgl. dazu auch: Donald **Weinstein**: Savonarola and Florence. Prophecy and Patriotism in the Renaissance. Princeton: Princeton University Press 1979, 125-6 zu den Predigten Bernardino da Feltres 1488 und 1493 in Florenz, 181 zur eher gemäßigten Haltung Savonarolas im Vergleich zu Bernardino und 278 zur Gründung des Monte. Siehe auch F.R. **Saller**: The Jews in Fifteenth Century Florence and Savonarola's Establishment of a *Mons Pietatis*. In: Cambridge Historical Journal 5 (1936) 193-211.

Ordensgründer immer wieder als neuen Engel, als „*alter angelus*“.⁹⁰⁵ Diese Bezeichnung verwendete Bernardino da Siena in einer Predigt. Sie basiert auf Apok. 7, 2 („Und ich sah einen andern Engel aufsteigen vom Aufgang der Sonne her, der hatte das Siegel des lebendigen Gottes...“) und geht zurück auf Joachim von Fiore Apokalypsenkommentar, auf den man im 13. Jahrhundert aufbauend Franziskus als den Engel des 6. Siegels bezeichnete.

Diese Motive griff Ubertino da Casale, einer der wichtigsten Exponenten der Spiritualenbewegung im Franziskanerorden, in der Jahrhundertmitte in seinem „*Arbor Vitae Crucifixae Jesu*“ wieder auf und gab sie an Bonaventura da Bagnoregio weiter. Bernardino da Siena stützt sich also auf eine Tradition der Spiritualenbewegung.⁹⁰⁶

1242 verfaßte der Laienbruder Alexander von Bremen einen weiteren Apokalypsenkommentar, welcher dem Franziskanerorden eine eschatologische Funktion im Geschehen der Apokalypse zuwies. Die Illustrationen zu diesem Text beeinflussten entscheidend die Freskenzyklen des späten 13. Jahrhunderts, so etwa in der *Basilica Superior* in Assisi.⁹⁰⁷

Bernardino da Siena deutet also ebenfalls in seiner am 17.9.1427 in Siena gehaltenen Predigt Franziskus und Dominikus als die zwei Engel der Apokalypse (Apok. 7,2 und ev. Apok. 8,3?).⁹⁰⁸

⁹⁰⁵ **Bernardino da Siena** (Piero **Bargellini** Hg.): *Le Prediche Volgari*. Milano, Roma: Rizzoli 1936, 708-726. Roberto Rusconi 1982, 783-810.

⁹⁰⁶ Roberto Rusconi 1982, 793,796.

⁹⁰⁷ Franziskus wurde oft auch anstelle von Johannes in Kreuzigungen oder anstelle des Täufers in Darstellungen des Jüngsten Gerichtes gezeigt. Marco **Assirelli**: *Il francescanesimo nella pittura europea dei secoli XIII e XIV*. In: Ignazio Baldelli, Angiola Maria Romanini Hg.: 1986, 209-218, 215,216.

Vgl. auch Stanislaw **da Campagnola**: *L'angelo del sesto sigillo e l'Alter Christus*. Roma 1971; R. **Freyhan**: Joachim and the English Apocalypse. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955) 211-244; A. **Monferini**: *L'Apocalisse di Cimabue*. In: *Commentari* 17 (1966) 1-3, 25-55; I.**Hueck**: Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von S.Francesco. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25, Nr.3 (1981) 279-324.

⁹⁰⁸ Die Predigt wurde in einer etwas anderen Version schon 1423 in Padua gehalten, wobei Bernardino die Herleitung des Motives offenlegte. Vorbereitet hatte

Franziskus sei als Stigmenträger der „andere“ Engel, „...*habentem signum Dei vivi*.“⁹⁰⁹ Diese Attribute kommen ihm zu, da er in den meisten Aspekten seiner Geschichte Christus ähnlich und nah sei. Er verfüge über die Weisheit des Sohnes, den Willen des Heiligen Geistes und die Macht des Vaters.⁹¹⁰ Wie Maria, Joseph, David und Johannes tue er den Willen Gottvaters.⁹¹¹

Aufbauend auf einem Diktum des Dionysius Areopagita behauptet Bernardino, daß der Liebende die Form des Geliebten annehme. Dies zeige sich um so klarer in Franziskus, der die Wundmale Christi erhalte, verliebt in Gott und in das Kreuz seines Sohnes.⁹¹²

Diese Analogie zwischen Gott und Franziskus illustrieren die Aspekte Liebe, Kraft und Schmerz, welche das Martyrium Christi prägen, aber auch im Wirken des heiligen Franz wahrnehmbar seien. Bernardino meint damit eben die Stigmatisierung, die nicht nur innerlich, sondern auch und vor allem äußerlich, also organisch nachweisbar sei. Er vertieft diese Analogie, indem er weiterer Tugenden aufzählt: die kluge Reinheit, die brennende Liebe, die sich selbst verleugnende Demut des Ordensgründers. In diesem Zusammenhang erscheint ein besonders wichtiges Motiv:

„...adunque si può presumere che elli ebbe quella innocenzia che ebbe Adamo *prima che e` peccasse*.“⁹¹³

Bernardino nimmt also den heiligen Franz, wie Christus und die unbefleckt empfangene Maria von der Erbsünde aus.⁹¹⁴ Bernardino begründet dies vor allem

Bernardino sie schon in den 7 vorhergehenden Jahren. Vgl. Roberto Rusconi 1982, 797-800.

⁹⁰⁹ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 709.

⁹¹⁰ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 709-10.

⁹¹¹ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 711.

⁹¹² Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 712.

⁹¹³ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 717.

⁹¹⁴ Die Darstellung Francescos in Verbindung mit Adam und Christus ist in der umbrischen Miniaturmalerei schon seit ca. 1240 nachgewiesen. Vgl. dazu Emanuela **Sesti**: *L'arte francescana nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV*. In: Ignazio Baldelli, Angiola Maria Romanini Hg. 1986, 197-208, 207.

durch die vielen Wunder, die man Franz zuschreibe. Diese Gleichsetzung mit Maria betont Bernardino weiterhin in einem Kommentar zu Ezechiel 28:12-13, einer Stelle, die oft auch auf Maria bezogen wurde:⁹¹⁵

„Tu signaculum similitudinis plenus sapientia, et perfectus decore, in deliciis paradisi Dei fuisti: omnis lapis pretiosus operimentum tuum, sardius, topatius et iaspis, chrysolitus et onyx et brillus, sapphirus et carbunculus et smaragdus etc....“⁹¹⁶

Franz wird also zu einer Maria ähnlichen zentralen Heilsgestalt, welche die Apokalypse eben als „*alter angelus*“ erwähne. Dies impliziert jedoch auch eine apokalyptische Wahrnehmungsweise der Gegenwart, denn dies bedeutet, daß die Endzeit der Welt schon angebrochen sei. Franz erscheine schließlich als Zeichenträger in der Welt, um die lauen, verirrtten und schüchternen Menschen zum rechten Wege zu bekehren: zu einem dem Evangelium folgenden, heilig-mönchischen und frommen Leben. Dies sei vor allem im Rahmen der franziskanischen Gemeinschaften möglich, auch in den Bereichen des sogenannten Dritten Ordens, also der Laiengemeinschaften und Bruderschaften.⁹¹⁷

Tatsächlich betont der untere Bildbereich in Ghirlandaios Retabel diesen Gemeinschaftsaspekt besonders durch die kreisförmige Anordnung der Heiligen, von denen 12 dem Orden der Minderbrüder angehörten. Franz' Wundmale werden durch goldene Strahlen akzentuiert. Wie oben erwähnt, befindet er sich genau auf der Mittelachse des Werkes, auf der über ihm die Sonne und unter ihm in der Prädelle der tote Christus als Schmerzensmann erscheinen. Auch die beiden flankierenden Themen der Prädelle, die Stigmatisierung auf dem Aversa links und der büßende Hieronymus rechts, ordnen sich in diese besondere Betonung von Buße, *Imitatio Christi* und Gemeinschaft ein. Franz zeigt sich also in seiner Rolle als Vermittler

⁹¹⁵ So u.a. von Bernardino de Bustis 1588, Bd. 3, 995-1014 in bezug auf die Edelsteine in der Krone Mariens.

⁹¹⁶ Kommentar zu dieser Stelle bei Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 718.

⁹¹⁷ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 722-26.

zwischen Himmel und Erde, als Haupt seines Ordens, als Beispiel frommer Andacht, als Abbild Christi, ganz wie es einer langen, am Beispiel Bernardino da Sienas vorgeführten Tradition entsprach. Bernardino verwendete oft am Ende seiner Predigten das Bild der „Eroberung“ (*saccheggio*) des Paradieses. Franz war in dieser Eroberung Bannerträger (*vexillifer*), also Anführer der Gläubigen, welche sich durch ihre Frömmigkeit den Himmel erkämpften. Als solcher wird Franz in der Mitte des Bildes, in der Mitte des Paradieses von Ghirlandaio gezeigt, mit den goldenen *vexilla*, den Stigmata.⁹¹⁸

In einer weiteren Predigt, die Bernardino in seiner Heimatstadt Siena hielt, werden die Himmelfahrt und Krönung Mariens erläutert und erzählt.⁹¹⁹ Aufbauend auf dem Psalm 132:8 („*Surge, Domine, in requiem tuam, tu et arca sanctificationis tuae...*“) und dem Hoheliedkommentar Bernhards von Clairvaux zu Hohes Lied 4: 8 postuliert Bernardino die Himmelfahrt und Krönung Mariens, welche die Gottesmutter für ihre vielen Tugenden belohnten. Er spricht von einem Meer („*pelago*“) von Tugenden, deren Zahl kaum zu sagen sei.⁹²⁰ Weisheit und Gnade erfüllen sie, Wissen in aller Form: „*cognoscimento(...)**corporale(...)**razionale (...)**spirituale(...)**increatedo divine*.“⁹²¹

Sie wisse von allen Dingen des Universums, sie kenne alle Seelen dieser Welt, alle Engel und schließlich Gott.⁹²² Besonders unterstreicht Bernardino lichtmetaphysische Aspekte. Maria sehe durch das Licht („*lume*“) ihres Geistes („*intelletto*“), sie erblicke das Strahlen Gottes und erfahre eine Erleuchtung, die als

⁹¹⁸ Roberto Rusconi 1982, 808-809: „In questa rappresentazione di san Francesco il tema dell'alter angelus apocalittico, segnato dalle stimate, è utilizzato in un contesto che elude ogni possibile interpretazione di carattere gioachimitico, o comunque escatologico-apocalittico, per fare di San Francesco il vexillifer che guida l'assalto alla Gerusalemme celeste: `Secundus vexillifer gloriosus Franciscus est, qui gloriosum vexillum triumphalissimae crucis in corpore suo portat; de quo Apoc. 7,2, scriptum est: Vidi alterum Angelum ascendentem ab ortu solis, habentem signum Dei vivi. Quod et ipse ardens Franciscus, ad Gal. ultimo (6,17) aperta facie confitetur, dicens: Ego enim stigmata Domini Jesu in corpore meo porto.`“

⁹¹⁹ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 33-56.

⁹²⁰ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936,34.

⁹²¹ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936,37.

⁹²² Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936,38.

„*candore*“ verschiedene Ausprägungen erfahre: „*intellettuale, corporale*“ etc.⁹²³ Maria übertreffe in ihrem Wissen sogar Adam vor dem Sündenfall,⁹²⁴ sie ist also *Immaculata*, was auch in ihrem „*candore corporale*“ deutlich werde, denn sie sei ohne Flecken: „*In lei non si poté mai trovare una minima macoluzza che sonasse peccato.*“⁹²⁵ Die Farben ihres Körpers seien weiß vor lauter Reinheit und rot vor Nächstenliebe und er sei „*più lucido di un cristallo*“,⁹²⁶ so daß sie als Exempel und Spiegel ihrer Nächsten diene.

Bernardino bringt die Madonna zudem in Verbindung mit Offenbarung 19: 7-9:

„*Gaudeamus et exulemus, et demus gloriam ei; quia venerunt nuptiae Agni, et uxor eius praeparavit se. Et datum est illi, ut cooperiat se byssino splendenti et candido. Byssinum enim iustificationes sunt Sanctorum.*“⁹²⁷

Bernardino beschreibt danach den Weg Mariens durch die Welt, die seligen Geister und dessen Ende im Schoße der Trinität. Sie reise durch die verschiedenen Himmelszonen bis in das Empyreum, wo sie mit Jauchzen und Musik empfangen werde. Der Autor leitet jede der drei Passagen mit dem Hohes Lied 4:8 entnommenen Wort *Veni* ein. Den Himmel gliedere das pseudodionysische System der neun Engelschöre, das um den Himmel der menschlichen Natur, den Himmel Mariens und den Himmel der Dreieinigkeit auf 12 aufgestockt wird.⁹²⁸ Schließlich werde sie von Gott gekrönt:

„*Questa nostra gloriosa madre Vergine Maria, salita al Padre in gloria, fu incoronata da Dio di una nobilissima corona, nella quale v`era dentro cinque pietre preziose, e potremo dire che fussero quelle cinque pietre, colle quali David vinse Golias.*“⁹²⁹

⁹²³ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936,40.

⁹²⁴ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936,41.

⁹²⁵ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936,42.

⁹²⁶ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 43.

⁹²⁷ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936,45-46.

⁹²⁸ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 46-47.

⁹²⁹ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 52.

Diese fünf Edelsteine in der Krone Mariens interpretiert Bernardino wie „Beutestücke“, denn er hält jeden Stein für einen Aspekt des Bösen, den die Tugenden Mariens überwinden. Diese Steine schmücken schließlich ihre Krone. Er bezieht sich dazu erneut auf Hohes Lied 4:8 und deutet die dort erwähnten Namen als Edelsteine und Siegeszeichen. *Amana* sei der Gottesfeind, *Sanir* sei die Fornikation, *ermon* der Irrglaube, *cubili leonum* die Tyrannei, *Mons pardorum* Bosheit und Betrug.⁹³⁰ Die im Hohen Lied erwähnten Namen werden also recht willkürlich umgedeutet.

Bernardino beschäftigt sich zwar nicht direkt mit dem Gedanken der *Immaculata*, doch setzt er diesen Gedanken in der Passage über ihre Weisheit und Reinheit voraus, welche die Tugenden Adams vor dem Sündenfall übertäfen. Der Autor rühmt Maria mit lichtmetaphysischen Termini. Die Krönung Mariens schließlich bezieht er allegorisch auf ihren Sieg über das Böse. In gewissem Sinne lassen sich die bildhaften Vorstellungen Bernardinos in Ghirlandaios Tafel wiederfinden: die Lichtmetaphysik könnte demnach der strahlende Goldgrund andeuten, Mariens weiße Haut und roten Wangen versinnbildlicht also Reinheit und Nächstenliebe. In ihrer Krone sind tatsächlich fünf Zacken mit verschiedenen Steinen erkennbar.

Bernardino da Siena war Zeitgenosse Berardo Erolis und wird ihm als einer der wichtigsten Vertreter der Franziskanerobservanz bekannt gewesen sein. Zudem waren seine Predigten gängige Muster franziskanischer Überlieferung. Bernardino beruft sich selbst auf Bernhard von Clairvaux und Dionysius den Areopagiten,⁹³¹ spätere Zeitgenossen Ghirlandaios, Bernardino de` Busti oder Bernardino da Feltre, schildern die Krönung in ähnlicher Weise.

Es wird also eine Flut ähnlicher Predigten gegeben haben im Bereich des Franziskanerordens, so daß man von einer gewissen Topik in den Äußerungen Bernardinos ausgehen kann.

Die Franziskaner pflegten durchaus dem dominikanischen Rosenkranz ähnliche Gebete, welche der Franziskanerorden als „*corona*“ bezeichnete. Der oben zitierte

⁹³⁰ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 52-55.

Bernardino de Bustis bezeichnet seine Predigtsammlung als „*Rosarium*“ und widmet der „*Corona*“ eine extensive Passage in seinem *Mariale*.⁹³² So äußert sich auch sein Zeitgenosse Bernardino da Feltre in einer Predigt des Jahres 1493 in Pavia zur Sitte, der Jungfrau die „*corona*“ zu sagen:

„Quando dicis illam Coronam, quia corona est regis et regine, profiteris eam reginam tuam; et regina, a rego regis: che te regat etc. - O, dicit ille, est ne regina? - Madesi. Mo, quis debet esse rex vel regina, nisi Christus et Maria?“⁹³³

Es ergibt sich eine bemerkenswerte Dialektik zwischen der angenommenen Marienkrönung, die zu postulieren als frommer Akt gilt, und der Sitte, Maria sozusagen ständig neu zu krönen, indem man ihr zu Ehren die „*corona*“ betet. Es entsteht so eine Art Kreisschluß, der jeden Zweifel an ihrem Status als Königin verbietet.

Dieser Status gebühre Maria wegen ihrer königlichen Abstammung, wegen ihrer Heirat mit einem König und schließlich, da sie Mutter eines Königs sei.⁹³⁴

Bernardino unterscheidet die drei Kronen, die dem römischen Kaiser deutscher Nation gebühren, die eiserne, die silberne und die goldene Krone. Diese interpretiert er jeweils als Zeichen der Geduld, der Reinheit und der Vollkommenheit.⁹³⁵ Die goldene, mit wertvollen Edelsteinen besetzte Krone wäre also nach Bernardino Zeichen der Vollkommenheit der Himmelskönigin. Sie entspreche der zwölfsternigen Krone des apokalyptischen Weibes (Offenbarung 12:1) und stehe für ihre Gnadenprivilegien.⁹³⁶

⁹³¹ Bernardino da Siena/ Piero Bargellini Hg. 1936, 33 und 38.

⁹³² Bernardino de Bustis 1588, Bd. 3, 947-1014: Sermonum Marialis Pars Duodecima. In qua tractatur de Beatissimae Virginis Mariae Coronatione, sive glorificatione: & proprio nomine Triumphus Dominae Paradisi nuncupatur.

⁹³³ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 287-300. 288.

⁹³⁴ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 288-9.

⁹³⁵ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 290.

⁹³⁶ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 291-2.

Nach dieser theologischen Rechtfertigung läßt Bernardino eine Reihe illustrierender Marienmirakel folgen, die den Wert des Rosenkranzbetens illustrieren sollen, des „*fare corona*“.⁹³⁷

Die elf aufgezählten Mirakel beweisen den praktischen Wert des Gebetes, denn offensichtlich animiert es Maria zu konkretem Beistand:

„Et propter hoc semper orat ipsa pro nobis et commendat. Ideo sic et nos eam semper debemus laudare; et qua non possumus semper memoriam vite eius habere, faciamus saltem aliquam partem debiti, ne simus totaliter ingrati erga eam.“⁹³⁸

Nicht an Mariens Krönung zu zweifeln, ihr zu Ehren die „*corona*“ zu sagen, hat also in gewissem Sinne den Charakter eines Geschäftes, da ihre Fürsprache im Himmel Errettung vor Fährnissen, Tod und Verdammnis garantiert:

„Sic dicens coronam, laudat Mariam; illa compensabit.“⁹³⁹

Dementsprechend darf man wohl postulieren, daß Darstellungen der Marienkrönung in franziskanischen Kirchen eine ähnliche Stellung zukam wie Rosenkranzbildern in Kirchen des Dominikanerordens.

⁹³⁷ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 295-8.

⁹³⁸ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 299.

⁹³⁹ Bernardino Tomitano/R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 2, 300.

8.6 *Ikonographische Vorlagen*

Das Motiv der niedriger knienden Madonna mit überkreuzten Armen ist in Darstellungen der Marienkrönung vor dem 15. Jahrhundert relativ selten. In der Regel werden Christus und Maria auf demselben Thron sitzend dargestellt.⁹⁴⁰

Dies ist seit dem 12. Jahrhundert so. Das Thema erscheint zunächst in der französischen Portalplastik als Tympanondekoration, ist hier allerdings in sehr unterschiedlichen Nuancen ausgeprägt. So wird die betende Maria in der *Porte Rouge* von Notre Dame in Paris (Abb. 96) von einem Engel gekrönt, während Christus sie segnend grüßt. In der Nordvorhalle von Chartres (Abb. 97) erscheint Maria im Gestus der römischen *Avvocata*, mit Christus zugewandten, geöffneten Armen. Eine im Louvre erhaltene Gruppe aus Elfenbein (Abb. 98) zeigt eine Muttergottes mit betend gefalteten Händen, der Christus ein Juwel in das Diadem einsetzt. Französische Elfenbeindiptychen verbreiteten ein großes Reservoir ikonographischer Möglichkeiten in Europa.⁹⁴¹

In Italien dagegen scheint die Ikonographie der Marienkrönung seit dem späten 13. Jahrhundert stärker festgelegt zu sein. Christus und Maria teilen in der Regel denselben Thron. Der meist unbekrönte Christus setzt Maria die Krone nur mit einer Hand auf das Haupt, während jene die Arme überkreuzt. Die Zahl der in Frage

⁹⁴⁰ Zur allgemeinen Geschichte der Marienkrönung vgl. M. **Lawrence**: Maria Regina. In: Art Bulletin 7 (1924-5), 150-161; G. **Zarnecki**: The Coronation of the Virgin on a Capital from Reading Abbey. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950) 1-12; P. **Wilhelm**: Die Marienkrönung am Westportal der Kathedrale von Senlis. Diss., Hamburg 1941; Gertrud **Schiller**: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4,2: „Maria“, Gütersloh: Gerd Mohn 1980, 114-118 zur Marienkrönung und 154-178 zur *Immaculata*; Philippe **Verdier**: Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique. Paris: Librairie J. Vrin, 1980 = Publications de l'Institut d'études médiévales Albert-le-Grand, Montréal; Mary Tuck **Echols**: The Coronation of the Virgin in Fifteenth Century Art. Ph.D. Thesis, University of Virginia, 1976, Ann Arbor, University Microfilms International 1981.

kommenden Beispiele ist Legion, doch wäre die konkreteste, spätmittelalterliche Marienkrönung, die Ghirlandaio gekannt haben muß, der Altar der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce in Florenz (Abb. 99).

Dieses Taddeo Gaddi und der Giotto-Werkstatt zugeschriebene, um 1330 entstandene Pentaptychon „aktualisierte“ die Ghirlandaio-Werkstatt in den späten 80er Jahren. Sie zwängte das Werk in eine Rahmung „*all' antica*“ und füllte die nun leeren Zwickel mit roten Cherubim-Motiven.⁹⁴² Diese Marienkrönung war der Werkstatt Ghirlandaios also mit Sicherheit bekannt. Der zentrale Bogen folgt der geschilderten Ikonographie, während eine additiv aufgereichte, ca. 100-köpfige Heiligenschar die vier anderen Bögen füllt. Ein 23 Engel zählendes, mit Posaunen, Orgeln, Fiedeln ausgerüstetes Orchester begleitet die Szenerie. Trotzdem lassen sich so gut wie keine Bezugspunkte feststellen, wenn man vom Archaismus der Tafel Giottos absieht, der vielleicht einen konkreten Bezugspunkt zu den archaisierenden Tendenzen im Werk Ghirlandaios bedeutete.

Das zum Großteil in der *Accademia di Brera* befindliche Retabel Gentile da Fabrianos aus dem Franziskanerobservantenkloster von Valle Romita (Abb. 100) entstand zwischen 1405 und 1412 und wurde wahrscheinlich von Chiavello Chiavelli, dem Herrn von Fabriano für das Eremitenkloster gestiftet. Tatsächlich ist das Werk wie Ghirlandaios Retabel voller Anspielungen auf die eremitischen Aspekte des Mönchstumes und weist einige Ähnlichkeiten in der Ikonographie der zentralen Bildtafel auf. Gentile stellt Christus und Maria auf gleicher Höhe sitzend und vor der Sonne schwebend dar. Maria neigt den Kopf und kreuzt in der Tradition des *Trecento* die spindelhaft stilisierten Hände vor der Brust. Der unbekrönte Christus setzt ihr mit seiner Rechten eine fünfzackige Krone auf das Haupt und hält mit der auf seinen Knien ruhenden linken Hand ein goldenes Kreuz. Der barfüßige

⁹⁴¹ Emile **Mâle** (Übers. Gerd Betz): *Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk*. Stuttgart, Zürich: Belser Verlag, 2. Aufl. 1994 (1. Aufl. 1986) 231; Pilippe Verdier 1980, 160.

⁹⁴² Cecilia **Filippini**: *Riquadrature e restauri di polittici trecenteschi o pale d' altare nella seconda metà del Quattrocento*. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 199-209, insbesondere 202-204.

Christus trägt unter seinem blau-roten Mantel ein mit roten und goldenen Applikationen besetztes Diakongewand in der mattbraunen Farbe der Franziskanertracht.

Die Krönung findet vor einer in den Goldgrund punzierten Sonne mit züngelnden Strahlen statt, in deren Mitte die weiße Taube des Heiligen Geistes schwebt. Der von roten Cherubim umgebene, ebenfalls durch eine fünfzackigen Krone bezeichnete, weißbärtige Gottvater im goldpurpurnen Gewand breitet, frontal den Betrachter anschauend, die Arme aus und vereint die beiden Brautleute. Tatsächlich erinnert die Ikonographie in gewissem Sinne an die Darstellung von Heirats- und Verlöbnisszenen. Unterhalb der Szene befinden sich acht Engel in golden, roten und grünlichen Gewändern auf einem Bogensegment, das offensichtlich den Kosmos bezeichnen soll. Sie werden mit Laute, Harfe, Fiedel, Orgel, Gambe und Psalter dargestellt und knien über einer blau grundierten, mit Sternen besetzten Zone, in der Sonne und Mond dargestellt sind.

Die Heiligen der Seitentafeln kehren fast alle bei Ghirlandaio wieder: Hieronymus, Franziskus, Magdalena, Dominikus, Petrus Martyr, Johannes der Täufer und in einer der hypothetischen Rekonstruktionen des Polyptychons auf dem Rahmen Jakobus der Jüngere und Petrus.⁹⁴³ Gentile hielt sich mindestens um 1423 in Florenz auf, wo ihn der junge Fra Angelico getroffen haben muß, der später Aspekte dieses Werkes aufgriff. Gentiles Retabel mag ein typisches Beispiel für viele derartige Werke der noch jungen franziskanischen Observanz gewesen sein. Wie viele spätere Werke basierte Gentiles Werk auf den 120 Jahre vorher entstandenen Mosaiken Jacopo Torritis in Santa Maria Maggiore in Rom, wo der heilige Hieronymus begraben lag. Nicht von ungefähr hält Hieronymus in Gentiles Retabel eine Kirche in der Hand.

⁹⁴³ Matteo **Ceriana**, Emanuela **Daffra** Hg.: Gentile da Fabriano. Il Polittico di Valle Romita. Ausst.-Kat. Milano, Charta, 1993. Vgl. darin vor allem Luciano **Belloi**: Gentile da Fabriano e il Polittico di Valle Romita, auf S. 11-24. Zur Rekonstruktion vgl. Keith **Christiansen** ibidem S. 26.

Erst nach den Werken Fra Angelicos und Filippo Lippis der 1430er und 1440er Jahre wird Maria kniend in räumlich untergeordneter Stellung gezeigt, nun allerdings mit zum Gebet gefalteten Händen. Nach Jeffrey Ruda stammt die Motivik der knienden Maria aus dem *Speculum Humanae Salvationis*, wo in der Regel die Marienkrönung mit der Krönung der Esther und der gemeinsam mit Salomon thronenden Königin von Saba dargestellt werde.⁹⁴⁴

Folge man der Deutung des Hrabanus Maurus, so sei in der Gleichsetzung Mariens und Esthers der Triumph Mariens über den Tod gemeint, der möglicherweise in Beziehung zu den Kulturen der Fronleichnamstradition oder auch der *Immaculata Conceptio* gesehen werden könne. Tatsächlich wird zu Beginn des 16. Jahrhunderts die *Immaculata Conceptio* in Lucca durch einen Schüler Filippino Lippis am Beispiel einer Krönung der Esther dargestellt.

Ghirlandaio vereinigt jedoch als erster Maler des *Quattrocento* in Florenz die untergeordnete Stellung Mariens mit dem Gehorsamkeitsgestus der gekreuzten Arme. Interpretiert man die gefalteten Hände als *fides*, so werden hier andere Charakterzüge Mariens betont, ihr Gehorsam (*oboedientia*) und ihre Demut (*humilitas*).⁹⁴⁵

Die unmittelbarste ikonographische Vorlage Ghirlandaios ist sicherlich Fra Angelicos Marienkrönung aus der dem *Spedale di Santa Maria Nuova* in Florenz zugehörigen Kirche Sant'Egidio (Abb. 101). Die von der Kunstgeschichte 1435 datierte Tafel⁹⁴⁶ wird in der Ghirlandaioforschung immer wieder als Vorlage erwähnt und teilt mit Ghirlandaios Werk das Rundbogenformat, den punzierten Goldgrund mit der eingravierten Sonnenerscheinung sowie die im Gegensatz zum flächigen Goldgrund stehende betont räumliche Staffelung der Heiligen. Auch hier stellt eine Person im rechten vorderen Bildbereich, eine stehende Jungfrauenheilige, den

⁹⁴⁴ Jeffrey Ruda 1993, 151

⁹⁴⁵ Vgl. zur Identifizierung der Gesten die mit den entsprechenden Tituli versehenen Engelsfiguren im oberen Teil des *San Francesco in Gloria* Sassetas in der Sammlung Berenson in Settignano (Abb. 43 der vorliegenden Arbeit).

⁹⁴⁶ Umberto **Baldini**: Beato Angelico. Firenze: Il Fiorino 1986, 239. Mary Tucks Echols 1981, 250 klassifiziert diese Krönung als *Rex Coelestis*-Typus mit

gestischen und visuellen Kontakt zum Betrachter her. Auch Beato Angelico unterscheidet zwischen einer oberen, durch Engel beherrschten Himmelszone und einem unteren, durch Heilige geprägten Bereich. In beiden Zonen schweben Wolken, welche auch hier im oberen Bereich eine Plattform mit Cherubim und Seraphim unterhalb der Krönung bilden. Wie bei Ghirlandaio kreuzt Maria die Arme über der Brust. Die blau-rot-goldene Farbigkeit der Gewänder stimmt in beiden Tafeln weitgehend überein und auch seine Komposition richtet Angelico nach dem rahmenden Rundbogen in Kreisformen aus. Es zeigt sich jedoch ein fundamentaler Unterschied in der Ikonographie des Retabels: Christus sitzt auf gleicher Stufe wie seine Braut und Mutter, diese trägt schon ihre Krone und er setzt ihr ein Juwel in diese Krone ein, ein Motiv, das (wie oben angedeutet) aus dem französischen 13. Jahrhundert stammt und sicherlich über Elfenbeinkunstwerke der Île de France in die Toskana gelangt war.⁹⁴⁷ Zudem hält Christus hier eine goldene Kugel als Herrschaftszeichen in den Händen. Ghirlandaios Baldachin fehlt überdies, und der Übergang zwischen Engeln und Heiligen ist relativ fließend.

Fra Angelicos Art der Komposition und der Punzierung fand einen konkreten Nachahmer in einer Folge von mindestens 6 Werken Neri di Biccis der 1450er und 60er Jahre.⁹⁴⁸

Eine um 1472 datierte Marienkrönung aus dem Franziskanerkonvent San Francesco a Montecarlo in San Giovanni Valdarno (Abb. 102) kann als vermittelndes Werk zwischen Fra Angelico und Ghirlandaio verstanden werden. Auch hier erscheinen im unteren Bereich der Marienkrönung die vier wichtigsten Franziskanerheiligen, deren zwei innere vor der kreisrunden, goldenen Sonnengloriole knien. Hinzu kommen der Täufer, Laurentius, Katharina, Magdalena, Johannes Gualbertus und schließlich Clara als weibliche Franziskanerheilige. Im Gegensatz zu Fra Angelico vereinfacht Neri die Zusammenstellung der Figuren und reduziert das Personal, so daß eine

bekröntem Christus und Heiligen, die auf gleicher Höhe schweben. Vgl. dazu S. 76-83.

⁹⁴⁷ Emile Mâle 1994, 231, Abb. 121.

klarer lesbare Komposition entsteht. Neri verzichtet auf jegliche Räumlichkeit. Seine Komposition wird durch den Gegensatz von Rechteckrahmen und zentraler Kreisform und die formal dazwischen vermittelnden Figuren bestimmt. Die nunmehr beschnittene Tafel war ursprünglich nicht quadratisch, sondern querrrechteckig angelegt, so daß sie (vielleicht in bewußter Archaik) einem Antependium des 13. Jahrhunderts ähnelte. Die Prädelle ist im Gegensatz zu Ghirlandaio mit einer fünfszenigen Marienvita besetzt, so daß der bloß mariologische Aspekt der Tafel noch stärker betont wird. Es sei hier zudem auf die Goldornamentik des blauen Marienmantels hingewiesen, die mir typisch für Franziskanerpalen zu sein scheint, zumal sie bei Ghirlandaio wieder gezeigt wird.

Eine weitere Vorlage bildet eventuell die etwas vorher entstandene, heute in Paris befindliche Marienkrönung Fra Angelicos aus dem Observantenkloster San Domenico in Fiesole (Abb. 103).⁹⁴⁹

Dort krönt der Messias die etwas unterhalb kniende, mit zum Gebet gefalteten Händen dargestellte Madonna auf einem neunstufigen Thron, der von einem gotisierenden Baldachin überfangen wird. Vor diesem Thron kniet eine Schar von Heiligen, die vor allem in Rückenansicht gezeigt werden. Deren Kreis bildet jedoch keine selbständige Einheit wie bei Ghirlandaio, sondern ist um die Thronanlage angeordnet. Auch hier fehlt jedoch trotz der neunstufigen, die neun Engelsordnungen andeutenden Thronanlage die Scheidung zwischen oben und unten. Ghirlandaios Synthese der beiden Vorlagen, der Marienkrönung aus S.Egidio und der Marienkrönung aus Fiesole, wird also um den entscheidenden Aspekt des hierarchischen Trennens von Heiligen, Propheten und Sibyllen und Engeln ergänzt. In beiden Retabeln Fra Angelicos nehmen Dominikanerheilige eine auffällige Stellung ein, doch beherrscht eine eindeutig franziskanische Heiligenversammlung das Retabel in Narni, wo der Wunsch bestanden haben muß, die Ikonographie des Retabels franziskanisch zu besetzen.

⁹⁴⁸ Bruno Santi: Neri di Bicci. Incoronazione della Vergine. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Luchinat Hg. 1992, 119, Kat.-Nr. 3.6.

⁹⁴⁹ M.Tuck-Echols 1981, 125-153.

Gewisse Züge teilt Ghirlandaios Retabel mit dem Werk, das Filippo Lippi 1441-45 für die Dominikanerinnenkirche Sant' Ambrogio in Florenz gefertigt hatte (Abb. 104). Im mittleren Teil dieses Triptychons wird klar zwischen oben und unten getrennt. Auf einer Plattform kniet Maria im Profil mit gefalteten Händen. Der mit einer durchsichtigen Tiara wie ein Papst gekrönte, weißbärtige Gottvater setzt ihr eine ebenfalls transparente Krone auf. Im Vordergrund kniet eine Schar von Heiligen, deren Blicke sich mit denen des Betrachters treffen. Den links vorne knienden, grün gewandeten Martin von Tours zitiert Ghirlandaio in seinem Werk rechterhand im heiligen Hieronymus: in der Position, dem Faltenwurf und der Drehung des Hauptes. Im Gegensatz zur unübersichtlichen und narrativ-detailreichen Komposition Lippis ordnet Ghirlandaio seine Figuren im unteren Teil des Werkes dem strengen Kreisraster unter. Die niedrig kniende Jungfrau mit dem Gottvater erklärte Jeffrey Ruda als Reaktion auf das Konzil von Florenz und den Streit um die „*filioque*“-Formel.⁹⁵⁰ Diese Ikonographie betont die Demut Mariens, welche jedoch durch die Vaterrolle Gottes einer natürlichen Rangfolge im Verständnis der Zeit entsprochen haben mag.

Ein weiteres Werk Filippo Lippis und seiner Werkstatt läßt ebenfalls enge Bezüge zu Ghirlandaio vermuten.⁹⁵¹ 1466 fertigte der Maler erste Studien für die Apsis des Domes in Spoleto an (Abb. 105). Im folgenden Jahr zogen Filippo, sein Sohn Filippino und Fra Diamante dorthin. Im November 1468 schließlich war die Apsiskalotte mit einer Marienkrönung fertig ausgemalt. Auftraggeber des Werkes zwar die Dombauhütte, doch die ersten Zahlungen nahm kein anderer vor als eben jener Kardinal Berardo Eroli, der einige Jahre danach in Narni die Kirche San Gerolamo bauen lassen sollte.

⁹⁵⁰ Jeffrey Ruda 1993, 151.

⁹⁵¹ A. **Sausi**: Storia del comune di Spoleto dal scolo XII al XVII. Bd. 2, Foligno 1884 (Neudruck: Perugia 1972) 34, 51-2, 62; V. **Maugin**: Fra Filippo à Spoleto. In: Revue de l'Art. 56 (1929) 11; Jeffrey Ruda 1993, 292-296, 473-477, zur Marienkrönung in Spoleto u. zu Eroli.

Die Krönung Mariens füllt die gesamte Apsiskalotte der Kathedrale. Auch hier krönt Gottvater die vor ihm mit zum Gebet gefalteten Händen dargestellte Jungfrau. Gottvater erhebt die rechte Hand zum Segen, während die Linke der Jungfrau eine etwas überdimensionierte Krone auf das Haupt setzt, ein in dieser Konstellation seltener Gestus. Gottvater trägt einen langen weißen Bart und eine ebenfalls sehr große, tiaraartige Krone. Üppig verzieren Perlen sowohl diese Krone, als auch Gottes Gewandsäume und den Mantel Mariens. Diese kniet auf den Wolken, während Gottvater auf einem Thron sitzt, dessen Sockel Blumenornamente und Perlen schmücken.

Die Krönung spielt sich vor einer im Zentrum zum Teil vergoldeten Gloriole aus blauen, konzentrischen Kreisen ab. Aus dem inneren, goldenen Kreis schießen züngelnde, breite Flammen, aber auch zahlreich und eng angeordnete Strahlen hervor. Rosenhecken und neun Engelsordnungen umgeben diese Lichterscheinung. Zwei Engel knien rechts und links mit Lilien in den Händen. Darunter knien sieben Propheten bzw. Vorläufer Christi (Adam, Josua, Daniel, Elisas, Michael, Jonas und Johannes dem Täufer) und sieben Sibyllen bzw. Typen Mariens (Eva, Rachel, Lea, Bathseba, Esther, *Sibylla Eritrea* und *Tiburtina*). Leere grüne Hügel in der Mitte der Komposition stellen das Josaphat-Tal dar, in dem sich Begräbnis und Himmelfahrt ereignet haben sollen. Über den Bergen schweben links die Mondsichel und rechts die Sonne. Dies verdeutlicht noch einmal, daß Maria nicht vor der Sonne, sondern vor dem göttlichen Licht schwebt. Komposition und Figurenanordnung nehmen in vielen Aspekten Ghirlandaios Werk vorweg.

Allgemeinere Analogien zu Ghirlandaio ergeben sich in der Anordnung der Engel, der Sonnenscheibe der Apsismitte, der räumlichen Beziehung zwischen Maria und Gott, sowie in der Kombination von Propheten, Sibyllen und Krönung. Ghirlandaio dehnt die horizontal gelagerte Komposition Lippis jedoch in die Senkrechte.

Entscheidend andere Akzente setzt Filippo Lippi durch die Darstellung Gottvaters statt Christi und seine papstartige Bekrönung. Es lassen sich allerdings konkrete Zitate Ghirlandaios aus dem Werk Lippis in Spoleto nachweisen:

- 1.) Die generelle Komposition mit der untergeordneten Stellung Mariens, den zwei streng getrennten Himmelsordnungen und die betonte Flächigkeit des Werkes.
- 2.) Die Ornamentik des Marienmantels weist in beiden Werken große Ähnlichkeiten auf, es handelt sich beide Male um den charakteristischen, symbolisch mit der Passionsthematik verbundenen Granatapfelbrokat.
- 3.) Die Krone Gottvaters besteht aus über doppelten Voluten stehenden Palmetten um eine konischen, tiaraartigen Form herum. Diese ornamentale Struktur wiederholt Ghirlandaio in dem Baldachin, den zwei Engel wie eine Krone für die *Regina Angelorum* emporheben.
- 4.) Die konzentrisch angeordneten Himmelskreise erscheinen in einem Werk der 90er Jahre, in der Madonna in der Glorie für die Dominikanerkirche Santa Maria Novella wieder (siehe Kapitel 9).

Auch dies scheint ein Indiz dafür zu sein, daß Ghirlandaio sich intensiv mit dem Werk Filippo Lippis auseinandergesetzt hat.

Dieses Motiv der Himmelsglorie hinter einer Marienkrönung wiederum benutzt schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts das Apsismosaik Jacopo Torritis in S.Maria Maggiore zu Rom (Abb. 107).⁹⁵² Es läßt sich eine Kette konkreter Bezugnahmen seit der Zeit des frühen 13. Jahrhunderts bis in die Jahre 1469 bis 1530 rekonstruieren.

Spätestens seit dieser am Ende des 13. Jahrhunderts von Nikolaus IV. und dem Kardinal Jacopo Colonna gestifteten Marienkrönung Jacopo Torritis in Santa Maria Maggiore in Rom war das Thema franziskanisch besetzt.⁹⁵³

Nach dem Vorbild des Nordportales von Chartres stellt Torriti die Madonna im Fürbittegestus der *Avvocata* dar, einer der bekanntesten Marienikonen. Sie sitzt auf gleicher Höhe mit Christus auf einem Lythrathron. Christus setzt ihr ein mit Rubinen, Smaragden und Amethysten verziertes Diadem auf das Haupt. Er selber ist vom Kreuznimbus hinterfangen, doch unbekrönt; er hält ein offenes Buch in den Händen,

⁹⁵² Philippe Verdier 1980, 156-160.

⁹⁵³ Vgl. Alessandro **Tomei**: *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*. Roma: Argos 1990, 99-126, 153-7.

in dem zu lesen ist: „*Veni electa mea et ponam in te thronum meum.*“ Diese Worte der oben besprochenen Antiphon erscheinen auf dem Baldachin Ghirlandaios wieder. Beide Figuren sitzen innerhalb eines mit Sternen besetzten Himmelskreises über dem Mond, der Maria und der Sonne, die Christus zugeordnet sind. Unterhalb der Krönungsszene ließen sich die franziskanischen Stifter mit den heiligen Petrus, Paulus, Franziskus rechts und Johannes dem Evangelisten und Antonius von Padua rechts darstellen.

In Santa Maria Maggiore war der Kirchenvater Hieronymus begraben, der aus Bethlehem die Krippe Christi mit nach Rom gebracht hatte. Ca. 20 Jahre vor Ghirlandaio hatte der Kardinal Guillaume d'Estouteville ein neues Grabmal für den Kirchenvater stiften lassen.⁹⁵⁴

D' Estouteville war der große Konkurrent des Reformpapstes und Observantenfreundes Pius' II. gewesen. Berardo Erolis, dem Freund des Sieneser Papstes, der seine Ämter durch diesen erhalten hatte, müssen die Maßnahmen d' Estoutevilles geradezu als Usurpation erschienen sein.⁹⁵⁵ Eine besondere Verbindung zu Hieronymus ergibt sich weiter in einer narrativen Szene des unteren Bereiches der Apsisdekoration, da dort Hieronymus Paula und Eustochium die Schrift erklärt. Wie oben erwähnt, verstand man die Briefe des Hieronymus an die beiden römischen Damen als grundlegende Texte der Observanz. Es ergeben sich also einige klare Verbindungen zu Ghirlandaio: die Inschrift des Buches mit der Antiphon, das franziskanische Patrozinium der Kirche, die Wichtigkeit des Hieronymus für die Kirche. Erolis Stiftungen in Spoleto nahmen sicherlich konkret Bezug auf Santa Maria Maggiore, und es steht zu vermuten, daß die Franziskanerobservanten von Narni dies in ihrem Hochaltarretabel auch beabsichtigten.

Diesbezüglich könnten auch die anderen Inschriften des römischen Mosaiks von Bedeutung sein. Unterhalb des Thrones stehen die Antiphon: „*Maria Virgo*

⁹⁵⁴ Walter **Buchowiecki**: Handbuch der Kirchen Roms. Wien 1967, 137-276, zu D'Estouteville 241.

assumpta est ad ethereum thalamum in quo Rex Regum stellato sedet solio“ sowie nächst der Darstellung des Jordanflusses die Verse: „*Exaltata est sancta Dei genitrix super choros angelorum ad caelestia regna*“, leicht abgewandelte Zitate nach dem Marienoffizium zur Himmelfahrt.⁹⁵⁶ Das himmlische Gemach drückt Ghirlandaio durch den Baldachin aus und die flankierenden Engel vertreten mehr oder weniger die neun Engelschöre.

Torritis Werk dürfte eine Art Urbild für die franziskanische Kunst des *Trecento* dargestellt haben. Wenig später bzw. zeitgleich (1297) entsteht Cimabues Ausmalung der Kirche San Francesco in Assisi (Abb. 108 a,b),⁹⁵⁷ welche ebenfalls Christus und Maria inmitten des himmlischen Hofes zeigte, jedoch als Braut und Bräutigam nebeneinander auf einem Throne sitzend.

Schon die Darstellung der Himmelfahrt Mariens bei Cimabue ist ungewöhnlich. Fährt sonst die *animula* Mariens allein oder als kleine Figur von Christus getragen gen Himmel, so lehnt hier Maria bräutlich an Christi Brust in der Mandorla. Im Himmel sitzt sie wiederum auf dem gleichen Throne wie Christus und leistet durch die nach links ausgestreckte Hand Fürbitte. Zu Füßen des Thrones knien wieder im wesentlichen Franziskaner im Gebet.⁹⁵⁸ Eventuell war hier die Apsisdekoration der Kirche Santa Maria in Trastevere Vorbild gewesen (Abb. 106). Cimabues Fresko mündet in eine andere Bildform, den thronenden König und die Königin inmitten der Himmelshierarchie, ein Thema, das von Nardo di Cione in der Strozzi-Kapelle von S.Maria Novella wieder aufgegriffen wurde.

Die Ikonographie der Marienkrönung im *Trecento* veränderte sich in bezug auf die gekreuzten Arme Mariens, die als Gestus des Gehorsams verstanden werden

⁹⁵⁵ Siehe oben; zum Konflikt zwischen D'Estouteville und Pius II. vgl. Enea Silvio **Piccolomini** (F.A. **Gragg** Übers. und L.G. **Gabel** Hg.): *Commentaries*. = *Smith College Studies in History*, Bd. 22, 102.

⁹⁵⁶ *Breviarium Romanum* 1630, 829. Es handelt sich um die eröffnende Antiphon, der ein Zitat aus Jesus Sirach 24 und das *Ave Maris Stella* folgen, wonach die Antiphon *Exaltata* ... gesungen wird.

⁹⁵⁷ Philippe Verdier 1980, 155.

⁹⁵⁸ Monica **Chiellini**: *Cimabue*. Firenze: Antella 1988, 20-24, Abb. 25-26.

konnten. Indem Lippi und Ghirlandaio in Spoleto und in Narni bewußt auf ein sehr altes ikonographisches Vorbild zurückgriffen, ergaben sich neue Aspekte:

- 1.) Die hier aufgegriffene, sehr alte, bis ins 13. Jahrhundert zurückreichende Bildtradition rechtfertigte eine bestimmte, franziskanische Sicht auf Maria, in einer Zeit, in welcher man um mariologische Fragen stritt.
- 2.) Die Observanten beriefen sich in der Auswahl der Heiligen und ihrer Anordnung auf die Tradition der Kirchenväter, auf Hieronymus und damit auf das frühe Christentum.
- 3.) Die Wahl eines alten und damit würdevollen, ikonographischen Vorbildes, die Verwendung einer bestimmten Gestensprache unterstrichen Gehorsam und Demut in der Ideologie der Observanten, die auf besondere Regeltreue angelegt war und damit den Anspruch erhob, zurück zu den Wurzeln des Ordens zu finden.

Es erscheint also durchaus wahrscheinlich, daß sich Ghirlandaio auf Wunsch der Franziskanermönche oder auf Wunsch der Familie Eroli mit den Werken Lippis oder sogar Torritis auseinandergesetzt hat und somit auch in der Wahl der Rundbogenform eine freie Version der Marienkrönungen in Spoleto oder Rom anfertigte, so wie später Spagna und Raphael freie Versionen seines Retabels auf Wunsch der Auftraggeber erstellten.⁹⁵⁹

Ein etwa gleichzeitiges Werk des Andrea della Robbia (Abb. 109) für franziskanische Auftraggeber weist ebenfalls Analogien zur Marienkrönung Torritis in S. Maria Maggiore auf. Auch hier erscheint der Hl. Hieronymus (allerdings als Büsser) unter den Heiligen der Marienkrönung. Es wird ebenfalls wörtlich nach dem Mosaik der römischen Kirche, bzw. aus dem Himmelfahrtsoffizium zitiert (mit der Inschrift „*MARIA VIRGO ASSUMPTA EST AD ETHEREUM THALAMUM*“). Gottvater krönt die Madonna mit einer fünfzackigen Krone (wie bei Ghirlandaio), in der oben erwähnten Tradition des Bernardino da Siena. Die Zusammenstellung

⁹⁵⁹ Vgl. dazu Giovanni Eroli 1880 und Umberto Gnoli 1917.

der Heiligen ähnelt gleichfalls dem Werk Ghirlandaios. Von links nach rechts erscheinen Hieronymus als Büsser, der heilige Antonius mit Buch und Flamme, eine kniende Heilige, vermutlich Clara, mit einer Jungfrauenheiligen, eventuell der heiligen Agnes, und schließlich Franz, der hier mit einem Kruzifixus in der Hand dargestellt wird. Das vermutlich nach 1482 entstandene Retabel wurde von Magio Ugurgieri oder seiner Verwandten Agnese Ugurgieri für die *Osservanza* der Franziskaner in Siena gestiftet, eine Kirche, die wie die Franziskanerkirche San Salvatore al Monte in Florenz eine Schlüsselrolle in der Kunstpolitik der Franziskanerobservanten gespielt haben muß.⁹⁶⁰

8.7 Imitationen und Variationen des Themas in der Nachfolge Ghirlandaios

1505 fertigte Cosimo Rosselli eine Marienkrönung für die del Giglio-Kapelle in Santa Maria Maddalena de' Pazzi an (Abb. 110), die gewisse Ähnlichkeiten zu Ghirlandaios umbrischem Retabel aufweist.⁹⁶¹ Rosselli greift im Format auf die Tafel Fra Angelicos aus Santa Maria Nuova zurück, ebenso in der Kreisform, die seine zentrale Marienkrönungsgruppe umgibt, doch zitiert er bestimmte Aspekte aus Ghirlandaios Tafel. Wie dort ordnet er die Heiligen des unteren Bereiches in

⁹⁶⁰ Allan **Marquand**: *Andrea della Robbia and his Atelier*. Bd. 1, Princeton: Princeton University Press, London: Humphrey Milford 1922, 61-64. Andrea **Muzzi**: *Gli osservanti francescani, i savonaroliani e Andrea della Robbia*. In: Giancarlo **Gentilini** Hg.: *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*. Ausst.-Kat., Firenze: Giunti 1998, 43-56, 47. Muzzi vermutet in der knienden Nonne ein Porträt der Agnese Ugurgieri. Da sie jedoch mit Heiligenschein dargestellt ist, kann davon ausgegangen werden, daß es sich um eine Franziskanerheilige handelt. Die hinter ihr stehende Heilige könnte allerdings die heilige Agnes oder Lucia sein. Zu San Salvatore al Monte vgl.: R.**Pacciani**: *Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico e la Chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze*. In: *Prospettiva* 66 (1992) 27-35. Siehe auch die von Alexander Markschieß/Berlin angekündigte Arbeit zu San Salvatore al Monte.

⁹⁶¹ Alison **Luchs**, *Cestello, a Cistercian Church of the Floentine Renaissance*. New York, London: Garland 1977, 104-105 und 385-396 (Dok. 21,22). Das Retabel sollte die Frauenkapelle der Del Giglio-Familie schmücken. Vgl. auch Anna Padoa Rizzo in: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 117, Kat.-Nr. 3.3.

einem perspektivisch fluchtenden Kreise mit Kosmas und Damian in der Mitte an. Auch hier vermittelt eine Figur zwischen Bild und Betrachter, in diesem Falle der sich umwendende heilige Petrus links vorne. Rosselli stellt ebenfalls am oberen Rande der Heiligengesellschaft Propheten dar: Elias, David und Moses. Maria überkreuzt wieder die Arme in der vor der goldenen Sonne, allerdings auf blauem Grunde angeordneten Krönungsgruppe. Im Gegensatz zu Ghirlandaios Werk sitzen Maria und Christus nebeneinander auf demselben Wolkenthron.

Rossellis Hauptquellen sind die Malerei des *Trecento* und die Versionen des Themas von Fra Angelico und Neri di Bicci. Das Leiden Christi wird im oberen Bereich betont, denn Gabriel hält rechts nicht nur die Lilie, sondern auch die Dornenkrone in der Hand. Dem entspricht links Michael in Rüstung und Schwert. Rosselli bereichert also die Darstellung um Elemente des Jüngsten Gerichtes, die *Arma Christi* als Zeugnisse des Leidens und Legitimation göttlichen Richtertums, welches wiederum das Schwert Michaels symbolisiert. Gabriel ist als Verkünder auch Maria verbunden, ebenso wie Michael als Verteidiger des apokalyptischen Weibes. Christologische, aber auch mariologische Aspekte verbinden also die beiden Erzengel. Auf diese Einbeziehung apokalyptischer Motive deuten zudem Johannes der Evangelist und der Täufer an den äußeren Seiten der Szene. Rossellis Tafel war für eine Familienkapelle bestimmt und ist eventuell deshalb in der Auswahl ihrer Heiligen weniger systematisch als die Narneser Tafel. Auffälligerweise trennt die Tafel jedoch im mittleren Bereich die Geschlechter: rechts die Jungfrauenheiligen um Magdalena, links um Petrus die Apostel, eine Trennung, die der Sitzordnung einer christlichen Kirche entsprechen würde.

Eine freie Variation nach Ghirlandaio entstand 1503 in der Werkstatt des Bernardino Pinturicchio (Abb. 111).⁹⁶² Pinturicchio läßt die Krönung vor einer waldigen

⁹⁶² Enzo **Carli**: *Il Pinturicchio*. Milano: Electa 1960, 63. Pinturicchio hat das Gemälde spätestens 1503 vollendet, da die ersten Zahlungen im Juni jenes Jahres einsetzen. Der größte Teil des Gemäldes wird jedoch seinem Mitarbeiter Giovan Battista Caporali zugeschrieben. Pinturicchio hat für die Familie der Erolì *nach* 1497 in Spoleto gearbeitet, als er für den Bischof Costantino Erolì eine Kapelle mit einer *Sacra Conversazione*, einem segnenden Gottvater darüber und einem

Landschaft mit einer zentralen Stadtansicht stattfinden. Innerhalb der Mandorla wird Maria vor punziertem Goldgrund gekrönt wie bei Domenico Ghirlandaio. Wie bei jenem kniet in der Bildmitte der stigmengezeichnete Franziskus. Die ebenfalls knienden und aufeinander bezogenen Heiligen Bernardino, Bonaventura, Ludwig von Toulouse und Antonius von Padua umgeben den Ordensgründer. Hinter dieser Gruppe stehen die zwölf Apostel mit zum Himmel gewandtem Blick. Pinturicchio trifft hier also eine räumliche und inhaltliche Trennung zwischen Franziskanerheiligen und Aposteln. Der himmelnde Blick der Apostel findet sich normalerweise in den Darstellungen der *Assumptio* Mariens, denen auch die Mandorla entstammt, in der die Krönung sich abspielt. Pinturicchio greift also auf Ghirlandaios Vorlage zurück, verschmilzt sie jedoch mit Elementen aus Darstellungen der Himmelfahrt.⁹⁶³

Dies geschah auch in einem Werk, für das Raphael 1503 einen Auftrag erhalten hatte (Abb. 112), dessen Ausführung sich jedoch immer wieder verzögerte.⁹⁶⁴ Laut erstem

Schmerzensmann darunter schuf. Vgl. auch Enzo Carli 1960, 59. Zur Kapelle sind keine Dokumente erhalten. A. **Bertini Calosso**: Gli affreschi del Pintoricchio nel Duomo di Spoleto. In: Rivista dell' Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell' Arte. Sonderheft, Roma 1954, 6. Vgl. dazu auch Lamberto **Gentili**, Luciano **Giacchè**: Spoleto. Roma: Edindustria 1978, 334; S. **Magliani**: Il fregio decorativo della Cappella Erolì nella Cattedrale di Spoleto. In: Spolegium, 34-35 (1990), 191-197. Mit den Franziskanerobservanten verband ihn auch seine Arbeit an der Bufalini Kapelle in S. Maria in Aracoeli. Vgl. dazu Holly Marguerite **Rarick**: Pinturicchio's Saint Bernardino of Siena Frescoes in the Bufalini Chapel, S. Maria in Aracoeli, Rome: an Observant Commentary of the Late Fifteenth Century. Ph.D.-Diss., Case Western University 1990.

⁹⁶³ In einigen seltenen umbrischen Miniaturen des 13. Jahrhunderts wird Christus in der Mandorla in Gegenwart der 12 Apostel und Francescos gezeigt, eine Version, die Francesco anstelle des Propheten Jesaias als Vermittler vorführt. Es mag sein, daß auch im Werk Ghirlandaios eine ähnliche Kombination von Aposteln und Franziskanern gemeint ist, die also letztendlich auf das *Dugento* zurückginge. Vgl. Emanuela Sesti 1986, 197-208, 208.

⁹⁶⁴ Umberto **Gnoli**: Raffaello e l'Incoronazione di Monteluce. In: Bollettino d'Arte 11, Nr. 6 (1917) 133-154. Gnoli gibt eine umfassende Geschichte der *Madonna di Monteluce* bis ins 19. Jahrhundert wieder. Zudem bringt er neben Raphaels Tafel die Tafeln Spagnas in Todi und Trevi, Jacopo Siculos in Norcia und eine dominikanische Tafel unbekannter Hand im Dom zu Norcia mit Domenicos

Vertrag sollte sich der Maler auf die Tafel in Narni beziehen; 1505 und 1516 wurden weitere Verträge geschlossen. Die etwa 1525 von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführte Tafel geht nur noch in einigen wenigen Aspekten auf Ghirlandaio zurück. Im unteren Teil stellen die Maler ein Detail der Himmelfahrt dar, die aufgeregt gestikulierenden Apostel, welche den mit Blumen geschmückten Sarkophag der Madonna umgeben. Im oberen Bereich sitzen Maria und der sie krönende Christus auf einer Wolkenbank, die eine Lichterscheinung hinterfängt. Maria kreuzt wie bei Ghirlandaio die Hände über der Brust. Die beiden Raphael-Schüler übernehmen Format und generelle Komposition, die Trennung zwischen oben und unten sowie die doppelte Kreisstruktur von Ghirlandaio. Die Lichterscheinung des Hintergrundes im Bild der Raphael-Werkstatt variiert den Goldgrund in Ghirlandaios Version, dem Diktum Albertis folgend, der die Verwendung puren Goldes verurteilte.⁹⁶⁵ Ansonsten bleibt die Fassung Giulio Romanos und Francesco Pennis jedoch unabhängig. Interpretiert man die Lichterscheinung, die Taube und Christus als Darstellung der Dreieinigkeit, so ergibt sich auch ein etwas anderer Bildsinn, denn Maria wird *de facto* von den drei Heilspersonen gekrönt. Zudem folgt das Werk mit dem narrativen Einschub der unteren Szene stärker den Erzählungen des Themas, die Himmelfahrt und Marienkrönung zusammen schildern. Die besondere Betonung franziskanischer Ordenspropaganda entfällt damit, da kein einziger Ordensheiliger dargestellt wird. Grund hierfür mag eine Veränderung des Klimas zwischen den großen Bettelorden gewesen sein, da die Streitigkeiten um die *Immaculata* und das Fronleichnamfest allmählich begraben wurden.

Marienkronung in Verbindung. Charakteristischerweise haben die Domenikaner die Kronung durch eine Rosenkranzmadonna ersetzt, während im unteren Teil der Tafel Dominikus im Kreis vor allem der Heiligen des Dominikanerordens kniet. Gnoli schreibt diesbezüglich, der Predigerorden habe wie schon oft ein franziskanisches Motiv „dominikanisiert“ („*domenicanizzato*“) (138). Die letzte Schilderung dieser Rezeptionsreihe enthält Hannelore **Glasser**: *Artists' Contracts of the Early Renaissance*. New York, London 1977, 66-68.

⁹⁶⁵ Zitiert nach Michael Baxandall 1987, 27.

Die engste Nachahmung erfährt Ghirlandaios Werk in der 1511 in Auftrag gegebenen Marienkrönung in Todi (Abb. 113), die ebenfalls laut Vertrag der narnesischen Tafel folgen sollte.⁹⁶⁶ Bis in die Zusammenstellung der Heiligen hinein folgt der Maler Spagna dem Modell, doch ereignet sich auch hier die Szene nicht vor Goldgrund, sondern vor blauem Himmel. Spagna bildet die Schar der Heiligen vor einer großen Landschaft ab und nicht auf Wolken. Ghirlandaios Baldachin wird hier bis in die Ornamentik hinein wiederholt, doch erscheint eine etwas andere Inschrift: „*VENI DILECTA*“. Auch hier setzt Christus der nun im Dreiviertelprofil gezeigten Maria eine fünfzackige Krone auf. Spagna verwandelt Ghirlandaios Puttenplattform in eine Gloriole aus Cherubim und Seraphim, die auch den oberen Bereich abgrenzt. Er kippt das ehemals räumliche Motiv also in die Fläche. Die Zahl der Heiligen im unteren Bereich der Tafel steigt auf 25, von denen nur 10 dem Franziskanerorden zuzurechnen sind. Die Anordnung und Auswahl der Heiligen orientiert sich nicht mehr am System Ghirlandaios, der ja zwölf Franziskanerheilige in Anlehnung an die zwölf Apostel zeigte. Offensichtlich ist die Heiligenauswahl willkürlicher.

Auch die Themen der heute im Louvre befindlichen Prädelle sind dieselben wie in Narni: die Stigmata, der Schmerzensmann, die Buße des Hieronymus. In den Gewändern der Heiligen erlaubt sich Spagna allerdings Freiheiten: er stellt auf der *Cappa* des Ludwig von Toulouse den in der Mandorla sitzenden Gottvater und darüber ein Medaillon mit dem Schmerzensmann dar, in der *Cappa* Bonaventuras die ganzfigurig thronende Muttergottes mit dem nackten Kind und darüber den kreuztragenden Christus, in der *Cappa* des Bischofsheiligen rechts neben

⁹⁶⁶ L. **Sabatini**: Descrizione della *Coronazione* della Vergine etc. di Todi. Narni 1890; Raimond van Marle, Bd. 14, 1933, 449-466 (zu Spagna); Ulrich Thieme, Felix Becker, Hans Vollmer Hg.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 31, Leipzig, Seemann 1937, 323-324, *a voce*: Spagna; Francesco **Gualdi Sabatino**: Giovanni di Pietro detto lo Spagna. Spoleto 1984. Der kürzeste und effizienteste Überblick der umbrischen Ghirlandaiorezeption jener Tage ist: Guido **Guidi**, Pietro **Scarpellini**, Francesco **Mancini**: Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Milano: Electa 1983, 40, 49, 78, 101, 111, 140, 154, 167, 174, 179 sowie 193 zu Ghirlandaio.

Hieronymus die Auferstehung Christi (Abb. 113 b). In diesen Details betont Spagna also die Leidensthematik und damit christologische Aspekte. Im Gegensatz dazu stellt Ghirlandaio (Abb. 91 b) auf den Gewändern Johannes den Evangelisten in einer Muschelnische dar und eine von Putten und goldenen Strahlen umgebene *Assunta* oder Madonna der Unbefleckten Empfängnis mit den zum Gebet gefalteten Händen.

Spagnas etwas später entstandene Marienkrönung von Trevi (Abb. 114) vereinfachte die Ikonographie entscheidend, da hier die Propheten im oberen Bereich fortgelassen wurden. Maria trägt einen Schleier, sie wird also in erster Linie als Mutter gezeigt. Die Zahl der Heiligen im unteren Bereich verringert sich weiter, doch fügt der Maler Magdalena links und Helena rechts hinzu und ordnet die anderen Heiligen ähnlich, doch spiegelverkehrt an, so daß Hieronymus nun links, Bonaventura und Ludwig von Toulouse rechts der Mitte zu sehen sind. So wechselt Hieronymus auf Christi rechte Seite, also auf die liturgisch wichtigere Position im Bildfelde.⁹⁶⁷

In der 1526 für die Kirche San Giacomo in Spoleto entstandenen Marienkrönung (Abb. 115) folgt Spagna weitestgehend der Vorlage Filippo Lippis in der Kathedrale. Nur die gekreuzten Arme der Madonna werden hier von Ghirlandaio übernommen. Offensichtlich war hier die lokale, auf Fra Filippo Lippi bezogene Tradition eine stärkere, ikonographisch verbindliche Quelle.⁹⁶⁸

⁹⁶⁷ Eine Umzeichnung der Marienkrönung von Trevi entsteht im 19. Jahrhundert durch den deutschen Künstler Johann Anton Ramboux, der so ein wertvolles ikonographisches Dokument lieferte. Frankfurt, Städel, Skizzenbuch des Johann Anton Ramboux, S. 63.

⁹⁶⁸ 1504 fertigte Ghirlandaios Sohn Ridolfo eine in vielen Aspekten an die Tafeln in Narni und Città di Castello angelehnte Version des Themas an, die sich heute im Musée du Petit Palais in Avignon befindet. Maria wird hier vor einer bunten Gloriole mit gefalteten Händen, wie in Città di Castello gezeigt, doch in einer Haltung und mit einem Christus, die in vielem an die Tafel in Narni erinnern. Die Tafel ist zudem in vielen Aspekten der Zeichnung in den Uffizien ähnlich, der Ridolfo nur die Figuren der beiden Predigerbrüder Dominik und Thomas von Aquin hinzugefügt hat. Vgl. Michel **Laclotte**, Elisabeth **Mognetti**: Avignon, Musée du

8.8 Die Marienkrönung als Vehikel der Immaculata Conceptio

Ghirlandaios Tafel entstand in dem Ambiente heftiger Debatten um die Verehrung der Unbefleckten Empfängnis. Schon 1440 (unmittelbar nach den Konzilien von Basel und Florenz) waren die Feiern im Dom zu Florenz eingerichtet worden, 1448 gründete man in der Stadt eine Stiftung, um eine allein der *Immaculata* gewidmete Kirche zu bauen.⁹⁶⁹

Andererseits stritten die Dominikaner vehement gegen dieses Dogma und der Einfluß des Erzbischofs Antoninus Pierozzi mag die Gründung einer solchen Kirche verhindert haben. Wie oben angedeutet, kam es 1482 zum Eklat, als der Prediger und spätere Ordensgeneral Vincenzo Bandelli in S. Marco gegen das Fest der *Immaculata* ins Feld zog.⁹⁷⁰ Nur zwei bis vier Jahre später entstand die Marienkrönung Ghirlandaios für eine Kundschaft, die ebenso überzeugt war, im Recht zu sein: für die Franziskanerobservanz.

Die Marienkrönung ist seit dem 13. Jahrhundert eines der bevorzugten Mittel des Franziskanerordens, um die Unbefleckte Empfängnis darzustellen.⁹⁷¹

Schon im 13. Jahrhundert werden Darstellungen der Marienkrönung begleitet von Psalm 109 (110): 1-3:

„Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis: Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum. Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare

Petit Palais. Peinture Italienne. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1987, 102, Kat. - Nr. 82, Inv.-Nr. 298.

Die Tafel entstand für das Nonnenkloster San Jacopo a Ripoli, wo in den 1480er Jahren eine Reihe wichtiger mariologischer Schriften verlegt und gedruckt worden waren. Laut Katalog ist Ridolfo hier stark von Piero di Cosimo beeinflusst gewesen. Weitere, freskierte Krönungen entstehen außerdem in der Cappella dei Papi in S. Maria Novella und in Ognissanti.

⁹⁶⁹ Anna **Forlani Tempesti**, Elena **Capretti** : Piero di Cosimo. Firenze: Octavo 1996, 135. Vgl. Laura Dal Prà 1988, 267-81, 269.

⁹⁷⁰ Celestino Piana 1954, 450-6; Laura Dal Prà 1988, 278.

⁹⁷¹ Mirella **Levi d`Ancona**: The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance. Washington: College Art Association of America 1957 = Monographs on Archaeology and Fine Arts 7, 28-32.

in medio inimicorum tuorum. Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.“⁹⁷²

Der erste Vers war auf die daneben dargestellte Marienkrönung bezogen, eine Fassung, in der die Jungfrau auf derselben Bank wie Christus sitzt. Die folgenden Passagen des Textes brachte man seit dem 12. Jahrhundert mit der Motivid der *Immaculata* in Verbindung.⁹⁷³

In der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts beeinflusste die Esther-Geschichte die Ikonographie der Marienkrönung, so daß man (wie unten zu sehen sein wird) durch diese theologisch begründete Angleichung den Aspekt der Unbefleckten Empfängnis darzustellen versuchte.⁹⁷⁴ Schon die *Biblia Pauperum* kombinierte die Marienkrönung mit der Krönung Bathsebas durch Salomon (charakterisiert durch Gleichrangigkeit) und der Krönung Esthers durch Ahasver (geprägt durch den Niveauunterschied). Levi d'Ancona postuliert eine ikonographische Vermischung des Esther- und des Marienthemas durch die Immakulisten, die aus diesem Grunde die Madonna unterhalb von Christus zeigen.⁹⁷⁵ Diese Kontaminierung brachte man mit der *Expositio in Librum Esther* des Hrabanus Maurus in Verbindung, welche zum ersten Male Marienkrönung und Errettung der Esther miteinander gleichsetzte.⁹⁷⁶

Hrabanus Maurus deutet Esther typologisch als *figura* der *Ecclesia*, und damit als *figura* der Muttergottes. Dies hängt mit der Verhelichung der Esther zusammen, welche der König in sein Gemach ruft und erwählt:

„Tunc enim mystice Esther, id est Ecclesia, de nationibus apostolica praedicatione ad Christum regem, per sanae fidei credulitatem et baptismatis sacramentum introducebatur, formosa, et incredibili virtutum pulchritudine omnium oculis gratiosa et amabilis videbatur. Cujus temporis meminit apostolus Paulus scribens ad

⁹⁷² Mirella Levi d'Ancona 1957, 28. Darstellung der Marienkrönung in einem flämischen Psalter des British Museum (Add. MS 2114, fol. 10 v.).

⁹⁷³ Mirella Levi d'Ancona 1957, 29. Eine andere Passage, die immer wieder auf die Idee der *Immaculata* bezogen wurde, war Jesus Sirach 24: 24.

⁹⁷⁴ Laura Dal Prà 1988, 279-80.

⁹⁷⁵ Mirella Levi d'Ancona 1957, 30; Laura Dal Prà 1988, 272.

⁹⁷⁶ Jeffrey Ruda 1993, 151; **Hrabanus Maurus** *Expositio in Librum Esther*. In: J.P.**Migne** Hg.: *Patrologia Latina*. Turnhout 1854, Bd. 109, col. 635-670, 635.

Galatas, ita dicens: „Postquam venit plenitudo temporis, misit Deus filium suum natum ex muliere, factum sub lege, ut eos qui sub lege erant, redimeret, ut adoptionem filiorum recuperemus (Galat. IV).“⁹⁷⁷

Hrabanus setzt also zunächst die Hochzeit der Esther mit der Erlösung der Christen durch ihren fleischgewordenen Messias gleich.

Eine 1493 von Bernardino da Feltre gehaltene Predigt zum Thema der Unbefleckten Empfängnis⁹⁷⁸ sieht Maria als *Immaculata* und die Geschichte der Esther in enger Nähe zueinander. Bernardino versteht die Errettung der vermählten Esther typologisch als Vorwegnahme der Errettung der Mariens vor der Erbsünde, die sonst als Gesetz für alle gelte. So wie Gott sich eine gute Mutter ohne Erbsünde erwähle, nehme der König Ahasver seine Frau von der Verfolgung der Juden aus:

„Deus elegit sibi Matrem bonam, sine aliqua originali culpa. Unde et, in figura, dixit rex Assuerus regine Hester: Noli timere, non enim pro te hec lex constituta est, (Est. 15, 13.)“⁹⁷⁹

Zu Beginn seiner Predigt unterscheidet Bernardino ausdrücklich zwischen *conceptio* und *sanctificatio* im Sinne der Dominikaner. Gottes Sohn sei das Lamm, das alle Sünden der Welt hinwegnehme, also auch die Erbsünde Mariens.⁹⁸⁰ Er bringt die Erbsünde mit dem Tod, aber auch mit dem sexuellen Akt der Fortpflanzung in Verbindung. Sie ist als Gesetz Gottes aufzufassen, doch hat jener Maria von seinem Dekret ausgenommen. Diesen die Jungfrau von der Sünde befreienden Akt beschreibt Bernardino folgendermaßen:

„ - O, aduncha virgo Maria est da tanto quanto Christo? - No, no. Quia, quod Christus non contraxit peccatum originale, hoc habuit a se, per naturam; beata autem Virgo Maria hoc habuit ex privilegio speciali gratie Dei, quia Virgo Maria contraxisset nisi preservata fuisset. (...) Et ab eterno est predestinata et preordinata, quia non debet esse inferior Angelis; quod si contraxisset, maior puritas inveniretur

⁹⁷⁷ Hrabanus Maurus/ J.-P. Migne Hg. 1854, Bd. 109, col. 648.

⁹⁷⁸ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 3, 71-80.

⁹⁷⁹ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 3, 75.

⁹⁸⁰ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 3, 71.

in Angelis quia angeli nunquam contraxerunt originale peccatum. Non debet ergo Domina Angelorum Angelis esse inferior.“⁹⁸¹

Maria wird eindeutig von oben herab erlöst und ist demnach keine eigenständige Heilsperson. Gott hat sie als Himmelskönigin seit Beginn der Zeiten vorbestimmt. So darf sie nicht im Gegensatz zu den ohnehin sündenfreien Engeln durch Erbsünde belastet sein. Bernardino fügt hinzu, dies sei schon im Engelsgruß begründet, da der Engel so nur einer über ihm stehenden Person seine Ehrerbietung zeigen könne.

Dennoch bestehe eben eine entscheidende Differenz zwischen der Jungfrau und Christus; sie werde durch die Gnade Gottes erlöst, nicht durch eigene Kraft, es gebe also einen Rangunterschied:

„Differentia est inter ipsam et Christum, quia Christus redemptor et ipsa redempta.“⁹⁸²

Ein weiteres Argument für die *Immaculata* sei eines der 10 Gebote: Vater und Mutter zu ehren. Also schicke es sich, daß Christus seine Mutter ehre und sie von der Erbsünde ausnehme.⁹⁸³ Unter den weiteren Argumenten, welche Bernardino auflistet, sei jenes der „*contrarietä*“ für uns von Belang:

„Peccatum et visio deitatis non possunt stare simul quia contraria; et duo contraria non possunt esse simul.“⁹⁸⁴

Nur die reinen Geschöpfe sehen Gott. Wer also der Erbsünde verfallen sei, sehe Gott nicht so rein wie derjenige, den sie nicht berührt habe. Die Gottesschau ist also eines der wesentlichen Privilegien Mariens. Es scheint möglich, dieses Argument wie die anderen angeführten Textstellen mit der Tafel Ghirlandaios in Verbindung zu bringen, denn es gibt motivische und strukturelle Ähnlichkeiten, die sich in Ghirlandaios Bild wiederfinden.

⁹⁸¹ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 3, 74.

⁹⁸² Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 3, 76.

⁹⁸³ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 3, 77.

⁹⁸⁴ Bernardino Tomitano/ R.P. Caroli, Carlo Varischi Hg. 1964, Bd. 3, 78.

Der formale Bezug zu Darstellungen der Esther-Geschichte spielt auf die *Immaculata Conceptio* an: die Differenz in der Hierarchie zwischen Mutter und Sohn wird hergestellt; die Engelsordnungen, über denen die Himmelskönigin schwebt, werden gezeigt und schließlich befindet sich Maria vor der goldenen Lichterscheinung, in nächster Nähe zur „Sonne der Gerechtigkeit“, also zu Gott. Sie erfährt also für den Betrachter sichtbar die „*visio Dei*“, die Gottesschau. Ein weiteres Detail weist auf die fast überdeutliche Darstellung des *Immaculata*-Gedankens in dieser Tafel hin: die *Cappa* des heiligen Bonaventura wird von einer kindlosen, in der Glorie schwebenden, betenden Marienfigur mit offenem Haar geschmückt: ganz so wie sich ca. 20 Jahre später die *Immaculata*-Darstellung in einer nunmehr fast verbindlichen Ikonographie zu etablieren beginnt.⁹⁸⁵ Wir können also davon ausgehen, daß Ghirlandaios Werk die Madonna als *Immaculata* darstellte und wir können ebenso annehmen, daß die ihm folgenden Werke diese Ikonographie und Komposition aufgriffen, weil das Thema der *Immaculata* vorbildlich behandelt worden war.

Tatsächlich fügen die Ghirlandaio folgenden Künstler jedoch oft „*cartellini*“ hinzu, um verbindlich auszudrücken, was gemeint war. Es kann dementsprechend also vermutet werden, daß die Bildsprache Ghirlandaios noch zu Unklarheiten Anlaß bot.

Eine derartige Tafel entstand für den Altar der *Immacolata Concezione* in der Kirche San Francesco in Lucca (Abb. 116). Der Autor war ein stilistischer Nachfolger Ghirlandaios und Filippino Lippis, die beide in den 1480er Jahren in Lucca gearbeitet hatten. Es handelt sich um den Maler Vincenzo di Antonio

⁹⁸⁵ Auguste - M. **Lépicier**: *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*. Spa: Editions Servites 1956, 52-65. Die bis heute gängige Ikonographie entspricht Lépiciers „*Immaculée `aux Litanies`*“, eine ohne Kind dargestellte, von den verschiedenen Marienattributen umgebene, schwebende Jungfrau mit offenem Haar, die dem Stundenbuch „*selon l'usage de Rome*“ von 1503 entstammte (S. 53).

Frediani, der die Tafel 1502-1503 schuf.⁹⁸⁶ Laut Vertrag sollten im oberen Teil die Marienkrönung, im unteren Teil Anselm von Aosta, Augustinus, David und Salomon dargestellt werden. Am unteren Bildrand sollte Duns Scotus erscheinen, im Hintergrund ein Olivenbaum, eine Zeder und Palmen. Die tatsächlich dargestellte Szene ist um einiges komplexer. Die schon gekrönte Maria, im blauen Kleid und weißem, von goldenen Blumen verzierten Umhang,⁹⁸⁷ kniet seitlich auf den Wolken schwebend mit gefalteten Händen vor dem frontal auf Wolken thronenden Christus,⁹⁸⁸ der sie mit seinem goldenen Zepter berührt. Wie das Zitat auf seinem Spruchband (Esther 15:13: „*Non enim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est.*“) bezieht auch sich die Geste auf das Buch Esther 5:2, als Esther zum ersten Male bei Ahasver erscheint, um ihn zum Gastmahl mit Haman einzuladen. Christus und Maria schweben vor Goldgrund und werden von einer Schar Engel umfassen. Im unteren Bereich stehen links Anselm,⁹⁸⁹ Augustinus⁹⁹⁰ mit Spruchbändern als Vertreter der Kirche, der Welt „*sub gratia*“, dagegen David⁹⁹¹ und Salomon als Propheten des Alten Testaments und der Welt „*sub lege*“. Der vorne kniende Franziskanermönch sollte laut Vertrag Duns Scotus sein, der erste namhafte Verfechter des Doktrin; die Flamme in seiner Hand ist jedoch auch Attribut des heiligen Antonius von Padua.⁹⁹²

⁹⁸⁶ Graziano **Concioni**, Claudio **Ferri**, Giuseppe **Ghilarducci**: I Pittori Rinascimentali a Lucca. Vita, Opere, Committenza. Lucca: Rugani 1988, 90-117,109, 114 (dokumentarische Notizen). Laura Dal Prà 1988, 280-1.

⁹⁸⁷ „Eruisti afra mea deus animam meam.“

⁹⁸⁸ „Non enim pro te sed pro omnibus hec lex constituta est.“ (Esther 15:13).

⁹⁸⁹ „Non puto esse verum amatorem virginis qui celebrare respuit festum sue conceptionis.“ Eigentlich: Eadmer: Sermo de Conceptione B..M.V.. In: Jean-Paul Migne Hg.: Patrologia Latina, Turnhout 1854, Bd. 159, col. 39-324, 322.

⁹⁹⁰ „In celo qualis è pater talis è filius ì terra qualis è mater talis è filius scdùm carnem.“

⁹⁹¹ „In sole posuit tabernaculum suum.“ Psalm 18:6 und Salomon :,*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te.*“ (Hohes Lied 4:7).

⁹⁹² „Videtur probabile quod est excellentius attribuere Marie.“

Vgl. George **Kaftal**: Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Firenze: Sansoni 1952, 77-78 und George **Kaftal**: Iconography of the Saints in Central and Southern Italian schools of Painting. Firenze: Sansoni 1965, 105-6.

Im Hintergrund werden Zypressen, ein Olivenbaum, eine Palme und ein Zitronenbaum gezeigt, Bäume, die man traditionell als Marienattribute interpretierte. Eine Festung („*Terribilis ut castra*“), ein von weißen Rosen umschlossener Garten und zwei Gefäße („*vas electum*“) spielen ebenfalls auf Jungfräulichkeit und Erwähltheit der Mariens an.

Die deutlich ausgesprochene Weihe des Altares der *Immaculata*, für den die Tafel bestimmt war, mag die vielen Spruchbänder erklären. Sie entspringen wohl dem Marienoffizium des Bernardino de Bustis, das Sixtus IV. 1480 abgesegnet hatte. Sie zeigen allerdings auch, daß man um Eindeutigkeit bemüht war, da eine Marienkrönung an sich nur eine mittelbare Darstellung der *Immaculata* bedeutete. Mit dieser Darstellung etablierte sich die im 16. Jahrhundert häufige Darstellung der Disputation über die *Immaculata*.

Eine wesentlich spätere Arbeit Piero di Cosimos variierte Fredianis Retabel für den Konvent der Franziskanerobservanten in Fiesole (Abb. 117).⁹⁹³ Hier verschwinden die konkreten Anspielungen auf die Marienkrönung. Nun erhebt nicht mehr Christus, sondern der weißbärtige Gottvater sein Zepter, um die diesmal unbekrönte Maria auszuzeichnen. Er hält wieder die Tafel mit dem Zitat aus Esther 15:13 in der Hand. Drei Engel rechts preisen auf einem Spruchband⁹⁹⁴ Mariens Reinheit, welche sogar die der Engel übertreffe. Tatsächlich kniet der Erzengel davor ein wenig niedriger als Maria. Das Spruchband der Engel links zitiert eine Passage aus dem Hohen Lied.⁹⁹⁵ Im Gegensatz zu diesen zelebrativen Versen führen die 6 Heiligen des Vordergrundes einen theologischen Streit. Hier knien an zentraler Stelle, auf einem erhöhten Podest der Mariens Gnade, Reinheit und Wahrheit preisende Hieronymus⁹⁹⁶ mit Stein und Kardinalstracht, also als Büsser und Würdenträger und

⁹⁹³ A. Forlani Tempesti, Elena Capretti 1996, 134-5. Die folgenden Zuordnungen der Zitate auf den Spruchbändern stützen sich auf diesen Text.

⁹⁹⁴ „O virgo benedicta que angelos vincis puritate...“ Anselmus Cantuariensis: Oratio ad Sanctam Mariam. In: Jean-Paul Migne Hg. 1854, Band 158, Kol. 948-959, 949; Laura Dal Prà 1988, 273-4.

⁹⁹⁵ „Quam pulchri sunt gressus tui (in calceamentis) filia princeps“ (Hohes Lied 7:2).

⁹⁹⁶ „Quiquid (in) mariam gestum (est) totum puritas totum veritas totumque gratiam fuit.“ Paschasius Radbertus, früher dem Hieronymus gegeben; Vgl. Eusebius

Franziskus,⁹⁹⁷ der zur Feier der Empfängnis Mariens auffordert. Links sind Augustinus⁹⁹⁸ und Bernhard von Clairvaux,⁹⁹⁹ rechts Thomas v. Aquin¹⁰⁰⁰ und Anselm gezeigt. Die Zitate auf ihren Tafeln stammen aus dem Offizium der *Immaculata* des Bernardino de Bustis.

Ähnlich wie im Retabel Ghirlandaios blicken Hieronymus und Franziskus den Betrachter an und vermitteln ihm damit einen Einstieg in das Bild. Es wird hier (in Anlehnung an Raphaels Schule von Athen) eine Disputation inszeniert, deren Ergebnis vorher festgelegt ist. Die herangezogenen Texte sind zudem apokryph oder nicht repräsentativ, was vor allem für Bernhard und Thomas gilt, die beide erklärte Gegner der *Immaculata* waren. Pieros Tafel stellt also den Moment dar, als die Franziskaner definitiv benediktinisches und dominikanisches Gedankengut usurpierten, aber auch allmählich die Marienkrönungsikonographie zugunsten einer spezifischeren und direkteren Bildsprache aufgaben. Die Zusammenstellung der Texte weicht von Fredianis Tafel erheblich ab, doch bleiben die auf Esther 15:3 bezogenen Aspekte gleich. Die Texte stammten in Fiesole aus dem Offizium der *Immaculata* des Leonardo Nogarolo und in Lucca aus dem Offizium des Bernardinus de Bustis.¹⁰⁰¹ Man darf also jeweils einen besonderen, für den jeweiligen Anlaß verfaßtes ikonographisches Programm der Auftraggeber vermuten.

Piero imitiert nach Forlani/Capretti¹⁰⁰² die Komposition der für *Il Cestello* entstandenen Tafel Cosimo Rossellis. Auch hier ergibt sich jedoch (wie oben zu sehen war) ein enger Bezug zu Ghirlandaios Tafel in Narni. Etwa gleichzeitig zu Piero (1514 oder 1517) entsteht der große Altaraufsatz des Andrea della Robbia für

Hieronymus: Epistula IX ad Paulam et Eustochium de assumptione B. Mariae. In: Jean-Paul Migne Hg. 1854, Band 30, Kol. 122-143, 131-132.

⁹⁹⁷ „Conceptionem virginis Marie celebremus.“

⁹⁹⁸ „Magnifica illum qui te ab omni peccato res(ervavit)“ Augustinus: De natura et de gratia 36. In: Jean-Paul Migne Hg. 1854, Band 44, Kol. 267.

⁹⁹⁹ „Caro Virginis ex Adam sumta maculas ade non admisit.“ Petrus Damianus: Sermo XXXX de Assumptione Beatissimae Mariae Virginis. In: Jean Paul Migne 1854, Band 144, Kol. 717-722, 721.

¹⁰⁰⁰ „Maria ab omni peccato originali et actuali immunis fuit.“ I Sent., d.44, q. un., a.3 ad 3.

¹⁰⁰¹ Laura dal Prà 1988, 279.

¹⁰⁰² Anna Forlani Tempesti, Elena Capretti 1996, 135.

die Kirche San Lucchese in Poggibonsi (Abb. 118).¹⁰⁰³ Zwar weist hier Anna die *Immaculata* als kleines Kind vor, flankiert von Kirchenvätern, Franziskus und Antonius von Padua, doch stellt der Künstler im oberen Bereich zwischen den Figuren Davids und Salomons eine Marienkrönung vor der Sonne dar, wobei Maria wiederum (allerdings auf gleicher Ebene mit Gottvater) die Arme kreuzt.

Es läßt sich schließen: Ghirlandaios Tafel war in Mittelitalien maßgebend für die Ikonographie der *Immaculata Conceptio* von 1486 bis ca. 1520, danach wird diese jedoch von einer klareren Bildsprache abgelöst.

8.9 Resümee

Ghirlandaios Marienkrönung entstand inmitten einer lebhaften Diskussion über die Mariologie der Zeit. Der Künstler könnte sich für die Auftraggeber zu empfohlen haben, da er bis dato für den Franziskanerpapst Sixtus IV. an den Fresken der maßgeblich mariologisch geprägten Sixtina beteiligt gewesen war¹⁰⁰⁴ und gerade an einem Franziskuszyklus arbeitete. Zudem war er Mitglied einer der Observanz nahestehenden Bruderschaft und hatte die Neigung, sich den Wünschen seiner Auftraggeber anzupassen. Die Komposition und Thematik der Tafel betonen:

- 1.) die Idee der *Immaculata*,
- 2.) die Gedanken der Observanz: Keuschheit, Regeltreue, Demut und Gehorsam,

¹⁰⁰³ Allan **Marquand**: Giovanni della Robbia. Princeton: Princeton University Press, London: Humphrey Milford 1920, 81-84. Anna auf einem Podest mit der Inschrift: QUI ELUCIDANT ME VITAM ETERNAM HABUERUNT, Franziskus links mit Buch und Spruchband (VIRGO ALT(ISSIMA) REGINA POL(O)R(U)M CAPE VOTA PRECANTIS), Antonius von Padua rechts (CUNQ(UE) TUO NATO SIS MEMOR ALMA SUI), Medaillons links mit Ambrosius (HEC EST VIRGA IN QUA NEC NODUS ORIGINALIS NEC CORTEX VENIALIS CULPE FUIT), rechts Augustinus (SUPER CUNCTOS REVERVASTI EAM AB OMNI LABE PECCATI), oben David und Salomon mit Spruchbändern: QUERETUR PECCATA ILLIUS NO(N) INEIETUR (Ps. 10,15) und TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NO(N) EST IN TE, datiert 1514. Vgl. dazu die Kurzbiographie Giovannis von Fiamma **Domestici** in: Giancarlo Gentilini Hg. 1998, 248-254, 251.

¹⁰⁰⁴ Ronald G. Kecks 1995, 112-117.

3.) den besonderen, durch die Franziskaner verfochtenen Gemeinschaftsgedanken, der auch Solidarität im wirtschaftlichen Sinne bedeutete.

Ghirlandaio verwirklichte offensichtlich die ikonographischen Wünsche seiner Auftraggeber so wirkungsvoll, daß sich eine Reihe von Kopien anschloß.

Ghirlandaio's Tafel teilt den Gedanken des „*uti et delectare*“ mit den zeitgenössischen Predigten der Observanten, welche klar, doch mit rhetorischem Schmuck den Betrachter ansprechen sollten, der so in die gedankliche Welt des Ordens hineingezogen wurde.

Wie Bernardino da Siena seine rednerischen Kunstgriffe einsetzte, so arbeitete Ghirlandaio mit den Kunstmitteln der Farbenpracht, des Glanzes, des epidermischen Naturalismus, welche aber der Darlegung bestimmter theologischer Überzeugungen und der liturgischen Mnemotechnik dienten. Die Tafel bot dem Betrachter eine Gegenwelt, ein sinnlich erfahrbares Paradies, das zur Teilnahme einlud; sie verdeutlichte jedoch auch die Spielregeln, mit denen der Gläubige das Paradies erlangte.

9 Das Altarretabel von Santa Maria Novella

9.1 Provenienz und Geschichte

1491 gab Giovanni Tornabuoni bei Ghirlandaio das Altarretabel von Santa Maria Novella in Auftrag (Abb. 119), welches die Werkstatt wohl erst nach dem Tod des Meisters vollendete. Nachdem Ghirlandaio und seine Werkstatt die Arbeiten an den Fresken mit Darstellungen aus der Johannes- und der Marienvita abgeschlossen hatten, fügte man also einen auftrumpfenden Akzent hinzu, mit dem die Tornabuoni-Familie im ohnehin zentralen Kapellenraum nach den freskierten Wänden schließlich auch den Hochaltar besetzte. Laut Kecks¹⁰⁰⁵ beendeten Benedetto und Davide Ghirlandaio die Haupttafel auf der Rückseite bis spätestens 1496 und Granacci, Jacopo del Tedesco

¹⁰⁰⁵Ronald G.Kecks 1995, 145; Ronald G. Kecks 1997, 274-280. Vgl.

Giorgio Vasari/ Gaetano Milanesi Hg., Bd. 3, 1878, 268: "Condusse a tempera la tavola isolata tutta, e le altre figure che sono ne` sei quadri, che oltre alla Nostra Donna che siede in aria col figliolo in collo, e gli altri Santi che gli sono intorno, oltre il San Lorenzo ed il Santo Stefano che sono interamente vive, al San Vincenzio e San Pietro martire non manca se non la parola. Vero è che di questa tavola ne rimase imperfetta una parte, mediante la morte sua; perché avendo egli già tiratola tanto innanzi che non le mancava altro che il finire certe figure dalla banda di dietro, dov'è la Resurrezione di Cristo, e tre figure che sono in que` quadri, finirono poi il tutto Benedetto e Davide Ghirlandaio, suoi fratelli." In Anm. 2 beschreibt Milanesi zudem den verlorenen Altar in seiner Gesamtstruktur.

Fr. Modestus **Bilioctus** O.P.: *Chronica Pulcherrimae Aedis Magnique Coenobii S. Mariae Cognomento Novellae Florentinae Civitatis*. Florenz 1586, 32-38; Giuseppe **Richa**: *Notizie storiche delle chiese fiorentine. Divise ne` suoi quartieri*. Bd. 3: *Del quartiere di Santa Maria Novella. Parte prima*. Firenze 1755, 63-68; Vincenzo **Fineschi**: *Il forestiero istruito in Santa Maria Novella*. Firenze: Ciardetti 1836; Henri Hauvette 1907, 90-126 zur Kapelle und 141-2 zum Retabel; Gerald S. Davies 1908, 160-172; Paul Erich Küppers 1916, 78-80 und Tafel XXIV; Martin **Wackernagel**: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig: Seemann 1938, 50-52; Walther und Elisabeth Paatz, Bd. 3, 1941, 709-11, 741-42; Alfred **Scharf**: *Notes on the High Altar from S. Maria Novella at Florence*. In: *Burlington Magazine* 91 (1949) 214-217; Christian von Holst 1969, 36-41; Roberto **Lunardi**: *Arte e storia in Santa Maria Novella*. Firenze: Salvi 1983, 107-111 über den *Paliotto* des Hochaltars; Sheila McClure Ross 1983, 161-178; Patricia Simons 1987, 221-50; Frank Martin 1996, 118-140; Rab Hatfield 1996, 112-117.

und Benedetto die Seitenflügel; nach Simons war er schon im Mai 1494 *in situ*.¹⁰⁰⁶ Die wohl acht Prädellenszenen gingen verloren. Sie wurden nach Vasari von einem gewissen Nicolaio und eventuell durch Francesco Granacci fertiggestellt.¹⁰⁰⁷ Zunächst hatte ein Werk des Ugolino da Siena auf dem Hochaltar gestanden, den Fra Baro Sasseti vor seinem Tod 1324 gestiftet hatte. Nach Cannon sah Biliotti es noch in der Spanischen Kapelle, in einer Beschreibung von 1836 sei dieses Retabel verschwunden. Es sei wahrscheinlich, daß die Zuschreibung auf eine Ähnlichkeit zum Retabel von Santa Croce zurückgehe, sie sei jedoch nicht gesichert. Offensichtlich handelte es sich um ein Polyptychon, das jedoch wohl weniger groß und eindrucksvoll als das Werk der Franziskaner ausgefallen war. Cannon vermutet, daß dieser dominikanische Altaraufsatz vorher, um 1320 geschaffen wurde, zumal gerade im Dominikanerkonvent zu Pisa ein großes Retabel aufgestellt worden sei und sie den Dominikanern im frühen 14. Jahrhundert eine Vorreiterrolle im Entwerfen von Hochaltarpolyptychen zuweist.¹⁰⁰⁸

Als man die Kirche 1565 nach dem Tridentinum umgestaltete, versetzte man den Hochaltar wahrscheinlich um ca. 3,5 m nach vorne, nachdem man den Lettner der Kirche abgebrochen und den Blick auf den Chor freigemacht hatte.¹⁰⁰⁹ Die genaue

¹⁰⁰⁶Patricia Simons 1987, 221-50.

¹⁰⁰⁷ Christian von Holst 1969, 36-41. Siehe auch Christian **von Holst**: Francesco Granacci als Maler. Diss. Berlin 1968, München: Bruckmann 1974, 128. Holst vermutet, folgende Tafeln seien Teilstücke der Prädelle: New York, Privatsammlung Frederick Mont (Vincenz erweckt ein zerstückeltes Kind durch Gebet zum Leben) von Granacci, sowie eventuell die ehemals in der Sammlung Lackoronski befindliche Disputation des Hl. Stephan.

¹⁰⁰⁸Joanna Cannon 1980, 264-67; Joanna Cannon. 1985, 69-93. Zu Santa Maria Novella darin 87-90. Eines der grundlegenden Werke dominikanischer Bildkunst des späten 13. Jahrhunderts war natürlich Duccios *Madonna Rucellai* (Uffizien, Florenz), welche der Bruderschaft der *Laudesi* gehörte. Entscheidend für die Entwicklung des dominikanischen Altarretabels war das Polyptychon Simone Martinis aus Santa Caterina in Pisa, in dem ebenfalls die Madonna von Johannes dem Evangelisten und dem Täufer umgeben wird.

¹⁰⁰⁹Ronald G. Kecks 1995, 145.

Position des Altares und die Zugänglichkeit des Chorbereiches bis zur Mitte des 16. Jh. sind jedoch noch nicht zufriedenstellend erforscht.¹⁰¹⁰

Zwar feierte die Bruderschaft der *Laudesi* jeden zweiten Samstag ihre Treffen im Chor; inwieweit jedoch das Laienpublikum den Chor betreten konnte, ist noch nicht klar. In jedem Falle kann man davon ausgehen, daß der Altar zumindest einem handverlesenen Publikum zugänglich war: den Mönchen, der Familie der Tornabuoni, der Bruderschaft der *Laudesi*.¹⁰¹¹

1804 brach man das Altarretabel Ghirlandaios ab und bot es auf dem Kunstmarkt an. Den Mittelteil mit der Madonna in der Glorie erwarb der bayerische Kronprinz 1816; die Rückseite, eine Himmelfahrt Christi, ist seit dem 19. Jahrhundert in Berlin ausgestellt, während die Seitentafeln heute in München, Budapest und Reggio Emilia

¹⁰¹⁰ Die Umgestaltung der Kirche ist durch Dokumente aus dem 16. Jahrhundert relativ gut belegt. Vgl. dazu: Marcia B. **Hall**: The Ponte in S.Maria Novella. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37 (1974) 157-73. Marcia B. **Hall**: Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce. 1565-1577. Oxford 1979.

Roberto **Lunardi**: La ristrutturazione vasariana di Santa Maria Novella. I documenti ritrovati. In: Amando F. **Verde** Hg.: Immagine e Parola. Retorica Filologica. Retorica Predicatoria. In: Memorie Domenicane. Neue Serie, 19 (1988) 403-419. Zur Position und Zugänglichkeit des Mönchschores hat Joseph Schmidt aus München eine Arbeit angekündigt.

¹⁰¹¹ Gennaro Maria **Monti**: Le Confraternite Medievali dell'Alta e Media Italia. 2 Bde. Venedig 1924, Bd. 1, 155-157; Gilles **Meersseman**, O.P.: Etudes sur les anciennes confréries dominicaines, II: Les confréries de Saint Pierre Martyr. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 21 (1951) 51-196; Gilles **Meersseman**, O.P.: Etudes sur les anciennes confréries dominicaines, III: Les congrégations de la Vierge. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 22 (1952) 5-176. Siehe S. 8-9 und 60-75 zur Florentiner Bruderschaft und ihrer Umgebung. Meersseman betont auf S. 18 die Entstehung der Bruderschaften aus dem Kampf gegen die Katharer heraus. Man traf sich jeden zweiten Sonntag im Monat und veranstaltete eine monatliche Versammlung und Prozession. (24) In den monatlichen Versammlungen spielte zudem die Predigt eine besonders wichtige Rolle (27). Meersseman sieht die paraliturgischen Aktivitäten der Bruderschaften zudem im Zusammenhang mit dem Entrücken des eigentlichen Meßgeschehens hinter die Schranken der im 13. Jahrhundert entstehenden Lettner (32-33). Vgl. Patricia Simons 1987, 221-50, 234.

hängen. Seitentafeln in Berlin verbrannten kurz nach dem zweiten Weltkrieg im Bunker Friedrichshain.¹⁰¹²

9.2 Ursprüngliche Gestalt des Altares

A.Scharf¹⁰¹³ hatte 1949 den Altar als Polyptychon rekonstruiert und brachte diese Rekonstruktion mit einer von ihm postulierten, konservativen Kunstrevolution Savonarolas in Zusammenhang.

Christian von Holst rekonstruierte Ghirlandaios Retabel in Santa Maria Novella demgegenüber hypothetisch als blockhaften, antikisierenden Tabernakel mit seitlichen Kompartimenten.¹⁰¹⁴ Wenn auch der Rahmen dieses schreinartigen Retabels aus der Werkstatt des Baccio d'Agnolo nicht erhalten ist, so läßt sich doch nach Zeichnungen und Beschreibungen des 18. Jahrhunderts vermuten, daß der Altar die im späten *Quattrocento* übliche Rahmenstruktur *all'antica* aus Pilastern und Gebälk besaß. Zudem wurde er von einem Tabernakel über dem Altar bekrönt, wie wir es schon im *Ospedale degli Innocenti* sahen.¹⁰¹⁵ In jedem Falle war der Altaraufsatz jedoch kein Polyptychon im üblichen Sinne, sondern eine komplexe, schreinartige Struktur aus acht Tafeln und einer Prädelle inmitten einer architektonischen Rahmung.

Er bestand aus einem Block mit einer Mitteltafel mit der Madonna in der Glorie auf der Vorderseite und der Himmelfahrt Christi auf der Rückseite. Rechts und links der jeweiligen Mitteltafel befanden sich Heilige in Muschelnischen aus *marmo finto*, so daß auf jeder Langseite eine Architektur aus Muschelnischen, Pilastern und Gebälk einen offenen fensterartigen Ausblick flankierte (Abb. 120 b).

Auf den beiden Schmalseiten des Blockes sah man nochmals je einen Heiligen in einer Nische. Deutet man die mittlere Tafel jeweils als eine Öffnung zu einem Landschaftsausblick, so war der Altaraufsatz ähnlich wie ein antiker Triumphbogen beschaffen.

¹⁰¹² Ronald G. Kecks 1995, 144, 147.

¹⁰¹³ Alfred Scharf 1949, 216.

¹⁰¹⁴ Christian von Holst 1969, 37-38.

¹⁰¹⁵ Giuseppe Richa 1755, 67.

9.2.1 Vorläufer der Altarstruktur

Scharf hatte, wie erwähnt, 1949 den Altaraufsatz als Polyptychon rekonstruiert.¹⁰¹⁶

Die Dominikaner hätten sich einer bewußt archaisierenden Dekorationsform bedient, sowohl in der Anordnung der Fresken wie auch in der Wahl der Altarretabelform. Tatsächlich war das Polyptychon mit Halbfiguren eine typisch dominikanische Form des Hochaltarretabels, die schon um 1300 in besonderer Weise für die Hochaltäre der Dominikaner bevorzugt wurde. Züge des Polyptychons werden demnach übernommen mit den seitlichen, von Heiligen besetzten Nischen.¹⁰¹⁷ Im Unterschied zum traditionellen dominikanischen Polyptychon des 14. Jahrhunderts zeigte man hier jedoch die Heiligen als Ganzfigur und so, daß sie in starkem Helldunkel plastisch aus ihren Nischen hervorzutreten scheinen. Das Formengut der Rahmung war außerdem der klassischen Antike entlehnt, so daß die Figuren wie die eingestellten Statuen einer antikisierenden Architektur gewirkt haben müssen.

Die blockartige, doppelseitige Struktur eines Altarretabels kommt in der Florentiner Kunstgeschichte relativ selten vor. Zweiseitige Altaraufsätze des 14. Jahrhunderts sind Duccios *Maestà* in Siena und Giotto's Petersaltar in den Vatikanischen Museen,¹⁰¹⁸ im *Quattrocento* ist das Retabel Sassetta's in Borgo San Sepolcro überliefert, die massive Blockstruktur des Florentiner Altares (mindestens eine Tiefe von 60 cm) läßt jedoch eine besondere Aussageabsicht der Auftraggeber vermuten. Ein Exemplar mit doppelseitiger Bemalung existiert aus dem *Quattrocento* in der *Accademia* von Florenz (Abb. 139, 139 b). Es ist mit einer mystischen Vermählung der Katharina auf der Vorderseite bemalt. Der Mariotto di Cristofano, einem Vetter Masaccio's zugeschriebene Altaraufsatz stammt aus dem Spedale di San Matteo und zeigt auf

¹⁰¹⁶ Alfred Scharf 1949, 216.

¹⁰¹⁷ Joanna Cannon 1985, 69-93.

¹⁰¹⁸ Giancarlo Vigorelli, Edi Baccheschi 1977, 120, Kat.-Nr. 151. Der *Polittico Stefaneschi* entstand ca. 1320-30 für den Hochaltar von St. Peter und zeigte auf der Vorderseite den thronenden Christus, auf der Rückseite Petrus *in cathedra*.

seiner Rückseite einen schreitenden, über dem Sarkophag schwebenden Christus mit wehendem Gewand über den schlafenden Wächtern.¹⁰¹⁹

Nach Ghirlandaio schafften Filippino Lippi und Perugino für die *Santissima Annunziata* einen ebenso blockhaften, doppelseitigen Altar, dessen Reste heute in der *Accademia* ausgestellt werden.¹⁰²⁰

Die Struktur des Hochaltarretabels auf Vorder- und Rückseite war dreiteilig und entsprach damit z.B. dem San Zeno-Altar des Andrea Mantegna und vielleicht dem Altar Donatellos für den *Santo* in Padua (s.o.). Einzigartig ist jedoch der Aufbau des Altares als Triumphbogen: einerseits als Monument durchaus diesseitiger Repräsentation, andererseits als Tor in eine verlockende Jenseitswelt, hinter dessen Schwelle sich die Verheißungen der Kirche präsentierten.

¹⁰¹⁹ **Richard Fremantle:** Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio. A Guide to Painting in and near Florence 1300 to 1450. London: Martin Secker and Warburg 1975, Abb. 1157,1158. Es handelt sich um die Tafel Florenz, Accademia Nr. 3164.

¹⁰²⁰ **P. Scarpellini:** Perugino. Milano: Electa 1984, 113-114, Kat.-Nr. 144-145.

9.3 Beschreibung der Tafeln und Deutungsmöglichkeiten

Die Vorderseite des Retabels ist durch eine Madonna in der Glorie beherrscht, welche vom Chronisten Modesto Biliotti im 16. Jahrhundert als "*Assumpta*"¹⁰²¹ bezeichnet wird, was zwar der Weihe der Kapelle, nicht jedoch der tatsächlichen Ikonographie der Tafel entspricht, da hier eine *Madonna Lactans* mitsamt Kind in den Wolken thront. Christus sitzt rechts auf einem rot gefütterten, weißen Kissen und greift nach Mariens Brust, während Maria das Kind an Knie und Rücken stützt.¹⁰²²

Ihr dunkelbraunes, offenes Haar wird von einem durchsichtigen, zarten Schleier überfangen, den das Kind über der Brust festhält. Der dunkelblaue Mantel liegt über Kopf und Schultern, gibt den Blick auf das Dekolleté und das rote Kleid frei, wird aber nochmals über dem rechten Knie gerafft, auf dem das Kissen liegt. Eine gestickte Lotuspalmettenborte setzt den Saum golden ab. Das rote Kleid ist am Hals mit einer Goldstickerei verziert, in deren Mitte eine Blüte prangt. Mariens Aufmerksamkeit ist ganz auf das Kind gerichtet, nicht jedoch auf die Gruppe der Heiligen, die sich vor ihr zum Betrachter hin öffnet. Die Gottesmutter wird von einer Glorie und der Sonne mit elf züngelnden Strahlen hinterfangen. Es fällt die konzentrische Struktur der Glorie auf:

¹⁰²¹Modesto Biliotti 1586, 32-38.

¹⁰²²Zur *Madonna Lactans* Vgl.: Georgiana **Goddard King**: The Virgin of Humility. In: Art Bulletin 17 (1935) 474-491; V. **Lazareff**: Studies in the Iconography of the Virgin. In: Art Bulletin 20 (1938) 26-65, davon 28-35; Millard **Meiss**: The Madonna of Humility. In: Art Bulletin 18 (1936) 435-464 und Abb. 13. Normalerweise sitzt das Kind in Darstellungen der *Umiltà* vom Betrachter aus gesehen links. Ein einziges Beispiel entspricht der Position von Mutter und Kind in Ghirlandaios Werk. Es handelt sich um das Werk eines Orcagna-Nachfolgers in der *Accademia* in Florenz. Dort schwebt die *Madonna in Nubibus* auf Goldgrund, der von Engeln und am unteren Rand von knienden und stehenden Heiligen flankiert wird. Vgl. auch Millard Meiss 1951, 132-156; Susan **Marti** und Daniela **Mondini**: "Ich manen dich der brüsten nun, das du dem Sünder wellest milte sin!" Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen. In: Peter **Jezler** Hg.: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Zürich: Gesellschaft des Schweizer Landesmuseums 1994, 79-90; Klaus Schreiner 1994, 178-213.

Vier Kreise bauen sie auf, deren innerster gelborange, deren äußere in verschiedenen Blautönen gehalten sind. Sieben Seraphim und Cherubim besetzen diese äußere Zone. Zwei Engel schweben mit flatterndem Gewande links und rechts darüber. Der linke, frontal gezeigte Engel überkreuzt die Arme, der rechte Engel faltet anbetend die Hände. Im Vordergrund kniet links außen der heilige Dominik mit einem offenen Buch, dessen Text auf ihn selbst als Schöpfer der Ordensregeln verweist:

"DISCIPLINAM ET SAPIENTIAM DOCUIT EIS BEATUS DOMINICUS".

"Zucht und Weisheit brachte ihnen der heilige Dominik bei."

Dominik ist als weißbärtiger Pater in der schwarzen Ordenstracht dargestellt, blickt den Betrachter in sich versunken an und zeigt mit der Rechten den geöffneten Text. Hinter ihm steht Michael mit Schwert und Reichsapfel und dreht das jugendlich idealisierte Anlitz zur oberen Mitte hin. Die vollen Lippen sind verhalten lächelnd halb geöffnet und er wendet die Augen nach oben. Auf dem Ansatz des lockigen, in der Mitte gescheitelten, dunkelblonden Haars thront eine kleine rote Flamme.

Er trägt einen roten, von einer juwelenbesetzten Fibel über der linken Schulter gerafften Umhang. Aus Perlen und Rubinen bestehenden Margaritenblüten besetzen den Halsausschnitt. Michaels schwarz glänzende Rüstung ist an den Rändern mit goldenem Akanthus geschmückt, goldene Broschen auf den Ellenbogen tragen einen Rubin und vier ihn umgebende Perlen. Darunter erscheint eine dunkelblaue *divisa* mit goldenem Saum, auf dem eine Akanthuswellenranke prunkt. Auf der anderen Seite des weit geöffneten Landschaftsausschnittes steht Johannes der Täufer und weist mit der Rechten zur Himmelserscheinung der Jungfrau. Johannes trägt ein braunes, grobgewebtes, in der Taille gegürtetes Gewand ohne Ärmel. Darüber liegt ein togaartiger Purpurmantel, den er mit der Linken rafft, in der er auch einen langen Kreuzstab hält. Er trägt Sandalen aus dünnen Riemen. Er schlägt die Augen nieder und wendet sich dem rechts außen knienden Evangelisten Johannes zu, der, die rechte Hand in einer ergriffenen Geste auf der Brust, ebenfalls emporschaut, während er mit der anderen seinen Mantel rafft. Dessen langes, gewelltes Haar fällt auf den Rücken. Die

dunkelgrüne, in der Mitte zusammengefaßte Tunika des Evangelisten ist am Kragen mit einer goldenen Borte verziert, auf der Blattranken und (wie bei Michael) Margaritenblüten zu sehen sind. Der mit einem goldgestickten Saum verzierte, blaßblaue, seidene Mantel ist innen goldgelb, also in der Komplementärfarbe gefüttert. Er richtet die übergroßen, kugeligen Augen so stark gen Himmel, daß fast nur das Weiße zu erkennen ist.

Auffälligerweise blickt keiner der Heiligen direkt auf die hier wortwörtlich himmlische Jungfrau. So schaut Michael zwar hinauf, überschneidet Maria jedoch von vorne; dasselbe gilt für den Evangelisten, der ebenfalls nach vorne hinaus blickt. Wenn beide die Marienerscheinung hinter sich erleben, auf die sie ja kompositorisch bezogen sind, dann ist sicher eine geistige Schau dargestellt.

Bei den Einzelfiguren Ghirlandaios handelt es sich in erster Linie um Selbstzitate. Haltung und Gewandmotive des Täufers sind in fast allen *Madonna con Santi*-Darstellungen Ghirlandaios irgendwo präsent, dasselbe gilt für die Figuren des Evangelisten und der Madonna. Neu im Werk des Meisters sind die Gesamtkomposition, die starke Emotionalität der Figuren sowie der prägende *Chiaroscuro*-Effekt, der allen Figuren zu dramatischer, voluminöser Präsenz verhilft.

Die Landschaft unterhalb der Erscheinung ist dreigeteilt. Links von Dominikus ist ein Stück Felsenlandschaft zu sehen, in der Mitte der Tafel eine turmbewehrte, nordisch wirkende Stadt, rechts eine Felsenlandschaft mit einem Kirchlein oder Kloster. Die drei dorthin führenden Wege scheinen sich im mittleren Vordergrund der Tafel zu treffen, also dort, wo der Betrachter theoretisch stünde.

Der Betrachter steht also am Scheideweg zwischen eremitischer Einsamkeit, Stadtleben und dem Leben im ländlichen Kloster; eine Wahl, die sich auf die Ziele des Dominikanerordens zurückführen läßt und auch mit dem Patrozinium der Kapelle zu tun hat: dem Eremiten Johannes dem Täufer. Ghirlandaio und sein Kreis haben die Heiligen und die beiden zentralen Ausblicke auf die Mysterien der Himmelfahrt und der Himmelskönigin in eine Architektur gestellt, die schon als solche ekklesiologische Assoziationen weckte.

Die Dreiteilung des Retabels entsprach der Fassade der Kirche Santa Maria Novella, deren oberen Teil durch eben eine solche Dreiteilung mit dem Sonnenzeichen in der Mitte kennzeichnet. Die Seitentafeln zeigten links den heiligen Laurentz, rechts den heiligen Stephan, also die ersten Diakone und Märtyrer der Kirche jeweils in einer Muschelnische. Die Muschelnische war ein oft verwendetes Hintergrunddetail der *Sacra Conversazione* und schon in den Fresken der Sixtina hatte die Ghirlandaio-Werkstatt die Papstreihe im oberen Teil der Kapelle mit derartigen Nischen hinterfangen.

Dominik und Johannes sind natürlich aus dem Patrozinium der Kapelle heraus zu verstehen, sind in ihrer Stellung im Bild jedoch zwei unterschiedlichen Bildgegenden zugeordnet, die man die Zone der mystischen Schau des Heils auf der rechten Seite und die Zone des Gehorsams oder der Gesetzestreue links davon nennen könnte. Tatsächlich erscheint der Engel links mit überkreuzten Armen. Diese Geste ordnet Sassetta in seiner Tafel des Franziskus in der Glorie (Abb. 43) der durch eine Beschriftung gekennzeichneten *Oboedientia* zu. Der rechte Engel faltet anbetend die Hände, steht also in Anlehnung an Sassetta eher für den Begriff der *Fides*. Der Evangelist und der Täufer im rechten Teil der Mitteltafel verweisen auf die eschatologischen und visionären Aspekte der Marienerscheinung mit dem Kinde. Der Täufer kündigt als letzter Prophet das erste Kommen des Messias an, während der Evangelist dessen Wiederkunft am Ende der Zeiten voraussagt. Dominik und Michael scheinen eher für die richtenden Aspekte Christi zustehen: Dominik als Gründer der *domini canes*, der Wachthunde Gottes und Bekämpfer der Häresie, Michael als Besieger des Bösen im Buch der Offenbarung.

Man hat Maria als apokalyptisches Weib nach Offenbarung 12:1 interpretiert.¹⁰²³ Die *Mulier Amicta sole* ist bei Ghirlandaio tatsächlich von Strahlenbündeln hinterfangen, ihr fehlen jedoch die Stemenkrone über dem Haupt und der Mond unter ihren Füßen.

Teils verlorengegangene Titel über den Heiligen der seitlichen Nischen erläuterten, um welche Persönlichkeiten es sich handelte. Diese Obertitel können aber unter Rückgriff

¹⁰²³ Ronald G. Kecks 1995, 145.

auf Fineschi, eine Quelle des späten achzehnten Jahrhunderts, folgendermaßen rekonstruiert werden:¹⁰²⁴

Vorderseite:

Laurentius:

"Pressuram flammae non timui et in medio ignis non sum estuatus."

"Den Druck der Flamme fürchtete ich nicht und inmitten des Feuers wurde mir nicht heiß."¹⁰²⁵

¹⁰²⁴ Zitiert nach Ronald G. Kecks 1995, 146-7 und den dortigen Abbildungen.

¹⁰²⁵ Vgl. Dario A. Covi: The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting. Ph.D. Diss. New York University, Ann Arbor/Mich.: Fine Arts University Microfilms 1958, 576, Kat.-Nr. 307. Es handele sich um eine leicht modifizierte Stelle aus *Ecclesiasticus* 51, 6: "*A pressura flammae, quae circumdedit me, et in medio ignis non sum sestuatus.*" Der Text werde in der Messe am Festtag des Laurentius rezitiert. Unglücklicherweise identifiziert Covi nur diese Inschrift des Altars.

Stephanus:

"Torrentis lapides Stephano martiri invictissimo dulcissime extiterunt."

"Die Steine des Wildbaches erschienen dem gänzlich unbesiegten Zeugen Stephanus sehr süß."

Rückseite:

Antoninus:

"Splendor Vitae et doctrinae praestantiae Antonino inter sanctos contulere sortem."

"Wegen des Glanzes seines Lebens, seiner Lehre und Erscheinung haben sie dem Antoninus den Stand unter den Heiligen angetragen."

Inschrift auf dem Buch:

"Pater pauperum et liberavi pauperem vociferantem me (links)

rentium (?) consolator et pupillum cui non erat adiuto."

"Ich bin der Vater der Armen und ich habe den Armen befreit, der mich rief, der Tröster der und ich helfe dem Schüler für den (er) nicht da war."

Vincenz:

"Vincentio pro vitae meritis absconditum manna datum a domino est."

"Dem Vincentius ist wegen der Verdienste seines Lebens geheime göttliche Speise gegeben worden."

Petrus Martyr:

"Propaganda(e) fidei desiderio vulnera ista gero."

"Aus dem Wunsch, den Glauben zu verbreiten, führe ich diese Wunden."

Caterina:

"Invicta animi virtus et virginitatis decus me in ethera substulerunt."

"Sie haben mich, die unbesiegte, die Tugend des Geistes und den Schmuck der Jungfräulichkeit in den Himmel emporgehoben."

Die Tituli deuten an und erklären, um wen es sich handelt, dienen also der größeren *claritas* des Textes; gleichzeitig lassen sich jedoch enkomiastische Aspekte erkennen. Einerseits heben die Tituli den heldenhaften Mut der beiden Diakone hervor; andererseits betonen sie den Status des Vincenz und des Antoninus, zweier Predigerbrüder, von denen der eine gerade erst, der andere noch gar nicht heilig gesprochen war. Der Text der Überschriften streicht den Mut und das Märtyrertum auch der Caterina Benincasa und des Petrus von Mailand besonders heraus, bei Petrus als leibliches Erleiden, während Caterina durch die Tugend ihres Geistes triumphiert. Sowohl Caterina Benincasa als auch Stephanus werden als unbesiegt bezeichnet. Nicht von ungefähr halten Stephanus, Laurentius und Petrus Martyr den Palmzweig in der Hand: als Zeichen der Qual und als gleichzeitiges Banner des Sieges. Wie antike Heroen stellt man also die christlichen Märtyrer und die bezeugenden Heiligen des Ordens auf einem Siegesbogen auf, der wiederum den Weg ins Paradies öffnet.

9.4 Ikonographische Vorbilder

9.4.1 Der Hochaltar als Fokus unterschiedlicher Interessensverbände

1472 hatte sich auf dem Friedhof der Kirche ein Marienwunder ereignet, das in die Verehrung der sogenannten *Madonna della Pura* mündete (Abb. 122).¹⁰²⁶ Das wundertätige Madonnenbild zeigt eine *Madonna Lactans* als *Umiltà* und ist das Werk eines senesischen Meisters des späten 14. Jahrhunderts. Es gehörte der Familie della Luna¹⁰²⁷ und zeigt zudem einen Stifter, der von der heiligen Katharina von Alexandrien empfohlen wird. In der Mitte dieses Freskos ist ein fast verblaßter Vollmond, Emblem der Familie zu sehen. Um die Madonna herum errichtete die Familie Ricasoli eine Familienkapelle, welche auch eine wegen des Wunders begründete *Compagnia di Fanciulli* nutzte.¹⁰²⁸ Ein am 19. Juni 1476 geschlossener Vertrag mit den Vorstehern

¹⁰²⁶Stefano Orlandi 1958, 159-203.

¹⁰²⁷Stefano Orlandi 1958, 165.

¹⁰²⁸Stefano Orlandi 1958, 168.

der Kompanie zeigt, daß einer der beiden Vertragspartner ein gewisser Giovanni di Filippo Tornabuoni war.¹⁰²⁹ Der Stifter des Altarbildes, Giovanni Tornabuoni, hat vielleicht bewußt die Anspielung auf das Gnadenbild auf dem Hauptaltar veranlaßt, zu dem er über seinen Verwandten ein enges Verhältnis gehabt haben mag. Tatsächlich kopierte Ghirlandaio das Motiv der wundertätigen *Umiltà* als *Lactans* seitenverkehrt in den Zusammenhang des Altarbildes. Betrachtet man die Position der Dominikaner in diesem Zusammenhang, so scheinen sie versucht zu haben, das relativ neue Gnadenbild noch einmal durch ein entsprechendes Zitat auf ihrem Hochaltar zu etablieren. Der ursprüngliche Ort der Madonna im Bogen eines Arkosolgrabes mag für Giovanni Tornabuoni wiederum den Grund dargestellt haben, in seiner eigenen Grabkapelle dieses Motiv wiederaufzunehmen.

Die Heiligen der Seitentafeln (Stefano, Lorenzo, Caterina da Siena, Pietro Martire, Antonino, San Vincenzo Ferrer) entsprechen fast alle den Bruderschaften, die sich regelmäßig in Santa Maria Novella trafen und zum Teil recht neuen Datums waren. Die älteste dieser Gemeinschaften bildeten die 1244 gegründeten *Laudesi*, welche dem

¹⁰²⁹Stefano Orlandi 1958, 173 und 195: "Nobiles viri Tommas olim Pieri de Davanzatis et Johannes olim Filippi de Tornabuonis et nomine vel sindici et procuratores et sindichario et procuratorio nomine societatis puritatis que congregatur in ecclesia sancte marie novelle pro dictis subtus cappellam sancte caterine de oricellariis, et ipsarum personarum ut constare dixerunt publico instrumento rogato manu nei notarii infrascripti ..." (Archivio di Stato di Firenze, Arch. 102, N. 104, inserto I, doc. N. 30). Es handelt sich vermutlich um einen Giovanni di Filippo di Filippo di Simone Tornabuoni, der Sohn eines Cousins von Giovanni di Francesco. Sein Vater Filippo di Filippo hatte 1445 und 1464 das Amt des *Priore* inne. Sein Bruder Giansimone war mit Alessandra d'Angelo Ricasoli, sein Neffe Jacopo di Gianfrancesco mit Elisabetta d'Agnolo Ricasoli verheiratet, so daß er auch dynastisch mit der Patronatsfamilie des Gnadenbildes verbunden war. Vgl. dazu den verzweigten Familienstammbaum in: Pompeo **Litta**: Famiglie Celebri Italiane. 1. Serie, Bd. S-V, Milano: Paolo Emilio Giusti, 1819 (Neudruck 1902), "Tornabuoni", Tafel 1. Eventuell handelt es sich auch um einen Neffen Tornabuonis. Vgl. zur Familiengeschichte Guido **Pampaloni**: I Tornaquinci, poi Tomabuoni, fino ai primi del Cinquecento. In: Archivio Storico Italiano 126 (1968) 331-362, 348-351 über die Nachkommenschaft Simone Tornabuonis. Siehe auch: Roberto **Ciabani** Hg.: Le famiglie di Firenze. Bd. 3, Firenze: Bonechi 1992, 723. Giorgio Vasari/ Gaetano Milanesi Hg, Bd. 3, 1878, 266-7, Anm. 1 erwähnt Porträts seines Bruders Gianfrancesco Tomabuoni und des Gianbattista Tornabuoni, die ebenfalls beide in Frage kommen, zumal diese Namenskombinationen oft verkürzt verwendet wurden.

heiligen Petrus Martyr gewidmet waren.¹⁰³⁰ 1279 folgte die *Confraternita di S.Lorenzo in Palco*;¹⁰³¹ schon seit 1365 gab es eine ab Mitte des 15. Jahrhunderts neu der Caterina von Siena geweihte Kompanie.¹⁰³² 1454 schließlich war eine solche Laiengemeinschaft für den heiligen Vincenz Ferrer entstanden.¹⁰³³ Auch die Heiligen der Mitteltafel waren in Florenz durch Bruderschaften vertreten: seit 1399 existierte die Flagellantenvereinigung von S.Domenico del Bechella, welche sich ebenfalls in Santa Maria Novella traf.¹⁰³⁴ Es gab in Florenz außerdem die *Compagnia dei Fanciulli* des Johannes des Evangelisten, eines der Stadtpatrone, in der man auch den Erzengel Michael verehrte,¹⁰³⁵ die Bruderschaft von Orsanmichele,¹⁰³⁶ einen der Konzentrationspunkte der Marien- und Michaelsverehrung sowie in der Annunziata und im Dom zwei weitere Laiengemeinschaften des Erzengels.¹⁰³⁷ Am engsten mag man in S.Maria Novella mit der Michaelsvereinigung bei der Dominikanerkirche S.Ambrogio verbunden gewesen sein. Henderson zählt insgesamt 7 Bruderschaften des Täufers in Florenz.¹⁰³⁸

Entsprachen die Heiligen der Seitentafeln konkret den verschiedenen Kompanien im Umkreis der Dominikanerkirche, so waren die Heiligen der Mitteltafel Patrone der Stadt allgemein, der Kirche und der Familie.

¹⁰³⁰ John Henderson 1994, 469, Nr. 138; Stefano Orlandi in: *Memorie Domenicane* 63, Neue Serie 21, 1946, 86.

¹⁰³¹ John Henderson 1994, 460, Nr. 88.

¹⁰³² John Henderson 1994, 451, Nr. 39.

¹⁰³³ John Henderson 1994, 474, Nr. 160.

¹⁰³⁴ John Henderson 1994, 453, Nr. 51; Luciano Artusi, Domenico Patruno 1994, 101-103. 1465 wurde eine neue Kapelle der Bruderschaft errichtet, die nur über den Chorbereich zugänglich war. Auch hier waren einige Tornabuoni Mitglieder.

¹⁰³⁵ John Henderson 1994, 457, Nr. 69.

¹⁰³⁶ John Henderson 1994, 461, Nr. 92; Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 334.

¹⁰³⁷ John Henderson 1994, 466-467, Nr. 120,121,122; Luciano Artusi, Antonio Patruno 1994, 290,296.

¹⁰³⁸ John Henderson 1994, 455-457, Nr. 62-68.

9.4.2 Die Madonna in der Glorie

Das Gnadenbild der *Madonna della Pura* wird in der Hochaltartafel erhoben und von einer Glorie hinterfangen.¹⁰³⁹ Es werden also zwei ikonographische Traditionen miteinander verschmolzen, die *Umiltà* und die Himmelskönigin. Ghirlandaio führt so logisch die im *Umiltà*-Typus gegebene Kombination von Motiven aus der Apokalypse und der Darstellung einer demütigen, erdverbundenen Madonna fort, die eben wegen ihrer Demut belobt und erhöht wird. Eine frappante Ähnlichkeit besteht zu Darstellungen der *Mulier Amicta Sole* im 13. Jahrhundert in der Buchmalerei. Eine um 1270 entstandene englische Darstellung aus Westminster von Sonnenweib und Drache zeigt beispielsweise die seitlich vor der als konzentrische Glorie dargestellten Sonne sitzende Madonna, welche über einer Landschaft schwebt.¹⁰⁴⁰

Renate Jacques¹⁰⁴¹ weist auf eine Darstellung der Madonna in der Glorie des Margaritone d'Arezzo in in der National Gallery in London hin (Abb. 123). Das früheste italienische Beispiel einer solchen Madonna finde sich in der Krypta von Vallerano und stamme aus der Zeit um 800. Letztendlich lasse sich diese Tradition in den Kreis der Ostkirche zurückverfolgen, wie z.B. in der *Panagia Kanakaria* auf Zypern.

Tatsächlich steht das Kreisschema als Zeichen für den Himmel ganz in der Tradition des Mittelalters. Der richtende Christus des Andrea di Giusto im Kapitelhaus von Santa Maria Novella sitzt in einer Glorie (Abb. 124),¹⁰⁴² genauso wie der Christus in

¹⁰³⁹ Millard Meiss 1936, 435-464; Millard Meiss 1951, 132-156. Meiss weist auf die enge Verbindung der Thematik mit Motiven aus der Apokalypse hin.

¹⁰⁴⁰ Otto **Pächt**: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. München: Prestel, 2.Auflage 1985 (1. Aufl. 1984), 166 und Abb. Tafel XXV.

¹⁰⁴¹ Renate **Jacques**: Die Ikonographie der *Madonna in Trono* in der Malerei des *Dugento*. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 5 (1937), 1-57; darin 7-9 zur Madonna in der Glorie.

¹⁰⁴² Vgl. Julian **Gardner**: Andrea di Buonaioto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella. In: Art History 2 (1979) 107-138. Gardner weist auf die

der Glorie des Andrea Orcagna in der Cappella Strozzi (Abb. 125),¹⁰⁴³ also schräg gegenüber dem Hochaltar. Tatsächlich ähneln sich das Personal und auch die Komposition der Tafel Orcagnas und des Ghirlandaio-Retabels beträchtlich. Die Kombination von Glorie mit Heilsperson in der Mitte des Bildes, mit seitlich stehenden und zentral knienden Figuren bei Orcagna ist von Ghirlandaio wiederholt worden. Orcagnas Michael wird bei Ghirlandaio in Gesichtsschnitt, Frisur und Rüstung nachgeahmt, ähnlich Johannes der Täufer und Laurentius.

Marie-Louise Thérél¹⁰⁴⁴ weist darauf hin, daß man Madonnen mit dem Christuskind in einer *Imago Clipeata* schon im 5. Jahrhundert schuf. Vermutlich stamme dieses Motiv aus der Tradition, den antiken Soldaten einen mit dem Porträt des Imperator bemalten Rundschild zu zeigen. An der Wende von der Antike zum Mittelalter müsse dieses der Kaiserikonographie entstammende Christusmotiv auf die Madonna selbst übertragen worden sein.

McClure Ross¹⁰⁴⁵ führt das Schema der Komposition, die Kombination von Himmelglorie und *Madonna dell Umiltà* und *Lactans*, auf ein Werk des Meisters von Santa Verdiana zurück, das sich in Atlanta befindet (Abb. 126). Bis zu Ghirlandaios Tafel kehre das Motiv jedoch in der Florentiner Tafelmalerei nicht wieder. Die Tafel des Verdiana-Meisters in Atlanta stimmt in der Mutter-Kind-Gruppe bis ins Detail mit Ghirlandaio überein, die seitlich adorierenden Engel ähneln jedoch einer anderen Tafel desselben Meisters, die sich in der *Accademia* in Florenz befindet. Fremantle¹⁰⁴⁶ bildet fünf Tafeln des Verdiana-Meisters ab, deren Komposition und Ikonographie jeweils kleine Variationen aufweisen. Nur eine der Madonnen im

Herkunft des in der Mitte des 14. Jahrhunderts einflußreichen Jacopo Passavanti aus der Tornaquinci-Familie hin.

¹⁰⁴³ John T. **Paoletti**: The Strozzi Altarpiece Reconsidered. In: *Memorie Domenicane*, Neue Serie 20 (1989) 279-300.

¹⁰⁴⁴ Marie Louise Thérél 1973, 134.

¹⁰⁴⁵ Sheila McClure Ross 1983, 161-178, 164.

¹⁰⁴⁶ Richard Fremantle 1975, 293-302., Kat.-Nr. 605,606,608,609,617.

Budapester Szepmüvesti-Museum (mit einem assistierenden Dominik) läßt sich jedoch eindeutig einem dominikanischen Umfeld zuordnen.¹⁰⁴⁷

Millard Meiss listete 1936 eine Reihe von Kombinationen von Demutsmadonnen mit Motiven der Apokalypse auf. In der Regel sitzt die Madonna hier am Boden und wird von den Symbolen des Sonnenweibs, also Lichtstrahlen und Sterne, umgeben. Es erscheinen allerdings auch schon erhöhte Madonnen. Normalerweise sitzt das Kind in Darstellungen der *Umiltà* vom Betrachter aus gesehen links. Ein einziges Beispiel entspricht der Position von Mutter und Kind in Ghirlandaios Werk. Es handelt sich um das Werk eines Orcagna-Nachfolgers in der *Accademia* in Florenz. Dort schwebt die *Madonna in Nubibus* auf Goldgrund, der von Engeln und am unteren Rand von knienden und stehenden Heiligen flankiert wird.¹⁰⁴⁸

Giottos Fresko des Jüngsten Gerichtes in der Arena-Kapelle in Padua zeigt Christus in einer kreisrunden, von Engeln umgebenen Glorie, ebenso die Darstellung Christi im ca. 1365 von Andrea da Firenze geschaffenen Fresko der *Via Veritatis* in der Spanischen Kapelle, dem oben erwähnten Kapitelhaus des Konventes (Abb. 124).

Auf einer ursprünglich an der Innenwand des Florentiner Domes befindlichen Tafel von ca. 1402, heute in *The Cloisters* in New York (Abb. 127), findet man ein für Italien relativ seltenes Thema, die Heilstreppe.¹⁰⁴⁹ Im oberen Teil der dunkelblau grundierten Tafel ragt ein weiß und rot gewandeter Gottvater aus den Wolken heraus, vor einer Glorie aus drei Kreisen, einem goldgelben, einem dunkelblauen, mit Stemen besetzten und einem hellblauen. Von dort entsendet er die Taube des Heiligen Geistes nach unten links, wo Christus, nur mit einem purpurroten Mantel bekleidet, auf seine

¹⁰⁴⁷ Richard Fremantle 1975, Abb. 608 mit einem bärtigen, mit Lilie versehenen Dominik auf der rechten Seite der Madonna.

¹⁰⁴⁸ Millard Meiss 1936, Abb. 13.

¹⁰⁴⁹ Heinrich und Margarethe **Schmidt**: Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München: C.H. Beck, 4. Aufl. 1989 (1. Aufl. 1981), 254-55; James R. **Rorimer**: The Metropolitan Museum of Art. *The Cloisters*. New York: Metropolitan Museum 1963, 90-92. Das Temperagemälde auf Leinwand wird einem Schüler Nardo di Cionos zugeschrieben, Niccolò di Tommaso.

Seitenwunde weist. Rechts davon steht die weiß gewandete Maria, die Christus die Brust zeigt, mit der sie ihn gesäugt hat. Zwischen beiden befindet sich eine kniende Menschenmenge, auf welche Maria, Christus anschauend, weist. Das Thema wird verdeutlicht durch die Inschriften. Maria sagt zu Christus: "*Dolcissimo figliolo pellatte chio ti die: abbi pietà di chostoro.*" Christus wiederum leistet Fürbitte bei seinem Vater. Die Tafel war an prominenter Stelle, an der Innenfassade des Florentiner Domes angebracht und war dem Maler sicherlich bekannt. In mehrerer Hinsicht könnte sie als Vorbild gedient haben. Glorie und Wolkenmotiv erscheinen in diesem Werk des frühen *Quattrocento*, ebenso das Motiv der entblößten Brust, die hier allerdings als konkrete Geste der Fürbitte verstanden werden muß.

Eine heute in Neapel befindliche Tafel Masolinos mit dem Schneewunder (Abb. 141) zeigt Christus und Maria gemeinsam in der runden Glorie über dem Papst, der den Grundriß der Kirche in den Schnee zieht. Zwischen Ghirlandaios Fenster mit dem Schneewunder in der Tornabuoni-Kapelle und dieser Tafel besteht eine ikonographisch-kompositorische Beziehung.

Der oben erwähnte, in bezug auf Ghirlandaios Marienkrönung analysierte, Florentiner Stich über die Predigten des Fra Marco zur Gründung eines *Monte di Pietà* (Abb. 142) zeigt zwar ebenfalls das Motiv der Heilstreppe, doch sitzen Christus und Maria nun auf gleicher Ebene vor einer zentralen, von Kreisen, Engeln und Heiligen umgebenen Lichterscheinung ohne einen explizit dargestellten Gottvater. Die Glorie erscheint dort als Chiffre für Gott und das Empyreum, innerhalb dessen Christus und Maria als *redemptor* und *coredemptrix*, als Erlöser und Miterlöserin, sitzen. Der anonyme Stich wird vor 1490 datiert, so daß Ghirlandaio ihn gekannt haben kann.¹⁰⁵⁰

Der 1466 von Paolo Schiavo entworfene, gestickte *Paliotto*¹⁰⁵¹ des Hochaltars von Santa Maria Novella umgibt den Gottvater einer Verkündigung ebenfalls mit einer derartigen Himmelsgloriole, von wo er die Taube des Heiligen Geistes aussendet.

¹⁰⁵⁰ Arthur M. Hind 1938, Bd. 1, 139-140, Kat.-Nr. B III 8, Bd. 3, Tafel 205.

¹⁰⁵¹ Roberto Lunardi 1983, 107-111. Stefano Orlandi 1955, Bd. 1, 174. Im Museum der Kirche wird in der Beschriftung Paolo Schiavo als Autor vermutet. Nach Lunardi handelte es sich um eine Stiftung des Fra Niccolò da Milano aus dem Jahre 1466.

Derselbe *Paliotto* zeigt an anderer Stelle den (ebenfalls in Ghirlandaios Retabel dargestellten) heiligen Vincenz Ferrer (Abb. 128), der auf eine Glorie verweist.

Ghirlandaio entnimmt also seine Bildsprache der konkreten Umgebung des Hochaltars, da ja der *Paliotto* an der Vorderseite des Altarblockes dieses Motiv zeigte, es in der Spanischen Kapelle erschien und im Strozzi-Retabel Orcagnas zu sehen war. In allen diesen Fällen ist die Glorie zunächst ein Attribut Gottvaters oder Christi.

Clara Gottlieb¹⁰⁵² erwähnt Darstellungen der flämischen und spanischen Kunst, in denen der *Salvator* mit einer solchen Glorie als Herrschaftszeichen in der Hand dargestellt wird. Auch der Christus in Darstellungen des jüngsten Gerichtes wird oft in der Mandorla und auf dem Regenbogen thronend dargestellt. Die Glorie scheint also oft ein Christusattribut mit eschatologischer Bedeutung gewesen zu sein, das hier um Maria bereichert wird. Maria ist hier zwar Thron und Amme des Gottessohnes, doch Christus besetzt immer noch die Bildmitte.

Dies bestätigt sich auch bei einem erneuten Blick auf die Madonna des Margaritone d'Arezzo in der National Gallery in London.¹⁰⁵³ Tatsächlich handelt es sich um eine Abwandlung des *Majestas Domini*-Typs, denn im Zentrum sitzt der purpurn gekleidete Christus mit Schriftrolle auf dem Schoß einer frontal gehaltenen Madonna, die von einer Mandorla und den vier Evangelistensymbolen umfassen wird.

In der nordischen Malerei scheint das Motiv der Madonna in der Glorie häufiger als in Italien gewesen zu sein. F.G. Zehnder¹⁰⁵⁴ führt es auf eine Tafel des Robert Campin in Aix-en-Provence zurück (Abb. 129), in der Maria ebenfalls vor einer aus

¹⁰⁵²Carla **Gottlieb**: The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi. In: Gazette des Beaux Arts 56 (1960) 313-332.

¹⁰⁵³Christopher **Baker**, Tom **Henry**: The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue. London: National Gallery Publications 1995, 410, Kat.-Nr. NG 564. Das Werk wird auf ca. 1262 datiert.

¹⁰⁵⁴Frank Günther **Zehnder**. Katalog der Altkölner Malerei. Köln: Stadt Köln 1990, 405-410, 407.

konzentrischen Kreisen bestehenden Glorie sitzt, allerdings auf einem mit Skulpturen der Ecclesia und Synagoga geschmückten Thron.¹⁰⁵⁵

Robert Campin zeigt die Glorie als Heiligenschein hinter dem Haupt Mariens. Auch Campins Glorie kombiniert konzentrische Kreise und Strahlenkranz, doch ist Campins Madonna keine *Lactans*, sondern eine Abwandlung der *Hodegetria*, die dem Kinde eine Rose überreicht. Sie trägt einen Perlenkranz als Zeichen der Jungfräulichkeit und sitzt auf dem Thron über der Mondsichel, unter ihr thronen Augustinus und Petrus innerhalb eines *Hortus Conclusus*. Vor den beiden Heiligen kniet zentral und großformatig der Onkel des Stifters, Pierre Ameil, dessen Totengedächtnis diese Darstellung diente. Die Kombination von Mondsichel und Strahlenkranz läßt auf eine *Immaculata* schließen. Dem Werk Ghirlandaios ähneln die niedergeschlagenen Augenlider Mariens, der Bezug zwischen Figur und Landschaft, sowie der Ausblick auf eine von Hügeln gerahmte Landschaft, so daß Anklänge an Campin in Domenicos Tafel wahrscheinlich werden. Campins Darstellung folgten Werkstattfassungen und Kopien des Themas der *Immaculata*, die in ihrer Positionierung der Glorie hinter dem Körper Mariens Ghirlandaio noch ähnlicher sind.¹⁰⁵⁶

In der altkölnischen Malerei erscheint die Madonna in den Wolken vermutlich um 1470-1480 im Werk des Meisters der Verherrlichung Mariae (Abb. 130). Hier handelt es sich ebenfalls um eine auf einem Thron sitzende Maria, die das Kind in der Art einer *Hodegetria* präsentiert. Zehnder bringt das Werk in Verbindung mit einer immakulistischen Gebetsformel, die von Sixtus IV. eingeführt worden war:

*"Ave Sanctissima Maria: mater dei: regina celi: porta paradisi: domina mundi: tu es singularis virgo pura: tu concepta sine peccato..."*¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵⁵ Albert **Châtelet**: Robert Campin le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien. Antwerpen: Fonds Mercator 1996, 223-227 und 304, Kat.-Nr. 17.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Albert Châtelet 1996, 310, Kat.-Nr. C6a, C6b, C6c, welche die Madonna in der Glorie in Aix variieren. Bei allen Fassungen handelt es sich jedoch um Kopien des 16. Jahrhunderts nach einem verlorengegangenen Original aus der Zeit um 1420.

¹⁰⁵⁷ Frank Günther **Zehnder** 1990, 405-410, Abb. 261. Joh. 1, 1-18 und 1,29; Ewald Maria **Vetter**: Virgo in Sole. In: Festschrift für Johannes Vincke. Madrid 1962/63, 384, Anm. 68.

In der Zeit zwischen 1499 und 1501 schuf vermutlich der Maler Jean Hey den Triptychon der Kathedrale von Moulins, der ebenfalls eine *Mulier Amicta Sole* zeigt (Abb. 134). Die Glorie des Hintergrundes weist große Ähnlichkeiten zu Robert Campins Werk auf. Das Werk des *Maitre de Moulins* läßt sich mit nordischen Traditionen erklären und zeigt, daß die Madonna in der Glorie Campins im Süden Frankreichs bis in die Zeit um 1500 ein wichtiges ikonographisches Modell war.

Eine Verbindung nach Frankreich ergibt sich über Domenicos jüngeren Bruder Benedetto, der in den 90er Jahren in Aigueperse eine Anbetung des Kindes hinterlassen hatte. Er könnte also das Motiv der Glorie 1493 mit nach Italien zurückgebracht haben.¹⁰⁵⁸ Da die erwähnte Ähnlichkeit in der Figurenkonstellation und auch in der Beziehung zwischen Glorie und Landschaft besteht, könnte Benedetto Ghirlandaio das Modell nördlich der Alpen kennengelernt und die Bildidee mit nach Florenz gebracht haben. Ghirlandaio könnte also wieder ein nordisches Vorbild rezipiert haben, wie es so oft in seiner Malerei der Fall war.¹⁰⁵⁹ Dies würde allerdings eventuell eine späte Datierung der Tafel bedingen, die ja schon 1491 in Auftrag gegeben worden war.

Das konkreteste Beispiel einer Madonna in der Glorie dürfte Ghirlandaio in Rom in der Grabkapelle des Franziskanerpapstes Sixtus IV. in Alt St. Peter kennengelernt haben. 1479 hatte Perugino die dortige Apsiskalotte ausgemalt. Die ungefähre Gestalt des Freskos ist durch eine Zeichnung Jacopo Grimaldis in der Biblioteca Ambrosiana (Abb. 131) überliefert. Sie zeigt eine Madonna mit geneigtem Haupt und kontrapostisch angeordneten Knien, auf denen sich das Kind nach links bewegt, hin zum knienden Stifter. Rechts und links stehen je zwei Heilige. Auf dem Altarretabel darunter befand sich eine *Pietà*. Die Komposition ist, im Gegensatz zu Ghirlandaios

¹⁰⁵⁸ Nicole **Reynaud**: Jean Hey le Maître de Moulins. In: *Revue de l'Art* 1. 2 (1968) 25-37, 33-34.

¹⁰⁵⁹ Michael **Rohmann**: Ein flämisches Vorbild für Ghirlandaios *prime pitture*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36 (1992) 380-395; Francis **Ames-Lewis**: In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 81-88.

hieratisch frontaler Darstellung assymetrisch und bewegt, ein Kompositionsprinzip, das später in der *Madonna di Foligno* Raffaels wieder erscheint.¹⁰⁶⁰

Die lange ikonographische Tradition der Madonna in der Glorie wird in Italien mit der römischen Kirche Santa Maria in Aracoeli in Verbindung gebracht. Hier handelt es sich um die Darstellung der Augustusvision, die Ghirlandaio auch in der Florentiner Kirche Santa Trinità abgebildet hatte. Dort erscheint anstatt der Madonna ein Christusmonogramm im Sonnenkranz, wie es der Franziskanerobservant Bernardino da Siena dargestellt hatte. Dieser Sonnenkranz hinterfängt auch Ghirlandaios Madonna. Nicht zuletzt schmückt er auch die von Giovanni Rucellai gestiftete Fassade der Dominikanerkirche. In der Sasseti-Kapelle in Santa Trinità erscheint das Motiv außerdem vor den auf Wolken thronenden Sibyllen der Gewölbekappen, die als direkte Vorläuferinnen der Tornabuoni-Madonna verstanden werden müssen.

Hat der Dominikanerorden hier also eine spezifisch franziskanische Bildtradition für seine Zwecke umgewandelt?¹⁰⁶¹ Dagegen spricht neben den vielen oben genannten dominikanischen Beispielen u.a. die 1348-50 für den Dominikanerkonvent Santa Caterina in Pisa entstandene Tafel mit dem heiligen Thomas von Aquin *in cathedra* (Abb. 47), die Benozzo Gozzoli in einer Tafel des späten 15. Jahrhunderts variierte (Abb. 46).¹⁰⁶² Hier wird der Thron des Heiligen von einer fast identischen Glorie hinterfangen. In jedem der genannten, dominikanischen Beispiele scheint die Glorie auch ein Motiv der Weisheit und des Richtens zu sein.

Das Himmel und Erde scheidende Wolkenmotiv taucht etwa gleichzeitig in Ghirlandaios Christus auf den Wolken in Volterra auf (Abb. 132) und scheint in dieser Form nach Ronald M. Steinberg auf Pollaiuolo (*Marienkronung*, 1483) und Baldovinetti (*Trinität*, *Accademia*, 1471) zurückzugehen. Vor allem der Ghirlandaio-Schüler Fra

¹⁰⁶⁰ Vgl. Herbert von Einem: Bemerkungen zu Raffaels *Madonna di Foligno*. In: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in the Honour of Millard Meiss*, 2 Bd., New York 1977, Bd. 1, 131-142, 139 und Abb. 4 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, MS I 87 inf., fol. 72 v.).

¹⁰⁶¹ Zu den Darstellungen des Themas in Aracoeli vgl. wiederum Herbert von Einem 1977, 135-137.

¹⁰⁶² Diane Cole Ahl 1996, 239-240.

Bartolommeo wird dieses Wolkenmotiv weiter zu immer bewegteren und naturalistischeren Formen ausbauen. Steinberg¹⁰⁶³ bringt diesen Typus in Zusammenhang mit der Vorliebe Savonarolas und des neoplatonischen Kreises um die Medici für die Philosophie des Dionysius Areopagita.

Ghirlandaio konnte für sein Altarwerk vor allem in der nächsten Umgebung Vorlagen und Anregungen beschaffen, also im Kloster selber und im Florentiner Dom. Andererseits finden sich sehr viel konkretere Parallelen in der flämischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts. Indem er die Glorie, ein vielleicht christologisches Motiv, nach nordischem Vorbild auf Maria überträgt, läßt er die Gottesmutter eindeutig an Bedeutsamkeit gewinnen. Wie dargelegt wurde, gibt es für diese Übertragung eines christologischen Motives auf Maria Vorbilder in der nordischen Tafel- und Buchmalerei, die in der Regel mit dem Thema des apokalyptischen Sonnenweibes und der Augustusvision zusammenhängen. In der Florentiner Malerei findet sich das Thema allerdings im kleinformatischen Andachtsbild. Ghirlandaio übernimmt es in das große Format, mit allen Implikationen eines eher gefühlvollen und damit neuen Zuganges dem sonst eher feierlich steifen Altarbild gegenüber. Dieses Verändern eines Bildmotivs zu einer neuen Bildgattung bedarf einer weiteren Erklärung. Neben ikonographischen Quellen wird man also auch Textvorlagen bemühen müssen, um eine eventuelle Einflußnahme der Auftraggeber und deren mögliche Motivation zu untersuchen.

9.5 Liturgie und Bildsprache

9.5.1 Das Stundengebet

Nach Bonniwell gedachten die Dominikaner im Stundengebet der Gottesmutter besonders samstags; außerdem an den Marienfesten und im Marienoffizium. Ein besondere Bedeutung hatte das *Salve Regina*, welches die Brüder während der

¹⁰⁶³Ronald M. **Steinberg**: Fra Bartolomeo, Savonarola and a Divine Image. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (1974), 319-328, 320, Anm. 4.

Prozession nach Komplet sangen.¹⁰⁶⁴ So behielt man in der dominikanischen Liturgie den Samstag neben den hohen Marienfesten grundsätzlich der Marienliturgie vor. Wenn einer der Mönche im Sterben lag, wurde die Gemeinschaft durch den Klang der *tabella*, einer hölzernen Klapper zusammengerufen. Die Brüder versammelten sich dann im Hospital und rezitierten dort das *Credo in unum Deum*. Den sterbende Bruder legten die Mönche schließlich auf ein Bett aus Asche und stimmten das *Salve Regina* an.¹⁰⁶⁵

Seit dem 14. Jahrhundert gedachte man der Jungfrau nach dem Vespergebet im *Sub tuum praesidium* und las wöchentlich eine feierliche Marienmesse. Ferner deklamierten die Brüder das *Salve Regina* nach Mette, Laudes und Vesper.¹⁰⁶⁶ Seit 1388 feierten sie außerdem das Fest der *Conceptio* Mariens, das eine besondere Bedeutung im Streit zwischen Dominikanern und Franziskanern um die unbefleckte Empfängnis Mariens hatte.¹⁰⁶⁷

9.5.2 Die Messe

Sheila McClure Ross interpretiert das Altarretabel Ghirlandaios im Zusammenhang mit dem Gottesdienst vor dem Altar.¹⁰⁶⁸ Während der im Mittelalter im Dominikanerorden üblichen Form der Messe für die Katechumenen¹⁰⁶⁹ erwähne man die Jungfrau, Michael, die Apostel und die Märtyrer, welche ja im Bilde vertreten seien. In der öffentlichen Beichte während der Messe rufe der Priester neben Gott und Maria auch Dominik und die Heiligen an, denen er im Namen der Gemeinde die Sünden beichte. In der Belehrung, dem zweiten Teil der Katechumenenmesse, unterrichte der

¹⁰⁶⁴ William Bonniwell: *A History of the Dominican Liturgy 1215-1945*. New York 1944, 44.

¹⁰⁶⁵ William Bonniwell 1944, 188.

¹⁰⁶⁶ William Bonniwell 1944, 223.

¹⁰⁶⁷ William Bonniwell 1944, 228.

¹⁰⁶⁸ Sheila McClure Ross 1983, 167; vgl. Charles Hope 1989, 537-571, 537. Hope geht generell beim Thema der *Sacra Conversazione* davon aus, daß eine himmlische Liturgie gezeigt werde.

¹⁰⁶⁹ Sheila McClure Ross 1983, 166.

Priester die Gläubigen über die Inhalte der Evangelien, was die Autorin auf das Buch des Dominikus und seine Geste hin zum Evangelisten bezieht. McClure Ross deutet die Worte auf dem Buch des Dominikus also in bezug auf Johannes den Evangelisten, welchen Dominikus als Lehrer und Quelle der Weisheit vorstelle.

Nach der Evangelienlesung werde an den Festtagen der Heiligen, welche Zeitgenossen Christi waren, das Glaubensbekenntnis gesprochen. Das Gemälde illustriere die Worte des Priesters über Christus: „der für uns und unsere Errettung vom Himmel herabkam (...) und Fleisch vom Heiligen Geiste durch die Jungfrau Maria und damit zum Menschen wurde.“ Überdies illustriere das Gemälde die Worte: "Ich glaube an die eine, heilige, apostolische Kirche, ich glaube an eine Taufe zur Vergebung der Sünden und ich warte (...) auf das Leben in der Welt, die da kommen soll." Die Gestik der vor dem Retabel zelebrierenden Priester werde deshalb in der Geste des Täuflers wiederholt, welche eine Elevation der Hostie andeute, sowie im Kniefall des Evangelisten, der sich zum „*Et homo factus est*“ beuge, also das Wunder der Inkarnation dokumentiere, und später auf den Kniefall des Priesters während des während des *Placeat Tibi* beziehe. Im Zentrum des Bildes stünden also die Mysterien der Inkarnation sowie eine eschatologische Heilserwartung, die in einer Art himmlischer Messe gefeiert würden. Christus sei gleichzeitig Opfer und Hoher Priester, und die Heiligen agierten in den Rollen der Ministranten, überdies trete Maria als Fürbitterin auf. McClure Ross schließt, das Gemälde sei eine Art mnemotechnische Hilfe im Gebet des Priesters und seiner liturgischen Handlungen. Thomas von Aquin habe zur Verehrung von Bildern ermutigt und Bilder wie Sakramente als bloße Zeichen dessen verstanden, was sie repräsentieren. Durch sie würden die Heiligen und Heilsfiguren geehrt. Thomas spreche im liturgischen Zusammenhang der Messe davon, daß man Gott anbeten könne durch Abbildungen Christi. Die liturgischen Anspielungen machten das Altarretabel zu einem in seiner Zeit einzigartigen Werk.¹⁰⁷⁰

¹⁰⁷⁰ Sheila McClure Ross 1983, 165-169. Die zitierten Passagen entnimmt McClure Ross bei **Thomas Aquinas** (Bernardus Maria **De Rubeis** Hg.): *Summa Theologica*. Roma: Marietti 1940, Bd. 4 , 350-52, 353-354 (Pars III, qu. 25, art. 3: „Utrum imago Christi sit adoranda adoratione patriae), art.5 („Utrum mater Christi sit adoranda Adoratione patriae“), art. 6 („Utrum Reliquiae sanctorum sint adorandae“); sowie Bd.

Zu McClure Ross' Interpretation läßt sich folgendes bemerken: die weisende Geste des Johannes des Täufers entstammt der bloßen ikonographischen Tradition. Sie stellt den erkennenden Moment dar, in dem er das *Ecce agnus Dei* ausspricht, ist also ein typisches Attribut des Täufers. Die Autorin läßt die Gesamtstruktur des Altares und den Zusammenhang zwischen Figur und Landschaft außer acht. McClure Ross hat den Text im Buch des Dominikus falsch übersetzt und falsch bezogen. Nicht Johannes der Evangelist hat "...durch Disziplin und Weisheit..." gelehrt, sondern die Inschrift bezieht sich auf Dominikus selber: "Der heilige Dominikus lehrte sie Weisheit und Zucht." Dominikus zeigt nicht auf Johannes, sondern auf sein eigenes Buch. Kirchliche Disziplin, Überwachung der Orthodoxie, Wissenserwerb und Lehre gehörten seit Anbeginn zu den Zielen des Predigerordens, der ja als spirituelle Kampforganisation gegen die vermeintlichen Irrlehren der Albigenser und Katharer gegründet worden war.¹⁰⁷¹ Dominikus' weisende Geste macht ihn also zum Kirchenlehrer. Seinen Kniefall vor Maria und dem auf ihrem Schoß thronenden Gottessohn kann man sicherlich auch als Teil einer himmlischen Messe verstehen. Doch das Kniebeugen des Dominikus und des Evangelisten sollte vielleicht im Kontext der anderen Bildmotive verstanden werden. Es gilt der *Regina Coeli* und ihrem Kind und Bräutigam, ist also Teil einer Art himmlischen, vielleicht höfischen Zeremoniells, das vieldeutig sein kann. Vor allem scheint das Beugen des Knies ein Zeichen des Gehorsams zu sein, das man mit Gesten der Vassallentreue in Verbindung bringen kann. Auf diesen Gedanken des Gehorsams und der Ergebenheit scheint auch der Text im Buch des Dominikus hinzuweisen.

Die Haltung Thomas von Aquins zu Abbildern des Göttlichen schließlich geht auf die Regeln zurück, die in der Karolingerzeit im Westen als Antwort auf den Bilderstreit in Byzanz entworfen worden waren. Thomas zieht dabei eine feine Trennungslinie zwischen Bilderanbetung und Bilderverehrung. *Adoratio* nein, *latria*, also Verehrung, ja;

3, 487-488 (pars II b, qu. 84, art. 3: „Utrum oblatio sacrificii sit speciali actus virtutis.“)

¹⁰⁷¹William A. **Hinnebusch**: The History of the Dominican Order. Bd. 1, Staten Island, Alba House 1966, 13-38 zur Früh- und Gründungsgeschichte des Ordens, 119-127 zu den Grundidealen des Ordens.

damit läßt sich seine Haltung dem Bild und insbesondere dem Marienbild gegenüber auf den Punkt bringen. Über die konkrete Funktion von Bildern innerhalb der Meßliturgie läßt Thomas nichts verlauten.¹⁰⁷²

Folgt man Bonniwell, so lassen sich bestimmte generelle räumliche und liturgische Zusammenhänge in Dominikanerkirchen mit Sicherheit auf das Werk Ghirlandaios beziehen:

1.) In der Regel befand sich der Chor einer Dominikanerkirche vor dem Altar. Vor dem Lettner stand links ein Ambo zur Lesung der Episteln, rechts einer zur Lesung des Evangeliums. Vor dem Hauptaltar, in der Mitte des Chores gab es weiterhin das *Pulpitum Maius* zur Lesung weiterer wichtiger Texte. Das Presbyterium lag ein wenig höher als der Chor, der Hochaltar wiederum höher als das Presbyterium. Am Übergang zwischen Chor und Presbyterium war in der Regel der Eingang zur Sakristei.¹⁰⁷³

2.) Die Messe begann mit der öffentlichen Beichte. Nach dem *Aufer a Nobis* und *Kyrie* stimmte man das *Gloria in Excelsis Deo* vor der Mitte des Altars an und setzte es seitlich fort.¹⁰⁷⁴ Während des *Halleluia* legte einer der Ministranten das Evangelium auf die rechte Seite des Altares, von wo es in einer Prozession zum Ambo vor dem Lettner gebracht wurde.¹⁰⁷⁵ Es folgte das *Credo*. Während der Worte *Et incarnatus est* kniete der Zelebrant nieder.¹⁰⁷⁶ Im Offertorium wurden Kelch, Patene und Hostie vor der Mitte des Altares emporgehalten und die Hostie wurde in der Mitte, vor dem

¹⁰⁷² **Thomas Aquinas** (Bernardus Maria **de Rubeis** Hg.): *Summa Theologica*. Roma: Marietti 1940, Bd. 4, 553 (Pars Tertia, Quaestio XXV, Art. V: "Utrum Mater Christi sit adoranda adoratione latrae"). Vgl. auch Jeffrey F. **Hamburger**: *The use of images in the pastoral care of nuns: the case of Heinrich Suso and the Dominicans*. In: *Art Bulletin* 71 (1989) 20-46; sowie: William Hood 1986, 195-206.

¹⁰⁷³ William Bonniwell 1944, 120.

¹⁰⁷⁴ William Bonniwell 1944, 122.

¹⁰⁷⁵ William Bonniwell 1944, 123.

¹⁰⁷⁶ William Bonniwell 1944, 124.

Kelch, auf dem Korporale niedergelegt.¹⁰⁷⁷ Etwas später rezitierte der Priester vor dem Altar das Gebet *In spiritu humilitate*. Während der Konsekration und Elevation der Hostie kniete der Diakon mit dem Weihrauchgefäß rechts vom Priester, der Subdiakon mit der Pathene zu dessen linker Seite.¹⁰⁷⁸ Der Priester selbst blieb während der Elevation stehen.¹⁰⁷⁹ Nach dem *Agnus Dei* und der Mischung von Wein und Hostienstücken küßte der Priester den Kelch und gab dem Diakon den Friedenskuß mit den Worten *Pax tibi et Ecclesiae sanctae Dei*, dieser gab den Friedenskuß an den Subdiakon weiter, jener wiederum an den Chor.¹⁰⁸⁰ Nach der Kommunion und dem *Placeat Tibi* küßte der Priester den Altar und verließ, ohne einen Segen am Ende der Messe zu erteilen, mit den Ministranten den Chor.¹⁰⁸¹

Der Altar (und damit das Altarretabel) stand also an dem Ort der Kirche, welcher am besten einzusehen war. Auf der Evangelienseite des Altaraufsatzes sah man den Täufer, den Evangelisten und Stephanus, Persönlichkeiten, die im Evangelium erwähnt werden. Auf der Epistelseite befanden sich neben Laurentius Dominikus und Michael, die man beide mit der Verteidigung kirchlicher Regeln in Verbindung bringen kann.

Auf der Evangelienseite, der Seite Johannes des Täufers und des Evangelisten lag das Evangelium auf dem Altar. Es lag also auf der Seite der Heiligen, die Gott erfahren und von ihm gekündet hatten.

In der Mitte standen das Kreuz sowie der Kelch mit Pathene, Hostie und Korporale. Die Elevation der Hostie mit den beiden zur Seite niederknienenden Diakonen kehrt in gewissem Sinne tatsächlich im Bilde wieder, jedenfalls in seiner formalen Gestaltung. Am üblichen Standort des Priesters läßt das Bild eine passende Lücke, die nicht nur durch ihn, sondern auch durch Kreuz, Wein und Brot gefüllt wurde. Der Leib Christi, welcher ja mit der Hostie gemeint ist, wird nochmals durch das nackte Kind über dem

¹⁰⁷⁷William Bonniwell 1944, 125.

¹⁰⁷⁸William Bonniwell 1944, 126.

¹⁰⁷⁹William Bonniwell 1944, 127.

¹⁰⁸⁰William Bonniwell 1944, 128.

¹⁰⁸¹William Bonniwell 1944, 129.

Kopf des Priesters betont. Zudem war der Zelebrant ja schon vorher bei den Worten *Et incarnatus est* niedergekniet, so daß man diese Zeilen aus der Messe tatsächlich in optische Verbindung zum zentral dargestellten Christus bringen konnte. Die Worte „*in spiritu humilitate*“ ließen sich mit der *humilitas* der dargestellten Madonna in Verbindung bringen. Die Handlung, den Friedenskuß weiterzugeben setzt sich vom Altar in den Chor hinein fort. Der Frieden der himmlischen Gemeinschaft scheint sich aus der Darstellung der in Frieden und Harmonie versammelten Heiligen im Altarretabel über den Priester bis in die Gemeinde hinein auszubreiten.

9.5.3 Die Liturgie der Marienbruderschaften

Die Bruderschaft der *Laudesi* traf sich regelmäßig im Chor von Santa Maria Novella, um das Marienlob zu pflegen. Meersseman schildert die vor den Altaraufsätzen gefeierten Zeremonien der dominikanischen Bruderschaften am Beispiel einer Bruderschaft in Perugia:

"Devant l'image de la Vierge, exécutée par le meilleur peintre de l'époque ... le bedeau avait placé entre-temps un lutrin (ligio) recouvert d'une draperie (tovaglia, tovagliette lavorate con seta rosca) et flanqué de deux grands chandeliers (doie candeliere grande) allumés: à cette heure, il commençait à faire noir, et les préchantres, debout devant le lutrin, devaient pouvoir lire le texte dans le livre des cantiques ... ouvert à l'endroit voulu."¹⁰⁸²

Der Vorsänger begann einen Wechselgesang, welcher die Fürbitte der Jungfrau bei Gott bewirken sollte. Das Heil war also Resultat der kollektiven Bemühungen der Mitbrüder.

So bietet es sich auch an, konkrete Metaphern aus der Liturgie, beispielsweise aus dem kleinen Marienoffizium, im Bilde wieder aufzuspüren. Das Marienoffizium war eine Kurzform der Marienmesse, welche viele Laien (neben dem Mariensalter, also dem

¹⁰⁸²Gilles Meersseman 1952, 35.

Rosenkranz) kannten. Man las es im privaten Rahmen, und es war aus diesem Grunde sicherlich vielen gebildeten Laien geistig gegenwärtig¹⁰⁸³

Thema des Offiziums wie auch der Vorderseite der Altartafel ist das Lob Mariens und damit natürlich das Gotteslob. Die Tradition des Lobgesanges läßt sich auch in der Literatur der volkssprachlichen Lauden bis ins 13. Jahrhundert verfolgen und reicht in der lateinischen und griechischen Hymnik natürlich bis in frühchristliche Zeiten zurück.¹⁰⁸⁴

Besonders wichtig erscheint das Gotteslob aus Psalm 94 im Matutin-Teil, das die Größe Gottes und seine Allmacht betont. Es beinhaltet auch die Verurteilung der Ungläubigen:

"...ipsi vero con cognoverunt vias meas, quibus juravi in ira mea, si introibunt in requiem meam..."¹⁰⁸⁵

Das Offizium betont also die Verpflichtung der Gläubigen, den rechten Glauben zu pflegen. *Gehorsam* spielt hier in der Liturgie wie im Altarretabel eine wichtige Rolle. Nokturn dagegen stellt neben das Gotteslob den Preisgesang Mariens als Himmelskönigin und Sitz der Weisheit. Mit Ecclesiasticus 24:11-13 und 24:15-20 läßt es die Weisheit selber sprechen:

"Et sic in Sion firmata sum, et in civitate sanctificata similiter requievi, et in Jerusalem potestas mea..."

¹⁰⁸³Gilles Meersseman 1952, 42-43 vor allem zum Mariensalter. Vgl. Antoninus Pierozzi / L Ferreti Hg. 1923, 157:

"Prima, vi concedo di dire l'ufficio della Donna ogni di, nel modo che si usa, cioè ogni di li suoi salmi, e se non sapete le mutazioni che occorono in fra l'anno, del notturno al mattutino, e anco le altre mutazioni di alcune antifone in fra l'anno, in caso non le sapessi, fatevele insegnare: il quale direte come vi ordinerò di sotto..."

¹⁰⁸⁴ Vgl. dazu Erich **Auerbach**: Dante's Prayer to the Virgin (Paradiso XXXIII) and Earlier Eulogies. In: Romance Philology 3 (1949), 1-26.

¹⁰⁸⁵ Carol M. **Purtle**: The Marian Paintings of Jan van Eyck. Princeton/New Jersey, Guildford/ Surrey: Princeton University Press 1982, 178

Interpretiert man diese Stelle mariologisch, dann ist hier *Maria-Ecclesia* gemeint, was automatisch den Gemeinschaftsbegriff der Kirche in Bild und Text impliziert. Maria, das heißt die Kirche, wird also auch als Lehrerin und Sitz der Weisheit gesehen. Sie hat die Autorität, zu lehren und Regeln auszugeben und residiert im himmlischen Jerusalem. Diese mariologische Interpretation scheint gerechtfertigt, denn der liturgische Text fährt fort:

"Beata es, virgo Maria, quae Dominum portasti Creatorem mundi: Genuisti qui te fecit, et in aeternum permanes virgo."¹⁰⁸⁶

Wie wir später erneut sehen werden, wird ein auch im Bilde dargestelltes Paradoxon an hervorgehobener Stelle in der Liturgie erwähnt: das Wunder der Gottesmutterschaft. Maria wird die Mutter ihres eigenen Schöpfers und bleibt trotzdem Jungfrau. Das Offizium schließt mit der eschatologischen Deutung dieser Gottesmutterschaft:

"Quia ex te ortus est sol justitiae, Christus Deus noster."¹⁰⁸⁷

Maria bringt die Sonne der Gerechtigkeit hervor, den Messias und Gott. Der liturgische Text erwähnt also Christus als Richter und Herrscher an zentraler Stelle und dieses Motiv wird aus dem liturgischen Text sozusagen bildwörtlich auf das Retabel übertragen. Es läßt sich also ein eschatologischer Bezug (Christus als wiederkehrender, Messias und weiser Weltenrichter im Schoße einer weisen, richtenden und strafenden Kirche) dem liturgischen Text abgewinnen, so wie wir ihn auch schon in der ikonographischen Tradition festgestellt haben. Dem würde das Thronen der Madonna entsprechen, die außerdem, wie im Motiv der Heilstreppe, Christus ihre Brust zeigt, um für die Gläubigen zu bitten.

¹⁰⁸⁶ Carol M. Purtle 1982, 184.

¹⁰⁸⁷ Carol M. Purtle 1982, 184.

Das Thema der Sonne der Gerechtigkeit in bezug auf die Rolle der Jungfrau thematisiert Carol M. Purtle auch in seiner Untersuchung des Genter Altares der Brüder van Eyck. Es kehrte in der Adventszeit vor allem in der Mitternachtsmesse wieder mit den Worten:

"Orietur sicut sol salvator mundi: et descendet in utero virginis, sicut imber super gramen."

Die Liturgie betont in diesem Falle das Wunder der Jungfrauengeburt und begreift Maria als Gefäß Gottes und damit des göttlichen Lichtes, das in ihren Schoß hinabsinkt.

Das aus Psalm 19(18), 5-6 stammende Motiv des "*tabernaculum in sole*" wiederum wird im Matutin-Gebet am 1. Januar aufgegriffen und stimmt eher mit dem Motiv der Glorie in Ghirlandaios Werk überein:

„In sole posuit tabernaculum suum: et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo.“

Gott nimmt Maria in die Sonne auf, ein Motiv, welches dem Bild Ghirlandaios entspricht, wo Maria im Zentrum einer Sonnenerscheinung gezeigt wird.¹⁰⁸⁸

9.6 Danterezepion? - Ghirlandaios Retabel und die mariologische Literatur seiner Zeit.

9.6.1 Dominikanische Quellen des 15. Jahrhunderts.

Das an sich neue Element in Domenicos Altarretabel ist die erhöht sitzende Maria vor der aus konzentrischen Kreisen aufgebaute Glorie, in der und um die herum Engel schweben.

¹⁰⁸⁸Carol M. Purtle 1982, 31; vgl. auch S. 6, Anm. 7 zum Marienoffizium von St. Donatian.

Hinter der schematischen Darstellung der Glorie könnte Dantes Kosmologie stehen, deren Gipfel im Empyreum erreicht ist, wo Maria als himmlische Rose im Mittelpunkt des Alls thront.

Dante wendet sich durch den Mund des heiligen Bernhard von Clairvaux an Maria mit den Worten:

"Jungfrau und Mutter, Tochter Deines Sohnes,
bescheidenstes und höchstes der Geschöpfe,
im ewigen Plan bestimmt und auserwählt,
(...)
Uns Seligen bist Du die Mittagssonne,
die Liebe, und den Sterblichen auf Erden
bist Du der Hoffnung lebensvoller Quell."¹⁰⁸⁹

Der Dichter bringt so den paradoxen Status der Maria auf den Punkt, deren Selbstbezeichnung als "Magd Gottes" tiefste Demut verrät, die sie wiederum zu höchsten Ehren gelangen läßt.¹⁰⁹⁰ Schon im Typus der von Simone Martini kreierten

¹⁰⁸⁹"Vergine madre, figlia del tuo figlio,
Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio
(...)
Qui se`a noi meridiana face
Di caritate; e giusto, intra i mortali,
Se`d speranza fontana vivace..."

Nach Raffaello **Fornaciari**, Piero **Scazzoso** Hg.: Dante Alighieri: La Divina Commedia. Milano: Hoepli 1985, 33. Gesang, 1-3, 10-12. Im Folgenden werden nur Gesangs- und Versangaben gemacht. Die deutsche Übersetzung wird zitiert nach: **Dante Alighieri** (Karl Vossler Übers.): Die Göttliche Komödie. München, Zürich: Piper, 2. Aufl. 1986 (1. Aufl. 1969) 521.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Ronald Lightbown 1978, Bd. 2, 66-67, Kat.-Nr. B49 und 68-69 zur *Pala di San Barnabà* Botticellis, welche eine Madonna mit den Heiligen Katharina, Augustinus, Barnabas, Johannes dem Täufer, Ignatius und Michael sowie den Worten *Vergine Madre, Figlia del tuo Figlio* (also den Eingangsversen zu Dante Mariengebet) auf den Stufen ihres Thrones zeigt. Auch in diesem Werk wird also der Gegensatz zwischen Demut und Erhöhung dargestellt, welcher jedoch erst durch die Worte deutlich wird. In gewissem Sinne werden auch hier eschatologische Aspekte deutlich, da die flankierenden Engel die Arma Christi, Dornenkrone und Nägel, vorweisen. Die Tafel stammte aus der Kirche der Augustinerchorherren von Castelfranco di Sotto. Die Hauptkapelle gehörte allerdings der Florentiner Republik und wurde von der *Arte de` Medici e Speciali* verwaltet. In jedem Falle kam ihr also eine besondere Bedeutung in

und von Meiss beschriebenen, oben erwähnten Madonna der Demut wird dieses Paradoxon dargestellt, oft indem der Madonna die Attribute des apokalyptischen Weibes, der *mulier amicta sole* beigesellt werden.

Dem entspricht in der Tafel Ghirlandaios die Erhöhung einer *Madonna dell'Umiltà* in der Glorie.¹⁰⁹¹ Interpretiert man mit dem oben erwähnten Marienoffizium die Sonne als Christussymbol im Sinne von Offenbarung 1:16 und Malachias 4:2, so wird hier tatsächlich dieses Paradoxon wiedergegeben: Christus ist die Sonne der Gerechtigkeit, ein Motiv, das wir schon im Marienoffizium antrafen. Maria thront in der Sonne und trägt gleichzeitig Christus auf ihrem Schoß. Aber auch Maria selbst wird von Dante als Mittagssonne (*meridiana face*) bezeichnet, eine Sonne, welche aus Liebe brennt. Die züngelnden Strahlen spielen tatsächlich eine zentrale Rolle im Motiv der Mariengloriole.

An anderer Stelle im 33. Gesang des Paradieses erscheinen weitere Motive in Analogie zum Werk des Malers:

"Doch jetzt bleibt meine Rede hinter der
Erinnerung weit zurück und stammelt nur,
als wie ein Knäblein an der Mutter Brust.

(...)

Und so erschienen in der tiefen, klaren
Substanz des Himmelslichtes mir drei Kreise:
an Farbe dreifach, doch von einem Umfang.

Der ein und andre wie zwei Regenbogen
bespiegelten einander, und der dritte
war eine Glut, von beiden gleich geschürt.

(...)

Du ewig Licht ruhst in dir selbst allein,
verstehst, erkennst dich, bist erkannt, verstanden
in dir und lächelst dir in Liebe zu.

Der Lichtkreis, der, in dir so eingeschlossen,

der Florentiner Republik zu. Lightbown datiert die Tafel nach 1485. Zur literarischen Herleitung dieser Doxologie vgl. Erich Auerbach 1949, 1-26. Auerbach vergleicht die Struktur des Lobgesanges mit Werken von Lukrez und Beispielen frühchristlicher und mittelalterlicher Hymnik.

¹⁰⁹¹ Millard Meiss 1951, 151, 153-154.

wie eine Spiegelung von dir erschien,
von meinen Augen um und um betrachtet,

erwies sich mir mit unsrem Ebenbild
in seinem Innern in derselben Farbe
bemalt, daß ich mich ganz darein versenkte.

(...)

Der hohe Flug des Schauens brach; schon aber
war jeder Wunsch und Wille mir ergriffen
von Liebesallgewalt, die still und einig
im Kreis die Sonne führt und alle Sterne."¹⁰⁹²

Bis in die Schlußworte des *Canto* 33 hinein kehren die Motive des Kreisens, des Rades
und der Rose wieder, die auch in den vorherigen Gesängen, vor allem im 32. Gesang,

¹⁰⁹²"Omai sarà più corta la mia favella,
Pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
Che bagni ancor la lingua alla mammella
(...)

Nella profonda e chiara sussistenza
Dell'alto lume parvemi tre giri
di tre colori e d'una contenenza,

E l'un dall'altro come Iri da Iri,
Parea riflesso, e'l terzo parea foco
Che quinci e quindi igualmente si spiri.
(...)

O luce etterna, che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami ed arridi!

Quella circolazion che sì concetta
Pareva in te come lume riflesso
Dalli occhi miei alquanto circunspetta,

Dentro da sè, del suo colore stesso,
Mi parve pinta della nostra effige;
Per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

(...)

All'alta fantasia qui mancò possa;
Ma già volgeva il mio disio e il velle,
Sì come rota ch'igualmente è mossa,
L'amor che move il sole e l'altre stelle."

schon ausführlich behandelt werden. Maria sitzt als Fixstern in der Mitte des Universums in nächster Nähe zu Gott, den sie als Mutter *trägt*. Dante greift zurück auf eine Kosmologie, die sich bis in die Antike zurückverfolgen läßt und von den Zeitgenossen Albertus Magnus und Thomas von Aquin kodifiziert worden war.¹⁰⁹³

Die Beschäftigung mit Dante blühte in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts.¹⁰⁹⁴ In Santa Maria Novella hatte der Theologieprofessor Domenico di Giovanni da Corella Kommentare zur Göttlichen Komödie verfaßt und selber das oben erwähnte, Dante folgende Marienepos erschaffen, das er ausdrücklich dem Piero dei Medici widmete.¹⁰⁹⁵

Auch Cristoforo Landino und Poliziano hatten sich intensiv mit Dante befaßt, der wiederum die Hauptmotive seiner Marienverehrung aus dem Dominikanerorden bezogen hatte. Offensichtlich war der *Trecento*-Dichter eine intellektuelle Größe, an der man sich in der Arnostadt Lorenzo des Prächtigen messen mußte, zumal gerade der Mediceer-Kreis neben seinem Interesse an der griechischen Antike eine Wiedererweckung des *volgare* zu forcieren versuchte.

¹⁰⁹³ Vgl. dazu: Adriana **Oliviero**: la composizione dei cieli in Restoro d'Arezzo e Dante. In: Patrick **Boyde**, Vittorio **Russo** Hg.: Dante e la Scienza. Ravenna: Long 1993, 351-362. Nach Adriana Oliviero (359-360) rezipierte Dante in seiner Kosmologie den ihm durch Albertus Magnus (*De Coelo*) vermittelten maurischen Autoren Alpertaggio, sowie die in der *Summa Theologica* des Thomas von Aquin (in Pars I, quaestio 66, art. 3: „Utrum caelum empyreum sit concreatum materiae informi) vermittelten Kenntnisse.

¹⁰⁹⁴Zur Akademie Ficinos und Dante vgl. André **Chastel**: Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. 3. Auflage, Paris 1982 (1. Aufl. 1959), 107-123. Chastel postuliert auf S. 107 eine generell dichtungsfeindliche Haltung der Dominikaner:

"Pour le puissant courant de pensée dominicain qui traverse tout le siècle ... il n'y a rien de plus condamnable que ce melange constant du profane et du sacré pratiqué par Dante et Pétrarque."

Domenico da Corella ist dazu ein Gegenbeispiel, wie mir überhaupt die Fronten zwischen der Akademie und dem religiösen Umfeld des Domenikanerordens wesentlich fließender zu sein scheinen, als gemeinhin angenommen wird.

¹⁰⁹⁵BNF G 2.8768, fol. 34 r.-36 v. Zum *Theotocon* siehe oben; vgl. Giovanni Lami 1742, Bd. 13, 49 ff., Stefano Orlandi 1955, Bd. 2, 503-511, Creighton E. Gilbert 1992, 148-152; Wolfgang Liebenwein 1993, 251-290.

Dante war also in jedem Falle auch dem durchaus nicht klassisch gebildeten Betrachter eines Ghirlandaio-Werkes bis in die Einzelheiten seines Werkes bekannt. Bildmotive, die der *Divina Commedia* entlehnt waren, wird also aller Wahrscheinlichkeit nach ein weiter Personenkreis auch erkannt haben.

Das *Theotocon* des Domenico da Corella schildert in Buch 2 den Aufstieg Mariens durch die verschiedenen Gegenden des Kosmos im Zusammenhang mit ihrer Himmelfahrt. Sie steigt hinauf über Erde und Meer hinweg in die Lüfte¹⁰⁹⁶, durch eine Feuerzone, an Mond, Merkur,¹⁰⁹⁷ Venus,¹⁰⁹⁸ Sonne, Mars,¹⁰⁹⁹ der "*stella ionis*"¹¹⁰⁰ vorbei, durch die achte Sphäre, und passiert den Polarstern,¹¹⁰¹ von dem Domenico bemerkt:

"... er ist also der Jungfrau Maria selbst ähnlich./Ein guter Führer, der die auf dem Meer bedrängten Menschen lenkt und auch durch seine Stärke sicher macht."¹¹⁰²

Schließlich kommt Maria im Kristallhimmel an, dessen Struktur Domenico ausführlich beschreibt:

"Er wird passend so genannt nach dem gefrorenen Wasser. Nach dem Zeugnis der Schrift hat Gott es über den Stemen angebracht, als er das riesige Werk vollendete. Und er erschuf durch seine Kraft den leeren Raum voller Steme. Er kann andere Dinge dadurch mit sich drehen. Die ganze Maschinerie der Himmel wird gleichmäßig durch einen Zug von ewigen Rädern bewegt. Dazu gehört auch die sich immer wendende Zeit, die in ihren Räumen alle Jahrhunderte umschlingt.

¹⁰⁹⁶ BNF G 2.8768, fol. 34 r.

¹⁰⁹⁷ BNF G 2.8768, fol. 34 v.

¹⁰⁹⁸ BNF G 2.8768, fol. 35 r.

¹⁰⁹⁹ BNF G 2.8768, fol. 35 v.

¹¹⁰⁰ BNF G 2.8768, fol. 36 r.

¹¹⁰¹ BNF G 2. 8768, fol. 36 v.

¹¹⁰² "...est igitur compar virgo maria sibi.

Dux bona quae mariis homines erroribus actos

Dirigit atque sua perpete firmat ope." BNF G 2.8768, fol. 37 r.

Und man überliefert, es sei einer von vier Himmeln, die zugleich am ersten Tag erschaffen wurden, als der mächtige Vater mit höchster Vernunft beschloß, die Grundlagen des überaus großen Werkes zu erschaffen. Seine Kraft ist in dieser Bewegung gewaltig erschienen, denn er selbst bewegt die Masse eines riesigen Körpers. Diesen (Himmel) erreichte die Königin, denn sie ist reiner als jeder Kristall, und befand sich über dem neunten Kreis."¹¹⁰³

Die Sphärenstruktur des Himmels wird also Dante folgend in die Geschichte der Himmelfahrt Mariens hineingewoben. Zentrum des Himmels ist Gott, der ihn erschuf und gleichzeitig mächtige Mitte dieser Kosmologie ist, tiefster Beweggrund aller Dinge und Regungen. Dorthin, in die Mitte des Weltenraumes, reist Maria bei Domenico, der somit die Vorgeschichte zu Dantes *Paradiso* liefert.

Durch den Kristallhimmel gelangt die Gottesmutter in das Empyreum, das vom Dichter folgendermaßen geschildert wird:

"Schließlich war sie mit wehendem Mantel in die Gegend des ewigen Friedens vorgedrungen und gelangte in die ruhigen Königreiche, welche die Doktoren passend die Empyrea rufen. Diese werden so wegen ihres ewigen Lichtes genannt. Dort steht das überaus weite Haus des höchsten Königs, und der hohe Sitz des Gottesreiches befindet sich dort. Ein dreifaches Heer aus je neun Scharen wandelt dort und erweist ihm stets große Ehre. Sein Ruhm erglänzt mehr in diesem Teil des Himmels (als anderswo); denn der Schöpfer gab ihm mehr Licht und hat ihn weit von dem undurchdringlichen Dunkel geschieden. Eine vieltausendfache Engelsordnung hat er

¹¹⁰³ BNF G 2.8768, fol. 37 r.- fol. 37 v.:

"Dicitur a solidis convenienter aquis.
 Quas super astra deus scriptura teste locavit
 Hoc tante molis quando peregit opus.
 Et vacuum stellis plenum virtute creavit
 Vertere quo secum cetera posset idem
 Omnis quippe suo celorum machina(e) tractu
 Volvitur eternis exaguata (exaequata) rotis.
 Cui pariter tempus versatile semper adheret
 Complectens spatii secula cuncta suis.
 Idque ferunt unum de quatuor esse coelis
 Quae simul in primo facta fuere die.
 Quando pater causas operis producere tanti
 constituit summa cum ratione potens.
 cuius in hoc motu virtus apparuit ingens
 cum tanti molem corporis ipse vehat. /
 Hinc regina cum cristallo purior omni
 Attigit et nono celsior orbe fuit."

geschaffen, durch diese ist das ganze Vaterland innen stark und glücklich, so wie der ganze Himmel von außen von Stemen erstrahlt. Christus, die Sonne der Gerechtigkeit, erglänzt dort mit doppeltem Leuchten, strahlend im Fleische und gleichzeitig in seiner Göttlichkeit. Hier wird das neue Jerusalem mit schmückenden Edelsteinen bekränzt; die riesige Stadt wird überaus prachtvoll umwallt. Die Gegenwart des höchsten Gottes schmückt sie genügend, weshalb sie auch nicht des Lichtes der äußeren Sonne bedarf. Sie genießt den Frieden und kennt nicht den Tod, weiß nichts von Trauer, von unermesslichen Gütern strömt der himmlische Saal über!"¹¹⁰⁴

Christus wird, wie oben an anderer Stelle erwähnt, als Sonne der Gerechtigkeit bezeichnet und das Göttliche mit dem Licht gleichgesetzt. Wie bei Dante, seinem großen Vorbild, ist auch im *Theotocon* der Himmel in Sphären aufgeteilt, die durchquert werden müssen, um zu Maria und zu Gott zu gelangen. Geographisch-kosmologische und theologische Vorstellungen decken sich. Körper und Seele Mariens werden durch den gesamten Kosmos entrückt und vor Gott getragen, so wie es Dantes literarischem Ich unter der Führung Beatrices und Bernhards von Clairvaux mit Maria geschieht.

¹¹⁰⁴BNF G2.8768, fol. 37 v.:

"Denique vertibili toga regione peracta
 pacis ad eterna regna quieta venit
 quae bene doctores vocitant empyrea sancti
 sic a perpetuo lumine dicta suo.
 In quibus excelsi domus est amplissima regis
 Et regni sedes alta locata dei.
 Agmine quem triplex acies distincta noveno
 ambit et ingenti semper honore colit.
 Gloria cuius in hac plus celi parte refulget
 Cui de luce magis conditor ille dedit.
 Cum procul a tenebris illam discrevit opacis.
 Ordinis angelici milia multa creans
 tota quibus felix haec patria pollet ad intra
 Ut stellis celum prenitet omne foris.
 Sol ubi iustitiae gemino fulgore coruscat
 Christus carne nitens et deitate simul.
 Hic nova ierusalem gemmis redimita decoris
 Cernitur urbs ingens et speciosa nimis.
 Quam satis exornat domini presentia summi
 Unde nec externi lumine solis eget.
 Pace fruens et morte carens et nescia luctus
 Affluit immensis aula superna bonis!"

Die Gotteserfahrung als Lichterscheinung wird ausführlich beschrieben, als Maria im Empyreum schließlich von jubelnden und musizierenden Engeln empfangen wird:

"Während sie sang jubelte der Himmel mit großer Freude. Die oberen sprangen alle von ihren Sitzen auf und befanden sich wohl, da sie das Gesicht einer so großen Mutter umfaßten. Sie schien ganz der Sonne gleichfarbig zu sein und den Himmel mit neuen Strahlen zu erleuchten. Auf ihrer Stime erstrahlten andere Lichter, die glänzender als Stemenkugeln waren. Die anderen Gliedmaßen wetteiferten mit weißem Glanz, vortrefflich und duftend verströmte Wohlgeruch."¹¹⁰⁵

Maria ist *concolor*, gleichfarbig mit der Sonne, also mit dem Erlöser, und ihr Körper erstrahlt schneeweiß; sie verströmt einen wunderbaren Duft. Neue Lichtstrahlen gehen von ihr aus und erhellen den Himmel. So wie Domenico vorher die doppelte, leiblich-göttliche Natur Christi beschrieben hat, so betont er hier in seiner Schilderung die leibliche Aufnahme der Jungfrau in den Himmel, die ja als ein besonderes Gnadenprivileg betrachtet wurde. Nicht nur ist Christus also die Sonne der Gerechtigkeit, sondern Maria hat Teil an dieser Lichterscheinung, denn sie ist ja eins mit Gott.

Ihre weiße Haut und ihr lichtvoller Glanz werden auch im Gemälde des Ghirlandaio mit der Genauigkeit geschildert, die er bei den flämischen Malern entlehnt hatte. Die goldenen Strahlen der Sonne der Gerechtigkeit durchdringen auch hier die Himmelsphären und zeichnen sich auf den Gesichtern der Engel und Heiligen ab.

Domenico da Corellas Werk war vielleicht den Tornabuoni geläufig. Sicherlich kannte die literarisch religiös interessierten Frau des Piero dei Medici das Opus, die allerdings zum Zeitpunkt der Entstehung des Zyklus schon verstorben war. Lucrezia

¹¹⁰⁵BNF G 2.8768, fol. 39 r.:

"Dum canit immensis plausibus ether ovat.
 Exilure suis superi de sedibus omnes
 Et faciem tantae cernere matris avent.
 Tota videbatur quae soli concolor esse
 Et radiis celum clarificare novis.
 In media cuius fulgebant lumina fronte
 Utraque sydereis splendidiora globis.
 Cetera cum niveo certabant membra nitore
 Optimus et redolens fluebat odor."

Tornabuoni hatte selber eine Marienvita verfaßt und war immerhin die Schwester des Auftraggebers (vgl. dazu Kapitel 3.8.2). Domenicos Werk ist jedoch nur ein Beispiel für mögliche literarische Texte, die sich mit Maria, Dante und einer Theologie des Lichtes auseinandersetzten. Er steht für einen Themenkreis, der die Zeitgenossen lebhaft zu interessieren schien.

9.6.2 Die Summa Theologica des Antoninus Pierozzi

Im Florentiner *Quattrocento* ist das zentrale Mysterium der "*Vergine figlia del tuo figlio*" selbstverständlich auch im Werk des Florentiner Erzbischofs Antoninus Pierozzi präsent. Einen großen Teil der *Summa Theologica*¹¹⁰⁶ widmet Pierozzi mariologischen Fragestellungen, entspricht jedoch vor allem dem Bedürfnis der Zeitgenossen nach genauer Visualisierung des Geschehens. Über weite Strecken liest sich die *Summa* wie eine lange Marienlaude.

In Anlehnung an Bernhard von Clairvaux und Albertus Magnus werden in Buch 4, Kap. 20 der *Summa Theologica* die zwölf Gnadenprivilegien der Maria geschildert. Maria als apokalyptisches Weib trägt eine Krone aus zwölf Stemen, die für diese Gnadenprivilegien stehen.¹¹⁰⁷ Das Licht der Steme wird unter Berufung auf 1. Kor. 15: 41-42 mit dem Ruhm der Heiligen gleichgesetzt.

"Dennoch erhalten alle Steme das Licht von der Sonne. So empfangen alle Vollendeteten das Licht des Ruhmes von Christus, der die Sonne der Gerechtigkeit ist. Von dessen Fülle erhalten wir alle die Gnade durch die Gnade."¹¹⁰⁸

An zentraler Stelle erläutert der Florentiner Bischof das Privileg und die Gnade der Gottesmutter Mariens. Sie ist die:

¹¹⁰⁶ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 3,4. Für einen schnellen Überblick vgl. Remigius **Bäumer**, Leo **Scheffczyk** Hg.: *Marienlexikon*. Erzabtei St. Ottilien: Institutum Marianum Regensburg e.V., EOS Verlag, Bd. 1, 1988 (AA-Chagall), 179-180.

¹¹⁰⁷ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1050.

¹¹⁰⁸ "Omnes tamen stellae lumen recipiunt a sole. Sic omnes functi lumen gloriae recipiunt a Christo, qui est sol justitiae. De plenitudine ejus nos omnes accepimus gratiam pro gratia. Joann.1." Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1050.

"... Mutter des einzig geborenen Gottes, die Mutter des Schöpfers und Gestalters aller Dinge, die Mutter dessen, der im Himmel ohne Mutter ist und auf Erden ohne Vater."¹¹⁰⁹

Nach Albertus Magnus sei dies das größte vorstellbare Privileg für einen Menschen, denn es bestehe ja eine stoffliche Vereinigung zwischen Mutter und Sohn. Aus diesem Grunde sei Maria zur Herrin aller Engel¹¹¹⁰ geworden. Zur Mutterschaft gehöre auch das Stillen, und so sei Maria, als Teil ihres Vorechtes, auch die "*nutrix Dei*", die Amme Gottes, und die Kirche singe deshalb: "Allein die Jungfrau säugt mit voller Brust vom Himmel."¹¹¹¹

Das achte Privileg erklärt Mariens Rolle als *Mater Omnium*. Antoninus bezieht sich hier erneut auf Bernhard von Clairvaux. Die Hand Gottes habe die Welt neu erschaffen und sie so von der Sünde erlöst:

"Denn sie selbst ist die Mutter Gottes, und Gott ist der Vater und der Ursprung aller Dinge: was auch immer nämlich durch sich selbst Ursache und Ursprung der Ursache ist, das ist durch sich selbst der Ursprung und die Ursache des Verursachten; aber die Mutter ist an sich Ursache und Ursprung des Sohnes und der Sohn ist an sich Ursprung und Ursache aller Dinge, weil *durch ihn alle Dinge erschaffen worden sind*, Joh. 1, also durch das Wort des Gottessohnes; also ist (Maria) auch durch sich selbst die Mutter aller Menschen."¹¹¹²

Dantes Paradoxon der "*Vergine madre, figlia del tuo figlio*" wird hier also in scholastischer Verwicktheit erneut aufgerollt. Das zwölfte Privileg schließlich hebt

¹¹⁰⁹"... Mater unigeniti Dei, Mater creatoris, & plasmatoris omnium, mater ejus qui est in caelis sine Matre, in terra sine Patre." Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1057.

¹¹¹⁰"...domina omnium angelorum..."Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1057.

¹¹¹¹"...sola Virgo lactabat ubere de caelo pleno..."Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1058.

¹¹¹²"Numquid ipsa sit mater Dei, & Deus est pater & origo omnium: quidquid enim per se est causa et origo causae, est per se origo & causa causati; sed mater per se est causa & origo filii, & filius per se origo et causa omnium, quia *per ipsum omnia facta sunt*, Joann. 1. scilicet per Verbum filii Dei; ergo & ipsa per se est mater omnium." Antoninus Pierozzi 1740, Bd.4, 1059.

nochmals die *exaltatio* Mariens hervor: "...sie wird erhöht über alle reinen Wesen in der vierten Ordnung.." ¹¹¹³ So stehe sie sogar über den Seraphim, der höchsten Engelsordnung. Diese Erhöhung Mariens beschreibt schon Jacobus de Voragine in seiner Schilderung der Himmelfahrt Mariens. ¹¹¹⁴

Antoninus hebt Mariens Erhöhung auch an verschiedenen anderen Stellen hervor. Sie steht in direktem Zusammenhang mit ihrer Demut, welche Gott belohnt, indem er sie als Himmelkönigin an die Spitze der Engelshierarchie stellt.

Antoninus leitet den Namen Mariens vom Motiv der *Stella Maris* ab, schreibt diesem Meeresstern die Erleuchtung durch Gott zu ("*domina vel illuminata vel illuminatrix*") und betont vor allem die zentrale Stellung dieses Sternes im Kosmos:

"In bezug auf seinen Stoff ist dieser Stern himmlisch, unvergänglich und Lichtquelle, was jedoch auch auf andere Sterne zutrifft. So war die Jungfrau von himmlischem Umgang, so daß man noch vollständiger mit dem Apostel sagen kann: *unsere Heimat aber ist im Himmel*, Phil.3 (...) in bezug auf seine Eigenschaften ist dieser Stern höher, heller und nützlicher (...) Was seine Stellung angeht, ist dieser Stern fast ohne Bewegung, denn er ist dem Pol nah; so maßvoll ist seine Bahn, daß er sich nicht zu bewegen scheint (...). Über den Ort sagt Erasthenes, daß es einen geringen Stern gebe, der Pol genannt werde. Um diesen Ort, schätze man, drehe sich die Welt, denn keiner anderen Kreatur scheint es mehr zu gebühren als Maria, daß sich die ganze Welt um sie dreht." ¹¹¹⁵

¹¹¹³"...est exaltata super omnem puram creaturam in quarta hierarchia.." Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1063.

¹¹¹⁴ Jacobus de Voragine (Arrigo Levasti Hg.), Bd. 3, 1926, 993:
„Nel quarto luogo fu assunta eccellentemente, onde dice san Geronimo: `Questo è quello die, lo quale la intemerata madre e Vergine procedette (a l'altezza del trono), e, innalzata ne la sedia del reame, dopo Cristo siede gloriosa.` (Come ne la celeste gloria sia stata sublimata e onorata) dice anche Gherardo vescovo...“

¹¹¹⁵"...quantum ad substantiam stella ista caelestis, incorruptibilis et origo lucis, quae tamen conveniunt aliis stellis. Sic Virgo Maria fuit caelestis conversatione, ut completius dicere posset cum apostolo: *Nostra conversatio in caelis est*, ad Philip. 3 (...) quantum ad qualitatem stella ista est superior, clarior, & utilior (...) quantum ad staturum, status stellae est quasi sine motu, quia est vicina polo; ita modicus est circuitus eius, ut videatur non moveri (...) quantum ad situm dicit Erastenes, quod est una stella infima, quae polus appellatur, per quem locum mundus ipse aestimat versari, quod nulli purae creaturae videtur potius convenire, quam B.Mariae, scilicet mundum circa ipsam versari ..." Es handelt sich um das Kapitel XIV (*De Nomine Virginis Mariae*) in: Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 998-1008, 1000-1001.

9.6.3 Die Neuplatoniker um Lorenzo de` Medici

Auch im neuplatonischen Kreis der Akademie um Marsilio Ficino und Lorenzo dei Medici interessierte man sich für Kosmologie.¹¹¹⁶ Schon um 1460 hatte der Grieche Johannes Argyropoulos in seinem Kurs über die Seele den Kreis als grundlegende Form des Universums bezeichnet.¹¹¹⁷

Auch Giovanni Pico della Mirandola beschreibt im *Heptaplus*¹¹¹⁸ die Struktur des Kosmos in konzentrischer Form. Sowohl in Ficanos Kommentar zu *Hierarchia Coelestis* und *De Divinis Nominibus* des Dionysius Areopagita als auch in Polizianos Schriften erscheint ein ausgeprägtes Interesse an Dantes Kosmologie.¹¹¹⁹

¹¹¹⁶ Vgl. Paul Oskar **Kristeller**: Lay Religious Traditions and Florentine Platonism. In: Studies in Renaissance Thought and Letters. Bd. 1, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 1956, 99-123, 111 ff. über die Affinität zwischen religiösen Laienbruderschaften und der Akademie Ficanos. Siehe auch E.H. **Gombrich**: ICONES SYMBOLICAE. The Visual Image in Neo-Platonic Thought. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 11-12 (1948) 163-192, 167-168 zu Pico della Mirandola und seinem *Heptaplus*. Siehe auch Warman **Welliver**: L` Impero Fiorentino. Firenze: La Nuova Italia = Storici antichi e moderni 10, 20-22, welcher die Biographien der im Gruppenporträt Ghirlandaios in der Dominikanerkirche dargestellten und ihre geistigen Interessen schildert. Die in der Verkündigung des Engels an Zacharias im Hintergrund befindliche Inschrift bezieht Welliver auf die gerade in Florenz gedruckten Schriften Vergils, Dantes und Platos, die als Propheten des Goldenen Zeitalters so in Verbindung zum Zyklus stehen.

¹¹¹⁷ Eugenio **Garin**: La cultura filosofica del Rinascimento Italiano. Ricerche e Documenti. Firenze: Sansoni 1992, 103.

¹¹¹⁸ Giovanni **Pico della Mirandola**: Ausgewählte Schriften. Übersetzung und Einleitung von Arthur Liebert. Jena und Leipzig: Eugen Diederichs 1905, 146-147, 158; Raymond B. **Waddington**: The Sun at the Center: Structure as Meaning in Pico della Mirandola's Heptaplus. In: Journal of Medieval and Renaissance Studies 3 (1973), 69-86; Heinrich **Reinhardt**: Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). Weinheim: Acta Humaniora 1989, 357-359 zum Einfluß Savonarolas auf Pico.

¹¹¹⁹ Poliziano könnte in jedem Falle ein Vermittler für das Ausstattungsprogramm gewesen sein. Zu seiner Freundschaft mit Pico vgl. Eugenio Garin 1992, 336-339.

9.6.3.1 *Cristoforo Landino*

Die Kommentare Cristoforo Landinos zur Göttlichen Komödie ¹¹²⁰ deuten die Reise Dantes durch die Sphären der Welt als Aufstieg der Seele zur Erkenntnis himmlischer Liebe. Nach Angriffen Polizianos auf die Göttliche Komödie wegen ihrer "altertümlichen Grobheit" (*antico rozzore*) fühlte sich Landino veranlaßt, Dante vor falschen Verleumdungen in Schutz zu nehmen.¹¹²¹

Landino zitiert im Gegenteil einen Brief Ficinos,¹¹²² der beschreibe, wie sich das Empyreum öffne, um in allen seinen 9 Sphären Dante zu preisen. Kreis-, Licht- und Feuersymbolik spielen hier eine besondere Rolle. Auch im eigentlichen

¹¹²⁰ Vgl. Cristoforo Landino / Roberto Cardini Hg. 1974, Bd. 1.

¹¹²¹ Schon im Vorwort des Dantekommentares geht Landino auf Probleme der platonischen Erkenntnistheorie ein, die er in bezug auf Dantes Gotteserfahrung im *Paradiso* im letzten Teil des Kommentares erneut thematisiert. Einerseits versteht Landino die Welt in platonischer Tradition als ein Abbild der besseren, wirklichen Welt der Ideen, andererseits eröfne sich das Problem, wie man metaphysische Erfahrungen wiedergeben könne, welche durch den göttlichen Furor inspiriert werden. Um dem Leser solche Erfahrungen verständlich zu erläutern, sei der Dichter und Philosoph zur Krücke des Bildes, also der Metapher gezwungen. Künstlerisches Formulieren diene also dem Übersetzen der Gotteserfahrung in die diesseitige Welt. Vor allem ein Satz dieses Abschnittes kann als Apologie des gemalten Bildes und damit des schönen Madonnenbildes verstanden werden, denn: "...die Schönheit des gut proportionierten und mit sanfter Farbe geschmückten Körpers stellt für uns in einem Teil die göttliche Schönheit dar." Vgl. das Originalzitat bei Cristoforo Landino / Roberto Cardini Hg. 1974, 143-144: "... E intendono per iustizia tutte le virtù morali e la vita attiva, e per la religione le virtù intellettive e la vita contemplativa. Le quali virtù Platone chiama due ale con le quali possiamo rivolare al cielo: onde nel Fedo scrive che solamente e' filosofi ricuperano l'ale, perché questi nella meditazione si sottraggono dal corpo e di dio ripieni a dio s'inalzano. E tale astrazione chiamano furore; e questo in quattro parte si divide. Né ci possiamo delle cose divine ricordare se non con alcune imagini delle cose terrene le quali sono quasi ombre di quelle, e possianle con corporei sensi comprendere. Il che ancora conferma el dottore delle genti Paolo, e Dionisio Ariopagita, dicendo che 'le cose invisibili di Dio si veggono da noi per quelle che qui son fatte visibili'. E adunque l'umana sapienzia imagine della divina sapienzia, e la musica de' nostri instrumenti è imagine della divina amonia, e similmente la bellezza del bene proporzionato e di soave colore ornato corpo ci rappresenta in qualche parte la divina bellezza..."

¹¹²² Cristoforo Landino/ Roberto Cardini Hg. 1974, 153-155.

Dantekommentar¹¹²³ ist die Kosmologie des Paradieses nach Dante und Landino relevant.¹¹²⁴ Der räumlichen Beschränkung halber sei hier auf wenige Passagen hingewiesen:

Landinos Kommentar bezeichnet Christus ebenfalls als Sonne der Gerechtigkeit, deren Strahlen ein Blumenfeld heranwachsen lassen. Diese Strahlen durchbrechen die Wolken und erschüttern so die Wesen auf der Erde bis ins Mark. Mit den Blumen ist die *famiglia* Christi gemeint, also sein himmlischer Hofstaat von Engeln und Heiligen.¹¹²⁵

In seinen Anmerkungen zu Paradiso XXXIII, 80-126 beschreibt Landino¹¹²⁶ Maria selber als Lichterscheinung, als lebendigen Stern, Lichtträgerin, nahe der ewigen Sonne,

¹¹²³ Cristoforo Landino/ Francesco Sansovino Hg. 1564, fol. 389 r.-393 v.

¹¹²⁴So die Passagen zu *Paradiso* XIII, 84 ff., XIV, 36 ff., XXIII, 61-137, XXXI, 112-142 und schließlich zu Paradiso XXXIII.

¹¹²⁵ Francesco Sansovino Hg. 1564, fol. 359 v., Kommentar zu Paradiso XXXIII, 82-87:

"... Io vidi piu turbe di splendori, cioè, di spiriti splendenti fulgurati, cioè, dalla parte superiore, così come già i miei occhi viddero un prato di fiori coperto d' ombra a' raggi del Sole, il qual pur hora, cioè novellamente mei cioè, trapassi, perche meare in latino significa trapassare, perfratta nube, cioè, per spezzata nube, adunque così risplendono gli spiriti ripercossi da' raggi della luce, che venia a lor da Christo, come fiori in un prato risplendono, quando essendo adombrato il prato, subito son ripercossi da' raggi del Sole, i quali vengono per le nuvole spezzate."

¹¹²⁶Kommentar zu Paradiso XXIII, 88-126; Cristoforo Landino/ Francesco Sansovino Hg. 1564 auf fol. 359v. und fol. 360 r. "...Il nome di Maria mi tirò a se, con tutto l' animo, che io mirava ove fosse il maggior fuoco, cioè, il maggior splendore, perché quello sapeva, che haveva ad esser lei, & come ambe le luci mi dipinse il quale e' l' quanto. Seguita dimostrando, che vide nel maggior fuoco, cioè, in Maria, la quale di lume di gratia tutti gli altri vince, il quale, e' l' quanto, cioè, la qualità, & la quantità del suo splendore.

Dalla viva stella, di Maria vero lucifero, & propinqua all' etemo sole, della quale l' Apocalisse scrive. Mulier amicta Sole & Luna, sub pedibus eis, & in capite eius corona stellarum XII. Vide ancora l' angelo Gabriel, che venne da l' alto per elevarla, & lo describe, con corona circolare tutta di fuoco. (...) Lo real manto di tutti i volumi, pone la tomata di Maria alla nova spera, & come gli altri beati rimasero quivi, & la distanza da se, in su la qual passò Maria, & torna al testo. Lo real manto, il primo mobile, il qual, copre tutte l' altre spere, il quale piu ferve, cioè, piu si scalda, & piu s' aviva, cioè, piu risplende & piu è operativo, & effettivo. Che gli altri volumi, cioè, che gli altri cieli, nell' habito di Dio, & ne' costumi, perche questa spera è piu

was auch er auf das apokalyptische Weib bezieht. Davon geht Landino über zur Sphäre (*spera*), in der sich die Madonna aufhält: sie ist Beginn der Bewegung und des Lebens, sie hat eine allgemeine, formende, aber auch bewahrende Kraft und sie erhält diese belebende Kraft durch Gott selbst. Maria, die Himmelsrose, steht also im Zentrum des Universums.

Dantes Werk kulminiert schließlich im Gesang des heiligen Bernhard von Clairvaux in *Paradiso* XXXIII. In konkreter Beziehung zum Motiv der Glorie hinter der Madonna scheinen die Verse 115-126 zu stehen, welche hier der Verständlichkeit halber nochmals im Original zitiert seien:

"Nella profonda e chiara sussistenza
Dell'alto lume parvemi tre giri
Di tre colori e d'una contenenza,

E l'un dall'altro come Iri da Iri,
Parea riflesso, e'l terzo parea foco
Che quinci e quindi igualmente si spiri.

Oh quanto è corto il dire e come fioco
Al mio concetto! E questo, a quel ch'ì vidi,
E tanto, che non basta a dicer "poco"

O luce eterna, che sola in te sidi,
Sola t'intendi, e da te intelletta
E intendente te ami ed arridi!"¹¹²⁷

propinqua a Dio, che l'altre, & pero riceve la virtu sua piu unita. Questa è principio di moto, & di vita, & ha virtù universale informativa delle mondane singolarità, & da questa tutte l'altre ricevono, secondo l'ordine naturale, conservativa virtù, & informativa, sì come da Dio l'esser naturale. Adunque s'avviva nell'habito di Dio, perche indi riceve virtù vivificativa."

¹¹²⁷"Und so erschienen in der tiefen, klaren
Substanz des Himmelslichtes mir drei Kreise:
an Farbe *dreifach*, doch von *einem* Umfang.
Der ein und andre wie zwei Regenbogen
bespiegelten einander, und der dritte
war eine Glut, von beiden gleich geschürt.
Wie klein, wie schwächlich ist das Wort, gemessen
an meinem Denken, ach! Und dieses erst

Landino kommentiert dazu,¹¹²⁸ der Dichter sei nun auf dem Gipfelpunkt, in der Gottesschau, angelangt, könne jedoch seine Eindrücke nicht anders als in ungefähre Zeichen fassen. Deshalb schildere er seine Vision als Erscheinung aus drei verschiedenfarbigen Kreisen, was die Dreiheit in der Einheit ausdrücken solle; schließlich falle es dem menschlichen Geist schwer, das Problem der Dreieinigkeit zu verstehen. Das Zeichen des Kreises als Zeichen für Gott verwende schon der (von den Neuplatonikern verehrte) Hermes Trismegistos und werde vor allem dadurch gerechtfertigt, daß Gotteserkenntnis letztendlich auch Selbsterkenntnis sei, als Erkenntnis göttlicher Essenz im Individuum selber. Der dritte Kreis trage den Heiligen Geist, der aus Feuer zu bestehen scheine, denn er sei die göttliche Liebe, also eine Art Emanation des Göttlichen. Von hier kehrt für Landino der Weg zurück zum Problem der Gotteserfahrung und wie sie adäquat vermittelt werde, denn nach Augustinus könne Gott zwar erfahren, doch sei diese Erfahrung könne nicht angemessen auszudrücken.¹¹²⁹

an dem, was ich erschaute. Kaum ein Hauch!
 du ewig Licht ruhst in dir selbst allein,
 verstehst, erkennst dich, bist erkannt, verstanden
 in dir und lächelst dir in Liebe zu."
 Dante / Übers. von Karl Vossler 1986, 524.

¹¹²⁸ Kommentar zu Paradiso XXXIII, 115-132 bei Cristoforo Landino/ Francesco Sansovino Hg. 1564, fol. 391 v.

¹¹²⁹Cristoforo Landino/ Francesco Sansovino Hg. 1564, fol. 391 r.: "Già è arrivato il nostro poeta al sommo della sua contemplatione: il quale come finito nell' infinito, come creatura nel creatore, conviene che manchi. Nondimeno quanto puo l' ingegno humano describe la divina essentia quanto alla trinità nella unita, et quanto alla humanità nella divinità: & prima si sforza esprimere la trinità nella unita in forma sperica, ponendo tre circoli in tre colori, non perchè in Dio, il quale è semplice, et incorporeo, non caggiono colori, et figure, ma perchè è difficile alla mente humana comprendere le cose invisibili, senza la similitudine delle visibili. Però non solamente Dante, ma molti filosofi descrivono la divinità sotto simili figure. Esprime adunque il poeta una essentia in tre persone sotto figura circolare. Et molti secoli innanzi Mercurio Trismegisto havea diffinito Iddio essere una spera circolare: percioche la cognizione di Dio, è cognizione di sé medesimo. Adunque è da se in se, come il circolo, senza principio, et senza fine. Ne la profonda susistenza, cioè nella divina essentia. De l' alta luce, cioè di Dio. Parvommi tre giri. Pe' quali dinota tre

Setzt man den Text in konkreten Bezug zum untersuchten Werk Domenico Ghirlandaios, so lassen sich tatsächlich drei konzentrische Formen ausmachen: ein innerer Strahlenkreis, der eine orange Himmelszone überschneidet, eine äußere, durch zwei dunklere Kreise begrenzte Sphäre. Engel und Wolken umgeben diese drei Kreise, die wiederum vom Licht durchschienen werden und so den Weg freimachen für den Kontakt zwischen Licht und heiligem Hofstaat vor der Marienerscheinung

Interpretiert man die *Madonna Lactans* im Zentrum der Glorie nicht nur als *Sedes Sapientiae* sondern auch als Personifizierung der göttlichen Liebe, so ergibt sich wenigstens ein Bezug zu Landinos Text: der innere Kreis könnte als das Feuer der göttlichen Liebe gedeutet werden und damit symbolisch für den Heiligen Geist. Die Heiligen des Vordergrundes demonstrieren außerdem weitere Varianten der Gotteserkenntnis: Dominikus ist Studierender und Lehrer göttlicher Regeln, der Erzengel Michael ist direkter Verteidiger dieser Regeln, der Täufer Zeuge der zweiten Epiphane Christi in der historischen Welt, der Evangelist Visionär der Wiederkunft Christi am Ende der Zeiten.

Es könnte also auch um das Problem der Erkenntnis des Göttlichen und seiner Vermittlung in der Welt gehen, sei es in Form visionärer Texte oder in der Form autoritätsstiftender Regelwerke.

persone Padre, Figliuolo, & Spirito Santo & una contenenza percioche parimente sono etemi, immensi, onnipotenti perche son uno. Et l' un da l' altro, come Iri da Iri, per questa comparatione describe l' unione delle persone, & la productione di quelle nella divina sostanza: dimostrando, che come iri, che è l' arco celeste, sono piu cerchi di diversi colori, i quali pare, che riflettino l' uno dal' altro, & nondimeno è uno solo arco, così in quella divina spera, erano tre circoli distinti in colore riflessi, & non dimeno erano una spera, & non tre, ma una divinità. Et l' uno, cioè il figliuolo, pareva riflesso da l' altro, cioè dal padre, perche solo il padre è generatore, & il figliuolo è genito, ma non fatto. Il terzo, che è lo Spirito santo, PAREA fuoco, perchè è l' amore, il quale procede eternalmente. QUINCI, cioè dal padre, & quindi, cioè dal figliuolo: & questa è la vera fede, benche alcuni heretici falsamente affermino, che non proceda se non dal padre. (...) Et com' è fuoco. Quasi dimostra, che come le parole fioche non sono intese, così lui non puo esprimere quello che sente & quello, che concepe: percioche come dice Agostino: *Deus verius cogitatur, quam exprimitur, & verius est, quam cogitur*. Et certamente è vero, che piu possiamo cogitare, & concepere nell' animo di Dio, che non possiamo esprimere. Et nondimeno anchora è molto maggior cosa Dio, che non possiamo concepere, o pensare."

Dazu bedienen sich der Stifter, der Orden und der Maler einer schematischen Sprache im Sinne Landinos.

Ein Indiz dafür, daß die Erschaffer des Altargemäldes sich durch die Kosmologie Dantes und der Neuplatoniker inspirieren ließen, sind die Illustrationen Botticellis zum Dantekommentar Landinos (Abb. 140). Sie zeigen ebenfalls das Paradies in konzentrischen Strukturen, bilden im wesentlichen eins zu eins die Bildmotive Dantes ab und folgen dem Erzählfluß des Epos.¹¹³⁰ In mindestens einem Werk Botticellis lassen sich jedoch wesentliche Bezüge zu Dante und zu Ghirlandaio feststellen, in der ehemals in San Marco befindlichen *Pala di Sant'Alò* (Abb. 87), die in ihrem oberen Teil eine Marienkrönung in einer Engelsglorie zeigt, welche man auch in Zusammenhang mit den erwähnten Textpassagen aus der *Commedia* interpretiert hat.¹¹³¹ In jenen Jahren arbeiteten Dante und Botticelli Seite an Seite in Volterra für Lorenzo den Prächtigen, was nicht die erste Berührung der beide Künstler bedeutete, denn schon in Ognissanti, also in den 70er Jahren des *Quattrocento*, müssen sich beide Künstler kennengelernt

¹¹³⁰ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Vgl. dazu: F. **Lippmann**: Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921; Lamberto **Donati**: Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia. Firenze: Olschki 1962. Anscheinend wurde auch Luzifer traditionell vor einigen konzentrischen Kreisen gezeigt. Vgl. F. Lippmann 1921, 139 und Abb. 26,27. Ronald Lightbown 1978, Bd. 2, 175-205 und Bd. 1, 149-151. Vgl. Bd. 2, Kat.-Nr. E 82 (Paradiso II): "From now on with only one Exception each heaven of Paradise is symbolised by a circle, representing the spheres of Ptolemaic astronomy." Konzentrische Kreise tauchen vor allem auf in den Zeichnungen Kat. - Nr. E 87 (Paradiso VII), auf S. 198 und Kat.-Nr. E 104 (Paradiso XXIV), auf S. 203. In Paradiso XXIV erscheint ein Kreis von Flammen mit einem bärtigen Flammenhaupt in der Mitte, ein Motiv, das wiederum gewisse Analogien zu Ghirlandaio aufweist. Unglücklicherweise fehlt das Blatt zu Paradiso XXXIII, das ein Art "*missing link*" zu Ghirlandaio darstellen würde. Lightbown weist zudem im Textband auf die mehr zeichenhafte Arbeitsweise Botticellis in seinen Illustrationen zum Paradiso hin (149). Lightbown datiert sie *nach* 1495, so daß er hier in der künstlerischen Beziehung zu Ghirlandaio der *nehmende* Künstler wäre, falls ein Bezug besteht.

¹¹³¹ Ronald Lightbown 1978, Bd.2, 71-74, Kat.-Nr. B 55. Die Tafel befindet sich heute in den Uffizien und wurde von der *Arte di Por Santa Maria* in Auftrag gegeben. Lightbown nennt dazu folgende Quellen: ASF, *Archivio dell'Arte della Seta, detta di Por Santa Maria*, Nr. 1, fol. 304 v., fol. 305 v., ASF *Conventi soppressi, San Marco*, 85, *Repertorio di obblighi di Messe, dal 1552 al 1606*, Nr. 1.

haben. Später malen beide in Rom an der Sixtinischen Kapelle. Beide bedienen dieselben Kunden, die reichen und gebildeten Bürgerfamilien um den Stadtherrscher.

9.6.3.2 *Marsilio Ficino*

Der beherrschende Kopf der Akademie war Marsilio Ficino, der in den 70er Jahren einen Kommentar zu den Werken des Dionysius Areopagita erstellte, welche Ambrogio Traversari vorher übersetzt hatte. In den Jahren 1485 bis 1492 entstand zudem eine Abschrift der Werke des Areopagiten für Lorenzo dei Medici.¹¹³² Dionysius wurde auch von Antoninus herangezogen und zu den großen Kirchenvätern gezählt. Das Weltmodell des Areopagiten war von besonderer Bedeutung für das gesamte Mittelalter (so etwa für Suger von St. Denis), vor allem sein Werk *De Hierarchia Coelesti*. In dem von Ficino kommentierten *De Divinis Nominibus* erläutert der Grieche die verschiedenen Beinamen Gottes und damit dessen Erscheinungsformen in der Welt. So schildert er auch die Rolle des Guten in der Welt, das Beweggrund aller Dinge sei, also auch für das Kreisen der Himmelsphären:

" Der Beweggrund wiederum ist, daß die überaus schnelle Bewegung des riesigen Kreislaufs (...) ohne Getöse durchgeführt werden soll. Ihn umkreisen außerdem die Ordnungen der Sterne, die Zierden, die Kräfte, der vielseitige Wechsel der Planeten, die Sonne und der Mond, welche die heiligen Schriften als große Lichter nennen, und auf sie wiederum wirkt er immer zurück. Durch diese Rückwirkungen werden sicherlich bei uns Tage und Nächte, Monate und Jahre definiert, diese Definitionen legen nämlich die anderen kreisförmige Bewegungen fest, sowohl der Zeit als auch der irdischen Dinge, sie zählen, ordnen und enthalten sie. Das Licht ist das Abbild des Guten. Die Sonne ist der Herr der himmlischen Sphäre und das Abbild Gottes."¹¹³³

¹¹³²Sebastiano Gentile Hg. 1996, 237-240, Kat. Nr. 44. Es handelt sich um den *Codex Laurentianus Plut.* 17.22.

¹¹³³"Causa rursus, ut celerrimus motus orbis immensi, (...) sine strepitu peragatur. Hinc praeterea syderum ordines, decores, lumina, firmitates, hinc planetarum permutatio multiplex, hinc Solis et Lunae, quae magna lumina sacrae litterae nominant, circuitus ab eisdem ad eadem perpetuo restitutus. Quibus sane restitutionibus apud nos dies et noctes, mensesque et anni definiuntur, quae quidem definitiones reliquos orbiculares motus tam temporis, quam temporalium determinant, numerantque et ordinant atque continent. Lumen est imago boni. Sol est coelestium dominus et imago Dei." Zitiert nach:

Mit dem Guten ist natürlich Gott gemeint. Gott wird durch die Sonne bezeichnet, das Gute ist das Licht, das die Welt durchdringt. Gott ist das Zentrum der Welt, sein Einfluß lenkt und ordnet die Welt, so wie der Lauf des Lichtes die Entstehung unserer Zeit und unseres Zeitgefühls erzeugt. Vor allem setzt er die Weltmaschinerie in Gang die sich eben um ihn dreht. So wie die Sonne also Quelle des Lichtes ist, so ist Gott die Quelle alles Guten. Marsilio Ficino erklärt nochmals eingehend diese Textstelle, wobei er auf die besondere Symbolik der Sonne eingeht:

"Wir pflegen das Licht wenigstens eine Art Spur des weltlichen Lebens zu nennen, sozusagen des sich selbst durch das Ebenmaß den Augen anbietenden (Lebens), oder gewissermaßen den Lebensgeist zwischen der Weltseele und dem Körper. Aber davon haben wir schon genug in unserer *Theologia* erzählt. Die Sonne ist sozusagen der offensichtliche Herr des Himmels, sie treibt alle himmlischen Dinge vorwärts und mäßigt sie. Es wird geschätzt, daß ihre riesige Größe ca. 166 mal die Erde übertrifft. Im Augenblick sollte ich dies beiseite lassen, denn von der Sonne und dem Licht haben wir mühsam das Buch des Lebens verfaßt. Dennoch schickt es sich auch nicht, jenen platonischen Vergleich fortzulassen, den ich anderswo beschrieben habe. Demnach erschafft die Sonne sowohl Augen als auch Farben, und den Augen verleiht sie die Kraft durch welche sie sehen sollen, den Farben jene, durch welche sie gesehen werden, und sie vereint beide durch ein versöhnendes Licht. So glaubt man, daß sich Gott auf jeden Verstand und alle verständlichen Dingen beziehe. Letztendlich übertrifft er so alle diese Dinge, so wie die Sonne die Augen und Farben."¹¹³⁴

MARSILII FICINI, PHILOSOPHI Platonici, Medici atque Theologi omnium praestantissimi, operum: in quo comprae/henduntur ea, quae ex Graeco in Latinum sermonem doctissime/ transtulit, exceptis PLATONE atque PLOTINO Philosophis. Bd. 2, Basel 1561, 1013 ff.. Darin: „Dionysii Areopagitae, de Mystica Theologia, ad Thimotheum de Divinis Nominibus“ (S. 1024-1127). Die zitierte Textpassage befindet sich auf S.1056.

¹¹³⁴ "... Nos saltem lumen solemus dicere vestigium quoddam vitae mundanae, quasi proportione quidam ita se ipsam oculis offerentis, vel quasi spiritum vitalem inter mundi animam atque corpus. Sed de hoc in Theologia nostra satis diximus. Sol tamquam manifestus coeli dominus, omnia prorsus coelestia regit, et moderatur. Magnitudinem eius ingentem, qua centies, sexagiesque et sexies terram excedere iudicatur, in praesentia praetermittam. Nam de Sole et lumine librum vitae gravi composuimus. Neque tamen praetermittere decet comparisonem illam Platoniam, alibi latius a me descriptam. Quemadmodum sol et oculos generat et colores, oculisque vim praebet qua videant, coloribus qua videantur, et utrosque in unum lumine conciliante coniungit, ita Deus ad intellectus omnes resque intelligibiles se habere

So wie die Sonne die Augen und die Farben erschaffe, so werde geglaubt, daß durch Gott alle intelligiblen Dinge dem Intellekt zugeordnet seien, alles was der Geist ergünden könne. Dies führe zu Gott. Gott sei deshalb als Funke der Vernunft in jedem Menschen enthalten. Interessanterweise weist Ficino hier wieder dem Sehen eine besondere Wichtigkeit zu. Das Sehen, die Wahrnehmung der Augen und das von ihnen wahrgenommene Licht werden in Entsprechung zum Denken und zur von ihm ergündeten *Ultima Ratio* gesehen, also zu Gott.¹¹³⁵ Die Sonne ist also nicht nur Metapher für Gott, sondern wird auch zum Zentrum einer Allegorie, die erkenntnistheoretische Probleme zum Inhalt macht:

"Der Platoniker vermutet aber, daß die Bewegung der Welt aus Geist und Seele entspringe und aus den vermischten Bewegungen der Welt, den kreisförmigen nämlich und den geraden. Soweit haben wir es auf platonische Weise gesagt. Kehren wir zu Dionysius zurück, der die platonischen Meinungen weiter verbessert und überarbeitet. Da der Geist der Engel durch ein göttliches Licht erkennt und auch dieses nämliche Licht wahrnimmt, und dieses durch etwas gleichförmiges und ewig erzeugtes immer hervorbringt, nimmt er durch den Verdienst von dort zurückkehrend den Kreis wahr, den er zu bewirken scheint. Aber bald nimmt er (auch) die niedrigen Dinge wahr, und es wird geschätzt, daß er sich durch die Erkenntnis auf einer geraden Linie vorgehend verteilt. Auch von dort sieht er nicht, wo er begonnen hat. Und die Dinge werden von dort weder gelenkt noch geordnet. Zwischen dem Reden benutzt Dionysius, der Liebhaber unseres Plato, gerne platonische Zitate. Dort, sagt er, vollende die gerade Linie alles. Plato sagt nämlich im vierten der Gesetze: indem Gott alle Dinge in der Welt erleuchte, durchdringe er auf einer geraden Linie alles dazwischen. Er sagt dort zu recht, Gott beschreite einen geraden Weg, und obwohl er sich seinem Wesen nach im Kreis bewegt, ist dieses natürlich. *Die erste Handlung Gottes drehte sich um sich selbst, um sich selbst wahrzunehmen und zu lieben. Von dort aber wächst die gerade*

putatur. Atque ita demum excedit haec omnia, quemadmodum Sol oculos et colores..."
Marsilio Ficino 1561, 1056.

¹¹³⁵Vgl. dazu die folgende Passage aus *De Religione Christiana* (1476), die hier nach Eugenio Garin 1992, 139 zitiert wird:

"Sicut enim sol sine sole non cernitur, et sicut aer sine aer non auditur, ac plenus lumine oculus videt lumen, plena aere auris audit aërem resonantem, itaque neque Deus sine Deus cognoscitur.

Sed animus Deo plenus tantum in Deo erigitur quantum a divino lumine illustratus agnoscit Deum, et divino calore accensus sitit eum. Non enim ad id quod est et infinitum, nisi virtute superioris infinitique attollitur."

Linie allmählich hervor, weil er sich selbst erkennt und so alles andere wahrnimmt und bewirkt. Unser Geist dagegen entspringt aus der geraden Linie, weil er sich zu anderen Dingen wendet, bezeichnet (jedoch auch) eine Kreisbewegung durch welche er sich selbst wahrnimmt."¹¹³⁶

Marsilio weist dem Göttlichen die Kreisform zu. Es vollziehe zu Beginn seiner Geschichte eine paradoxe Kreisbewegung, denn es erkenne und liebe sich selbst. Aus dieser Liebe richten sich seine Bewegungen in die Welt, also strahlenförmig. Die gerade Linie wiederum ist die direkte Verbindung des Menschen zu Gott. Ficino sieht also das Wesen Gottes in Analogie zur runden Form der Sonne und ihrer geraden Lichtstrahlen, welche die Welt durchdringen.

Fassen wir zusammen, was die genannten Gedanken Ficanos und auch Landinos mit Ghirlandaios Werk verbindet:

Gott wird die Kreisform zugewiesen, sowie die Rolle als Urbewegung, die wiederum eine kreisförmige Himmels- und Weltmaschinerie in Gang setzt. Er wird in Analogie zur Sonne gesehen; wie bei der Sonne besteht eine strahlenförmige Verbindung zur Welt. Kreis-, Licht- und Strahlensymbolik sind zudem eng an ein erkenntnistheoretisches Problem gebunden, das Problem der Gotteserkenntnis und damit der Erkenntnis des Schönen, Wahren und Guten.

¹¹³⁶ "Esse vero mundanum motum a mente simul et anima, Platonicus quisque conicit ex motibus mundi mistis, orbicularibus videlicet atque rectis. Hactenus Platonice tantum locuti sumus. Ad Dionysium revertamur, Platonica semper in melius reformantem. Cum mens angelica per divinum lumen intelligens, ipsum quoque lumen intelligat, idque uniformi perpetuoque actum semper efficiat, merito sic remeans unde coepit circulum quendam videtur efficere.

Mox vero intelligens inferiora, et intelligendo dispensans per rectam lineam ita procedere iudicatur.

Nec enim illuc spectat unde coepit. Nec quae gubernantur inde similiter dispensantur. Inter loquendum Dionysius nostris Platonis amator, libenter Platonice verbis utitur. Ubi inquit, recta quadam via omnia peragit. Quod quidem Platonis est in quarto legum dicentis: Deum dum universa lustrat in orbem, omnia interim via recta peragere. *Ubi sane dicit, Deus secundum naturam circuitum agens via recta peragit, id est naturalis, et prima Dei actio versatur circa se ipsum intelligendum atque amandum, ex hoc autem circulo linea recta suboritur, cum videlicet se intelligens intelligit et efficit omnia.* Animus vero noster contra, exordiens a linea recta quia versatur circa alia, definit in circuitum quo se ipsum animadvertit..." Marsilio Ficino 1561, 1062-63 (eigener Kursivdruck des Verfassers).

Auch die Kosmologien Domenico da Corellas und des Antoninus Pierozzi gehen von der sphärischen Struktur der Welt mit einer strahlenden, alles bewegenden Ursache in der Mitte und auf dem Grund aller Dinge aus. Wie bei den Neoplatonikern wird Gott mit der Sonne verglichen; ihm ist jedoch Maria fast gleich, *concolor* und nahe, da sie Teil hat an seinem Wesen.

Wer könnte dem Maler solche Gedanken als eventuellen Teil eines Bildprogrammes vermittelt haben? Nach Fineschi konzipierte Poliziano, welcher ja auch in den Fresken der Kapelle porträtiert wird, die Obertitel der Heiligen in den Seitentafeln des Altares.¹¹³⁷ Entspricht Fineschis Bemerkung der Wahrheit, so zog man Poliziano hinzu wegen seiner besonderen Beherrschung des klassischen Lateins und seiner Freundschaft zu Lucrezia Tornabuoni, der 1482 verstorbenen Mutter Lorenzos des Prächtigen. Poliziano beklagte sich zudem in den 90er Jahren über seine vielen enkomiaistischen Nebentätigkeiten, denn das ständige Abfassen kleiner Lobreden, schmückender und lobender Epigramme ließ ihm kaum noch Zeit für seine eigentlichen Interessen.¹¹³⁸ Poliziano hielt zwar durchaus Abstand zu bestimmten Mitgliedern der Akademie, etwa zu Landino, könnte aber eine vermittelnde Rolle zwischen den Ideen des Zirkels der mediceischen Akademie und dem Maler bzw. dem Auftraggeber gedient haben.¹¹³⁹

Weniger wahrscheinlich ist eine Konzeption des gesamten Altares durch Poliziano, da es sich der Auftraggeber und die Mönche in Santa Maria Novella sicherlich nicht haben nehmen lassen, dem Retabel eine ihren Zwecken entsprechende Gestalt zu

¹¹³⁷Vincenzo Fineschi 1836, 27.

¹¹³⁸ "Nam si quis breve dictum quod in gladii capulo vel in anuli legatur emblemate, si quis versum lecto aut cubiculo, si quis insigne aliquod non argento dixerim sed fictilibus omnino suis desiderat, ilico ad Politianum cursitat: omnesque jam parietes a me, quasi a limace, videns oblitos argumentis variis et titulis, ecc. (Epist., II, 13)." Zitiert nach: Isidoro **del Lungo** Hg.: Angelo Poliziano: Poesie Latine e Greche. Firenze: G. Barbèra 1867, 167.

¹¹³⁹Eugenio Garin 1992, 336-339. Zu den Kontakten zu Savonarola und den Domenikanern vgl. 188-209.

verleihen.¹¹⁴⁰ In jedem Falle läßt sich hier mit der Madonna in der Glorie ein Motiv feststellen, das im Umfeld der Familie Medici und ihrer Akademie genauso wie im Dominikanerkloster großen Anklang gefunden haben muß. Daß Poliziano und Ghirlandaio einander gekannt haben, steht außer Frage, denn sie waren in den 80er Jahren Mitglieder derselben Laienbruderschaft, der *Confraternita di San Paolo* gewesen. Poliziano und die Tornabuoni kannten einander, da er den Großneffen des Stifters, Piero erzog. Schließlich wird er mit Ficino, Landino und der Gruppe der Neuplatoniker in einer der Fresken an den Wänden der Cappella Tornabuoni abgebildet.¹¹⁴¹

¹¹⁴⁰ Eine auf Seiten der Mönche eventuell einflußreiche Persönlichkeit war Lorenzo di Tommaso dei Gherardini, einer der kosmopolitischsten unter den Brüdern mit weitreichenden Erfahrungen in Frankreich und England, wo er Beichtvater der englischen Königin gewesen war. Gherardini stiftete eine Reihe prächtiger Gobelins für den Chorbereich und war 1491, als Ghirlandaio am Retabel arbeitete, Prior des Klosters. In einem Inventar der Klosterbibliothek von 1489 werden die von Gherardini ausgeliehenen Bücher erwähnt: ein Exemplar der *Divina Commedia*, ein Dantekommentar, ein Kommentar Thomas von Aquins über das Johannesevangelium und 2 Missalien, eine Auswahl, die einem Teil der oben angeführten, theologisch-literarischen „Felder“ entspricht, innerhalb derer Ghirlandaios Retabel eventuell einzuordnen wäre. Vgl. dazu Stefano Orlandi 1955, Bd. 2, 330-334 und Stefano **Orlandi**: La biblioteca di Santa Maria Novella in Firenze dal secolo XIV al sec. XIX. Firenze: Il Rosario 1952, 67. Das Kloster besaß außerdem Werke des Dionysius Areopagita (29), eine Summa des Antoninus (38), die Laus Urbis Florentina des Domenico da Corella (50) und Legendensammlungen zu Dominik, Thomas von Aquin und Caterina Benincasa (54).

¹¹⁴¹ Zum Interesse Polizianos an der Patristik vgl. Lucia **Cesarini Martinelli**: Poliziano e i Padri della Chiesa. In: Sebastiano Gentile Hg. 1996, 93-100. Cesarini Martinelli weist auf die Marienhymnen Polizianos hin, die eventuell von der Hymnenliteratur der griechischen Spätantike beeinflusst waren (99). Unter dem Einfluß Pico della Mirandolas beschäftigte er sich eingehend mit der Patristik (98), benutze bis dahin die Kirchenväter jedoch in erster Linie, um die heidnische Antike anhand christlicher Apologien zu rekonstruieren (94-95).

9.7 Der Streit um die Immaculata Conceptio

Ghirlandaio erschafft die Tafel in einer Zeit, in der sich das Marienbild der katholische Kirche grundlegend verändert. In den Jahren 1477 bis 1483 etabliert Sixtus IV. das Marienfest der *Immaculata* am römischen Hof.¹¹⁴²

In denselben Jahren wird die Rosenkranzfrömmigkeit durch die Laienbruderschaften im Umkreis des Dominikanerordens wieder belebt. Ausgehend von den Lehren der Kirchenväter, des heiligen Bernhard, vor allem jedoch dominikanischer Lehrer hatte schon Giovanni Dominici um 1390 die Linie für den Orden im 15. Jh. vorgegeben: Maria sei, wie alle Menschen, nicht von Erbsünde frei, werde jedoch im Mutterleib geheiligt.¹¹⁴³ Diese Lehre wurde auch von Antoninus, seinem Schüler, in der *Summa Theologica*, in die zweite Jahrhunderhälfte weitergeführt:

"...peccatum nullum actuale commisit, originale contractum jam per sanctificationem in utero matris suae erat extinctum cum reliquiis suis; ..." ¹¹⁴⁴

Als Sixtus die neuen Marienfeste einführte, kam es zum Konflikt: der General der Dominikaner, Vincenzo Bandelli, wandte sich gegen das Dogma und wurde abgesetzt. Ist die 1491 bis 1494 entstandene Tafel also ein Dokument der Unterwerfung unter das neue, von der Häresie zum Kirchenfest erhobene Mysterium?

¹¹⁴²D. A. **Mortier**: Histoire des Maîtres Généraux de l' Ordre des Frères Prêcheurs. Bd. 4 (1400-1486), Paris: Picard 1909, 504-513. Siehe William Bonniwell 1944, 228-231 zur Frühgeschichte des Streites im 13. Jahrhundert. Zum Problem der *Immaculata Conceptio* vgl. Cherubinus Sericoli 1945; Mirella Levi d' Ancona 1957; John Bossy 1985, 8-12; Ulrich Horst 1987. Horst konzentriert sich auf die Geschichte der Diskussion im spanischen Bereich des Ordens im Laufe des 16. Jh. Vgl. Nancy Mayberry 1993; Klaus Schreiner 1994, 26-7.

¹¹⁴³ Pino da Prati Hg: Linguaggio e pensiero 1965. Da Prati stellt ein 1457 von Giovanni di Bramante kopiertes Traktat in lateinischer Originalfassung und italienischer Übersetzung vor. Das heißt, noch 1457 wurde der Text Giovanni Dominici rezipiert.

¹¹⁴⁴Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 4, 1013.

Sowohl Antoninus als auch Vincenzo Ferrer hatten sich ablehnend zum Gedanken der *Immaculata* geäußert. Ihr Erscheinen in der Tafel läßt sich natürlich schlicht mit dominikanischer Tradition erklären, berücksichtigt man ihre Schriften, ergibt sich ein etwas anderes Bild. Vincenz wird von Antoninus als Autorität zitiert, um die *Immaculata Conceptio* zu widerlegen. Nach einer Unterscheidung von *conceptio* im göttlichen Geist, dem Geist der Engel, in der Schrift und im Mutterleib, die ausführlich erläutert werden, erwähnt Vincenz nach Antoninus, daß drei Personen in der Bibel nach der *conceptio* die *sanctificatio* erfahren, Jeremias, (nach Jer. 1:5) Johannes, welcher im sechsten Monat durch die Heimsuchung vom Kommen des Messias erfährt und so geheiligt wird, und schließlich Maria:

"...formato enim corpore Virginis concepto ex Anna & Joachim, non ex Spiritu sancto (hoc enim dicere esset haeticum, solus enim Christus hoc habuit) creata anima Virginis a Deo & infusa, subito sanctificata fuit eadem die, psal 45 *Fluminis impetus laetificavit civitatem Dei, sanctificavit tabernaculum suum altissimus.*"¹¹⁴⁵

Die Kombination von Johannes- und Marienvita im Chor von Santa Maria Novella, die Emphase, welche auf die narrativen Szenen um die Geburt beider gelegt wird, die Auswahl der Heiligen in den Nischen des Altarretabels und Mariens Darstellung als *Lactans* lassen ein Beharren auf der nach dominikanischer Tradition orthodoxen Lehre vermuten. Die narrativen Szenen, die Darstellung von Glaubenswächtern und Märtyrern verleihen dem Ensemble einen kämpferischen Unterton. Abgesehen von den profanen Nebenbedeutungen des Zyklus stellte sich der Orden in den kleineren Szenen an der Rückwand der Kirche offensichtlich als Wächter über die Glaubensdogmen dar. Diese Rolle hatte der Orden seit seiner Entstehung im 13. Jahrhundert inne gehabt, doch zum ersten Male sah er sich darin bedrängt: durch den Streit um das Dogma der *Immaculata*.¹¹⁴⁶ Die Darstellung Mariens an sich läßt jedoch

¹¹⁴⁵ Antoninus Pierozzi 1740, Bd. 3, 558.

¹¹⁴⁶ Schon Thomas von Aquin äußert sich zu diesem Problem: Thomas Aquinas (Bernardus Maria De Rubeis Hg.): *Summa Theologica*. Bd. 4, Roma: Marietti 1940, 557-566 (*Pars Tertia, Quaestio XXVII: „De B. Virginis Mariae sanctificatione in sex articulos divisa.*“). Daß der Orden sich in seiner Vormachtstellung bedrängt sah, zeigt

zunächst keine Rückschlüsse auf makulistische Positionen zu; das zeigt sich nicht zuletzt darin, daß die ersten Darstellungen des Konzeptes der Unbefleckten Empfängnis (so eine um 1500 entstandene Darstellung in der Franziskanerkirche von Fiesole von Piero di Cosimo) einer umfangreichen Beschriftung bedurften, um das Dogma zu erklären.

9.8 Auferstehung

Die Rückseite des Retabels wurde von der heute in Berlin aufbewahrten Auferstehung Christi beherrscht. Die linke Seitentafel der Rückseite zeigte nach von Holst den heiligen Antoninus, die Rechte den heiligen Vincenz Ferrer, beides relativ junge Heilige des Ordens. Man hatte Vincenz Mitte des 15. Jahrhunderts heilige gesprochen; Antoninus sollte erst im Jahre 1522¹¹⁴⁷ kanonisiert werden.

Die Auferstehung Christi, eventuell von Ghirlandaio konzipiert, jedoch von seinen Brüdern und Mitarbeitern ausgeführt und vollendet, zeigt den Erlöser mit wehendem Leichentuch schreitend auf einer kleinen Wolke und einem Seraphen. Im linken Arm hält der athletisch gebaute Messias eine wehende Fahne; die andere Hand weist zum Himmel. Er schwebt über einem parallel zum vorderen Bildrand stehenden Sarkophag, dessen Schmalseite den sich opfernden Pelikan über einem Fruchtfeston zeigt, den wiederum zwei brennende Fackeln halten. Die Lichterscheinung des Auferstehenden erschreckt die vier römischen Wächter so sehr, daß sie die Flucht ergreifen. Der zum linken Hintergrund fliehende Wächter trägt einen mit dem Gorgoneion besetzten Schild, ein links nach vorne entweichende Soldat erhebt sich aus der Hocke mit entsetzt geöffneten Armen; rechts flüchtet ein bärtiger Wachtmann mit dem Speer und wendet den mit einem Flügelhelm bekrönten Kopf im Laufen zurück. Rechts hinter ihm duckt sich einer seiner Genossen vor der Erscheinung. Ebenso wie auf der Vorderseite des Werkes öffnet sich im Hintergrund eine bergige Landschaft. Felsen rahmen den Ausblick auf eine Stadt, und auch hier führen einige Wege auf den

eine Reihe von organisierten Wundern in Zürich, die mit der Verbrennung von vier Dominikanern 1516 endeten. Zum „Jetzer-Handel“ in Zürich vgl. Klaus Schreiner 1994, 26-27.

¹¹⁴⁷Bernard Aikema 1989, 127-140; L. Polizzotto 1992, 353-381.

Augenpunkt des Betrachters zu. Links hinten nähern sich dort die drei Marien dem Grabe. Rechts in einer Höhle dagegen wärmen sich vier Soldaten am Feuer.

Ghirlandaio löst hier den Anspruch Albertis¹¹⁴⁸ nach einer Komposition ein, welche die Affekte der Figuren widerspiegelt, und er dramatisiert das Geschehen, wenn auch am biblischen Text vorbei.

Johannes 20 schildert nur die Entdeckung des leeren Grabes durch Maria Magdalena. Lukas 24 stimmt mit diesem Bericht überein und erwähnt die anderen Frauen am Grabe. Markus 16 erwähnt einen jungen Mann in einem weißen Gewand, der über die Auferstehung Auskunft erteilt und berichtet von der Flucht der Frauen, "...denn Schrecken und Entsetzen hatten sie gepackt." (Markus 16:8). Nach Matthäus 27:62-66 veranlassen die Pharisäer Pilatus, das Grab zu bewachen zu lassen. Das sich anschließende Geschehen schildert Matthäus 28:2-4 folgendermaßen:

"Nach dem Sabbat kamen in der Morgendämmerung des ersten Tages der Woche Maria aus Magdala und die andere Maria, um das Grab zu sehen. Plötzlich entstand ein gewaltiges Erdbeben, denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat an das Grab, wälzte den Stein weg und setzte sich darauf. Seine Gestalt leuchtete wie der Blitz und sein Gewand war weiß wie Schnee. Die Wächter begannen vor Angst zu zittern und fielen wie tot zu Boden."

Näher an der im Mittelalter gängigen Ikonographie und dem Bedürfnis der Gläubigen nach greifbarer Darstellung des Mysteriums sind die apokryphen Evangelien,¹¹⁴⁹ so das Petrus-evangelium (um 200) und Ephraim der Syrer (um 306-373).¹¹⁵⁰ Hier wird vor allem das Aufsteigen Christi in den Himmel betont, während die Evangelien die Diesseitigkeit der Auferstehung in den Vordergrund stellen.¹¹⁵¹

¹¹⁴⁸ L. B. **Alberti** (G.**Papini** Hg.): *Il Trattato della Pittura e i cinque ordini architettonici*. Lanciano: R.Carabba Editore 1913, 61-62 zur Gestik, 94 zur Wichtigkeit der *istoria*.

¹¹⁴⁹ Hubert **Schrade**: *Ikonographie der Christlichen Kunst*. Bd. 1, „Die Auferstehung Christi.“ Leipzig: Greyster 1932, 234-257.

¹¹⁵⁰ Franz **Rademacher**: *Zu den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28 (1965) 195-224, bes. 195.

¹¹⁵¹ Franz Rademacher 1965, 195.

Auch in den apokryphen Texten wird jedoch die Öffnung des Grabes von oben herab angenommen.¹¹⁵² Die Figur des aufsteigenden Christus muß also eine eigenständige Entwicklung der Ikonographie nach dem 5. oder 6. Jahrhundert gewesen sein, während das Strahlen des lichtvollen Christus und der Schrecken der Wächter jedoch sicherlich auf die Stelle bei Matthäus bezogen sind.

Nach Schiller¹¹⁵³ entsteht der westliche Typus der Auferstehung Christi im frühen 11. Jahrhundert. Eine Neuschöpfung des 13. Jahrhunderts ist der über dem Grab schwebende Auferstandene, der den Triumph über den Tod, symbolisiert durch den Sarkophag ausdrückt. Dieser Typus werde besonders häufig in Italien dargestellt.

In nächster Umgebung Ghirlandaios befindet sich die Auferstehung Christi in der um 1365 von Andrea da Firenze ausgemalten *Cappella degli Spagnoli*, dem Kapitelhaus der Dominikaner, deren jugendlicher, zur Seite schreitender Christus in der Sakristei von Santa Croce nachgeahmt und bei Ghirlandaio seitenverkehrt wiederholt wird (Abb. 137).¹¹⁵⁴ Die einzige Darstellung im *Trecento*, welche Ghirlandaios fliehende Soldaten vorwegnimmt, ist das Auferstehungs- und Anastasisfresko in der Franziskanerinnenkirche Santa Maria Donnaregina in Neapel von ca. 1320. In der zweiten Jahrhunderthälfte des *Quattrocento* häufen sich derartige Darstellungen. Vorläufer Ghirlandaios sind Mantegna mit einer heute in Tours aufbewahrten Prädellenszene des San Zeno-Altars, wo das Strahlen des Erlösers und vor allem die panisch fliehenden Soldaten wieder erscheinen, sowie Giovanni Bellini mit der in Berlin gezeigten Tafel aus San Michele in Isola von 1479. Diese aus der Zorzi-Kapelle in der Kamaldulenserkirche stammende Tafel¹¹⁵⁵ nimmt das Schweben und Flattern des Gewandes wieder auf, sowie das mit einem Gorgoneion besetzte Schild.

¹¹⁵² Wilhelm **Schneemelcher** Hg.: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung 6. Auflage, Tübingen: J.C.B.Mohr 1990, Bd.1, 187 (Petrusevangelium).

¹¹⁵³ Gertrud **Schiller**: Ikonographie der Christlichen Kunst. Bd. 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh: Mohn 1971, 66-88.

¹¹⁵⁴ Julian **Gardner**: Andrea di Buonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella. In: Art History 2 (1979) 107-137. Vgl. auch Millard Meiss 1951, 94-104.

¹¹⁵⁵ Rona Goffen 1989, 143.

Das nach 1498 entstandene Retabel des Raffaellino del Garbo in der *Accademia* in Florenz (aus der Capponi-Kapelle in San Bartolomeo a Monteoliveto in Florenz) ist die ähnlichste sowie zeitlich und geographisch nächste Fassung der Auferstehung Christi (Abb. 138).¹¹⁵⁶ Der in Figurenreichtum und Qualität der Ausführung dem Retabel der Werkstatt ungemein überlegene und Leonardo und Filippino Lippi sehr nahe Altaraufsatz Raffaellinos zeigt eine fast identische Komposition, die jedoch einen differenzierteren, dramatischen Moment zum Thema macht. Christus steigt aus dem Sarkophag empor und hat die Grabplatte zur Seite gestoßen. Sie erdrückt links einen liegenden Soldaten. Von den sechs Wächtern schlafen vier, zwei fliehen zu den beiden Seiten. Diese beiden übernimmt Raffaellino von der Ghirlandaio-Werkstatt für seine Komposition, genauso wie die Position des Sarkophags, die felsige Landschaft und die Christusfigur. In den Faltenwürfen, der antikisierenden Körpergestaltung Christi und der Variationsbreite der Gefühle ist Raffaellinos Werk komplexer. Vielleicht stand die verlorene Auferstehungsszene Ghirlandaios in der Sixtina für diese Szene Pate, doch bleibt dieser Gedanke Hypothese.

Wenn man berücksichtigt, wie die Vordertafel entstand und wieviele verschiedene ikonographische Quellen hier verarbeitet wurden, so ist ein Entwurf durch den Meister selber recht unwahrscheinlich. Eventuell hat die Werkstatt auf Ghirlandaios Fresko in der Sixtina zurückgegriffen und es mit gewissen, an die Malerei des *Trecento* erinnernden Archaismen, wie etwa den teigigen Faltenwürfen des Christumantels, vereinfacht.

Der Pelikan auf dem Sarkophag wird gemeinhin als Zeichen für *Caritas*, *Sapientia* und Auferstehung interpretiert.¹¹⁵⁷ Der die Jungen wieder erweckende Pelikan steht in diesem Zusammenhang für das Sühneopfer Christi. So wie der Pelikan laut

¹¹⁵⁶ Zu Raffaellino del Garbo vgl. G. **Gronau**: Garbo, Raffaellino del. In: Ulrich Thieme, Felix Becker Hg.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 13, Leipzig: Seemann 1920, 170-2, 172 und Paula **Nuttall**: Raffaellino del Garbo. In: Jane Turner 1996, Bd. 25, 847-849, 847.

¹¹⁵⁷ Heinrich und Margarethe Schmidt 1989, 93.

Physiologus die Jungen vom Tode heilt, indem er sich selber mit dem Schnabel die Brust aufstößt, befreit Christus durch den Opfertod von der Erbsünde.¹¹⁵⁸ Dantes 25. Gesang des Paradieses stellt Johannes den Evangelisten mit folgenden Worten vor:

"Du siehst hier den, der unsrem Pelikan
so nah am Herzen lag; vom Kreuz herab
ward er zum hohen Amte ausersehen."¹¹⁵⁹

So gut wie alle Dante-Kommentare bis Landino beziehen diese Stelle auf den *Physiologus*, wobei der Pseudo-Boccaccio auf die gemalten Darstellungen des Pelikans über dem Kreuz hinweist.¹¹⁶⁰ Der Pelikan könnte also auch in bezug auf die dantesken Anspielungen der Vorderseite gedeutet werden, da er für die Hoffnung auf Auferstehung von den Toten steht und in Verbindung mit Johannes und Maria gebracht werden kann.

Nach Christoph Gerhardt¹¹⁶¹ taucht der Pelikan gelegentlich in Heilig-Grab-Darstellungen als Zeichen für die Auferstehung und das Opfer Christi auf. Auf einem Osterteppich in Lünen beispielsweise werde der Pelikan in Gesellschaft von Adler, Löwe und Phönix gezeigt, so daß er dort als Allegorie der Auferstehung zu bewerten

¹¹⁵⁸ Otto **Keller**: Die antike Tierwelt. Bd. 2, Leipzig 1913, Neudruck: Hildesheim: Georg Olms 1963, 235-237. Keller führt das Motiv bis auf Augustinus Kommentar zu Psalm 102:7 (Vulgata, Psalm 101,6-7: "...a voce gemitus mei adhesit os meum carni meae/similis factus sum pellicano solitudinis...") zurück. Vgl. **Physiologus** (Michael J. Curley Hg. u. Übers.). Austin, London: University of Texas Press 1979, 9.

¹¹⁵⁹Nach Dante Alighieri/ Karl Vossler Übers. u. Hg. 1986, 484. Canto XXV, 112-114:
"Questi colui che giacque sopra'l petto
del nostro pellicano; e questo fue
Di su la croce al grande officio eletto."

¹¹⁶⁰G.A.**Scartazzini**: Enciclopedia Dantesca. Bd. 2, Milano: Hoepli 1902, 1462-63.

¹¹⁶¹ Christoph **Gerhardt**: Die Metamorphose des Pelikans. Exempel und Auslegung in mittelalterlicher Literatur. Mit Beispielen aus der bildenden Kunst und einem Bildanhang. Frankfurt, Bern, Las Vegas: Peter Lang Verlag 1979 58, vgl. auch 20-23, 52-53, 80-81. Vgl. auch Gertrud Schiller, Bd. 3, 1971, 29,127,133.

sei.¹¹⁶² Das Nest mit den Jungen könne oft ekklesiologisch interpretiert werden. Der Pelikan als *Figura Christi* opfere sich für die Jungen, welche für die Gemeinde stünden. In seltenen Fällen könne der Pelikan auch im mariologischen Kontext erscheinen, so z.B. in der rheinischen Tafel des Bonner Landesmuseums, wo er um eine *Immaculata* wiederum zusammen mit Phönix, Adler und Löwe erscheint.¹¹⁶³

In Ghirlandaios Tafel ersetzt ein fruchtbesetzter Feston das Nest; nur zwei Junge nährt der Pelikan mit seinem Blut. Den als Nest dienenden Fruchtfeston könnte man allegorisch verstehen, zumal man die Früchte (Pinienzapfen, Eicheln, Äpfel, Weizenähren, Akanthus- und Lorbeerblätter) im Spätmittelalter reichlichen symbolischen Deutungen unterwarf. Sie könnte man als Marienattribute verstehen, so daß hier vielleicht wieder durch das Nest auf Maria als Gottesgebälerin und Hort der Kirche angespielt wird.¹¹⁶⁴

Den Pelikan nennt eine zeitgenössische Laude des Lorenzo de` Medici, welche auf den Begriff der *caritas* abhebt:

"Quel che di te m` innamorò sì forte,
fu la tua carità, o Pellicano,
che per farmi divin, se` fatto umano:
preso hai di servo condizione e sorte,
perch` io servo non sia o viva invano."¹¹⁶⁵

Lorenzo zitiert in der Anrede Christi die Passage Dantes und koppelt Nächstenliebe und Inkarnation miteinander, denn daß Gott als Mensch die Erde betritt, sei ein Akt der *caritas*.

¹¹⁶² Christoph Gerhardt 1979, 21.

¹¹⁶³ **Rheinisches Landesmuseum Bonn:** Auswahlkatalog 4 (Kunst und Kunsthandwerk Mittelalter und Neuzeit. Köln 1977, 53-57.

¹¹⁶⁴ Zum Ährenmotiv vgl. Heinrich und Margarethe Schmidt 1989, 251-253. Ein Indiz für diese Deutung des Festons ist das *Mariale* des Bernardino de Busti, in dem Maria folgende Attribute gegeben werden: *cedrus, cypressus, palma, rosa, oliva, platanus, cynamonum, balsamum, mirra, vitis, nardus, galbanum, lilium*. Vgl.: Bernardino de Bustis 1588, 699-729.

¹¹⁶⁵ Lorenzo de` Medici / Paolo Orvieto Hg 1992, Bd.2, 1040; Lauda II: "Poi che io gustai, iesù, la tua dolcezza."

Besonders detailreich schildert Ghirlandaios Werkstatt die Uniformen der vier Soldaten, so etwa den geflügelten Helm des bärtigen Soldaten rechts und den mit dem Medusenhaupt besetzten Schild des Soldaten links. Ein solches Medusenhaupt erscheint auch in der oben erwähnten Auferstehung Giovanni Bellinis auf einem rechts im Bilde lehrenden Schild, sowie auf dem Brustpanzer eines schlafenden Soldaten in dem besprochenen Werke Raffaellino del Garbos, so daß eventuell von einer sich entwickelnden Topik ausgegangen werden kann.

Ein später entstandenes Werk des Ghirlandaio-Schülers Fra Bartolomeo läßt jedoch Aufschlüsse über eine mögliche Interpretation dieser Einzelheiten zu. Eine ca. 1495 datierte, heute im Louvre befindliche Tafel zeigt die antike Göttin Minerva (Abb. 136). Sie trägt einen ähnlichen Flügelhelm und Brustpanzer wie der rechts fliehende, bärtige Soldat; ihr Schild mit dem schreienden Gorgoneion scheint in enger Beziehung zum Schild des Soldaten links im Werk zu stehen. Everett Fahy hat diese Minerva-Tafel mit dem *Codex Escorialensis* in Verbindung gebracht und nennt als mögliches Vorbild eine Serie von Tafeln, welche 1487 für die Hochzeit Tornabuoni-Albizzi in der Werkstatt des Bartolomeo di Giovanni entstanden.¹¹⁶⁶

Man weiß, daß Giuliano de` Medici in einem Turnier 1475 ein Banner mit einer Minervadarstellung verwendete, die der geschilderten Ikonographie entsprach.¹¹⁶⁷ So läßt Angelo Poliziano auch in den Oktaven 41-42 in Buch II seiner *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de`Medici* den Helden die Göttin Minerva um Beistand bitten:

"O sacrosanta dea, figlia di Giove,
per cui il tempio di Ian s`apre e riserra,
la cui potente destra serba e muove
intero arbitrio di pace e di guerra;
vergine santa, che mirabil pruove
mostri del tuo gran nume in cielo e`n terra,

¹¹⁶⁶ Serena **Padovani** Hg.: L'Età di Savonarola, Fra` Bartolomeo e la Scuola di San Marco. Ausst.-Kat., Venezia: Marsilio, Firenze: Giunta Regionale Toscana 1996, 56-7, Kat.-Nr. 5.

¹¹⁶⁷Vgl. dazu auch Giovanni **Poggi**: La giostra Medicea del 1475 e la "Pallade" del Botticelli. In: L'Arte 5 (1902) 71-77.

che i valorosi cuori a virtù infiammi,
soccorimi or, Tritonia, e virtù dammi.

S'io vidi drento alle tue armi chiusa
la sembianza di lei che me a me fura;
ch'io vidi il volto orribil di medusa
far lei contro ad Amor troppo esser dura;
se poi mie mente dal tremor confusa
sotto il tuo schermo diventò sicura;
s' Amor con teco a grande opra mi chiama,
mostrami il porto, o dea, d'eterna fama."¹¹⁶⁸

Das Vokabular dieser Invokation ähnelt der Marienhymnik der Zeit, doch wird hier eine heidnische Figur angerufen, als wäre sie eine christliche Heilige. Berücksichtigt man Polizianos spätere religiöse Kehrtwendung (also seine Bekehrung zu einer Frömmigkeit savonarolischer Prägung) und postuliert man einen gestalterischen Einfluß auf Ghirlandaios Freskenzyklus, so gewinnen die mit der antiken Weisheitsgöttin assoziierten Zeichen ganz neues Gewicht.

Während das Altarretabel entstand, veränderte sich das politische Klima in Florenz. Lorenzo de' Medici starb und hinterließ eine Stadt, die sich immer weiter von den Medici fort und zu Savonarola hin entwickelte. Handelt es sich also um eine Allegorie auf die Vertreibung der Medici? Dies erscheint wenig wahrscheinlich.

In diesem Zusammenhang ist wichtig, daß die mit der antiken Göttin der Weisheit assoziierten Zeichen auf die erschreckt fliehenden Soldaten verteilt werden. Der antike, heidnische Glaube und seine Weisheitslehre werden also mit der Auferstehung Christi besiegt. Es scheint möglich, dieses Motiv des Sieges mit folgenden Worten des Domenico da Corella zur römischen Kirche Santa Maria sopra Minerva in Verbindung zu bringen:

"Nicht weit davon befindet sich das alte Haus der waffentragenden Göttin, die wegen ihres erhabenen Geistes berühmt wurde, denn es wird gesagt, daß sie einst auf feinsinnige Weise die neuen Künste erfunden habe und der unfertigen Welt wertvoll wurde. Es wird überliefert, sie habe auch als erste ähnlich in ihrem Geist die unbekanntenen Zeichen der Zahlen zusammengestellt. Sie hat die Menschen bekannt gemacht mit gewebten Mänteln und mit Waffen und hatte den Ruf unberührter

¹¹⁶⁸ Angelo **Poliziano** (Vincenzo **Pernicone** Hg.): Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici. Torino: Loescher-Chiantore 1954, 79-80.

Jungfräulichkeit. Auch verdiente sie es, den gebildeten den Namen Athene aufzuerlegen, da man glaubte, sie sei der Stime des Jupiters entsprungen. Daher hatten die alten, im griechischen Irrtum befangenen Vollbürger (Roms) der waffentragenden Göttin einen wundervollen Tempel errichtet. Nachdem es dort aus den weitverstreuten Ruinen zusammengesetzt worden war, entstand dort für die Christus tragende Mutter ein großes, weites Haus. In diesem singt die hochberühmte Nachkommenschaft des Dominikus feierlich ihre Lobgesänge nachts wie tags."¹¹⁶⁹

Den Minervakult löst also die Marienverehrung ab. Die Übersetzung verdeutlicht den Anspruch, mit welchem der Dominikanerorden auftrat, nämlich den Anspruch, Irrlehren auszumerzen. Den Minervatempel als Kultort eines heidnischen Weisheitsbegriffes überwinden die Dominikaner mit ihrem Marienkloster, wo die christliche Weisheit gepflegt wird. Das Dominikanerkloster Santa Maria sopra Minerva war einer der berühmtesten Konvente des Ordens. Mehrere Florentiner Persönlichkeiten hatten dort gelebt. So hatte Antoninus Pierozzi das Kloster einige Jahre lang als Vorsteher geleitet. Fra Angelico hatte dort einen (mittlerweile verschwundenen) Freskenzyklus hinterlassen und war dort beerdigt worden; zudem besaß die Tornabuonifamilie dort eine Grabkapelle, welche Vasari später beschrieb.¹¹⁷⁰ Es wäre also möglich, daß ähnlich wie im Text des Domenico da Corella in der

¹¹⁶⁹ BNF G 2.8768, fol. 50 r.:

"Nec procul armiferae domus est antiqua minervae
 Quae cum sublimi praeclita mente foret
 Invenisse novas olim subtiliter artes
 Dicitur et seculo grata fuisse rudi.
 Fertur et ignotas numerorum prima figuras
 Haec simul ingenio composuisse suo.
 textilibusque togis homines instruxit et armis
 Intactae formam (famam) virginitatis habens
 Et meruit doctis imponere nomen athenis
 Credita de solo vertice nata iovis.
 Hinc graio capti veteres (h)errore quirites
 (Armigere) magnificum templum constituere (deae) sibi.
 Post ubi de vastis aedes conflata ruinis
 Christiferae matri grandis et ampla fuit.
 In qua dominici soboles clarissima patris
 Rite canit laudes nocte dieque suas."

¹¹⁷⁰ Walter **Buchowiecki**: Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 2, Wien 1974, 691-696; Stefano Orlandi 1964, 149.

Auferstehungstafel Ghirlandaios eine Allegorie des Sieges christlicher Weisheit über die heidnische Kultur vorliegt, so wie in Domenicos Beschreibung der Minerva als Emblem antiker Weisheit, welche Maria überwinde.

In der *Storia dei Sancti Giovanni e Paolo*, die Lorenzo dei Medici gegen 1490 für die Kinderbruderschaft des Johannes des Evangelisten verfaßte, finden sich ähnliche Töne:

"Poi che fur tolti i sacrifici a Giove,
A Marte, a Febo, a Minerva, a Giunone,
E tolto è `l simulare alla Vittoria,
Non ebbe questo imperio alcuna gloria."¹¹⁷¹

Lorenzo spielt also auch hier auf den vergänglichen Ruhm antiker Götter und damit auf die untergegangene, unwiederbringliche Kultur der Antike an. Im Zusammenhang seiner *Sacra Rappresentazione* läßt sich diese Stelle als Schilderung eines christlichen Triumphes deuten. Auch hier deckten sich wieder gewisse geistige Positionen des Dominikanerordens mit der Mediceer-Akademie, was auch auf die oben besprochene Dante-Rezeption und das gemeinsame Interesse am Neoplatonismus beider Kreise zutrifft.

Die Lichterscheinung Christi auf der Rückseite des Altares vertreibt also die von den Soldaten repräsentierten antiken Vorstellungen von Kultur und Wissen, während die *Sedes Sapientiae* der Vorderseite ein christliches Modell von Liebe, Weisheit und Erkenntnistheorie verdeutlicht. John Bossy vermutet, daß die Dominikaner Darstellungen der das Kind säugenden Gottesmutter ermutigten, um auf die Fleischlichkeit Mariens und damit ihr nicht von Erbsünde freies Wesen zu

¹¹⁷¹Zitiert nach Warman Welliver 1957, 223. Paolo Orvieto Hg. 1992, 979-983, 984-1031., 1022.

Sieg der Christen über das Heidentum ist das generelle Thema des Stückes, dessen christlich moralisierender Geist ganz im Widerspruch zur allgemeinen Sicht Lorenzos zu stehen scheint.

Vgl. dazu Strophe 64 auf S.1004.:

"Ma, se tu vuoi far util questa rotta,
ritorna a Dio, al dolce Dio Gesù:
l'idol di Marte ch'è cosa corrotta,
(ferma il pensier) non adorar mai più;
poi vedrai nuova gente qui condotta,
in numer grande e di maggior virtù.
Umilia te a Gesù alto e forte,
ché lui sé umiliò fino alla morte."

verweisen.¹¹⁷² Tatsächlich kann man die *Madonna Lactans* jedoch in Anlehnung an Bernhard von Clairvaux und Albertus auch als Wissensvermittlerin deuten.¹¹⁷³ Versteht man die Gesamtstruktur des Retabels als Triumphbogen, so wird auf der Vorderseite der Triumph christlichen Wissens durch Maria dargestellt, auf der Rückseite durch Christus als Überwinder heidnischer Irrlehren. Nicht von ungefähr zeigte deshalb der Altar auf der Rückseite die beiden wichtigsten Kirchenlehrer des Dominikanerordens im 15. Jahrhundert, Antoninus und Vincenz Ferrer. Die Inschrift über Antoninus wies auf seine Bildung und Lehrtätigkeit hin, die Inschrift über Vincenz auf seine Visionen, so daß auch hier, wie auf der Vorderseite des Retabels zwei Wege der Erkenntnis oder vielmehr des Wissens, welches Autorität rechtfertigt, vorgestellt werden: Erkenntnis durch das Studium mit dem Ziel des Wissens und Erkenntnis durch göttliche Gnade.

9.9 Der Altar für die Annunziata und andere Folgewerke

Im Jahr 1500 entschied der Bruder Zaccaria di Lorenzo, es sei Zeit, der SS. Annunziata ein neues Hochaltarretabel zu stiften.¹¹⁷⁴ Der Servitenorden folgte in der Wahl der Form dem Altarretabel Ghirlandaios. Die Rahmenarchitektur wurde auch hier von Baccio d'Agnolo gefertigt; das Retabel hatte eine kastenförmige Struktur wie in Santa Maria Novella; schließlich wurden auch hier ein mariologisches und ein christologisches Thema alternierend auf Vorder- und Rückseiten angebracht.

Auch die seitlichen Tafeln mit Heiligendarstellungen aus der Werkstatt Peruginos folgten in der Entscheidung für Muschelnischen dem Vorbild in der Dominikanerkirche. Peruginos zum Chor hingewandte Tafel zeigte ein Marienthema, die *Assunta*, die den Serviten besonders wichtig sein mußte, weshalb sie auf der Seite der Brüder, nicht auf der Seite der Laien dargestellt wurde.

¹¹⁷² John Bossy 1985, 8.

¹¹⁷³ Klaus Schreiner 1994, 189-191

¹¹⁷⁴ Pietro Scarpellini 1984, 113-114, Kat.-Nr. 239-247.

Dementsprechend müßte man im Umkehrschluß folgern, daß diese vermeintliche Rückseite auch für die Dominikaner die wichtigere Seite des Retabels war. So käme der Auferstehung Christi in Santa Maria Novella eine besondere Bedeutung im Interpretationsgefüge der gesamten Kapelle zu.

Offensichtlich diente Ghirlandaios Retabel als Modell für eine Gattung, welche imstande war, sowohl die Bedürfnisse der Bettelmönche als auch die Bedürfnisse der Laienbruderschaften zu befriedigen, die den Kirchenraum benutzten. Diese unterschiedlichen Nutzungsverhältnisse zu erforschen, wäre ein Desiderat.

In den Jahren nach 1494 entstand die bis 1945 in Berlin¹¹⁷⁵ befindliche Madonna in der Glorie mit franziskanischen Heiligen (Abb. 133). Die Tafel stammte aus dem Kloster San Francesco in San Casciano Val di Pesa und wurde vermutlich 1496-97 von der Ghirlandaio-Werkstatt und dem jungen Fra Bartolomeo ausgeführt. Die Werkstatt bediente sich einer ähnlichen Komposition, allerdings mit einer Reihe entscheidender Unterschiede. Maria ist hier stärker im Dreiviertelprofil als *Elëousa* gezeigt, mit einem Kind, das sich (auf dem Kissen laufend) geradezu an ihren Hals flüchtet. Auch hier werden Johannes der Evangelist und der Täufer gezeigt, am äußeren Rand, innen dagegen Franz von Assisi und Hieronymus. Im Gegensatz zur Tafel im Dominikanerkloster bildet die Tafel die Heiligen in einer Konstellation ab, welche wir in den anderen *Sacre Conversazioni* (etwa in San Giusto fuori le mura) schon sahen, das heißt, die zur Mitte hin abgebildeten Heiligen knien, die äußeren stehen; zudem ist der links vorne dargestellte Franz von hinten, im verlorenen Profil, der rechts vorne betende Hieronymus halb von vorne zu sehen.

Der Evangelist wird als alter, weißbärtiger Mann mit gesammeltem, gefaßtem Blick dargestellt, ihm gegenüber der auf die Glorie weisende Johannes mit nackten Beinen und wildem Haar. Franz ist kaum, nur durch das Stigma auf seinem rechten, baren Fuß zu erkennen; Hieronymus kniet als verhärmteter Büsser mit nacktem Oberkörper und

¹¹⁷⁵Emil **Jacobsen**: Studien zu einem Gemälde aus der Ghirlandaio-Werkstatt in der Berliner Gemäldegalerie. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 24 (1904) 185-195. Christian von Holst 1974, 181-182; Lisa Venturini 1990, 67-76.

dem Stein auf seinem Buch. Im zentralen Landschaftsausblick des Hintergrundes ist winzig die in Florenz beliebte Gruppe von Raphael und Tobias zu sehen, welche nach links durch das Bild schreiten. Im Gegensatz zu Santa Maria Novella werden hier also Visionäre, Büsser und Eremiten gezeigt, der alte Johannes auf Pathmos und der Täufer in der Wüste, sowie Francesco und Hieronymus. Soweit bei Francesco, Hieronymus und dem Täufer die Nacktheit hervorgehoben wird, hängt dies vielleicht mit der Problematik der Armut Christi zusammen, welche die Franziskaner wie die anderen Bettelorden ja seit dem 13. Jahrhundert kontinuierlich beschäftigt hatte. Man hat den Bildausschnitt enger gewählt als bei Ghirlandaios Dominikanertafel, und trotz der schlechten Reproduktion scheint deutlich eine insgesamt wesentlich weichere, malerische Pinselführung vorzuherrschen, was sich auch in der Glorie hinter Madonna und Kind äußert, deren konzentrische Zonen ineinander übergehen. Mit dem Verzicht auf Schematismus scheint man Gefühle wesentlich ausgeprägter betont zu haben, die sich in den Gesichtern der Heiligen, dem Bezug zwischen Mutter und Kind und in der reinen Anordnung der Figuren äußern. Die Heiligen dieser Version sind stärker auf die Marienerscheinung bezogen. Armut, Buße, Eremitentum und die gefühlvolle Beziehung zwischen dem Gläubigen und Gott scheinen die vorherrschenden Bildthemen zu sein. Wegen des geringen Zeitabstandes zur Tafel von Santa Maria Novella wirkt eine Weiterentwicklung aus rein stilistischen Gründen unwahrscheinlich. Die anderen inhaltlichen Akzente und das weichere stilistische Erscheinungsbild werden der junge Fra Bartolomeo mit seiner fortschrittlichen, neuen Malweise aber auch seiner Verbindung zu den Kreisen um Savonarola und schließlich die besonderen Wünsche der Auftraggeber verursacht haben. Nach Lisa Venturini war der Stifter Girolamo Castrucci, ein reicher Bürger aus San Casciano, der den Franziskanerobservanten 1492 auch das Kloster stiftete. Castrucci war wohl Anhänger Savonarolas.¹¹⁷⁶ Vermutlich wurde in den Jahren 1492-94 das Bild bei Ghirlandaio in Auftrag gegeben, jedoch nicht von ihm, sondern von Fra Bartolomeo vollendet.¹¹⁷⁷ Die

¹¹⁷⁶Lisa Venturini 1990, 67-68.

¹¹⁷⁷Lisa Venturini 1990, 69.

Provenienz des Gemäldes aus dem Bereich der Observanz, aus dem weiteren Umfeld Savonarolas und aus dem Bereich franziskanischer Bildtradition läßt sich so also stilistisch und motivisch nachweisen.¹¹⁷⁸

Raphaels *Madonna di Foligno* aus Santa Maria in Aracoeli¹¹⁷⁹ (Abb. 135) weist einige enge Bezüge zu Ghirlandaios Tafel auf. Raphael wählt zwar ein Hochformat für seine vor der Sonne auf Wolken sitzende Marienfigur, doch ähnelt die Konstellation der Heiligen im unteren Teil Ghirlandaios Werk. Die Darstellung des Täuflers auf der linken Seite läßt sich in gewisser Weise auf den Täufer aus San Casciano zurückführen. Raphael verarbeitet jedoch Ghirlandaios Vorbild auf seine charakteristische, selbständige Weise. Er ändert die Körpersprache der beteiligten Figuren zugunsten eines Ausgreifens im Raum sowie einer organischeren, fließenden Komposition. Eventuell kannte Raphael die Tafel aus San Casciano, zumal dort der ihm sicherlich bekannte Fra Bartolomeo mitgearbeitet hatte.

Ghirlandaios Fassung der Madonna in der Glorie war eine Neuerung durch die Verschmelzung der antiken Triumphbogenthematik, frühchristlicher, monumentaler Elemente und einer Ikonographie, die aus dem Umfeld des privaten Andachtsbildes stammte. Diese Synthese zeitigte Folgen, wie kurz angedeutet wurde. Der für das 16. Jahrhundert so charakteristische Typ der Madonna auf den Wolken wäre ohne Ghirlandaios Werk undenkbar gewesen.

¹¹⁷⁸Zum Weg des Bildes aus der Toskana nach Berlin vgl. Roberta **Lapucci**: *Dai conventi soppressi ai Musei di Berlino: storia di otto tavole fiorentine del XV e XVI secolo*. In: *Paragone* 487 (1990) 76-88.

¹¹⁷⁹Vgl. Herbert von Einem 1977, 138. Siehe dazu auch: Elisabeth **Schröter**: *Raffaels Madonna di Foligno, ein Pestbild?* In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987) 46-87, sowie Christa **Gardner von Teuffel**: *Raphaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987) 1-45.

9.10 Gibt es eine eindeutige Lesbarkeit?

Es sind auf den vergangenen Seiten Texte vorgestellt worden, welche aus den verschiedensten Bereichen stammten. Liturgie und kirchliche Lehre wurden der Dichtung, der Philosophie und der kommentierenden Literatur gegenübergestellt. Es ergibt sich daraus ein Spannungsfeld, innerhalb dessen man irgendwo das Werk situieren kann. Wir müssen davon ausgehen, daß das Werk verschiedenen Ansprüchen genügen mußte: den Erwartungen der Dominikaner, Giovanni Tornabuonis und seiner Familie, schließlich der Marienbruderschaft, welche vor dem Gemälde ihre Laudensang. Diese Menschen werden unterschiedliche religiöse und philosophische Interessen gehabt und so den Bildtext mit unterschiedlichen außerbildlichen Texten in Verbindung gebracht haben. Eine mögliche Auswahl derartiger Texte wurde vorgestellt, in denen das Sonnenmotiv und das Motiv der konzentrischen Kreise ein Echo zu finden schienen. Alle diese Texte bieten mögliche, oft miteinander übereinstimmende Lesarten der Mitteltafel Ghirlandaios. Vor allem verdeutlichen sie, daß Bildmotive wie etwa die Himmelskugel, der Lichtkranz, das Gorgoneion, zu den Topoi der Kultur des *Quattrocento* in Florenz gehörten. Wie der heutige Betrachter wird der durchschnittliche Besucher der Kirche Santa Maria Novella assoziativ reagiert haben. Für einen Florentiner einfacherer Prägung sei unterstellt, daß er hier Passagen aus seinem (gerade noch vom Rat der Stadt in einer patriotischen Aktion neu verlegten und kommentierten) Dante wiederzuerkennen glaubte. Von einem Dominikanermönch sei angenommen, daß er hier an Antoninus Pierozzis und Domenicos da Corella mariologische Konzepte dachte. Der den Mediceern und dem Kreis der Akademie nahestehende, gebildete junge Student mag an Marsilio Ficino und den Dionysius Areopagita erinnert worden sein.

Die Tafel bot jedenfalls eine unterschiedliche Anzahl von Lesarten, deren Vielfalt sich jedoch im kleinsten gemeinsamen Nenner des theologischen Dogmas traf und zudem paradoxerweise einen interpretativen Konsens ermöglichte. Ein relativ offenes Feld von Zeichen im Bild und ein damit ermöglichtes weites Gebiet möglicher Assoziationen vermieden den Streit um die Religion. Die Verehrung Mariens war in diesen Glaubensfragen wie selbst in der Politik eben der kleinste gemeinsame Nenner.

10 Nachwort:

10.1 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Gegensatz zu vorangegangenen Monographien über Ghirlandaio wurde es in der vorliegenden Schrift unternommen, die Tafelgemälde des Künstlers eingehend ikonographisch-ikonologisch zu erforschen. Dabei haben sich in zwei Fällen, bei der Tafel aus San Marco und dem Retabel aus dem Findelspital, Dokumente finden lassen, die bisher unbekannt waren und zur Datierung der Werke beitragen bzw. die Vermittlung des Auftrages erhellten. Dokumentarische Notizen aus den Akten der Bruderschaft von San Paolo sollten ebenfalls das religiöse Engagement Ghirlandaios und seiner Familie klären.

Zum ersten Male wurden die Werke in den ikonographischen Kontext gestellt und mit einer Reihe zeitgenössischer Schriften in Verbindung gebracht.

Als Exkurse ergaben sich eine Geschichte der Marienliteratur des 15. Jahrhunderts in Florenz, eine Geschichte der *Sacra Conversazione* und verschiedener anderer ikonographischer Themen, welche helfen sollten, die Bildsprache der Werke in einen entsprechenden Zusammenhang zu setzen.

Diese Studie hat jedoch über weite Strecken den Charakter einer Materialsammlung oder eines Repertoires, auch da in der Einleitung von Bildern als offenen Strukturen ausgegangen wurde.

Trotzdem lassen sich zusammenfassend einige Schlüsse zu den Charakteristika der Einzelwerke ziehen. Im folgenden seien Erkenntnisse zu den einzelnen Werken zusammengefaßt.

Die Tafel Domenicos für Dionigi di Chimenti Fiorini läßt sich relativ früh, etwa 1480-1481, im Werk des Malers nachweisen. Ghirlandaio schafft hier ein Werk voller dynastischer Zeichen, das der Repräsentation, aber auch der *Memoria* der Familie Fiorini diene, gleichzeitig allerdings auf die konkrete Situation des Dominikanerkonventes in Florenz anspielte. Eine Art doppelter Einflußnahme von Stifter und Orden läßt sich postulieren. Ein Zeichen wie die Rose gewinnt hier

dementsprechend eine doppelte Konnotation, als Emblem der Familie (*Fiorini* = „Blümchen“) aber auch als mögliches Emblem der benachbarten Rosenkranzbruderschaft, die ja von den Dominikanern besonders gefördert wurde. Die Anwesenheit zweier Heiliger des Ordens, seine Kulisse und seine Komposition erlauben es, das Altarretabel in die spezifisch dominikanische Traditionen des Altarbildes einzuordnen. Er steht in der Tradition dominikanischer Bildpolitik. Die *Sacra Conversazione* an sich war ja, wie sich im Laufe dieser Studie zeigte, eine vom Orden seit der *Pala di San Marco* bevorzugte Form. Hierbei dürften Fragen nach der Darstellung einer makulistischen Madonna, nach der Rosenkranzfrömmigkeit im Orden und nach der Lichtmetaphysik des Dionysius und der Dominikaner eine besondere Rolle gespielt haben. Für den relativ jungen Ghirlandaios hatte diese Tafel sicherlich die Rolle eines „*demonstration piece*“, wie sie Rab Hatfield beschreibt: sie war eine Gelegenheit, sein Können unter Beweis zu stellen, wenn die Arbeit auch keinem Auftraggeber von hohem Range galt.

Die vermutlich danach, 1483-84 gemalte Tafel für den Jesuitenorden läßt sich noch vieldeutiger interpretieren. Die Tafel muß wegen ihres ausgeprägten flämisch inspirierten Illusionismus in zeitlicher Nähe zur Tafel für Francesco Sassetti entstanden sein. Ghirlandaio stellt hier eine frontalere, hieratischere Madonna in die Mitte einer ehrgeizigeren Arbeit: ehrgeizig in Bildaufbau, Illusionismus und Detailfülle. Er lieferte also eine Arbeit mit größerer Zeichenmenge ab. Hier allerdings lassen sich merkwürdigerweise weniger reiche literarische Traditionen festmachen, was die Auftraggeberschaft angeht. Die Auftraggeber pflegten den Laudengesang und nur eine Verortung innerhalb bildlicher Traditionen und bestimmter, besonders emotionaler Andachtspraktiken scheint möglich. Farbreichtum und Blütenpracht weisen auf die durchaus weltlichen Geschäfte des Ordens hin, der hier in Anspielung auf sein diesseitiges, durch Farbhandel, Gartenbau und simple Gesänge geprägtes Paradies ein jenseitiges Leben in der Pracht des himmlischen Hofes vorführt. Überdies stellt der Orden sich hier in die frische Tradition eines neuen, mediceischen Altarformates, das den Charakter eines politischen Treueschwurs erhält.

Ähnlich vieldeutig stellt sich das vor 1488 entstandene Retabel für das Findelspital in Florenz dar. Eigentlich handelt es sich um einen narrativen Altaraufsatz, doch heben ihn die beistehenden Zeugen und nicht zugehöriger Heiligen in den überzeitlichen Bereich der *Sacra Conversazione*. Gleichzeitig machen die integrierten Porträts der Florentiner Zunft von *Por Santa Maria*, die Wichtigkeit der Goldschmiedearbeiten und dargestellten Seidenwebereien den Altar zu einem Repräsentationsbild der Zunft und des Spitals. Der im Bau befindliche Tempel des Hintergrundes läßt den Altar zu einem Schlüsselbild für das Spital werden: ähnlich wie der Tempelbau im Hintergrund des Retabels wurden die Nutzbauten des Spitals vollendet und die Kirche ausgestattet. Die Stifter stellten sich demnach als Miterbauer der universalen Kirche dar. Auch hier stellte sich die Spitalsleitung unter den Schutz der Medici, indem sie eine Bildform wählte, die typisch für die Herrscherfamilie und den von ihnen usurpierten Kult der Magier war. Es lassen sich wenige „gebildete“ Interpretationen vornehmen, da die Klientel eine andere und einfachere als in San Marco war, doch sind die liturgischen Gepflogenheiten der Offertoriumsriten zum Epiphaniastag der einfachste und entscheidende Weg für die Bilddeutung.

Das Altarbild für die Franziskanerkirche in Narni steckt voller Zitate aus der Liturgie des Himmelfahrtstages, doch war es auch eine Affirmation eines gewissen franziskanischen Führungsanspruches innerhalb der Kirche. Zudem ist es eine entschiedene Stellungnahme in der gerade erneut aufflammenden Diskussion um die Unbefleckte Empfängnis und bezieht sich eventuell sogar auf die Diskussion um die Errichtung eines *Monte della Pietà*, vielleicht weil die Franziskanerkirche aus Gründen der Repräsentation für die in Narni erwartete Debatte geschmückt werden sollte. Natürlich und offensichtlich nahm der Franziskanerorden, der Hauptauftraggeber, Einfluß, doch vielleicht setzte hier auch die Patronatsfamilie des Klosters, die Erolì, Akzente. Es lassen sich also relativ eindeutige Stellungnahmen zu theologischen und tagespolitischen Debatten, zu innerkirchlichen Machtkämpfen

aus dem Altar herauslesen, doch ist er zugleich Dokument für die dynastischen Interessen eine gerade arrivierten Familie von Klerikern. Dieses Engagement läßt sich im Mäzenatentum der Familie bis ca. 1520 nachweisen. *Memoria* für die Toten, Lobgesang Gottes und damit Bittgebete für die verschiedenen Familienmitglieder lassen sich auch hier als antithetische Motive der Deutung festmachen.

Das vielschichtigste der besprochenen Werke ist der Altaraufsatz aus Santa Maria Novella. Auch hier vermischten sich Interessen des Ordens und der Familie Tornabuoni miteinander. Er nimmt Bezug auf die mariologischen Debatten der Zeit und setzt dem Kult der *Immacolata* eine stärker ihre Fleischlichkeit betonende, Milch spendende Madonna entgegen, welche die Glorie und das Motiv der entblößten Brust auch als Fürbitterin im jüngsten Gericht erscheinen lassen. Gleichzeitig nimmt Ghirlandaio so Bezug auf ein gerade entdecktes Gnadenbild, dem der Orden und eventuell die Familie Tornabuoni verbunden waren. Das Kreisschema, vor dem Maria sitzt, läßt jedoch auch Rückschluß auf eventuelle kosmologische Interessen der scholastisch-thomistisch geprägten Ordensleute einerseits und des neuplatonischen Kreises um die Medici andererseits zu, und erinnert somit an die Danterezeption jener Jahre. Ghirlandaio wächst hier vom konventionellen Rezipienten ikonographischer Ideen zum wichtigen Impulsgeber, wie übrigens auch in der vorher behandelten Marienkrönung von Narni. Dies läßt sich auch in bezug auf den Ausdruck und Stil des Werkes sagen, die emotionaler geraten: Gestik und Mimik gewinnen hier an Wichtigkeit. Vielleicht war dafür auch der Grund, daß verschiedene andere Werkstattmitglieder den Werkprozeß beeinflussten.

Daß Bilder vieldeutiger und offener als sprachlich ausformulierte Texte sind, wurde schon zu Beginn dieser Arbeit postuliert: Ghirlandaios Werke lassen meist eine offizielle, quasi überzeitliche, liturgisch-theologische Lesart zu, oft aber auch eine auf konkrete, politisch-theologische Umstände bezogene Deutung, sowie auch eine private, dynastisch-familiäre Interpretationsebene, denn verschiedene

Interessengruppen übten Druck aus.

Sanft und indirekt mag der Druck gewesen sein, wenn sich etwa Stifter selbständig entschlossen, in der Ikonographie des Werkes der Herrscherfamilie nachzueifern. In diesem Falle entschieden die Stifter also von sich aus, ein Zeichen der Loyalität zu setzen. Doch die Mönche und Priester einer Kirche schrieben vielleicht dem Stifter eine besondere Heiligenkonstellation vor, oder verlangten eine besondere Bildsprache. Es wurde also in einem derartigen Falle aktiver, harter Druck ausgeübt. So übermittelten derartige Werke den verschiedenen Interessengruppen unterschiedliche Botschaften, und ihr Sinn blieb schillernd.

10.2 Notizen zum Stilwechsel Ghirlandaios: Stil als ikonographisches Merkmal

Ghirlandaios Stil veränderte sich im Laufe der anderhalb betrachteten Jahrzehnte beträchtlich. Spürt man zu Beginn der 80er Jahre in der Tafel aus San Marco noch die spröden Formen des vergangenen Jahrzehntes mit zum Teil eckigen Faltenwürfen und starker Linearität, so wird seine Malerei ab ca. 1482 mit der Jesuatafel und der Tafel in Santa Trinità weicher, enorm detailreich, und so lichtvoll-naturalistisch wie die zeitgenössische flämische Malerei etwa eines Hans Memling. Stilistische Ausnahmen stellen die Tafeln in Narni und München dar, welche naturalistische Elemente mit abstrahierend-symbolischen Details verbinden: dem Goldgrund und der schematisch angelegten Glorie. Offensichtlich versucht der Maler hier, dem Bedürfnis seiner Kundschaft nachzukommen, die bestimmte, dogmatisch festgelegte Sachverhalte lehrhaft im Bild umgesetzt sehen wollte. Dies mag an der zunehmenden Emotionalisierung des religiösen Lebens im Laufe der 80er Jahre liegen, das auf die bewegte Epoche Savonarolas zusegelt. Nicht von ungefähr war der Prediger zu Beginn des Jahrzehnts in Florenz erfolglos; offensichtlich hatte sich hingegen das Klima am Ende des Jahrzehnts so weitgehend aufgeheizt, daß seine Polemik auf fruchtbaren Boden fiel.

Nur in einem besonderen Zusammenhang, also nur für bestimmte Interessenten, konnte der an Naturbeobachtung orientierte Stil des Malers sinnvoll erscheinen. Wie in der Einleitung angedeutet, erreicht der Maler durch seine naturalistischen Bildmittel eine besonders starke Präsenz des Sujets gegenüber dem Betrachter. Der im Verständnis der Zeitgenossen besonders hohe Grad von Analogie mag von der nächsten Generation unter dem Einfluß Savonarolas zwiespältig beurteilt worden sein, denn er holte die dargestellten Heilspersonen nahe heran und machte Menschen aus ihnen. Die Heilspersonen wurden so lebensecht dargestellt, daß sie verletzlich wurden, das Göttliche schien von ihnen abzufallen, so daß Savonarola etwa gegen Heiligen- oder sogar Mariendarstellungen mit Porträtcharakter zu wettern müssen glaubte. Savonarola stammte jedoch aus einem fremden theologischen Milieu, denn er war in Ferrara aufgewachsen. Für die naturalistische Malerei in Florenz waren sicherlich die im Vorwort zitierten Texte Fra Giovanni Dominicis und Leonbattista Albertis entscheidend, welche die theologischen und wahrnehmungstheoretischen Grundlagen für die Naturnähe und den Illusionismus der Florentiner Malerei geschaffen hatten.

Ganz im Gegensatz zu dem, was z.B. Hans Kaspar und Georg Weise über die Verweltlichung der religiösen Kunst des 15. Jahrhunderts schreiben, kann davon ausgegangen werden, daß es auch religiöse Strömungen vor allem im Zusammenhang mit der Observanz gab, die diesen Naturalismus wünschten und theologisch zu begründen versuchten.

Die Frage nach Ghirlandaios Fähigkeit zur Innovation stellt sich in diesem Zusammenhang anders, als man sie beim Werk eines Künstlers des zwanzigsten Jahrhunderts stellen würde. Ghirlandaio scheint sich auf eine Form naturalistischer Malerei spezialisiert zu haben, die den Bedürfnissen bestimmter Kunden entsprach: im Dunstkreis der monastischen Observanz und der Familie Medici. Die aus dem flämischen Norden stammende, naturalistische Malerei mag mit dem Prestige des burgundischen Hofes, aber auch mit dem Geist der nordischen *Devotio Moderna* verbunden gewesen sein, sprach also einen besonderen Kundenkreis an, der

Kontakte nach Norden pflegte und Erfahrungen im Bereich der Observanz gesammelt hatte. Dies traf auf die herrschenden Familien von Florenz zu.

Ghirlandaio bediente offensichtlich diese Bedürfnisse, stellte sich jedoch ebenfalls auf andere Wünsche nach mehr Schematismus und Didaktik in der Malerei ein. Innovative Ikonographien entstanden so in Auseinandersetzung mit den Stiftern und Klerikern. Trotzdem läßt sich zumindest sagen, daß Ghirlandaio stilistisch auf der Höhe seiner Zeit war. In der Tafel für die Jesuiten übernimmt Ghirlandaio eine Ikonographie, die damals gerade erst in der Tafel für Pistoia von Lorenzo di Credi elaboriert wurde: Die *Pala di Pistoia* war 1485 fertig, Ghirlandaios Tafel muß vorher entstanden sein. Andeutungsweise wird die Ikonographie dieser Tafel sogar schon in den Fresken Ghirlandaios von ca. 1475 in Sant'Andrea a Brozzi verwendet, in einer Zeit, als man die *Pala di Pistoia* wohl gerade erst konzipierte. Ebenso schnell reagiert Ghirlandaio auf die Ankunft des Altaraufsatzes von Hugo van der Goes in Florenz in seiner Malerei der späten 70er Jahre und vor allem in der Tafel für die Sassetti-Kapelle.

Das aus Venedig nach Florenz gelangte Rundbogenformat greift er ebenso schnell auf wie das sich verändernde religiöse Klima in Florenz: von verhaltenen, hieratischen, doch mit epidermischem Naturalismus geschilderten Arbeiten geht der Künstler über zu dramatischeren, emotionaleren Arbeiten ab Ende der 1480er Jahre, auch übrigens in seinem narrativen Werk.

Die Marienkrönung in Narni und die Madonna in der Glorie für Santa Maria Novella, sowie der hier nicht behandelte Christus in den Wolken in Volterra waren sowohl in bezug auf Ikonographie als auch auf Stil und Ausdruckswerte neu. So wurden diese Werke von den Zeitgenossen besonders ausgiebig nachgeahmt und variiert.

10.3 Wettlauf im Marienlob: die Reaktion auf die mariologischen Zeitereignisse

Ein Reagieren auf die Zeitereignisse, in diesem Falle durch die Auftraggeber, läßt sich auch feststellen, wenn man die mariologischen Aspekte der untersuchten Altarretabel Revue passieren läßt. Die meisten der behandelten Werke entstanden im Umkreis eines einflußreichen Gnadenbildes, hatten einen Bezug zu neuen liturgischen Praktiken oder reagierten auf die theologischen Debatten der 80er Jahre. Ghirlandaios Retabel für Dionigi Fiorini entsteht kurz vor oder während der Amtszeit des Vincenzo Bandelli als Prior, wie oben erläutert, eines der eifrigsten Gegner des Marienfestes der *Immaculata Conceptio*. Der Altar scheint zudem in Verbindung zur gleichzeitig aufkommenden Rosenkranzfrömmigkeit zu stehen, die ja in San Marco besonders gefördert wurde.

Im Gegensatz dazu waren die Jesuiten ganz dem Gedanken der *Immaculata* verpflichtet. Wie die Rosenkranzbruderschaften betete man jedoch im Jesuitenorden allein den Mariensalter als Ersatz für das Stundengebet, mit dem kleinen, aber feinen dogmatischen Unterschied der Haltung zur *Immaculata*,¹¹⁸⁰ so daß zu vermuten steht, die Jesuiten ließen hier ein immakulistisches Werk anfertigen, das somit dem Hauptstrom der mariologischen Bildproduktion in Florenz folgte, wenn man einmal von den beiden großen Dominikanerklöstern absieht.

Ghirlandaio hat für beide Parteien gearbeitet. Dies zeigt sich an seinen beiden Marienkrönungen für franziskanische Kirchen, die (entsprechend dem Gedankengut der Franziskaner) ganz jenem von Sixtus IV. geförderten Fest entsprechen. Hier wird allerdings die Idee der *Immaculata* durch klare Zeichen vermittelt. Dies war nicht immer der Fall, denn in manchen Fällen schien es opportun, im Bilde neutral zu bleiben.

¹¹⁸⁰ Celestino Piana 1954, 450-6 stellt Feo Belcaris Haltung zu diesem Glaubenskonflikt dar; da Belcari bis dahin vornehmlich auch die Jesuiten mit

Am eklatantesten läßt sich dies am Beispiel der Maria in der Glorie aus Santa Maria Novella demonstrieren. Ghirlandaio arbeitete hier für eine eindeutig makulistische Kundschaft, doch wurde das Motiv wenig später in einem Retabel eines Franziskanerkonventes wieder aufgegriffen und in diesem Falle leicht variiert. Das Motiv der Madonna in der Glorie wurde durch Raphael sogar in Santa Maria in Aracoeli, einer der großen Franziskanerkirchen Roms wiederholt. Kann man im Falle der ersten Variation des Motives noch vermuten, daß man sich den ab 1494 in Florenz einflußreichen Dominikanern wider besseres Wissen anpaßte, so kann man im Falle Raffaels von einer regelrechten Inbesitznahme und Umdeutung des Themas reden.

Der Künstler Ghirlandaio entsprach deshalb sowohl den Bedürfnissen seiner franziskanischen Kunden und der jenen nahe stehenden Orden als auch den Vorstellungen der Dominikaner. Für beide Parteien malte er je ein großes Programmbild, so daß derselbe Künstler mit der Marienkrönung in Narni und der Madonna in der Glorie gegensätzliche Positionen vertrat.

Vielleicht hat man gerade Ghirlandaio ausgewählt, weil er für den jeweils konkurrierenden Orden arbeitete und weil man wußte, daß er sich den ikonographischen Wünschen der Auftraggeber beugen würde.

10.4 Schlußwort

Die vorangegangenen Überlegungen zeigen hoffentlich eine relativ klare Linie durch die vorliegende Arbeit. Sie zeigen die Anpassungsbereitschaft eines Künstlers, der sich ganz den ikonographischen Wünschen seiner Auftraggeber fügte. Zu diesem Schluß gelangte die Arbeit durch das akkumulierende Vergleichen von Quellen, durch das Sammeln von Materialien. Es wurden ikonographische und kompositorische Quellen zusammengestellt; es wurde versucht, liturgische Gebräuche vor den Bildern zu rekonstruieren, und es wurden möglichst naheliegende bzw. allgemein bekannte theologische Texte zur Bilderklärung herangezogen. Nicht von ungefähr entsteht dabei das schon von Kemp angesprochene, in der Einleitung zitierte Problem der

Lauden versehen hatte, ist anzunehmen, daß sie seine Unterstützung der *Immaculata* teilten.

Auswahl: Welche Quellen verwende ich? Entscheidendes Kriterium für die Wahl dieser Texte war, ob sie aus dem identischen oder nahen Umfeld des Werkes stammten. Weiterhin war entscheidend die Frage nach Ähnlichkeitsbeziehungen, also nach Analogien zwischen Bild und Bild bzw. Bild und Text, das heißt also strukturelle Analogien, aber auch motivische Ähnlichkeiten. Zunächst läßt sich im Grunde nicht mehr schlußfolgern als eben diese Analogie. Die daraus folgende Deutung ist das, was Panofsky als nachschöpferischen Akt des Kunsthistorikers erklärt. Handelte der Interpret nicht solchermaßen kreativ, aus der eigenen, durch Epoche und Ort bestimmte Perspektive, so ergäben sich die entsprechenden Deutungen gewissermaßen mechanisch, in einer unmittelbaren logischen Folge. Doch diese logische Folge läßt sich nicht herstellen. Aus diesem Grunde wurde es in der vorliegenden Arbeit unternommen, eine Reihe von alternativen Lesemöglichkeiten zu entwickeln; daß sich eine davon als wahrscheinlichste herausstellt, hat sich immer wieder gezeigt, doch mag diese Leserichtung eben durch unsere persönliche Blickrichtung beeinflusst sein. Im Sinne Hatfields, Baxandalls, Kemps, Ecos (und Ciceros) wurden deswegen die Bilder in einem offenen konnotativen Feld situiert. Die Bewegung des Interpreten nähert sich ständig Grenzwerten, die *per definitionem* nie erreicht werden, er umkreist einen Kern der Interpretation, von dem man fürchten muß, daß er sich nie endgültig offenbaren wird.

Geleitwort und Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde im Frühsommer 1999 beim Dekanat der philosophischen Fakultät der Universität Köln abgegeben. Seither sind zwei Jahre verstrichen und die Regeln der Fakultät schreiben vor, zur Veröffentlichung im Internet eine Originalversion abzugeben. Aus diesem Grunde konnten die seit 1999 erschienen Arbeiten von Roland G. Kecks und Jean K. Cadogan leider nicht mehr berücksichtigt werden. Manches würde ich heute zudem vorsichtiger formulieren. Trotzdem trägt die Arbeit, denke ich, immer noch ein Scherflein zum Verständnis und zur Neubewertung der Tafelwerke Domenico Ghirlandaios bei, zumal was einige kleinere Archivalien und ikonografisch-ikonologische Fragen angeht.

Das dies möglich wurde, ist der Hilfe unendlich vieler Personen zu verdanken.

Prof. Dr. Joachim Gaus hat mir bei der Themenfindung auf die Sprünge geholfen und sie mit unendlicher Geduld, kritischem Beistand und immensem Fachwissen betreut. Das Renaissancekolleg der Universität Bonn hat Fördergelder bewilligt und mir durch die Seminare und Exkursionen ein Diskussionsforum geboten, auf dem die Fragen präzisiert wurden, die ich zu stellen beabsichtigte. Insbesondere Prof. Dr. Müller-Hofstede, der leider verstorbene Prof. Dr. Schweikhart und Prof. Dr. Tönnemann waren wichtige Impulsgeber - oft ohne es zu wissen.

Die Forschungen vor Ort wurden erst machbar durch Dr. Valerio Ascani und Herrn Orazio Stasi, die mich beherbergt, mir eine ganze Palette von Pastarezepten beigebracht und ihre Toskana gezeigt haben - ganz abgesehen von den unschätzbaren fachlichen Tips, die Herr Dr. Ascani mir gab.

Unschätzbar war die Erlaubnis, im Deutschen Kunsthistorischen Institut zu Florenz lesen zu dürfen, wo einem seltene Literatur geradezu entgegenplumpst, wie sich mir gegenüber Dr. Michael Kiene ausdrückte. Dasselbe gilt für das Staatsarchiv der Arnstadt, die Biblioteca Riccardiana, die Biblioteca Nazionale und die Biblioteca von San Marco.

Gelesen und streng ausgebessert haben die Arbeit Herr Klaus Busse, Herr Jan Busse M.A., Dr. Alberto Pérezamador-Adam, Dr. Jochen Schröder und Herr Ingo Schröder, deren spitze Bemerkungen sicherlich zur Verfeinerung meines Sprachgefühls und damit zu größerer Begriffsschärfe beitrugen.

Gewidmet sei dieser Text meinem Freunde Ingo Schröder, der wirklich alle Geburtswehen dieses *Opus Crassum* mit hat erleiden müssen - und natürlich meiner Mutter (einer gewissen Christa B.) und meinem Vater Klaus B. nebst lautem familiärem Anhang, ohne die gar nichts gegangen wäre.

11 Bibliographie

Adriani, Maurilio: Firenze Sacra. Firenze: Nardini 1990

Agresti, Guglielmo: Introduzione agli scritti inediti del Dominici. In: Memorie Domenicane, Neue Serie 1 (1970) 51-199

Aikema, Bernard: Lorenzo Lotto: La Pala di Sant'Antonino e l'osservanza domenicana a Venezia. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 33 (1989) 127-140

Alberg, Werner: Die „Madonna con Santi“: Darstellungen der venezianischen und florentinischen Malerei. o. J.; Diss. Bochum 1984

Alberti, Leon Battista (G.Papini Hg.): Il Trattato della Pittura e i cinque ordini architettonici. Lanciano: R.Carabba Editore 1913

Alberti, Leonbattista (Luigi Mallè Hg.): Della Pittura. Firenze: Sansoni 1950

Alfonso X, el SABIO (Walter Mettmann Hg.): Cantigas de Santa María. Bd. 1, Madrid 1986, Bd. 2, Madrid 1988

Ames Lewis, Francis und Anka Bednarek Hg.: Decorum in Renaissance Narrative Art. London: Birkbeck College 1992

Ames-Lewis, Francis: Art in the Service of the Family. The Taste and Patronage of Piero di Cosimo dei Medici. In: **Andreas Beyer, Bruce Boucher:** Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer. Berlin: Akademie-Verlag 1993, 207-220

Ames-Lewis, Francis: Il paesaggio nell'arte del Ghirlandaio. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 81-88

Antonetti, Pierre (Maria Grazia Meriggi Übers.): La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico. Milano: Rizzoli 1994

Armandi, Marina: „Impositae sunt imagines beate Marie virginis ad ianuas civitatis.“ Le Madonne delle porte urbane aretine. In: Anna Maria **Maetzke** Hg.: Mater Christi. Altissime testimonianze del culto della Vergine nel territorio aretino. Firenze: Silvana Editoriale 1996

Aronberg Lavin, Marilyn: The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600. Chicago, London: University of Chicago Press 1990

Artusi, Luciano; Antonio Patruno: Deo gratias. Storia, tradizioni, culti e personaggi delle antiche confraternite fiorentine. Roma: Newton Compton Editori 1994

Assirelli, Marco: Il francescanesimo nella pittura europea dei secoli XIII e XIV. In: Baldelli, Ignazio; Angiola Maria Romanini Hg. 1986, 209-218

Auerbach, Erich: Dante's Prayer to the Virgin (Paradiso XXXIII) and Earlier Eulogies. In: Romance Philology 3 (1949) 1-26

Augustinus, Aurelius (Wilhelm Timme Übers.): Vom Gottesstaat. Bd. 2, München: DTV 1991 (1. Aufl. Zürich 1955)

Bacci, Pèleo: Il primo saggio di Domenico del Ghirlandaio a Pisa, 1478-9. In: Rivista d'Arte 10 (1917) 127-128

Baetjer, Katherine, Hg.: Metropolitan Museum of Art. Summary Catalogue. 2 Bde., New York 1980

Baker, Christopher, Tom Henry: The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue. London: National Gallery Publications 1995

Baldelli, Ignazio; Angiola Maria Romanini: Francesco, il Francescanesimo e la cultura della nuova Europa. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 1986

Baldini, Umberto: Beato Angelico. Firenze: Il Fiorino 1986

Baldovinetti, Alessio (Giovanni Poggi Hg.): I Ricordi di Alesso Baldovinetti. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina 1909

Bandello, Vincenzo: De singulari puritate et praerogativa conceptionis Salvatoris nostri Jesu Christi. Epistula narrativa disputationis factae de conceptione beatae Virginis Mariae. BERNARDUS CLAREVALLENSIS: Epistula de festo conceptionis beatae Virginis Mariae. Bologna: Ugo Ruggeri, 12.2.1481 (Roma, Biblioteca Nazionale: 70.4.F.34; Roma, Biblioteca Angelica: Inc. 643)

Bandello, Vincenzo: Libellus recollectionis auctoritatum de veritate conceptionis Beatae Virginis Mariae. Milano: Christoph Valdarfer 1475 (Roma, Biblioteca Nazionale: 70.3.B.3.)

Bastanzo, S.: Fra Roberto Caracciolo predicatore del sec. XV. Isola del Liri 1947

Battistini, M.: Gasparo da Volterra, prete, cittadino senese, maestro dei vetri del secolo XV. In: Bullettino Senese di Storia Patria 26 (1919) 261-63

Baudrillart, A. Hg.: Saint Antonin, Archévêque de Florence (1389-1454). Une règle de vie au XVe siècle. La mère de Laurent le Magnifique à l'école de S. Antonin. Paris 1921

Bäumer, Remigius; Leo Scheffczyk: Marienlexikon. Erzabtei St. Ottilien: Institutum Marianum Regensburg e.V., EOS Verlag, Bd. 1 (AA-Chagall) 1988, Bd. 2 (Chaldäer-Gréban) ebendort 1989

Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Frankfurt am Main: Athenäum 1987

Baxandall, Michael: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures. New Haven, London: Yale University Press 1985

Bean, Jacob: Bayonne. Musée Bonnat. Les Dessins Italiens de la Collection Bonnat. Paris: Editions des Musées Nationaux, Palais du Louvre 1960

Beinert, Wolfgang; Heinrich Petri: Handbuch der Marienkunde. Regensburg: Friedrich Pustet 1984

Belcari, Feo: Vita del beato Giovanni Dominici. Firenze: Niccolò di Lorenzo della Magna 1477 (Biblioteca Riccardiana di Firenze: Edizioni Rare 148)

Belcari, Feo (O.Gigli Hg.): Prose di Feo Belcari. Roma 1845, Bd. 2

Belcari, Feo: Le rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie edite ed inedite citate come testo di lingua nel vocabolario degli accademici della Crusca. Firenze: Ignazio Moustier 1833

Bellini Pietri, Augusto: Catalogo del Museo Civico di Pisa. Pisa: Tipografia Municipale 1906

Bellini Pietri, Augusto: Di due tavole del Ghirlandaio nel Museo Civico di Pisa. In: Bollettini d'Arte 3 (1909) 326-339

Belloni, Gino: Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'. Padova: Editrice Antenore 1992

Bellosi, Luciano: Lo spedale degli Innocenti. Firenze 1977

Bellosi, Luciano: Gentile da Fabriano e il Polittico di Valle Romita. In: Matteo Ceriana, Emanuela Daffra Hg. 1993, 11-24

Belting, Hans: Bild und Kult. München: C.H. Beck, Nachdruck 1993 (= 2. Aufl. 1991)

Belting, Hans: Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. In: Hans **Belting** und Dieter **Blume** Hg.: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. München: Hirmer 1989, 23- 64

Bemporad, Dora Liscia: Appunti sulla bottega orafa di Antonio del Pollaiuolo e di alcuni suoi allievi. In: Antichità Viva 19, Nr.3 (1980), 47-55

Bensi, Paolo: Gli arnesi nell'arte. I Gesuati di San Giusto alle mura e la pittura del Rinascimento a Firenze. In: Studi di Storia delle Arti (Università di Genova, Istituto di Storia dell'Arte) 3 (1980) 33-48

Berenson, Bernard: Alunno di Domenico. In: Burlington Magazine 1 (1903) 6-24

Berenson, Bernard: I Disegni dei Pittori Fiorentini. Milano: Electa 1961, Bd. 2 (Illustrazioni), Bd. 3 (Catalogo)

Berenson, Bernard (Irmgard Kummer Übers.): Sassetta, ein sienesischer Maler der Franziskus-Legende. Straßburg: Heitz 1914

Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School. 2 Bd. London 1963 (Erweiterung der ersten Ausgabe von 1932), Bd. 1 (Catalogue), Bd. 2 (Illustrations)

Bernardino Tomitano da Feltre (Carlo Varischi, H.P. Caroli Hg.): Sermoni del Beato Bernardino Tomitano da Feltre. Nella redazione di Fra Bernardino Bulgarino da Brescia. I Sermoni dell'Avvento di Brescia del 1493. Mailand: Renon 1964

Bernardino da Siena (Luciano Banchi Hg.): Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXVII. Siena 1888

Bernardino da Siena (Piero Bargellini Hg.): Le Prediche Volgari. Milano, Roma: Rizzoli 1936

Bernardino de Bustis e il Mariale. Comune di Busto Arsizio: Convento dei Frati Minori 1982

Bernardino de Bustis: MARIALE SEU SERMONES DE BEATISSIMA VIRGINE MARIA, AC DE EIUS EXCELENTIIS NON MODO PER SINGULAS EIUS / Festivitates; sed & per omnia ani Sabbatha,/ ad concionandum accomodati./AUCTORE VENERABILI, ET ERUDITISSIMO VIRO/ F. Bernardino de Busto Ordinis Minoris S.Francisci de Observantia./(...) Bd. 3, Brescia: Pietro Maria Marchetti 1588 (Biblioteca Nazionale di Firenze, N 15.R.3.222)

Bertelli, Carlo (Edward Farrelly Übers.): Piero della Francesca. New Haven, London: Yale University Press 1992

Bertelli, Carlo; Giuliano Briganti, Antonio Giuliano: Storia dell'Arte Italiana. Band 2, Milano: Electa, Bruno Mondadori 1986

Berti, Luciano; Caterina Caneva Hg.: Gli Uffizi, Catalogo Generale. Firenze 1979

Bertini Calosso, A.: Gli affreschi del Pintoricchio nel Duomo di Spoleto. In: Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. Sonderheft, Roma 1954

Bettini, Antonio: Monte Sancto di Dio. Composto da Messer Antonio da Siena. Reverendissimo Vescovo di Foligno. Firenze: Niccolò di Lorenzo della Magna 1477

Bianchi, D.: La „Vita della Vergne“ di Antonio Cornazzano. In: Bollettino Storico Piacentino 60 (1965) 57-74

Bietti Favi, Monica: La pittura nella chiesa di San Marco. In: Giorgio **Bonsanti** Hg.: La chiesa e il convento di San Marco a Firenze. Firenze: Cassa di Risparmio di Firenze 1990, 213-246.

Biliotti, Modesto O.P.: Chronica Pulcherrimæ Aedis Magnique Coenobii S. Mariae Cognomento Novellae Florentinae Civitatis. Firenze 1586

Bisogni, Fabio: Contributo per un problema ferrarese. In: Paragone 23, Nr. 265 (1972) 69-79

Bober, Phyllis; Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. Oxford: Oxford University Press; London: Harvey Miller 1986

Bocchi, Francesco: Le Bellezze della Città di Firenze. Firenze: Giovanni Gugliantini 1677, Neudruck : Firenze: Arnaldo Forni Editore 1974

Bonniwell, William: A History of the Dominican Liturgy 1215-1945. New York 1944 (sic)

Borsook, Eve; Johannes Offerhaus: Francesco Sassetti and Ghirlandaio at S.Trinità, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel. Doornspijk 1981

Borsook, Eve: Cults and Imagery at S.Ambrogio in Florence. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25 (1981) 147-202

Bossy, John: Christianity in the West. 1400-1700. Oxford, New York: Oxford University Press 1985

Braun, Joseph: Liturgisches Handlexikon. 2. erweiterte Auflage, Regensburg: Kösel und Pustet 1924

Breviarium Romanum. Coloniae Agrippinae. Sumptibus Cornelii ab Egmond, & Sociorum. MDCXXX. Breviarium Romanum. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Cornelii ab Egmond, & Sociorum 1630

Brucker, Gene: Florenz in der Renaissance. Stadt, Gesellschaft, Kultur. Hamburg 1991

Bruscoli, Gaetano: Lo spedale di Santa Maria degli Innocenti presso la Piazza dei Servi. Firenze: Ariani 1900

Brusoni, Ferdinando: Repertorio storico. Handschrift in der *Biblioteca Comunale di Narni*

Buchowiecki, Walter: Handbuch der Kirchen Roms. Bd. 1, Wien: Gebrüder Hollinek 1967

Buchowiecki, Walter: Handbuch der Kirchen Roms. Bd. 2, Wien: Gebrüder Hollinek 1974

Budde, Rainer; Frank Günther Zehnder Hg.: Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung. Ausst.-Kat. Wallraff-Richartz-Museum Köln, Köln 1982

Buhler, Stephen M.: Marsilio Ficino's *De Stella Magorum* and Renaissance Views of the Magi. In: *Renaissance Quarterly* 43 (1990) 348-371

Bulman, L.B.: Artistic Patronage at SS. Annunziata 1440-1520. Ph.D.-Diss., University of London, London 1971

Burckhardt, Jacob (Heinrich Wölfflin Hg.): Das Altarbild. In: Derselbe: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Berlin, Leipzig, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1930 = Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe 12, 1-140

Busignani, Alberto; Raffaello Bencini: Le Chiese di Firenze. Quartiere di Santo Spirito. Firenze: Sansoni 1974

Busse, Wolfgang Till: „Emula romanae quoniam virtutis et heres/ Mitibus indulgens colla quoniam superba premit...“: Domenico da Corella „Theotocon“ und seine Darstellung der Marienheiligtümer in Rom und Florenz. In: Henry **Keazor** Hg.: Florenz-Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz. Münster: LIT-Verlag 1998 = *Artes Optima* 1, 47-70

Cadogan, Jean K. : Reconsidering Some Aspects of Ghirlandaio's Drawings. In: *Art Bulletin* 65 (1983) 274-290

Cadogan, Jean K.: Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio. In: *Burlington Magazine* 135 (1993) 30-1

Cadogan, Jean K.: Sulla bottega del Ghirlandaio. In: Max Seidel, Wolfram Prinz Hg. 1996, 89 -96

Cadogan, Jean K.: Domenico Ghirlandaio in Santa Maria Novella: Invention and execution. In: **Elizabeth Cropper** Hg.: *Florentine Drawing at the time of Lorenzo the Magnificent. Atti del convegno (Firenze 1992), Villa Spelman Colloquia IV*, Bologna 1994, 63-72

Campagnola, Stanislao da: L'angelo del sesto sigillo e l'Alter Christus. Roma 1971

Camporeale, Salvatore I.: L'esegesi umanistica del Valla e il simposio teologico di Lorenzo il Magnifico a Palazzo Medici. L'intervento di Poliziano. In: Luisa Secchi Tarugi Hg. 1996, 282-295

Caneva, Caterina: L'Incoronazione ritrovata. In: Marco **Ciatti** Hg.: L'Incoronazione della Vergine del Botticelli: restauro e critiche. Ausst.-Kat. (Firenze, Uffizi 1990) Firenze: EDIFIR 1990, 33-50

Canigiani, Fortunato: La Sambuca. In: *Liburni Civitas* 1 (1928) 243-250

Cannon, Joanna.: Simone Martini, the Dominicans and the Early Siense Polyptych. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1985) 69-93

Cannon, Joanna: Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana c. 1220-1320. Ph.D. Diss., University of London, London 1980

Caracciolus, Robertus O.F.M.: Sermones de adventu; Sermo de Sancto Josepho; Sermo de beatitudine; Sermones de divina charitate; Sermones de immortalitate animae. Dominicus Bollandus: De conceptione Mariae Virginis. Venezia: Giovanni da Colonia e Johann Manthen 1477-78 (Roma, Biblioteca Casanatense: Inc. 248)

Carli, Enzo: Il Museo di Pisa. Pisa: Cassa di Risparmio di Pisa 1974

Carli, Enzo: Il Pintoricchio. Milano: Electa 1960

Carli, Enzo: La Pittura Senese. Firenze: Scala 1982

Casalini, E.: "La Santissima Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentina". in: **Casalini, E.;** M.G. Ciardi **Dupré Dal Poggetto, L. Crociani, D. Liscia Bemporad** Hg.: Tesori d'Arte della Annunziata di Firenze. Ausst.-Kat., Firenze 1987, 75-111

Casini Wanrooij, M.: Appunti sulla pittura fiorentina del Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Domenico di Michelino. In: *Antichità Viva* 24, Nr. 5-6 (1985) 5-17

Castelfranchi Vegas, Liana: L'Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento. Milano: Jaca Book 1983

Castellani, Carlo: Narni. Panorama storico nella visione figurativa delle sue principali opere d'arte. Terni: Poligrafico Alterocca 1959

Castelli, Patrizia: Le virtù delle gemme. Il loro significato simbolico e astrologico nella cultura umanista e nelle credenze popolari del Quattrocento. Il recupero delle gemme antiche. In: Maria Grazia Ciardi Duprè del Poggetto u.a. Hg. 1977, 307-364

Cattaneo, E.: Istituzioni ecclesiastiche milanesi. In: Derselbe: Storia di Milano, Bd. 9, Milano 1961, 659-60

Cavazzini, Laura: Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale. In: Lucia Sandri Hg. 1996, 113-150

Centi, Tito: S. Antonino Pierozzi. In: Giorgio Bonsanti Hg.: La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze. Bd. 1, Firenze 1990, 61-78

Ceriana, Matteo; Emanuela Daffra Hg.: Gentile da Fabriano. Il Polittico di Valle Romita. Ausst.-Kat., Milano: Charta 1993

Ceruti Burgio, A.: Due poemetti sacri quattrocenteschi. Le „Vite“ della Vergine e di Cristo di Antonio Cornazzano. In: Rivista di storia e letteratura religiosa 10 (1974) 319-333

Cesarini Martinelli, Lucia: Poliziano e i Padri della Chiesa. In: Sebastiano Gentile Hg. 1996, 93-100

Charlet, Jean-Louis: L'hymne de Politien à la Vierge *O Virgo Prudentissima*. In : Luisa Secchi-Tarugi Hg. 1996, 309-317

Chastel, André: Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. 3. Auflage, Paris 1982 (1. Aufl. 1959)

Châtelet, Albert: Robert Campin le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien. Antwerpen: Fonds Mercator 1996

Chiarini, M.: Domenico Bigordi. In: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 10, Roma: Enciclopedia Italiana 1968, 448-453.

Chiellini, Monica: Cimabue. Firenze: Antella 1988

Christiansen, Keith; Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke Hg.: La Pittura Senese del Rinascimento. Ausst.-Kat. Siena 1988; Milano: Silvana Editoriale, 1989

Ciabani, Roberto Hg.: Le famiglie di Firenze. Bd. 3, Firenze: Bonechi 1992

Ciardi Dupré Dal Poggetto, Maria Grazia; Roberto Lunardi, Alessandro Guidotti, Massimo Bernabò, Dora Liscia Bemporad, Patrizia Castelli Hg.: L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento. Ausst.-Kat. Firenze, Firenze: Studio per Edizioni Scelte 1977

Cicero (Harald Merklin Hg. und Übers.): De Oratore. Über den Redner. 2. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1991 (1. Auflage 1976)

Cioni, Alfredo: La Poesia Religiosa. I Cantari agiografici e le rime di argomento sacro. Firenze: Sansoni Antiquariato 1963 = Biblioteca Agiografica Italiana, Bd. 30,1

Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist. Cambridge: University Press 1952

Cohn, Werner: La seconda immagine della loggia di Orsanmichele. In: Bollettino d'Arte 42 (1957) 335-338

Cohn, Werner: Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 8 (1957-9) 65-77

Cohn, Werner: Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della chiesa di Orsanmichele di Firenze. In: Bollettino d'Arte 41(1956) 171-177

Cohn, Werner: Zur Ikonographie der Glasfenster von Orsanmichele. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 9(1960) 1-12

Cole Ahl, Diane: Benozzo Gozzoli's Santa Rosa da Viterbo Cycle: The Decorum of Sainly Narrative. In: Francis **Ames Lewis**, Anka **Bednarek** Hg.: Decorum in Renaissance Narrative Art. London: Birkbeck College 1992, 61-69

Colosio, Innocenzio O.P.: Il B. Giovanni Dominici come uomo, come scrittore e come maestro di vita spirituale specialmente religiosa. In: Guglielmo **Agresti** Hg.: Giovanni Dominici + 1419: Saggi e Inediti. In: Memorie Domenicane, Neue Serie 1 (1970) 9-48

Concioni, Graziano; Claudio Ferri, Giuseppe Ghilarducci Hg.: I Pittori Rinascimentali a Lucca. Vita, Opere, Commitenza. Lucca: Rugani 1988, 90-117

Corrie, Rebecca W.: The Political Meaning of Coppo di Marcovaldo's Madonna and Child in Siena. In: Gesta 29, Nr. 1 (1990) 61-75.

Cotogni: Antiquitates Civitatis Narniae. Handschrift ohne Signatur in der *Biblioteca Comunale di Narni*

Covi, Dario A.: The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting. Ph.D. Diss., New York University, Ann Arbor/Michigan: University Microfilms Inc. 1958

Covi, Dario A.: Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting. In: Art Bulletin 1963 (45) 1-17

Crowe, J.A.; G.B. Cavalcasselle (Max Jordan Hg. u. Übers.): Geschichte der italienischen Malerei. Bd. 3, Leipzig: S. Hirzel 1870

Crowe, J.A.; G.B. Cavalcasselle: Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. 11.Bde., Firenze 1886-1908

Crowe, J.A.; G.B. Cavalcasselle: A History of Painting in Italy. Bd. 4 („Florentine Masters of the Fifteenth Century.“) London: John Murray 1911

D'Accone, F.A.: Heinrich Isaac in Florence. In: *The Musical Quarterly* 49 (1963) 464-483

Dal Prà, Laura: „Pubblica disputatio peracta est.“ Esiti iconografici della controversia sull'Immacolata Concezione a Firenze. In: *Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze* 2 (1988) 267-81

Dalli Regoli, Gigetta: Il rapporto fra uomo e natura nel tema della Sacra Conversazione. In: Wolfram Prinz Hg.: *Uomo e Natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento. Atti del Convegno Interdisciplinare Firenze 1987.* In: *Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno* 3 (1993) 142-157

Dalli Regoli, Gigetta: La Madonna di Piazza. In: Francesco **Porzio** Hg.: *Studi di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri.* Milano 1984, Bd. 1, 213-232

Dante Alighieri (Raffaello **Fornaciari**, Piero **Scazzoso** Hg.): *La Divina Commedia.* Milano: Hoepli 1985

Dante Alighieri (Übers. **Karl Vossler**): *Die Göttliche Komödie.* 2. Aufl. München, Zürich: Piper 1986 (1. Aufl. 1969)

Davies, Gerald S. : *Ghirlandaio.* London: Methuen and Co. 1908 = *Classics of Art*

Davies, M.: *National Gallery Catalogues. Earlier Italian Schools,* London 1961

Davisson, Darrell Dean: *The advent of the Magy: A Study of the Transformations in Religious Images in Italian Art 1260-1425,* Ph.D.-Diss., John Hopkins University, Fine Arts, 1971, Ann Arbor/ Michigan: University Microfilms 1973

Deimling, Barbara: Provenienz und Auftraggeber eines Gemäldes von der Hand des Meisters von Santo Spirito. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36 (1992) 397-400

Delcorno, Carlo: L' „ars praedicandi“ di Bernardino da Siena. in: *Lettere Italiane* 32, Nr. 4 (1980) 441-475

Delenda, Odile: Rogier van der Weyden. *Das Gesamtwerk des Malers.* Stuttgart, Zürich: Belser-Verlag 1988, 121-122

Del Migliore, Ferdinando Leopoldo: *Firenze Città Nobilissima Illustrata.* Firenze: Stamperia della Stella 1684

Dini, Bruno: La ricchezza documentaria per l'arte della seta e l'economia fiorentina. In: Lucia Sandri Hg. 1996, 153-178

Domestici, Fiamma: Giovanni della Robbia. In: Giancarlo **Gentilini:** I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata. Ausst-Kat. (Fiesole, 29.5.-1.11.1998) Firenze: Giunti 1998, 248-254

Dominici, Giovanni (Antonio Ceruti Hg.): Giovanni Dominici. Trattato di Amore di Carità. Bologna: Romagnoli Dall'Acqua 1889

Dominici, Giovanni (Piero Bargellini Hg.): Regola del governo di cura familiare. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina 1927

Donati, Lamberto: Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia. Firenze: Olschki 1962

Dorini, Umberto Hg: Gli Statuti dell' **Arte di Por Santa Maria** del Tempo della Repubblica. Firenze: Olschki 1934-42

Duden Etymologie. Bearbeitet von Günther **Drosowski.** Mannheim, Leipzig, Wien: Dudenverlag 1997 = Duden 7

Dufner, Georg: Antonio Bettini, Jesuat und Bischof von Foligno. In: Rivista di Storia della Chiesa in Italia 18 (1964) 414-416

Dufner, Georg: Die Geschichte der Jesuiten und fra Matteo Panichi O.P. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 36 (1966) 429-447

Dufner, Georg: Die Moralia Gregors des Großen in ihren italienischen Volgarizzamenti. In: Miscellanea Erudita 2, Padova 1957

Dufner, Georg: Geschichte de Jesuiten. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1975 = Edizioni di Storia e Letteratura

Durand, Paul Hg.: Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. New York: Burt Franklin, 1845

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München , Wilhelm Fink Verlag, 7. Auflage, 1991 (1. Aufl. 1972)

Edgerton, Samuel Y. Jr.: Pictures and Punishment. Ithaca 1985

Edgerton, Samuel Y. Jr.: Mensurare temporalia facit geometria spiritualis: Some Fifteenth-Century Notions about when and where the Annunciation happened. In: I.Lavin, C. Plummer Hg.: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. New York: N.Y. University Press 1977, 115-130

Einem, Herbert von: Bemerkungen zu Raffaels Madonna di Foligno. In: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in the Honour of Millard Meiss, 2 Bd., New York 1977; Bd. 1, 131-142

Eisenbichler, Konrad: Angelo Poliziano e le confraternite di giovani a Firenze. In: Luisa Secchi Tarugi Hg. 1996, 297-308

Eisenbichler, Konrad: Confraternities and Carnival: the Context of Lorenzo de' Medici's Rappresentazione de' SS. Giovanni e Paolo. In: *Compendium of Drama* 27, 1 (1993) 128-139

Eisenhofer, Ludwig: Grundriß der katholischen Liturgik. 4. Auflage, Freiburg im Breisgau: Herder 1937

Eroli, Giovanni: Descrizione delle chiese di Narni e suoi dintorni. Narni: Tipografia Petrignani 1898

Eroli, Giovanni: La Coronazione di M.V. del Ghirlandaio e la Madonna del Libro di Raffaello. Narni: Tipografia Umbro-Sabina 1880

Eroli, Giovanni: Miscellanea Storica Narnese. Narni, Gattamelata, 1858. Darin: „Berardo Eroli, detto il Cardinal di Spoleto“ (103-117); sowie: „Costantino Eroli“ (119-120)

Esche, Christiane: Die Libreria Piccolomini. Studien zu Bau und Ausstattung. Frankfurt/M., Bern, New York: Peter Lang 1992

Esposito, A.: Berardo Eroli. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 43, Roma: Enciclopedia Italiana 1993, 228-232.

Esposito, A.: Costantino Eroli. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 43, Roma: Enciclopedia Italiana 1993, 232-233.

Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der ehemaligen Staatlichen Museen Berlin-Dahlem. München: Prestel 1957

Fabriczy, Cornelius von: Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 28 (1905) 539-44

Fabriczy, Cornelius von: Eine bisher unbekannte Arbeit Giuliano da San Gallo. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 28 (1905) 190-1

Fabriczy, Cornelius von: Giuliano da Sangallo. In: *Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen*. Beiheft zum 23. Band, Berlin 1902, 1-43

Fahy, C.: Per la vita di Antonio Cornazzano: documenti d'archivio. In: *Bollettino Storico Piacentino* 59 (1964) 57-91

Fahy, Everett: Two suggestions for Verrocchio. In: *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano 1994, 53

Fahy, Everett: Bartolommeo di Giovanni Reconsidered. In: *Apollo* 97 (1973) 462-469

Fahy, Everett: Some Early Followers of Ghirlandaio. Ph.D.-Diss. Harvard 1968; New York, London: Garland Publishing 1976

Fahy, Everett: Some Early Italian Pictures in the Gambier-Parry Collection. In: Burlington Magazine 109 (1967) 128-139

Farenga, P.: Antonio da Cornazzano. In: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 29, Roma: Enciclopedia Italiana 1983, 123-132

Fermor, Sharon: Decorum in Figural Movement: The Dance as Measure and Metaphor. In: Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek Hg. 1992, 78-88

Ferri, Nerino: I Disegni di Antichi Maestri negli Uffizi. In: Bollettino d'Arte (1909) 373-385, Tafel 10

Ficino, Marsilio: MARSILII **FICINI**, PHILOSOPHI Platonici, Medici atque Theologi omnium praestantissimi, operum: in quo comprae/henduntur ea, quae ex Graeco in Latinum sermonem doctissime/ transtulit, exceptis PLATONE atque PLOTINO Philosophis. Basiliae, Tomus Secundus 1561

Filippini, Cecilia: Riquadrature e „restauri“ di polittici trecenteschi o pale d'altare nella seconda metà del Quattrocento. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 199-212

Fineschi, Vincenzo: Il forestiero istruito in Santa Maria Novella. Firenze: Ciardetti 1836

Forlani Tempesti, Anna; Elena Capretti : Piero di Cosimo. Firenze: Octavo 1996

Fortini Brown, Patricia: Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio. New Haven, London 1988

Franceschini, Pietro: L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze. Firenze: Landi 1892

Franco Fiorio, Maria Teresa: Giovan Francesco Caroto. Verona: Editrice "Vita Veronese" 1971

Francovich, Geza de: Benedetto Ghirlandaio. In: Dedalo 6 (1925-6) 708-739

Francovich, Geza de: Davide Ghirlandaio. In: Dedalo 11 (1930-1) 65-68 und 133-151

Francovich, Geza de: Sebastiano Mainardi. In: Cronache d'Arte 4 (1927) 169-193 und 256-270

Freedberg, David: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago, London: The University of Chicago Press 1991

Fremantle, Richard: Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio. A Guide to Painting in and near Florence 1300 to 1450. London: Martin Secker and Warburg 1975

Freuler, Gaudenz: Sienese Quattrocento Painting in the Service of Spiritual Propaganda. In: Eve Borsook, Fiorella Superbi Gioffredi Hg.: Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design. Oxford: Clarendon Press 1994

Freyhan, R.: Joachim and the English Apocalypse. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 18 (1955), 211-244

Galletti, Gustavo Camillo, Hg.: Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro più antiche raccolte. Firenze: Molini e Cecchi 1864

Gander, Klaus; Christa Schaffer: Maria Ecclesia. Die Gottesmutter im theologischen Verständnis und in den Bildern der frühen Kirche. Regensburg: Pustet Verlag, 1987 = Eikona 4

Gardner von Teuffel, Christa: Masaccio and the Pisa Altarpiece: A New Approach. In: Jahrbuch der Berliner Museen 19 (1977) 23-68

Gardner von Teuffel, Christa: Raphaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987) 1-45

Gardner von Teuffel, Christa: Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissance-Pala. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45 (1982) 1-30

Gardner, Julian: Andrea di Buonaioto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella. In: Art History 2 (1979) 107-138

Garin, Eugenio: La Cultura Filosofica del Rinascimento Italiano. Ricerche e Documenti. Firenze: Sansoni 1992

Garzelli, Annarosa: Francesco di Antonio del Chierico. In: Jane Turner Hg.: The Dictionary of Art. Bd. 11, New York: Grove; London: MacMillan 1996, 685-687

Garzelli, Annarosa: Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento. 2 Bde., Firenze 1985

Gauk - Roger, Nils: Sacra Conversazione. In: Jane Turner Hg.: The Dictionary of Art. Bd. 27, New York: Grove; London: MacMillan 1996, 494-496

Gavitt, P.: Charity and Children in Renaissance Florence. The Ospedale degli Innocenti. 1410-1536. Ann Arbor : The University of Michigan 1990

Gaye, Giovanni; Hg.: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Bd. 1, Firenze 1839

Gentile, Sebastiano Hg.: Umanesimo e Padri della Chiesa. Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento. Ausst.-Kat. Biblioteca Medicea Laurenziana 5.2.-9.8.1997; Firenze: Rose 1996

Gentile, Sebastiano: Umanesimo Fiorentino e riscoperta dei Padri. In: Sebastiano Gentile Hg. 1997, 45-62

Gentili, Lamberto; Luciano **Giacchè:** Spoleto. Roma: Edindustria 1978

Gerhardt, Christoph: Die Metamorphose des Pelikans. Exempel und Auslegung in mittelalterlicher Literatur. Mit Beispielen aus der bildenden Kunst und einem Bildanhang. Frankfurt, Bern, Las Vegas: Peter Lang 1979

Giglioli, Odoardo H.: Vita di Alessio Baldovinetti. Firenze: Bemporio 1912

Gilbert, Creighton E.: Italian Art 1400-1500. Sources and Documents. 2. Aufl. Evanston: Northwestern University Press (1. Aufl. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc. 1980)

Gilbert, Creighton E.: The Archbishop on Painters of Florence, 1450. In: Art Bulletin 41 (1959) 75-87

Glasser, Hannelore: Artists' Contracts of the Early Renaissance. New York, London 1977

Gnoli, Umberto: Pittori e Miniatori nell'Umbria. Spoleto: L. Argentieri 1923

Gnoli, Umberto: Raffaello e l'Incoronazione di Monteluce. In: Bollettino d'Arte 11, Nr.6 (1917)133-154

Goddard King, Georgiana: The Virgin of Humility. In: Art Bulletin 17 (1935) 474-491

Goffen, Rona: Giovanni Bellini. New Haven, London: Yale University Press 1989

Goffen, Rona: Nostra Conversatio in Caelis est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento. In: Art Bulletin 61 (1979) 198-222

Goldthwaite, Richard A.: La fondazione e il consenso della città. In: Lucia Sandri Hg. 1996, 7-11

Gombrich, Ernst H.: ICONES SYMBOLICAE. The Visual Image in Neo-Platonic Thought. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 11-12 (1948), 163-192

Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. 2. Aufl., Stuttgart, Zürich: Belsler 1986 (1. Aufl. 1978)

Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. An intellectual Biography. London: Warburg Institute 1970; darin: Fragment on the Nympha. 105-127

Gottlieb, Carla: The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi. In: Gazette des Beaux Arts 56 (1960) 313-332

Grabar, André: Christian Iconography. A study of its Origins. Princeton: Princeton University Press 1968 = Bollingen Series 35

Grassi, R. : Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni. Pisa: R.Prosperi 1837

Gregori, Mina, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat: Maestri e Botteghe. Ausst.-Kat. 16.10.1992-10.1.1993, Firenze: Silvana Editoriale 1992

Gronau, G.: Francesco d'Antonio pittore fiorentino. In: Rivista d'Arte, 2. Serie, 14 (1932) 382

Gronau, H.: Notes on Pictures in the National Gallery. In: Apollo 4 (August 1926), 72-76

Gualdi Sabatino, Francesco: Giovanni di Pietro detto lo Spagna. Spoleto 1984

Guamieri, R.: Gesuati. In: Dizionario degli Istituti di Perfezione, Bd. 4 , 1977, Kol. 1115-1130

Guida d'Italia. Firenze e Provincia. 7. Aufl., Milano: Touring Club Italiano 1993

Guidi, Guido; Pietro Scarpellini, Francesco Mancini Hg.: Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Milano: Electa 1983

Guidi, Guidobaldo: Lotte, pensiero e istituzioni politiche nella repubblica fiorentina dal 1494 al 1512. Bd. 1: „Tra politica e diritto pubblico.“, Firenze: Olschki 1992

Gumppenberg, Wilhelm (Giambattista Maggia und Agostino Zanella Hg. und Übers.): Atlante Mariano. Bd. 6, Verona: Sanvido 1843

Hager, Hellmut: Die Anfänge des italienischen Altarbildes: Untersuchungen zur Entstehung des toskanischen Altarretabels. München 1962

Hain, Ludovicus: Repertorium Bibliographicum. Bd. 1, Leipzig 1891

Hall, Marcia B.: Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce. 1565-1577. Oxford 1979

Hall, Marcia B.: The Ponte in S.Maria Novella. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37 (1974) 157-73

Hamburger, Jeffrey M.: The use of images in the pastoral care of nuns: the case of Heinrich Suso and the Dominicans. In: Art Bulletin 71 (1989) 20-46

Hamilton, Neena: Die Darstellung der Anbetung der drei Heiligen Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Straßburg: Heitz & Mündel 1901 = Zur Kunstgeschichte des Auslandes 6

Hatfield, Rab : The Compagnia de` Magi. In: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes 33 (1970) 125-134

Hatfield, Rab: Botticelli`s Uffizi „Adoration“. A Study in Pictorial Content. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press 1976

Hatfield, Rab: Giovanni Tornabuoni, i fratelli Ghirlandaio e la cappella maggiore di Santa Maria Novella. In: Wolfram Prinz, Max Seidl Hg. 1996,112-117

Hauvette, Henri: Ghirlandaio. Paris 1907

Henderson, John: Religious Confraternities and Death in Early Renaissance Florence. In: Peter Denley and Caroline Elam Hg.: Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein. London: Westfield College, University of London 1988, 383-394

Henderson, John: Piety and Charity in Late Medieval Florence. Oxford: Clarendon Press 1994

Herlihy, David; Richard C. Trexler Hg.: L`Impruneta, una pieve, un santuario, un comune rurale. Firenze: Francesco Papafava 1988

Herzner, Volker: Donatello`s *pala over ancona* für den Hochaltar des Santo in Padua. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33 (1970) 89-126

Hesbert, Renatus-Joannes: Corpus Antiphonarium Officii, Bd. 2: Manuscripti „Cursus Monasticus“, Rom 1965; Bd. 3: „Invitatoria et Antiphonae.“ Rom: Herder 1968

Hieronymus (F.A. Wright Hg. u. Übers.): Select letters of St. Jerome. London, William Heinemann, Cambridge /Mass.: Harvard University Press 1980

Hind, Arthur M.: Early Italian Engraving. A Critical Catalogue. Bd. 1: Florentine Engravings and Anonymous Prints of Other Schools. New York: Knoedler & Co. 1938

Hinnebusch, William A.: The History of the Dominican Order. Bd. 1, Staten Island: Alba House 1966

Hofmann, Hans: Die Heiligen Drei Könige. Zur Geschichte der Heiligenverehrung im kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters. Bonn: Ludwig Röhrscheid Verlag 1975

Holst, Christian von: Domenico Ghirlandaio: L'altare maggiore di S.Maria Novella a Firenze ricostruito. In: *Antichità Viva* 8, Nr. 3 (1969) 36-41

Holst, Christian von: Francesco Granacci als Maler. Diss. Berlin 1968, München: Bruckmann 1974

Hood, William: Fra Angelico at San Marco. New Haven, London: Yale University Press 1993

Hood, William: Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco. In: *Art Bulletin* 68 (1986) 195-206

Hope, Charles: Altarpieces and the Requirements of Patrons. In: **Timothy Verdon** und **John Henderson** Hg.: *Christianity in the Renaissance*. Syracuse, New York 1989, 537-571

Horst, Ulrich: Die Diskussion um die *Immaculata Conceptio* im Dominikanerorden. Ein Beitrag zur Geschichte der theologischen Methode. Paderborn, München, Wien: Schöningh 1987

Hrabanus Maurus: Expositio in Librum Esther. In: Jean Paul Migne Hg.: *Patrologia Latina* Bd. 109, Turnhout 1854, Kol. 635

Hueck, Irene: Cimabue und das Bildprogramm der Oberkirche von S.Francesco. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25, Nr. 3 (1981) 279-324

Humfrey, Peter: Il dipinto d'altare del Quattrocento. In: Federico **Zeri** Hg.: *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*. Bd. 2, 2. erw. Aufl., Milano: Electa 1987 (1. Aufl. 1986), 538-550

Humfrey, Peter: The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice. In: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 15 (1986) 65-82

Iliescu, Nicolae: Il Canzoniere Petrarcesco e Sant'Agostino. Roma: Società Accademica Romana, 1962 = *Collana di Studi e Saggi* 2

Jacobsen, Emil: Studien zu einem Gemälde aus der Ghirlandaio-Werkstatt in der Berliner Gemäldegalerie. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 24 (1904) 185-195

Jacobus de Voragine (Arrigo Levasti Hg.): Iacopo da Varagine: Leggenda Aurea. Volgarizzamento toscano del Trecento. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, Bd. 1, 1924, Bd. 2, 1925, Bd. 3, 1926

Jacobus de Voragine (Richard Benz Hg. und Übers.): Legenda Aurea. Bd. 2 und 3, Jena: Eugen Diederichs 1921

Jacobus de Voragine (Richard Benz Hg. und Übers.): Legenda Aurea. Bd. 1, Jena: Eugen Diederichs 1917

Jacobus de Voragine (Th. Graesse Hg.): Jacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica Dicta. Dresdae & Lipsiae: Impensis Librariae Arnoldinae 1846

Jacques, Renate: Die Ikonographie der *Madonna in Trono* in der Malerei des *Dugento*. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 5 (1937), 1-57

Jahn Rusconi, A.: Arte Retrospettiva: I Disegni di Antichi Maestri nella Galleria Corsini. In: Emporium 25 (1907) 265, 270

Janson, H.W.: The Sculpture of Donatello. Princeton: Princeton University Press 1963

Johannes von Hildesheim (Elisabeth Christern Hg. u. Übers.): Die Legende von den Heiligen Drei Königen. München: DTV 1963

Kaftal, George: Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Firenze: Sansoni 1952

Kaftal, George: Iconography of the Saints in Central and Southern Italian schools of Painting. Firenze: Sansoni 1965

Kaftal, George; Fabio Bisogni: Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy. Firenze: Sansoni 1978

Kaspar, Karl: Die ikonographische Entwicklung der Sacra Conversazione in der italienischen Kunst der Renaissance. Masch.-Diss. Tübingen 1954

Kecks, Ronald G.: Ghirlandaio. Catalogo Completo. Firenze: Octavo 1995

Kecks, Ronald G.: La formazione artistica del Ghirlandaio. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 43-61

Kecks, Ronald G.: Madonna und Kind. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1998 = Frankfurter Forschungen zur Kunst

Kecks, Ronald G.: Domenico Ghirlandaio. Firenze: Octavo 1997

Kehrer, Hugo: Die Heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Straßburg: Heitz & Mündel 1904

Keller, Harald: Die antike Tierwelt. Bd. 2, Leipzig 1913, Nachdruck: Hildesheim: Georg Olms 1963

Kemp, Martin (Übers. Alexander Sahn): Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance. Köln: Dumont, 1997

Kirsch, Wilfried: Handbuch des Rosenkranzes. Wien: Wiener Dom-Verlag 1950

Kreytenberg, Gert: Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele. New York: Henry N. Abrams 1994

Kristeller, Paul Oskar: Lay Religious Traditions and Florentine Platonism. In: Derselbe: Studies in Renaissance Thought and Letters. Bd. 1, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1956, 99-123

Künstle, Karl: Ikonographie der Heiligen. Freiburg im Breisgau 1926

Küppers, Paul Erich: Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio. Straßburg: Heitz und Mündel 1916

Küppers, Paul Erich: Ghirlandaio. In: Ulrich Thieme, Felix Becker Hg. Bd. 13, 1920, 557

La Sorsa, Saverio: La Compagnia d'Or San Michele. Trani: Vecchi 1902

Laclotte, Michel; Elisabeth Mognetti: Avignon, Musée du Petit Palais. Peinture Italienne. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1987

Lami, Giovanni, Hg.: Deliciae Eruditorum seu veterum Anekdoton Opusculorum Collectanea. Bd.13, Firenze 1742

Landino, Cristoforo (**Roberto Cardini** Hg.): Scritti critici e teorici. Bd.1 (Testi.), Roma: Buzone Editore 1974

Landino, Cristoforo: DANTE CON LESPOSITIONE DI CRISTOFORO LANDINO ET DI ALESSANDRO VELLUTELLO. Sopra la sua Commedia del Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso. Con tavole, argomenti, & allegorie, & riformato, riveduto, & ridotto ala sua vera lettura. PER FRANCESCO SANSOVINO FIORENTINO. Venetia, appresso Giovambattista, Marchiò Seſa, et fratelli. 1564

Landolfi, Gemma: Domenico di Tommaso Bigordi. In: Maria Giulia **Burresi** Hg.: Nel secolo di Lorenzo. Restauri di opere d'arte del Quattrocento. Pisa: Soprintendenza per i Beni Ambientali 1992, 149-167

Landucci, Luca (**Marie Herzfeld** Hg. u. Übers.): Ein Florentinisches Tagebuch. 1450-1516. Jena: Eugen Diederichs, Bd. 1, 1912

Lang, S.: The programme of the SS. Annunziata in Florence. In: Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes 17 (1954) 288-300

Lapini, Agostino (Giuseppe Odoardo **Corazzini** Hg.): Diario Fiorentino. Firenze: Sansoni 1900

Lapucci, Roberta: Dai conventi soppressi ai Musei di Berlino: storia di otto tavole fiorentine del XV e XVI secolo. In: Paragone 487 (1990) 76-88

Lauts, Jan: Domenico Ghirlandaio. Wien 1943

Lawrence, M.: Maria Regina. In: Art Bulletin 7 (1924-5) 150-161

Lazareff, Victor: Studies in the Iconography of the Virgin. In: Art Bulletin 20 (1938) 26-65

Lépiciér, Auguste-M.: L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie. Spa: Editions Servites 1956

Levi d'Ancona, Mirella: The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance. Washington: College Art Association of America, Art Bulletin 1957 = Monographs on Archaeology and Fine Arts sponsored by The Archaeological Institute of America and the College Art Association of America 7

Liebenwein, Wolfgang: Die "Privatisierung" des Wunders. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato. In: Andreas **Beyer**, Bruce **Boucher:** Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer. Berlin: Akademie Verlag 1993, 251-290

Lightbown, Ronald: Sandro Botticelli. 2 Bde., London: Paul Elek 1978

Lippmann, F.: Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin: Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921

Litta, Pompeo: Famiglie Celebri Italiane. 1. Serie, Bd. S-V, Nachdruck: Milano: Paolo Emilio Giusti, 1902 (1. Aufl. 1819), a voce "Tomabuoni", Tafel 1

Lohrum, M.: Dominikaner. In: Remigius **Bäumer**, Leo **Scheffczyk** Hg.: Marienlexikon. Erzabtei St. Ottilien: Institutum Marianum Regensburg e.V., EOS Verlag, Bd. 2 (Chaldäer-Gréban) ebendort 1989, 207.

Luca, Don Giuseppe de, Hg.: Scrittori di Religione del Trecento. Testi Originali. Bd. 1, Neudruck, Torino: Einaudi 1977 (Erstdruck Milano: Ricciardi 1954), 79-98

Luca, Don Giuseppe de, Hg.: Scrittori di Religione del Trecento. Volgarizzamenti. Bd. 4, Neudruck, Torino: Einaudi 1977 (Erstdruck Milano: Ricciardi 1954), 727-738

Lucas-Dubreton, J.: Daily Life in Florence. London: George Allen, 1959, 44-50

Luchs, Alison: Cestello, a Cistercian Church of the Floentine Renaissance. New York, London: Garland Publishing 1977

Lunardi, Roberto: Arte e Storia in Santa Maria Novella. Per un museo fiorentino di arte sacra. Firenze: Salani 1983

Lunardi, Roberto: La ristrutturazione vasariana di Santa Maria Novella. I documenti ritrovati. In: Armando F. **Verde** Hg.: Immagine e Parola. Retorica Filologica. Retorica Predicatoria. In: Memorie Domenicane, Neue Serie 19 (1988) 403-419

Lungo, Isidoro del Hg.: Angelo Poliziano: Poesie Latine e Greche. Firenze: G. Barbèra 1867

Maffei, D.; P. Nardi Hg.: Atti del simposio internazionale cateriniano-berardiniano. (Siena 17.-20. 4.1980) Siena 1982

Magliani, S.: Il fregio decorativo della Cappella Eroli nella Cattedrale di Spoleto. In: Spoletium, 34-35 (1990) 191-197

Maione, Italo: Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico. In: L'Arte 17 (1914) 281-88 und 361-8

Mâle, Emile: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk. 2. Aufl., Stuttgart, Zürich: Belser Verlag 1994 (1. Aufl. 1986)

Mâle, Èmile: L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Neudruck: Paris: Biblioessais 1993; nach der 8. Auflage Paris: Librairie Armand Colin 1948 (1. Auflage 1898)

Mantini, Silvia: Lo Spazio Sacro della Firenze Medicea. Trasformazioni urbane e cerimoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento. Firenze: Loggia de' Lanzi 1995

Marchini, Giuseppe: Il San Marco di Michelozzo. In: Palladio 6 (1942) 102-114

Marchini, Giuseppe: Miracoli d'Orsanmichele. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 17 (1973) 129-34

Marquand, Allan: Luca della Robbia. Princeton: Princeton University Press; London: Humphrey Milford 1914 = Princeton Monographs in Art and Archaeology 3; Neudruck: New York: Hacker Art Books 1972

Marquand, Allan: Giovanni della Robbia. Princeton: Princeton University Press; London: Humphrey Milford 1920 = Princeton Monographs in Art and Archaeology 9; Neudruck: New York: Hacker Art Books, 1972

Marquand, Allan: Andrea della Robbia and his Atelier. Bd. 1,2, Princeton: Princeton University Press; London: Humphrey Milford 1922 = Princeton Monographs in Art and Archaeology 11; Neudruck : New York: Hacker Art Books, 1972

Martelli, M.: Politica e religione nella sacra rappresentazione di Lorenzo de' Medici. In: Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento. Atti dell' XI convegno di studi del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma, 26.10.-1.11.1987), Viterbo 1988, 189-216

Martí, Susan und Daniela Mondini: "Ich manen dich der brüsten nun, das du dem Sünder wellest milte sin!" Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen. In: Peter Jezler Hg.: Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Zürich: Gesellschaft des Schweizer Landesmuseums 1994, 79-90

Martin, Frank: Domenico Ghirlandaio delineavit? Osservazioni sulle vetrate della Cappella Tornabuoni. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 118-140

Martinori, Eduardo: Cronistoria Narnese. Narni: Comune di Narni 1987

Masi, Bartolomeo (G.O. Corazzini Hg.): Ricordanze di Bartolomeo Masi, calderaio fiorentino, dal 1478 al 1526. Firenze: G.C. Sansoni 1906

Maugin, V.: Fra Filippo à Spoleto. In: Revue de l' Art. 56 (1929) 11

Mayberry, Nancy: The Controversy over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance Art, Literature, and Society. In: Journal of Medieval and Renaissance Studies 23 (1993) 1-18

Mazzi, C.: Il Libro dell' Arte del Danzare di Antonio Cornazzano. In: La Bibliofilia 17 (1915-16) 1-30.

McClure Ross, Sheila: The Redecoration of Santa Maria Novella, Cappella Maggiore. Ph. D. Diss. Berkeley/California 1983. Ann Arbor: University Microfilms International 1983

Medici, Lorenzo de` (Nikolai Rubinstein Hg.): Lettere. Bd. 4 (1479-80) Firenze: Giusti Barbera 1981

Medici, Lorenzo de` (Paolo Orvieto Hg.): Tutte le Opere. Bd. 2, Roma: Salerno Editrice 1992 = Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua XIV**

Meersseman, Gilles, O.P.: Etudes sur les anciennes confréries dominicaines, II: Les confréries de Saint Pierre Martyr. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 21 (1951) 51-196

Meersseman, Gilles, O.P.: Etudes sur les anciennes confréries dominicaines, III: Les congrégations de la Vierge. In: Archivum Fratrum Praedicatorum 22 (1952) 5-176

Meiss, Millard: Painting in Florence and Siena after the Black Death. Neudruck: Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1978 (1. Auflage 1951)

Meiss, Millard: Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome. In: Pantheon 32 (1974) 134-40

Meiss, Millard: The Madonna of Humility. In: Art Bulletin 18 (1936) 435-464

Mellini, Gianlorenzo: Altichiero e Jacopo Avanzi. Milano: Edizioni di Comunità 1965

Mendes Atanasio, M.C.; G. Dallai: Nuove indagini sullo spedale degli Innocenti a Firenze. In: Commentari 17 (1966) 83-106

Meyer, Hans: Thomas von Aquin. Sein System und seine geistesgeschichtliche Stellung. Paderborn 1961

Micheletti, Emma Hg.: L'Opera completa di Gentile da Fabriano. Milano: Rizzoli 1976

Migne, Jean-Paul Hg.: Patrologia Latina. Turnhout 1854

Milanesi, Gaetano: Della tavola di Nostra Donna nel tabernacolo d' Or San Michele e del suo vero autore. Firenze: Le Monnier Successori 1870

Miller, J.I.: Major Florentine Altarpieces from 1430 to 1450. Ph.D. Dissertation. Columbia University 1983.

Millet, Gabriel: Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Paris 1960

Miracoli della Gloriosa Vergine Maria di Santo Antonino. Firenze, Sancto Iacopo di Ripoli. o. J., Bibliotheca Vaticana IV.106 (Mikrofilm Deutsches Kunsthistorisches Institut Florenz)

Monferini, A.: L'Apocalisse di Cimabue. In: Commentari 17, Nr. 1-3 (1966) 25-55

Monti, Gennaro Maria: Le Confraternite Medievali dell'Alta e Media Italia. Venedig 1924, 2 Bde.

Morçay, Raoul: La Cronaca del Convento Fiorentino di San Marco. In: Archivio Storico Italiano 51 (71) Bd. 1, Florenz 1913, 1-29

Morelli, Giovanni di Pagolo (Vittore Branca Hg.): Ricordi. Firenze: Le Monnier 1956

Morelli, Giovanni di Pagolo: Ricordi. In: Vittore **Branca** Hg.: Mercanti scrittori. Milano 1986

Morelli, L.: Terni e le città della sua provincia. Terni 1960

Morigia, Paolo: Historie degli Huomini Illustri. Venezia 1604

Morrone, Alessandro da: Pisa antica e moderna. Pisa: R. Prosperi 1821

Mortier, Daniel Antoine: Histoire des Maîtres Généraux de l' Ordre des Frères Prêcheurs. Bd. 4 (1400-1486), Paris: Alphonse Picard 1909

Müller Hofstede, Justus: Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve. In: Gunter Schweikhart Hg.: Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance. = Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung 2, 39-68

Müller, Axel: Die Ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick. München: Wilhelm Fink Verlag 1997

Muzzi, Andrea: Gli osservanti francescani, i savonaroliani e Andrea della Robbia. In: Giancarlo **Gentilini** Hg.: I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata. Ausst.-Kat. Firenze: Giunti 1998

Nardi, C.: La 'leggenda riccardiana' di Santa Maria dell'Impruneta: un anonimo oppositore del pievano Stefano alla fine del Trecento? In: Archivio Storico Italiano 3 (1991) 503-551

Nesselrath, Arnold: Il Codice Escorialense. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 175-198

Niccoli, Ottavia: Compagnie di bambini nell'Italia del Rinascimento. In: Rivista Storica Italiana 101 (1989) 346-74

Niero, Antonio und Filippo Pedrocchi Hg.: Chiesa dei Gesuati. Arte e Devozione. Venezia: Marsilio Ed., 1994

Nuttall, Paula: Domenico Ghirlandaio and Northern Art. In: Apollo 143, Nr. 412 (1996) 16-22

O'Connor, E., Hg.: The Dogma of the Immaculate Conception. Notre Dame/Indiana 1958

Ohly, Friedrich: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft 1977

Ohly, Friedrich: Die Geburt der Perle aus dem Blitz. In: Friedrich Ohly 1977, 293-311

Ohly, Friedrich: Die Kathedrale als Zeitenraum. In.: Friedrich Ohly 1977, 171-273

Ohly, Friedrich: Tau und Perle. In: Friedrich Ohly 1977, 274-92.

Oliviero, Adriana: La composizione dei cieli in Restoro d'Arezzo e Dante. In: Patrick **Boyde**, Vittorio **Russo** Hg.: Dante e la Scienza. Ravenna: Long 1993, 351-362.

Opera Metropolitana di Siena Hg.: Il pavimento del duomo di Siena, meraviglia del mondo. Milano 1968

Orlandi, Stefano: Memorie Domenicane 63 , Neue Serie 21(1946) 86

Orlandi, Stefano: La biblioteca di Santa Maria Novella in Firenze dal secolo XIV al secolo XIX. Firenze: Il Rosario 1952

Orlandi, Stefano: "Necrologio" di Santa Maria Novella. 2 Bde., Firenze: Olschki 1955

Orlandi, Stefano: La Cappella della Pura e la Compagnia della Purità in Santa Maria Novella di Firenze. In: Memorie Domenicane 75, Neue Serie 36, Nr. 2-3 (1958) 159-203

Orlandi, Stefano: Beato Angelico. Firenze: Olschki 1964

Orlandi, Stefano: Libro del Rosario della gloriosa Vergine Maria. Roma: Centro Internazionale Domenicano Rosariano 1965 = Studi e Testi

Paatz, Walter und Elisabeth.: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Bd. 2 (D-L), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1941

Paatz, Walter und Elisabeth: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Bd. 3 (M), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1952

Paatz, Walter und Elisabeth: Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. Bd. 4 (Sta. Maria Nuova - S.Pulinare), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1952

Paccagnini, Giovanni: Simone Martini. London: William Heinemann 1957

Pacciani, R.: Cosimo de' Medici, Lorenzo il Magnifico e la Chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze. In: Prospettiva 66 (1992) 27-35

Pächt, Otto: Buchmalerei des Mittelalters. Ein Einführung. 2. Aufl. München: Prestel 1985 (1. Aufl. 1984)

Padoa Rizzo, Anna: Benozzo Gozzoli. Catalogo Completo. Firenze: Cantini 1992 = I Gigli dell'Arte

Padoa Rizzo, Anna: Firenze e l'Europa nel Quattrocento: la "Vergine del Rosario" di Cosimo Rosselli. In: Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori. Firenze: Silvana Editoriale 1994, 64-69

Padovani, Serena Hg.: L'Età di Savonarola, Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco. Ausst.-Kat., Venezia: Marsilio; Firenze: Giunta Regionale Toscana 1996

Pampaloni, Guido: I Tornaquinci, poi Tornabuoni, fino ai primi del Cinquecento. In: Archivio Storico Italiano 126 (1968) 331-362

Panofsky, Erwin: Meaning in the Visual Arts. Neudruck: London, New York: Penguin Books 1993 (1. Auflage 1955)

Panofsky, Erwin: The History of Art as a Humanistic Discipline. In: Erwin Panofsky 1993, 23-50

Panofsky, Erwin: Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: Erwin Panofsky 1993, 51-81

Panofsky, Erwin: Abbot Suger of St. Denis. In: Erwin Panofsky 1993, 139-180

Paoletti, John T. : The Strozzi Altarpiece Reconsidered. In: Memorie Domenicane, Neue Serie 20 (1989) 279-300

Passavant, Günter: Andrea del Verrocchio als Maler. Düsseldorf 1959

Pastor, Ludwig von: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance. Von der Thronbesteigung Pius II. bis zum Tode Sixtus IV. Bd. 2,5. 7. Auflage, Freiburg im Breisgau 1923

Pavone, Mario Alberto: Iconologia Francescana. Il Quattrocento. Todi: Ediart 1993 = Studi 2

Petrarca, Francesco (Piero Cudini Hg.): Canzoniere. 7. Auflage, Milano: Garzanti 1983 (1. Aufl. 1974)

Petrioli Tofani, Anna Maria: Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di Figura. Bd. 1, Firenze: Olschki 1991

Petronio, Giuseppe: Italia Letteraria. Palermo: Palumbo 1988

Physiologus (Michael J. Curley Hg. u. Übers.): Physiologus. Austin, London: University of Texas Press 1979

Piana, Celestino: Una crisi spirituale in Feo Belcari per l'Immacolata Concezione e una lettera inedita di fr. Cherubino da Spoleto (1482). In: *Archivum Franciscanum Historicum* 47 (1954) 450-6

Piccolomini, Enea Silvio (F.A. Gragg, Übers. und L.G.Gabel Hg.): Enea Silvio Piccolomini: Commentaries. = *Smith College Studies in History* 22

Pico della Mirandola, Giovanni (Arthur Liebert Hg. und Übers.): Ausgewählte Schriften. Jena und Leipzig: Eugen Diederichs 1905

Pierozzi, Antoninus: Opera a Ben Vivere. Firenze, Biblioteca Riccardiana, MS Riccardiano 3834

Pierozzi, Antoninus (Francesco Palermo Hg.): Opera a ben Vivere di Santo Antonino Arcivescovo di Firenze. Firenze: M.Cellini 1858

Pierozzi, Antoninus (L Ferreti Hg.): Antonino Pierozzi, Opera a ben vivere. Firenze: Florentina 1923

Pierozzi, Antoninus: Summa Historialis. Chronicon. Lugduni: apud Aegidium et Jacobum Huguetan 1543

Pierozzi, Antoninus (A. Baudrillart Hg.): Saint Antonin, Archévêque de Florence (1389-1454): Une règle de vie au XVe siècle. La mère de Laurent le Magnifique à l'école de S. Antonin. Paris 1921

Pierozzi, Antoninus: Convertimini. Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice Magliabecchiano, Conventi Soppressi A.8.1750, fol. 28 r. ff.

Pierozzi, Antoninus: Summa Theologica. 4 Bde., Verona 1740 (Neudruck Graz 1959)

Poggi, Giovanni: La giostra Medicea del 1475 e la "Pallade" del Botticelli. In: *L'Arte* 5 (1902) 71-77

Pogni, O.: Invetriate fabbricate dai Gesuati fiorentini per chiese valdelsane. In: *Miscellanea Storica della Valdelsa* 42 (1934) 4 ff.

Poliziano, Angelo (Giosuè Carducci Hg.): Le Stanze, l'Orfeo e le Rime. Bologna: Nicola Zanichelli 1912

Poliziano, Angelo (Attilio Polvara Hg.): Poesie Italiane e Latine. Torino, Milano, Genova: Società Editrice Internazionale 1940

Poliziano, Angelo (Vincenzo Pernicone. Hg.): Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici. Torino: Loescher-Chiantore 1954

Poliziano, Angelo (Francesco Bausi Hg.): Poesie volgari. Bd. 2: Commento. Rom: Manziana, Vecchiarelli Editore 1997

Polizzotto, L.: The Making of a Saint: The Canonization of St. Antonino. In: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 22 (1992) 353-381

Polloni, Bartolommeo: Alcuni vetusti edifici di Pisa e suoi dintorni. Pisa: Pieraccini 1836

Pomilio, Mario Hg.: Leonardo pittore. 2. Aufl. Milano: Rizzoli 1978 (1. Aufl. 1967)

Pons, Nicoletta: La fortuna figurativa dell' *Adorazione* Sassetti di Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 165-174

Pope-Hennessy, John: A Shocking Scene. In: *Apollo* 115 (1982) 150-57

Porçal, Peter: La Cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze: osservazioni sull' iconografia. In: *Antichità Viva* 23, Nr. 1 (1984) 26-36

Prati, Pino da, Hg.: Linguaggio e pensiero di Giovanni Dominici nel 'De Conceptione B. Virginis' (Trattato inedito 1390). Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno 1965

Prati, Pino da: Giovanni Dominici e l'Umanesimo. Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno 1965

Prieur, Jutta: Frömmigkeit am Niederrhein vor 500 Jahren. In: Ulrich **Schneider**, Barbara **Rommé**, Sibylle **Groß** Hg.: Gegen den Strom. Meisterwerke der niederrheinischen Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550. Ausst.-Kat. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum; Berlin: Reimer-Verlag 1996, 57-66

Prinz, Wolfram; Max Seidel Hg.: Domenico Ghirlandaio 1449-94. Atti del Convegno Internazionale. Firenze: Centro Di 1996

Pudelko, Georg: Studien zu Domenico Veneziano. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 4 (1934) 145-200

Purtle, Carol M.: The Marian Paintings of Jan van Eyck. Princeton/ New Jersey; Guildford/ Surrey: Princeton University Press 1982

Rademacher, Franz: Zu den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28 (1965) 195-224

Ragionieri, Giovanna: La Madonna dell'Impruneta tra tradizione e filologia. In: David Herlihy, Richard C. Trexler Hg. 1988, 110-127

Rarick, Holly Marguerite: Pinturicchio's Saint Bernardino of Siena Frescoes in the Bufalini Chapel, S. Maria in Aracoeli, Rome: an Observant Commentary of the Late Fifteenth Century. Ph.D.-Diss., Case Western University 1990

Redi, P.: Notizie storiche in torno al Convento di San Marco in Firenze. In: *Architetti* 4, Nr. 21-22 (1953) 81-88

Reinhardt, Heinrich: Freiheit zu Gott. Der Grundgedanke des Systematikers Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). Weinheim: Acta Humaniora 1989

Reynaud, Nicole: Jean Hey le Maître de Moulins. In: *Revue de l'Art* (1968) I.2, 25-37, 33-34

Rheinisches Landesmuseum Bonn. Auswahlkatalog 4 (Kunst und Kunsthandwerk Mittelalter und Neuzeit.) Köln 1977

Rice, Eugene F., Jr.: Saint Jerome in the Renaissance. Baltimore, London: John Hopkins University Press 1985

Richa, Giuseppe: Notizie storiche delle chiese fiorentine. Divise ne' suoi quartieri. Bd. 3: „Del quartiere di Santa Maria Novella. Parte prima.“ Firenze 1755

Ricossa, Luca Basilio: Jean de Ségovie: Son Office de la Conception (1439). Étude historique, théologique, littéraire et musicale. Bern, Berlin, Frankfurt: Peter Lang 1994 = Publications Universitaires Européennes 113

Riedl, Peter Anselm; Max Seidel: Die Kirchen von Siena. Bd. 1,1, München: Bruckmann 1985

Ringbom, Sixten: Maria in Sole and the Virgin of the Rosary. In: *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* 25 (1962) 326-330

Ritter, W.: Altarwerk und Santa Conversazione in der venezianischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. Diss., München 1934

Roberts, Perri Lee: A New Late Fourteenth-Century Example of Florentine Civic Art: Mariotto di Nardo's Fresco for the *Capitani* of Orsanmichele. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 30 (1986) 584-586

Rocke, Michael: Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. New York, Oxford: Oxford University Press 1996

Rohmann, Michael: Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento. Diss. Köln 1993; Alfter: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1994

Rohmann, Michael: Ein flämisches Vorbild für Ghirlandaios *prime pitture*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36 (1992) 380-395

Rolfi, Gianfranco; Ludovica Sebregondi, Paolo Viti Hg.: La Chiesa e la Città a Firenze nel XV secolo. Firenze: Silvana Editoriale 1992

Rondanini., Ph.: De sanctis martyribus Johanne et Paolo, eorumque basilica. Rom 1707

Rorimer, James R.: The Metropolitan Museum of Art. The Cloisters. New York: Metropolitan Museum 1963

Rosenauer, Artur: Osservazioni circa lo stile del Ghirlandaio. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 61-70

Rosenauer, Artur: Zum Stil der frühen Werke Domenico Ghirlandaios. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22 (1968) 59-85

Rubin, Patricia: Domenico Ghirlandaio and the Meaning of History in Fifteenth Century Florence. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg., 1996, 97-108

Ruda, Jeffrey: Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue. New York, Harry N. Abrams; London: Phaidon Press 1993

Rusconi, Roberto: San Francesco nelle prediche volgari e nei sermoni latini di Bernardino da Siena. In: D.Maffei, P. Nardi Hg. 1982, 793-810

Rusconi, Roberto: La predicazione minoritica in Europa nei secoli XIII-XIV. In: Ignazio Baldelli, Angiola Maria Romanini Hg. 1986, 141-165

Russo, Daniel: Saint Jérôme en Italie. Etude d'Iconographie et de Spiritualité. XIIIe-XVIe siècles. Rome, Paris, Editions la Découverte und Ecole Française de Rome, 1987 = Images à l'Appui 2

Russo, Francesco: S.Girolamo di Narni. In: Miscellanea Francescana 37, Nr. 1-2, 167-182

Sabatini, L.: Descrizione della Coronazione della Vergine etc. di Todi. Narni 1890

Saller, F.R.: The Jews in Fifteenth Century Florence and Savonarola's Establishment of a *Mons Pietatis*. In: Cambridge Historical Journal 5 (1936) 193-211.

Salmi, Mario: Francesco d'Antonio Fiorentino. In: Rivista d'Arte. 2. Serie, 11 (1929) 1ff.

Salmi, Mario: Luca Signorelli. Novara 1953.

Salmi, Mario; B. Pace, A. Savelli, A. Niccolai: Pisa nella Storia e nell'Arte. Milano, Roma 1929

Salvini, Roberto: Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra. Modena: Artioli 1984

Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Linz 1893. Neudruck: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969

Sandberg-Vavalà, Evelyn: La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento. Verona 1926

Sandri, Lucia Hg.: Gli Innocenti e Firenze nei Secoli. Un ` ospedale, un ` archivio, una città. Firenze: S.P.E.S. 1996

Sanesi, E.: Sant` Antonino e l`Umanesimo. In: Rinascita 3 (1940) 105-140

Sausi, A.: Storia del comune di Spoleto dal scolo XII al XVII. Teil 2, Foligno 1884; Neudruck: Perugia 1972

Scarpellini, Pietro: Luca Signorelli. Firenze 1964

Scarpellini, Pietro: Perugino. Milano: Electa 1984

Scartazzini, G.A.: Enciclopedia Dantesca. Bd. 2, Milano: Hoepli, 1902, Kol. 1462-63

Scharf, Alfred: Filippino Lippi, Wien: Anton Schroll 1950

Scharf, Alfred: Notes on the High Altar from S. Maria Novella at Florence. In: Burlington Magazine 91 (1949) 214-217

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1, Gütersloh 1966

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3: „Die Auferstehung und Erhöhung Christi“, Gütersloh 1971

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4,2: „Maria“, Gütersloh 1980

Schmidt, Heinrich und Margarete: Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München: C.H. Beck, 4. Aufl. 1989 (1. Aufl. 1981)

Schneemelcher, Wilhelm Hg.: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung 6. Auflage, Bd. 1, Tübingen: J.C.B.Mohr 1990

Schnitzer, Joseph: Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance. Bd. 2, München: Verlag Ernst Reinhardt 1924

Schrade, Hubert: Ikonographie der Christlichen Kunst. Bd. 1, „Die Auferstehung Christi.“ Leipzig: Greyter 1932, 234-257

Schreiner, Klaus: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1994

Schröter, Elisabeth: Raffaels Madonna di Foligno, ein Pestbild? In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50 (1987) 46-87

Sebregondi, Ludovica: La soppressione delle confraternite fiorentine: la dispersione di un patrimonio, le possibilità residue della sua salvaguardia. In: **L. Bertoldi Lenoci** Hg.: Confraternite, chiesa e società. Fasano 1994, 457-501

Sebregondi, Ludovica: La Chiesa e i Laici: le Confraternite. In: Gianfranco Rolfi, Ludovica Sebregondi, Paolo Viti Hg. 1992, 87-102

Sebregondi, Ludovica: Lorenzo de' Medici confratello illustre. In: Archivio Storico Italiano 105 (1992) 319-41

Sebregondi, Ludovica: Religious Furnishings and Devotional Objects in Renaissance Florentine Confraternities. In: **Konrad Eisenbichler** Hg. : Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities. Kalamazoo/ Michigan: Medieval Institute Publications, Western Michigan University 1991, 141-163

Sebregondi, Ludovica: Tre Confraternite fiorentine. Firenze 1991

Secchi Tarugi, Luisa, Hg.: Poliziano nel suo tempo. Atti del VI Convegno internazionale (Chianciano-Monepulciano 18-21 luglio 1994) Firenze: Franco Cesati Editore 1996

Sericoli, Cherubinus, OFM: Immaculata B.M. Virgnis Conceptio iuxta Xysti IV Constitutiones. Sibenik, Rom 1945

Serri, Pietro: Nuova Guida per la Città di Pisa. Pisa: Ranieri Prospero, 1853

Sesti, Emanuela: L'arte francescana nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV. In: I. Baldelli, A. Romanini Hg. 1986, 197-208

Shearman, John: Masaccio's Pisa Altar-piece: an Alternative Reconstruction. In: Burlington Magazine 108 (1966) 449-55

Shearman, John: Raphael's Cartoons in the Collection of her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. London: Phaidon Press 1972

Shell, Curtis: Francesco d'Antonio and Masaccio. In: Art Bulletin 47 (1965) 465-9

Simeoni, L.: Gli affreschi di Giovanni Badile in Santa Maria della Scala a Verona. In: Nuovo Archivio Veneto 13 (1907) 152-170

Simons, Patricia: Patronage in the Tornabuoni Chapel, Santa Maria Novella, Florence. In: F.W. Kent, Patricia Simons, J.C. Eade Hg.: Patronage, Art and Society in Italy. Oxford 1987, 221-50

Sirén, Otto: Giotto and Some of his Followers. Bd.1, New York: Hacker Art Books 1976

Speer, Andreas: Lux mirabilis et continua. Anmerkungen zum Verhältnis von mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst. In: **Hiltrud Westermann-Angerhausen** Hg.: Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues. Ausst.-Kat. Köln 1998, 89-94

Spicciani, A.: La povertà involontaria` e le sue cause economiche nel pensiero e nella predicazione di Bernardino da Siena. In: D.Maffei, P.Nardi Hg. 1982, 811-834

Steinberg, Ronald M.: Fra Bartolomeo, Savonarola and a Divine Image. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (1974) 319-328

Steinmann, Ernst: Ghirlandaio. Bielefeld, Leipzig 1897 = Künstlermonographien 25

Stix, Alfred; L. Frölich-Bum: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. Bd. 2: Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen. Wien: Anton Schroll 1932

Strehlke, Carl Brandon: Arte e cultura nella Siena del Rinascimento. In: Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke Hg 1988, 37-74

Stubblebine, James H.: French Gothic Elements in Simone Martini`s Maestà. In: Gesta 29, Nr. 1 (1990) 139-152

Supino, I.B.: Catalogo del Museo Civico di Pisa. Pisa: Nistri 1894

Tanfani-Centofanti, Leopoldo: Notizie di artisti tratte dai documenti pisani. Bologna 1898

Tazartes, Maurizia: La pittura a Pisa e a Lucca nel Quattrocento. In: Federico Zeri Hg.: La Pittura in Italia. Il Quattrocento. Bd. 1, 2. Aufl., Milano: Electa 1987 (1. Aufl. 1986) 305-314

Thérel, Marie-Louise: Les symboles de l`Ecclesia dans la création iconographique de l`Art Chrétien du IIIe au Vie siècle. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1973

Thieme, Ulrich; Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Hg. von Hans Vollmer. Bd. 31, Leipzig: Seemann 1937, 323-324: *Spagna*.

Thomas Aquinas (Bernardus Maria de Rubeis u.a. Hg.) Summa Theologica. Rom: Marietti 1940

Thomas Aquinas (Stanislaus Eduardus Fretté Hg.): Opera Omnia. Bd. 29, Paris 1876

Titi, Pandolfo: Guida per il passeggiare dilettante di pittura, di scultura, ed architettura nella città di Pisa. Lucca: Filippo Maria Bendini 1751

Tolaini, Emilio: Pisa Milano: Laterza 1992 = Le Città nella Storia d'Italia

Tomei, Alessandro: Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano. Roma: Argos 1990

Tornabuoni, Lucrezia (Fulvio Pezzarossa Hg.): I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni. Firenze: Olschki 1978

Tornabuoni, Lucrezia (G.Volpi Hg.): Le laudi di Lucrezia Tornabuoni. Pistoia: Flori 1900

Tornabuoni, Lucrezia (Patrizia Salvadori Hg.): Lettere. Firenze: Olschki 1993

Torriti, Marco: Sassetta. In: **Jane Turner** Hg.: The Dictionary of Art. Bd. 27, New York: Grove; London: Macmillan 1996

Torriti, Piero: La Pinacoteca Nazionale di Siena. I Dipinti dal XII al XV secolo. Genova: Sagep 1977

Toscani, Bernard Hg.: Lorenzo de' Medici. New Perspectives. New York: Peter Lang 1993

Trexler, Richard C.: Florentine Religious Experience: The Sacred Image. In: Studies in the Renaissance 19 (1972) 7-41

Trexler, Richard C.: Lorenzo de' Medici and Savonarola, Martyrs for Florence. In: Renaissance Quarterly 31 (1978) 293- 308

Trexler, Richard C.: Public Life in Renaissance Florence. New York, London, Toronto: Academic Press 1980

Trexler, Richard C.: The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice. In: **Richard C. Trexler:** Church and Community 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, 75-172

Trexler, Richard C.: L'esperienza religiosa fiorentina: l'immagine sacra. In: Herlihy, David; Richard C. Trexler Hg. 1988, 47-81

Trimpi, E.: Iohannem Baptistam Hieronymo aequalem et non maiorem: a predella for Matteo di Giovanni's Placidi altarpiece. In: Burlington Magazine 125 (1983) 457-66

Tronci, Paolo: Annali di Pisa. Lucca: Luigi Guidotti 1843

Tuck Echols, Mary: The Coronation of the Virgin in Fifteenth Century Art. Ph.D. Thesis, University of Virginia, 1976, Ann Arbor: University Microfilms International 1981

Turner, Jane Hg.: The Dictionary of Art. New York: Grove; London: MacMillan 1996

Uccelli, Giovanni Battista: Il convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati. Firenze: Tipografia delle Murate 1865

Van Marle, Raymond: The Development of the Italian Schools of Painting. Bd.13, Den Haag Martinus Nijhoff 1931

Van Marle, Raymond: The Development of the Italian Schools of Painting. Bd.14, Den Haag: Martinus Nijhoff 1933

Varese, Claudio Hg.: Prosatori volgari del Quattrocento. Milano, Napoli: Ricciardi 1955 = La Letteratura Italiana, Storia e Testi 14

Vasari, Giorgio (Gaetano Milanese Hg.): Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. 9 Bd., Firenze: Sansoni 1878-1885, Bd. 3, 1878

Venturini, Lisa: Qualche novità e alcune considerazioni su due tavole ghirlandaiesche. In: Paragone 41 (1990), 67-76

Venturini, Lisa: Dinastie di Pittori. I Ghirlandaio. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 109-113

Venturini, Lisa: Dall' Idea del Maestro all' Opera Compiuta. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 125-146

Venturini, Lisa: Modelli Fortunati e Produzione di Serie. In: Mina Gregori, Antonio Paolucci, Cristina Acidini Luchinat Hg. 1992, 147-164

Venturini, Lisa: Piero di Cosimo e la Pala della Compagnia di San Vincenzo. In: Paragone 529-33 (1994) 60-7

Venturini, Lisa: Riflessioni sulla pala ghirlandaiesca di Rimini. In: Wolfram Prinz, Max Seidel Hg. 1996, 154-164

Verdier, Philippe: Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique. Paris: Librairie J. Vrin, 1980 = Publications de l'Institut d'études médiévales Albert-le-Grand, Montréal

Vespasiano da Bisticci (Aulo Greco Hg.): Le Vite. Bd.1, Firenze: Istituto Palazzo Strozzi 1970, 223 -242 und Bd. 2, 1976, 167-211

Vetter, Ewald Maria: Virgo in Sole. In: Festschrift für Johannes Vincke. Madrid 1962/63, 384 ff.

Veziin, Gilberte: L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Paris: Presses Universitaires de France 1950

Vigorelli, Giancarlo; Edi Baccheschi: L'opera completa di Giotto. Milano: Rizzoli 1977 = I Classici dell'Arte

Visani, Oriana: Roberto Caracciolo, un imitatore di Bernardino da Siena. In: D. Maffei, P. Nardi Hg. 1982, 845-861

Vischer, Robert: Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig 1879

Volbach, Wolfgang Fritz: Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. München: Hirmer-Verlag 1958

Volpe, Carlo (Mauro Lucco Hg.): Pietro Lorenzetti. Milano: Electa 1989

Wackernagel, Martin: Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Leipzig: Seemann 1938

Wadding, Lucas: Annales Minorum, seu trium ordinum a S. Francisco institutorum. Neudruck: ad Claras Aquas: Quaracchi, Bd. 13, 1932 (nach der 2. Aufl. Rom 1735)

Wadding, Lucas: Annales Minorum, seu trium ordinum a S. Francisco institutorum. Neudruck: ad Claras Aquas: Quaracchi, Bd. 14, 1933 (nach der 2. Aufl. Rom 1735)

Waddington, Raymond B.: The Sun at the Center: Structure as Meaning in Pico della Mirandola's Heptaplus. In: Journal of Medieval and Renaissance Studies 3 (1973), 69-86

Walter, Christopher: Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace. In: Cahiers Archéologiques 20 (1970), 110-176

Warburg, Aby: Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. 2 Bd., Leipzig: B.G. Teubner 1932, Bd. 1; 127-158 und 353-365 („Francesco Sassettis letztwillige Verfügung.“) sowie 207-212 und 381 („Flandrische und florentinische Frührenaissance im Kreise des Lorenzo de' Medici.“)

Wassermann, Jack: Leonardo da Vinci. Köln 1977

Wazbinski, Z.: 'L'annunciazione' della Vergine nella chiesa della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri. In: Renaissance Studie in Honour of Craig Hugh Smyth. Bd. 2, Firenze 1985, 533-549

Wedgwood Kennedy, Ruth: Alesso Baldovinetti. A Critical and Historical Study. New Haven 1938

Weinstein, Donald: Savonarola and Florence. Prophecy and Patriotism in the Renaissance. Princeton: Princeton University Press 1979

Weise, Georg: Il Rinnovamento dell'Arte Religiosa nella Rinascita. Firenze: Sansoni 1969

Weise, Georg: Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte des Mittelalters. Stuttgart: Hatje-Verlag 1963

Weisman, Ronald F.E.: Ritual Brotherhood in Renaissance Florence. New York: Academic Press 1982

Weissman, Ronald F.E.: Lorenzo de' Medici and the Confraternity of San Paolo. In: Bernard Toscani Hg. 1993, 315-329

Welliver, Warman: L'Impero Fiorentino. Firenze: La Nuova Italia = Storici antichi e moderni 10

White, John: Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop. London: Thames and Hudson 1979

Whitfield, J.H.: Petrarca e il Rinascimento. Bari 1949

Wilde, Johannes: Die „Pala di San Cassiano“ von Antonello da Messina. Ein Rekonstruktionsversuch. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 3 (1929) 57-72

Wilhelm, Pia: Die Marienkrönung am Westportal der Kathedrale von Senlis. Diss.,Hamburg 1941

Wohl, Hellmut: The Paintings of Domenico Veneziano. ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance. Oxford: Phaidon 1980

Wolter - von dem Knesebeck, Harald: Goldschmiedekunst der Gotik. In: Rolf Toman Hg.: Die Kunst der Gotik. Köln: Könemann 1998, 486-500.

Wood Brown, James: The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh: Otto Schultze 1902

Zafarano, Z.: Caracciolo, Roberto. In: Dizionario Biografico degli italiani. Bd. 19, 1976, 446-452

Zampetti, Pietro; Giampiero Donnini: Gentile e i pittori di Fabriano. Firenze: Nardini Ed., 1992, 99-101

Zarnecki, G.: The Coronation of the Virgin on a Capital from Reading Abbey. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13 (1950) 1-12

Zehnder, Frank Günther: Katalog der Altkölner Malerei. Köln: Stadt Köln 1990

Zeri, Federico Hg.: La Pittura in Italia. Il Quattrocento. 2. Bde. , Milano: Electa, 2. Aufl. 1987 (1. Aufl. 1986)

12 Abbildungsverzeichnis

Sacra Conversazione

- 1.) *Maria Regina*. Rom, Santa Maria in Trastevere
- 2.) Harbaville-Triptychon. Paris, Louvre, 10. Jh.
- 3.) Magdalenenmeister: *Lactans* zwischen Leonhard und Petrus. New Haven, Yale University, 13. Jh.
- 4.) Konsulardiptychon. Halberstadt, Domschatz, 417
- 5.) *Madonna con Santi*. Apsismosaik, Parenzo, Dom, 530
- 6.) Duccio di Buoninsegna: *Maestà*. Siena, Opera del Duomo, 1308-11
- 7.) Simone Martini: *Maestà*. Siena, Palazzo Pubblico, 1315
- 8.) Segna di Bonaventura: *Madonna con Santi*. Castiglion Fiorentino, Colleggiata, nach 1302
- 9.) Giotto: *Maestà*. Firenze, Uffizi, um 1300
- 10.) Bernardo Daddi: Klappaltar. Altenburg, 1335-40
- 11.) Ambrogio Lorenzetti: *Piccola Maestà*. Siena, Pinacoteca, um 1340
- 12.) Pietro Lorenzetti: *Pala de` Carmelitani*. Siena, Pinacoteca, 1329
- 13.) Madonna mit Franziskus und Johannes dem Evangelisten. Assisi, San Francesco, Unterkirche, um 1330
- 14.) Jacopo di Mino del Pellicciaio: Krönung der heiligen Katharina von Alexandrien. Siena, Pinacoteca, 1362
- 15.) Andrea Orcagna: Strozzi-Altar. Firenze, Santa Maria Novella, 1354-57
- 16.) Altichiero: Cavalli-Kapelle. Verona, Sant` Anastasia, 1390
- 17.) Mariotto di Nardo: *Maestà dei Capitani di Orsanmichele*. Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 1398
- 18.) Sassetta: *Madonna della Neve*. Firenze, Collezione Bonacossi-Contini, 1432
- 19.) Fra Angelico: *Pala di Annalena*. Firenze, Museo di San Marco, 1436
- 20.) Fra Angelico: *Pala di San Marco*. Firenze, Museo di San Marco, 1440
- 21.) Domenico Veneziano: *Pala di Santa Lucia*. Firenze, Uffizi, 1445
- 22.) Filippo Lippi: *Pala di Santa Croce*. Firenze, Uffizi, 1447
- 23.) Fra Angelico: *Pala di Bosco ai Frati*. Firenze, Museo di San Marco, 1440
- 24.) Filippo Lippi: Supraporte mit *Sacra Conversazione*. London, National Gallery, 1448-50

- 25.) Alessio Baldovinetti: *Sacra Conversazione*. Firenze, Uffizi, 1450-60
- 26.) Benozzo Gozzoli: *Pala della Compagnia della Purificazione*. London, National Gallery, 1461
- 27.) Lorenzo di Credi: *Madonna di Piazza*. Pistoia, Dom, 1475-85
- 28.) Donatello: *Madonna del Santo*. Padova, Basilica del Santo, 1448, Detail und Rekonstruktion nach J. White
- 29.) Mantegna: *Pala di San Zeno*. Verona, San Zeno, 1456-60
- 30.) Bellini: *Pala di Santa Maria dei Frari*. Venezia, Santa Maria dei Frari, 1488
- 31.) Bellini: *Pala dei SS. Giovanni e Paolo*. Rekonstruktion mit Hilfe einer Kopie (nach Rona Goffen).
- 32.) Bellini: *Pala di San Giobbe*. Venezia, Accademia, 1487
- 33.) Relief vom Konstantinsbogen: Marc Aurel, *Adlocutio*. 2. Jh. A.D.
- 34.) Filippino Lippi: *Sacra Conversazione*. Firenze, Uffizien, 1486
- 35.) Luca Signorelli: *Predella della Trinità*. Firenze, Uffizien, 1505-10
- 36.) Davide del Ghirlandaio: *Sacra Conversazione*. Saint Louis, City Art Museum, 1486
- 37.) Fra Bartolommeo: *Pala della Signoria*. Firenze, Museo di San Marco, 1510
- 38.) Missorium des Kaisers Theodosius des Großen. Madrid, Academia de la Historia, 388
- 39.) Masaccio: *Sagra*. Firenze, Santa Maria Novella, 1426-28

Die Madonna von San Marco

- 40.) Domenico Ghirlandaio: Madonna mit Heiligen. Firenze, Uffizien, 1480-1
- 41.) Domenico Ghirlandaio: Prädellentafeln der *Sacra Conversazione*. Firenze, Uffizien, 1480-1
- 42.) Druck der Rosenkranzmadonna aus San Jacopo a Ripoli, 1481
- 43.) Sassetta: San Francesco in Gloria. Settignano, Sammlung Berenson, 1436
- 44.) Verrocchio-Werkstatt: Madonna mit Heiligen. Budapest, Szepmüvesti - Museum, 1465-70
- 45.) Sandro Botticelli: *Sacra Conversazione* für Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici. Firenze, Uffizien, 1495
- 46.) Benozzo Gozzoli: Hl. Thomas von Aquin. Paris, Louvre, nach 1471
- 47.) Florentinisch: Hl. Thomas von Aquin. Pisa, Santa Caterina, 1348-50
- 48.) Meister der Epiphanie von Fiesole: Dionysius, Andreas und Christus in der Glorie. Orbatello, Hospital, um 1490

Ghirlandaio und die Jesuiten

- 49.) Domenico Ghirlandaio: *Sacra Conversazione*. Pisa, Museo di San Matteo, 1479?
- 50.) Domenico Ghirlandaio: *Sacra Conversazione*. Pisa, Museo di San Matteo, 1479?
- 50.)b) Ghirlandaio-Werkstatt: Hl. Sebastian, Hl. Rochus. Pisa, Museo di San Matteo, nach 1490?
- 51.) Masaccio: Fragment des Retabels von Santa Maria del Carmine. London, National Gallery, 1426
- 52.) Benozzo Gozzoli: Madonna der Florentiner Gemeinde in Pisa. Ottawa, National Gallery of Canada, 1477-78
- 53.) Domenico Ghirlandaio: Retabel für San Giusto. Firenze, Uffizien, 1482-85
- 54.) Prädellentafeln des Jesuiten-Retabels, a) Detroit, Institute of Arts, b) London, National Gallery, c)d)e) New York, Metropolitan Museum, 1482-85
- 54.) f) Gherardo di Giovanni? Hl. Justus mit zwei Engeln, Zeichnung, Lille, Musée Wicar, nach 1480
- 55.) Französisch: Goldenes Rößl. Altötting, Schatzkammer, vor 1405
- 56.) Del Mazziere-Werkstatt: *Sacra Conversazione*. Firenze, Santo Spirito
- 57.) Francesco d'Antonio: Altarretabel aus San Giusto. Avignon, Musée du Petit Palais, 1430
- 58.) Sano di Pietro: *Pala dei Gesuati*. Siena, Pinacoteca, 1444
- 59.) Sano di Pietro: Santa Bonda-Retabel. Siena, Pinacoteca, ca. 1450
- 60.) a) Giovanni Francesco Caroto: Verkündigung. Verona, Museo Archeologico, 1508
- 60.) b) Anonym: Hochaltarretabel, Verona, Museo Archeologico, frühes 16. Jh.
- 61.) Lombardische Werkstatt: Deckenvertäfelung mit Heimsuchung. Venezia, Chiesa della Visitazione, nach 1520
- 61.) a) Chiesa della Visitazione, Venezia

Ospedale degli Innocenti

- 62.) Domenico Ghirlandaio: Anbetung der Könige. Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1488
- 63.) Bartolommeo di Giovanni: Prädelle. Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1488
- 64.) Tympanon der Kathedrale von Chartres, 13. Jh.
- 65.) Paris, Notre Dame, Chorschranken, 13. Jh.
- 66.) Bartolo di Fredi: Anbetung der Könige. Siena, Pinacoteca, 1360-1391

- 67.) Gentile da Fabriano: Anbetung aus Santa Trinità. Firenze, Uffizien, 1425
- 68.) Masaccio: Prädelle des Pisaner Altares. Berlin, Staatliche Museen, 1426
- 69.) Reliquienkästchen. Milano, San Nazaro Maggiore, 382
- 70.) Monza, Domschatz, Silberampulle, 6. Jh.
- 71.) Stephan Lochner: Dombild. Köln, Dom, 1442
- 72.) Rogier van der Weyden: Anbetung der Könige aus St. Columba in Köln. München, Alte Pinakothek, um 1455.
- 73.) Francesco d'Antonio: Anbetung der Könige. Firenze, Santa Felicità, 1430-40
- 74.) Fra Angelico: Anbetung und Kindermord. *Armadio degli Argenti*. Firenze, Museo di San Marco, nach 1448
- 75.) Domenico Veneziano: Anbetung der Könige. Firenze, Uffizien, 1439-41
- 76.) Filippo Lippi: *Washington Tondo*. Washington, National Gallery, 1435-1450
- 77.) Benozzo Gozzoli: *Cappella dei Magi*. Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 1459
- 78.) Sandro Botticelli: Anbetung des Guasparre del Lama. Firenze, Uffizien, ca. 1475
- 79.) Leonardo: Anbetung für San Donato a Scopeto. Firenze, Uffizien, 1481-2
- 79.)b) Filippino Lippi: Anbetung der Könige. Firenze, Uffizien, 1496
- 80.) Ghirlandaio: Anbetung der Könige. Firenze, Santa Maria Novella, Tornabuoni-Kapelle, 1487-90
- 80.)b) Ghirlandaio: Betlehemitischer Kindermord. Firenze, Santa Maria Novella, Tornabuoni-Kapelle, 1487-90
- 81.) Ghirlandaio: Anbetung der Könige, Tondo Tornabuoni, Firenze, Uffizien, 1487
- 82.) Giovanni Pisano: Betlehemitischer Kindermord. Pisa, Baptisterium, 1302-11
- 83.) Giotto: Betlehemitischer Kindermord. Padua, Cappella degli Scrovegni, 1303-05
- 84.) Bartolo di Fredi: Betlehemitischer Kindermord. Baltimore, Walters Art Gallery, spätes 14. Jh.
- 85.) Matteo di Giovanni: Betlehemitischer Kindermord. Siena, Pinacoteca, 1489
- 86.) Orcagna-Nachfolge: Johannes der Evangelist. Firenze, Museo degli Innocenti, spätes 14. Jh.
- 87.) Sandro Botticelli: Marienkrönung. Firenze, Uffizien, 1488-90
- 88.) Luca della Robbia: Madonna und Kind. Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1450

- 89.) Andrea della Robbia: Tondi mit Wickelkind. Firenze, Ospedale degli Innocenti, Arkaden, 1487
- 89.)b) Grabplatte des Francesco di Giovanni Tesori, Ospedale degli Innocenti, 1498
- 90.) Piero di Cosimo: Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien. Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1490-93
- 90.) b) Neri di Bicci, Marienkrönung, Firenze, Ospedale degli Innocenti, ca. 1465

Die Marienkrönung in Narni

- 91.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Narni, Pinacoteca, vor 1486
- 91.) b) Ghirlandaio: Marienkrönung. Narni, Pinacoteca, vor 1486, Detail
- 91.) c) Bartolommeo di Giovanni: Prädelle der Marienkrönung von Narni, Narni, Pinacoteca, vor 1486
- 92.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Zeichnung, Rom, Farnesina, 1484-86
- 93.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Zeichnung, Bayonne, Musée Bonnat, 1484-86
- 94.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Zeichnung, Firenze, Uffizien, 1484-86
- 95.) Ghirlandaio: Christus in den Wolken. Zeichnung, Wien, Albertina, ca. 1490
- 96.) Marienkrönung. Paris, Notre Dame, Porte Rouge, 13. Jh.
- 97.) Marienkrönung. Chartres, Kathedrale, Nordvorhalle, 13. Jh.
- 98.) Marienkrönung. Paris, Louvre, spätes 13. Jh.
- 99.) Giotto, Taddeo Gaddi, Ghirlandaio-Werkstatt: Marienkrönung. Firenze, Santa Maria Novella, 1330
- 100.) Gentile da Fabriano: Marienkrönung. Milano, Accademia di Brera, 1405-12
- 101.) Fra Angelico: Marienkrönung aus Santa Maria Nuova. Firenze, Uffizien, 1435
- 102.) Neri di Bicci: Marienkrönung. San Giovanni Valdarno, Franziskanerkonvent San Francesco a Montecarlo, 1472
- 103.) Fra Angelico: Marienkrönung. Paris, Louvre, 1434-35
- 104.) Filippo Lippi: Marienkrönung. Firenze, Uffizien 1441-45
- 105.) Filippo Lippi: Marienkrönung. Spoleto, Dom, Chorapsis, 1466-68
- 106.) Marienkrönung. Rom, Santa Maria in Trastevere, Chorapsis, 1140
- 107.) Jacopo Torriti: Marienkrönung. Rom, Santa Maria Maggiore, Chorapsis, 1295

- 108.) Cimabue: Marienkrönung. Assisi, Basilica di San Francesco, Oberkirche, 1297
- 109.) Andrea della Robbia: Marienkrönung. Siena, Basilica dell'Osservanza, 1482
- 110.) Cosimo Rosselli: Marienkrönung. Firenze, Santa Maria Maddalena de' Pazzi, 1505
- 111.) Pinturicchio: Marienkrönung. Rom, Musei Vaticani, 1503
- 112.) Giulio Romano, Francesco Penni: Marienkrönung. Rom, Musei Vaticani, 1526
- 113.) Giovanni Spagna: Marienkrönung. Todi, Pincoteca, 1511
- 114.) Giovanni Spagna: Marienkrönung. Trevi, Pinacoteca, 1513
- 115.) Giovanni Spagna: Marienkrönung. Spoleto, San Giacomo, 1526
- 116.) Vincenzo di Antonio Frediani: Marienkrönung. Lucca, Pinacoteca, 1502-3
- 117.) Piero di Cosimo: Tafel der *Immacolata*. Fiesole, San Francesco, um 1515
- 118.) Giovanni della Robbia: *Immacolata*-Retabel. Poggibonsi, San Lucchese, 1514-17

Die Madonna in der Glorie

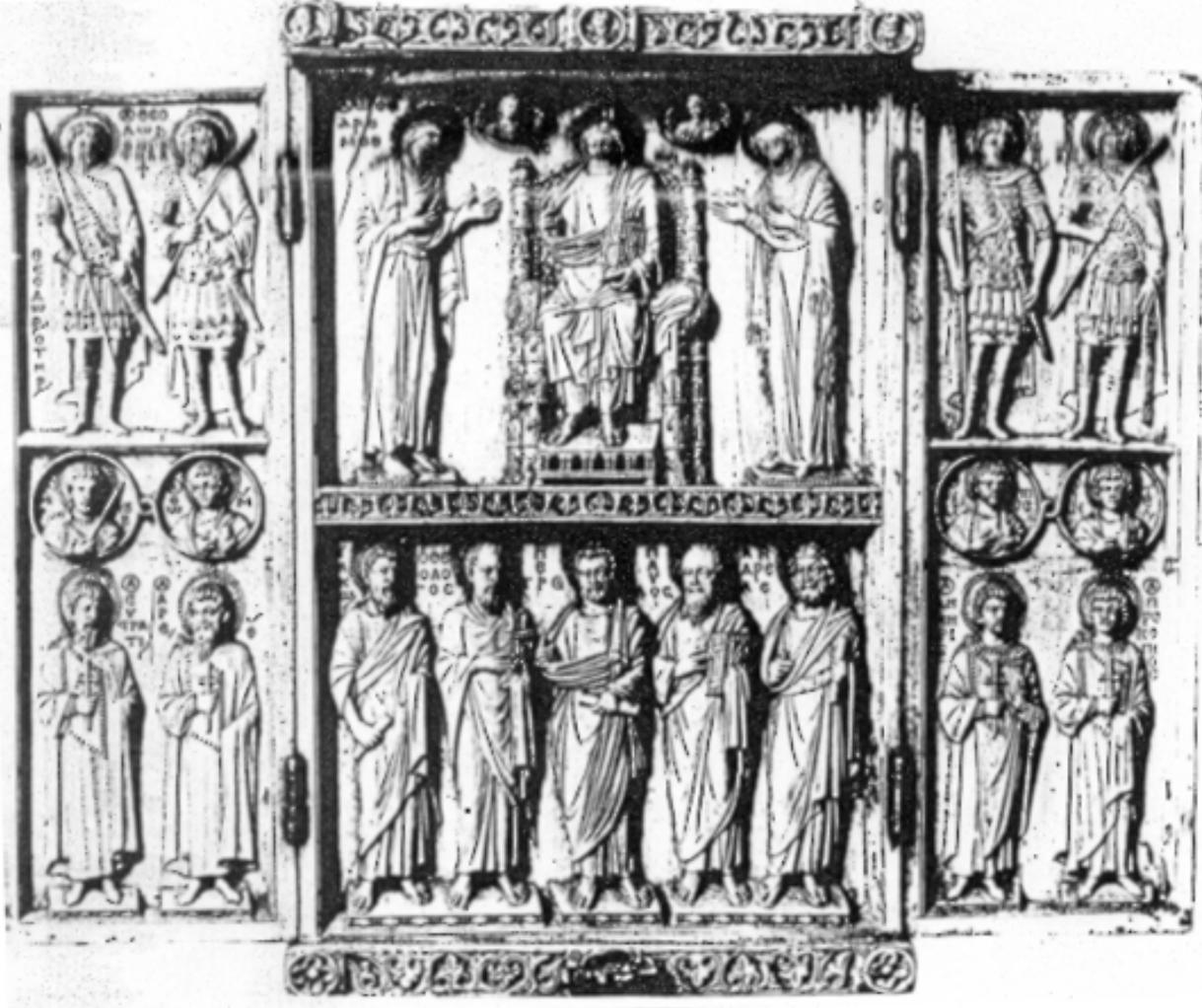
- 119.) Ghirlandaio: Madonna in der Glorie. München, Alte Pinakothek, 1491-1494
- 120.) Ghirlandaio: Seitentafeln des Santa Maria Novella-Retabels. München, Alte Pinakothek, Caterina da Siena, Stephan; Reggio Emilia, Coll. Magnani: San Piero Martire, 1491-94
- 120.) b) Rekonstruktion des Retabels aus Santa Maria Novella, nach Ronald G. Kecks 1995, 147
- 121.) Ghirlandaio-Werkstatt: Christi Himmelfahrt. Berlin, Staatliche Museen, 1494
- 122.) Kapelle der *Madonna della Pura*. Firenze, Santa Maria Novella, ca. 1480-90
- 123.) Margaritone d'Arezzo: Madonna in der Glorie, London, National Gallery, 1260
- 124.) Andrea di Giusto: Christus in der Glorie. Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli, 1366-68
- 125.) Andrea Orcagna: Strozzi-Altar. Firenze, Santa Maria Novella, 1354-7
- 126.) Maestro di Santa Verdiana: Madonna in der Mandorla, Atlanta, ca. 1400
- 127.) Niccolò di Tommaso: Heilstreppe. New York, The Cloisters, 1400 ca.
- 128.) Paolo Schiavo: *Paliotto di Santa Maria Novella*. Firenze, Museo di Santa Maria Novella, 1466

- 129.) Robert Campin: Madonna in der Glorie. Aix-en-Provence, ca. 1430
- 130.) Meister der Verherrlichung Mariae: Verherrlichung Mariae. Köln, Wallraff-Richartz-Museum, 1470-1480
- 131.) Jacopo Grimaldi: Maria in der Glorie. Kopie nach Perugino, Zeichnung, Milano, Biblioteca Ambrosiana, nach 1479
- 132.) Ghirlandaio: Christus in den Wolken. Volterra, Pinacoteca, 1492
- 133.) Ghirlandaio-Werkstatt: Madonna in der Glorie. Ehemals Berlin, ca. 1496
- 134.) Jean Hey: Triptychon der Kathedrale von Moulins, Moulins, Kathedrale, 1499-1501
- 135.) Raphael: Madonna di Foligno. Rom, Vatikanische Museen, 1511-12
- 136.) Fra Bartolommeo: Minerva. Paris, Louvre, ca. 1495
- 137.) Andrea di Giusto: Auferstehung. Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli, 1366-68
- 138.) Raffaellino del Garbo: Auferstehung. Firenze, Accademia, nach 1498
- 139.) Mariotto di Cristofano: Auferstehung. Firenze, Accademia, 1445-7
- 139.) b) Mariotto di Cristofano: Sacra Conversazione. Firenze, Accademia, 1445-47, Rückseite von 139.)
- 140.) Botticelli: Zeichnung zu Dantes Divina Commedia. Paradiso II. Berlin, nach 1490
- 141.) Masolino: Schneewunder. Neapel, Museo di Capodimonte 1428
- 142.) Anonym: Marco da Monte Santa Maria in Gallo predigt für einen *Monte di Pietà*. 1474-1490?

1.) *Maria Regina*. Rom, Santa Maria in Trastevere



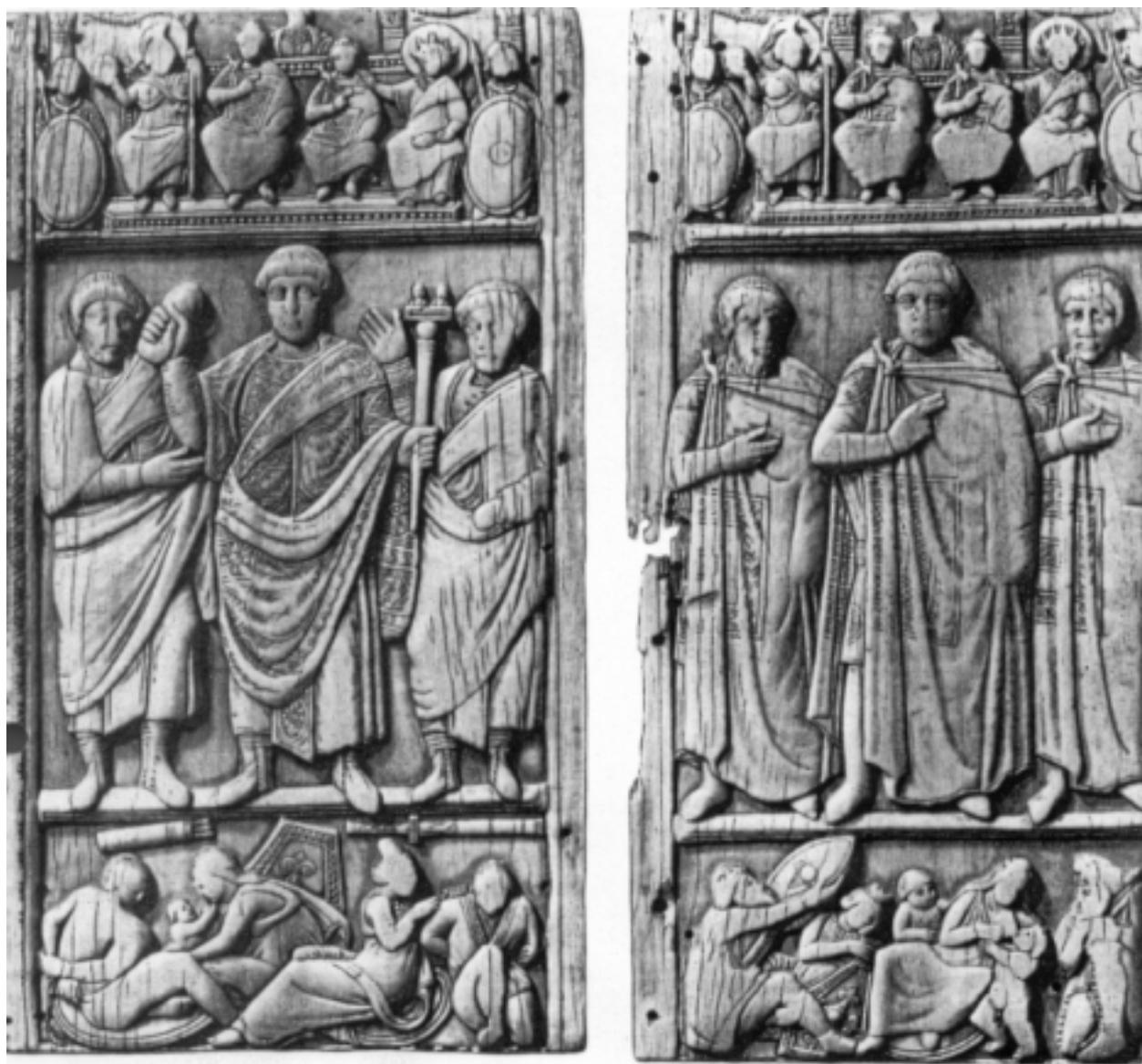
2.) Harbaville-Triptychon. Paris, Louvre, 10. Jh.



3.) Magdalenenmeister: *Lactans* zwischen Leonhard und Petrus. New Haven, Yale University, 13. Jh.



4.) Konsulardiptychon. Halberstadt, Domschatz, 417



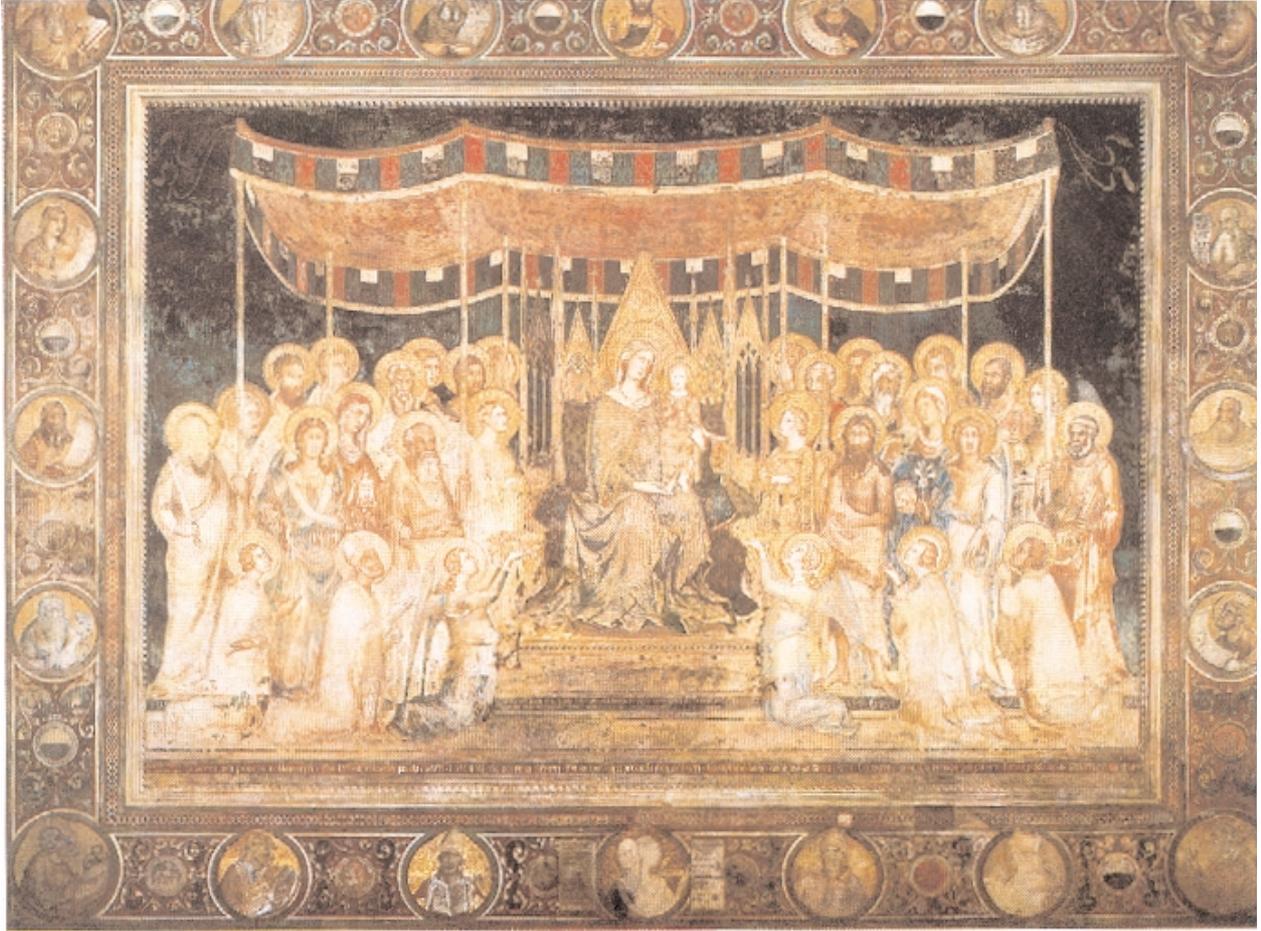
5.) *Madonna con Santi*. Apsismosaik, Parenzo, Dom, 530



6.) Duccio di Buoninsegna: Maestà. Siena, Opera del Duomo, 1308-11



7.) Simone Martini: *Maestà*. Siena, Palazzo Pubblico, 1315



8.) Segna di Bonaventura: *Madonna con Santi*. Castiglion Fiorentino, Colleggiata, nach 1302



9.) Giotto: *Maestà*. Firenze, Uffizi, um 1300



10.) Bernardo Daddi: Klappaltar. Altenburg, 1335-40



11.) Ambrogio Lorenzetti: *Piccola Maestà*. Siena, Pinacoteca, um 1340



12.) Pietro Lorenzetti: *Pala de` Carmelitani*. Siena, Pinacoteca, 1329



13.) Madonna mit Franziskus und Johannes dem Evangelisten. Assisi, San Francesco, Unterkirche, um 1330



14.) Jacopo di Mino del Pellicciaio: Krönung der heiligen Katharina von Alexandrien. Siena, Pinacoteca, 1362



15.) Andrea Orcagna: Strozzii-Altar. Firenze, Santa Maria Novella, 1354-57



16.) Altichiero: Cavalli-Kapelle. Verona, Sant` Anastasia, 1390



17.) Mariotto di Nardo: *Maestà dei Capitani di Orsanmichele*. Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 1398



18.) Sassetta: *Madonna della Neve*. Firenze, Collezione Bonacossi-Contini, 1432



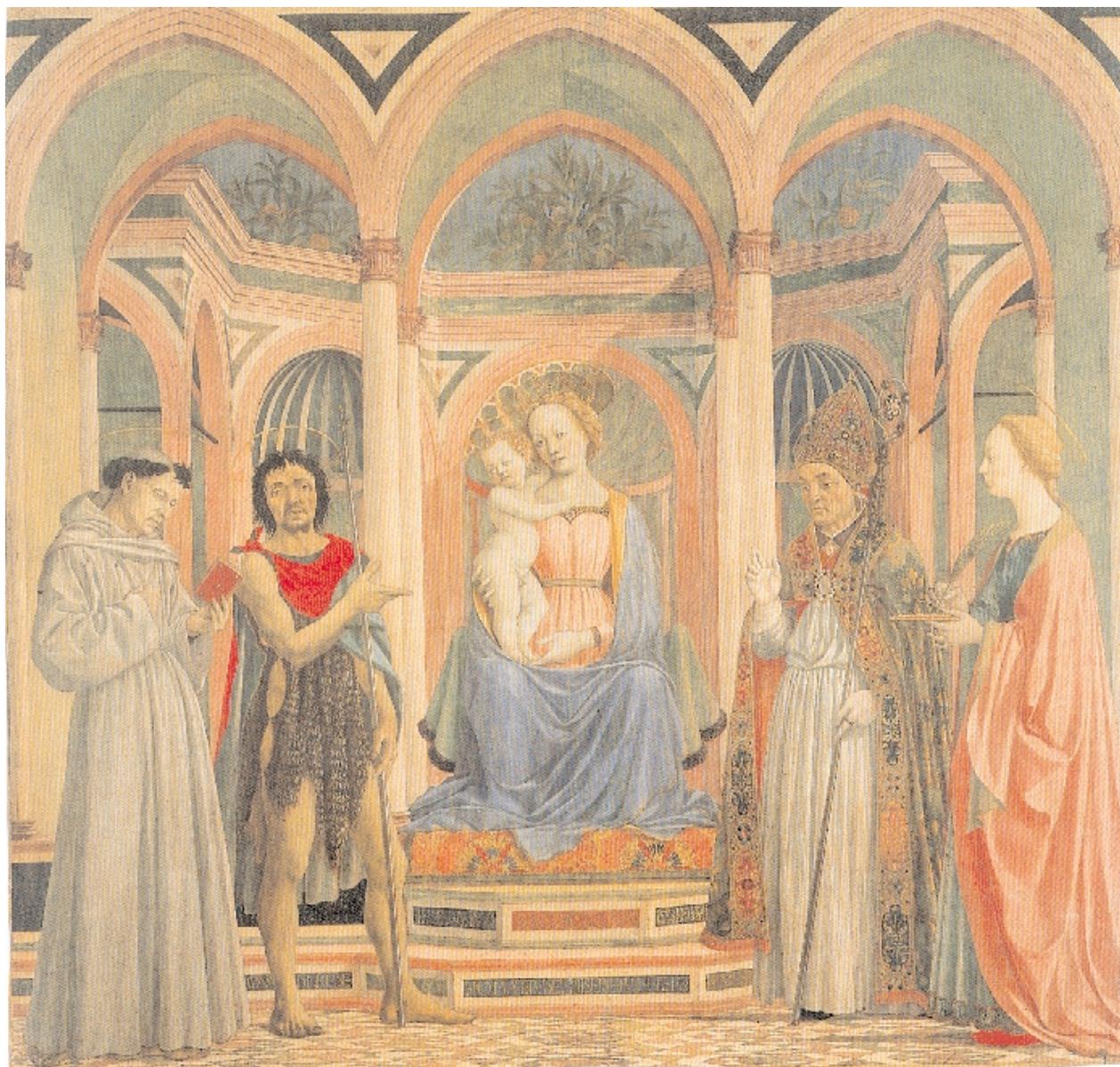
19.) Fra Angelico: *Pala di Annalena*. Firenze, Museo di San Marco, 1436



20.) Fra Angelico: *Pala di San Marco*. Firenze, Museo di San Marco, 1440



21.) Domenico Veneziano: *Pala di Santa Lucia*. Firenze, Uffizi, 1445



22.) Filippo Lippi: *Pala di Santa Croce*. Firenze, Uffizi, 1447



23.) Fra Angelico: *Pala di Bosco ai Frati*. Firenze, Museo di San Marco, 1440



24.) Filippo Lippi: Supraporte mit *Sacra Conversazione*. London, National Gallery, 1448-50



25.) Alessio Baldovinetti: *Sacra Conversazione*. Firenze, Uffizi, 1450-60



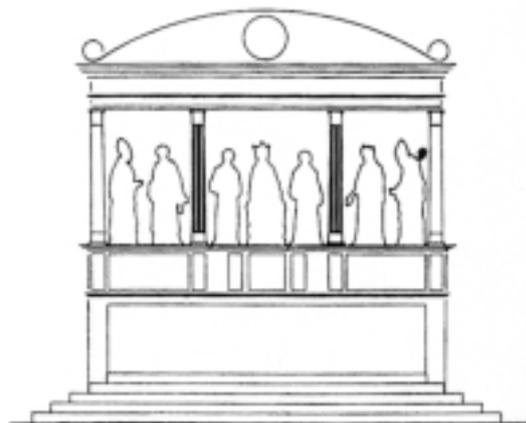
26.) Benozzo Gozzoli: *Pala della Compagnia della Purificazione*. London, National Gallery, 1461



27.) Lorenzo di Credi: *Madonna di Piazza*. Pistoia, Dom, 1475-85



28.) Donatello: *Madonna del Santo*. Padova, Basilica del Santo, 1448, Detail und Rekonstruktion nach J.White



29.) Mantegna: *Pala di San Zeno*. Verona, San Zeno, 1456-60



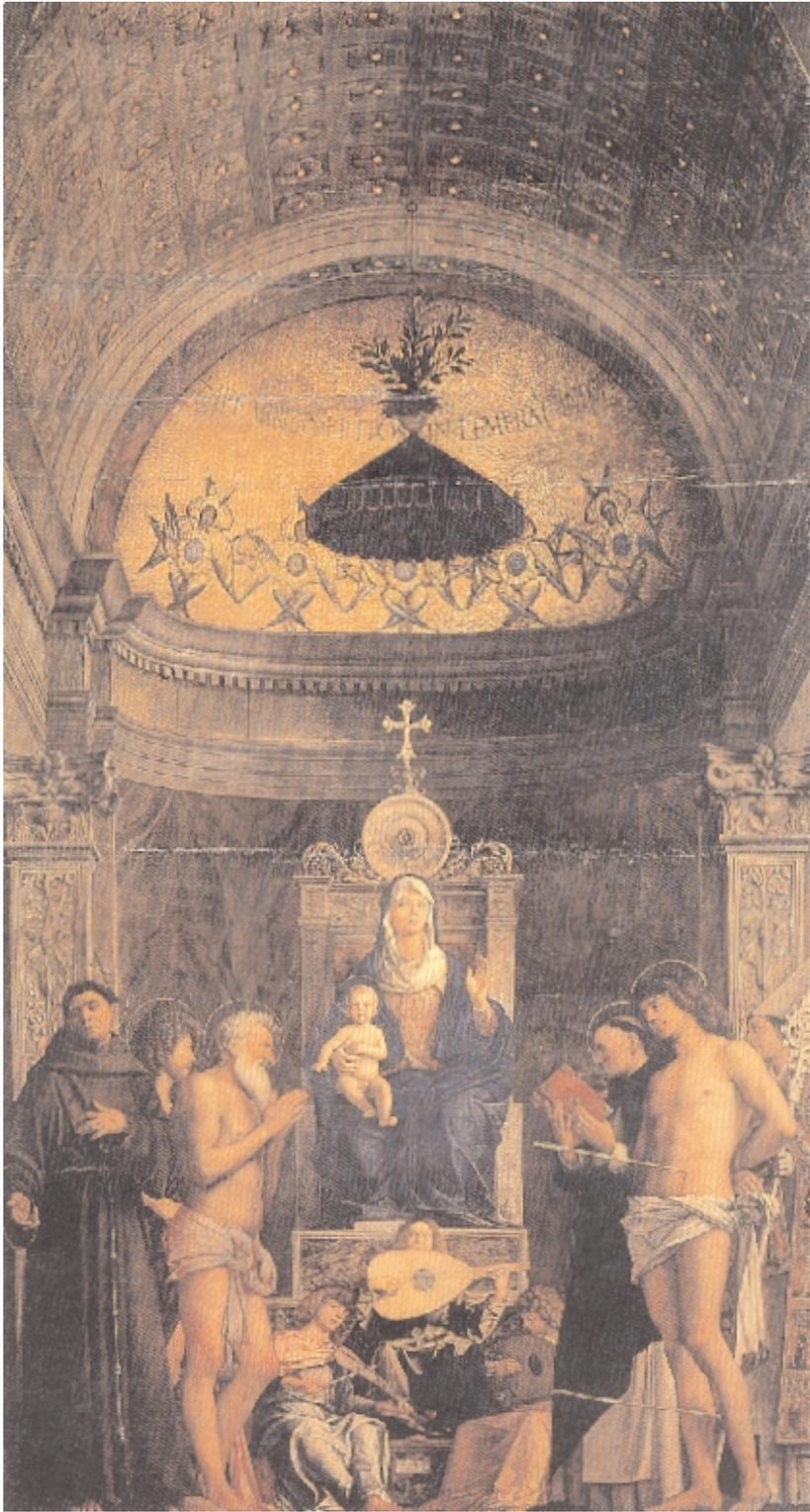
30.) Bellini: *Pala di Santa Maria dei Frari*. Venezia, Santa Maria dei Frari, 1488



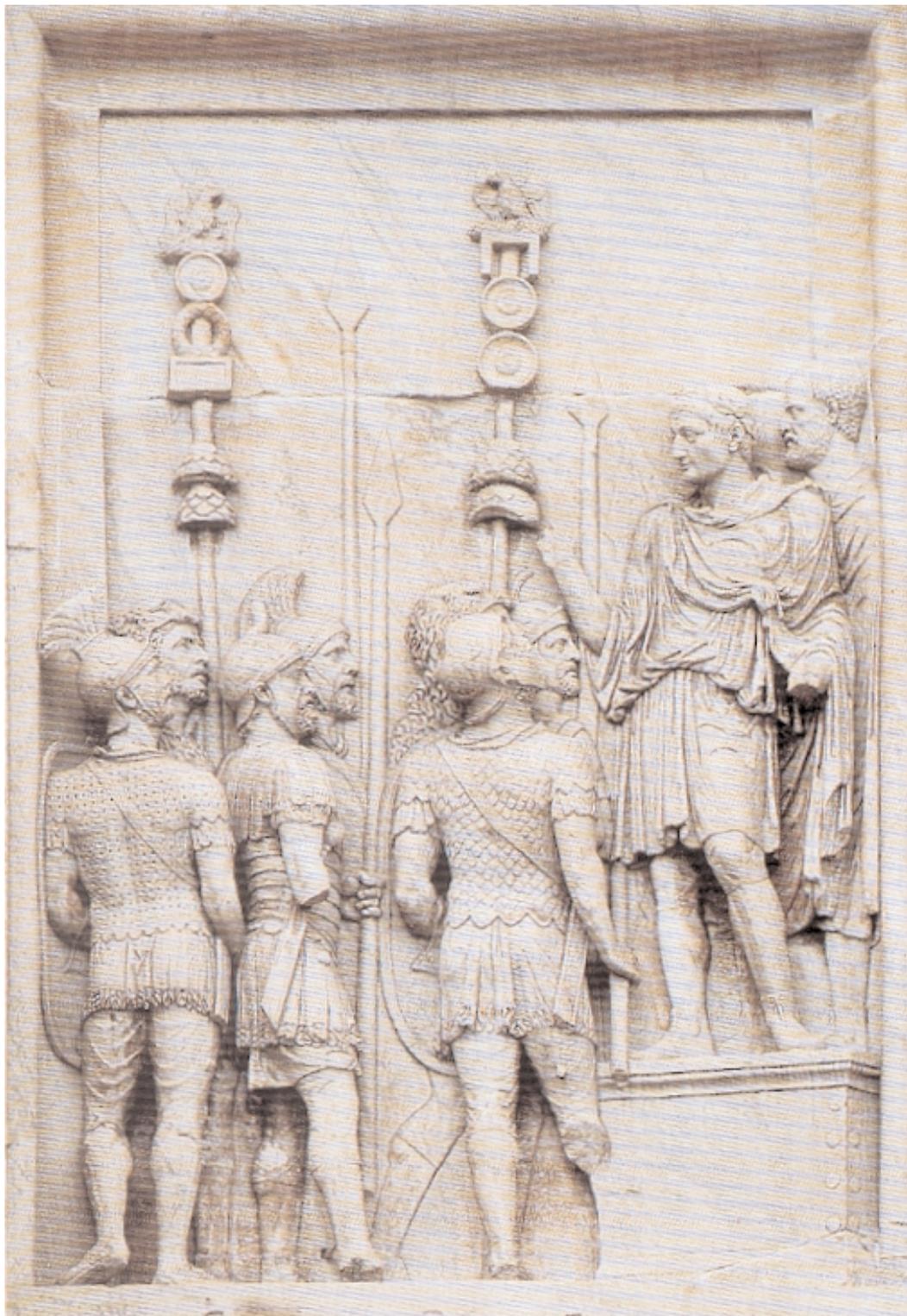
31.) Bellini: *Pala dei SS. Giovanni e Paolo*. Rekonstruktion mit Hilfe einer Kopie (nach Rona Goffen).



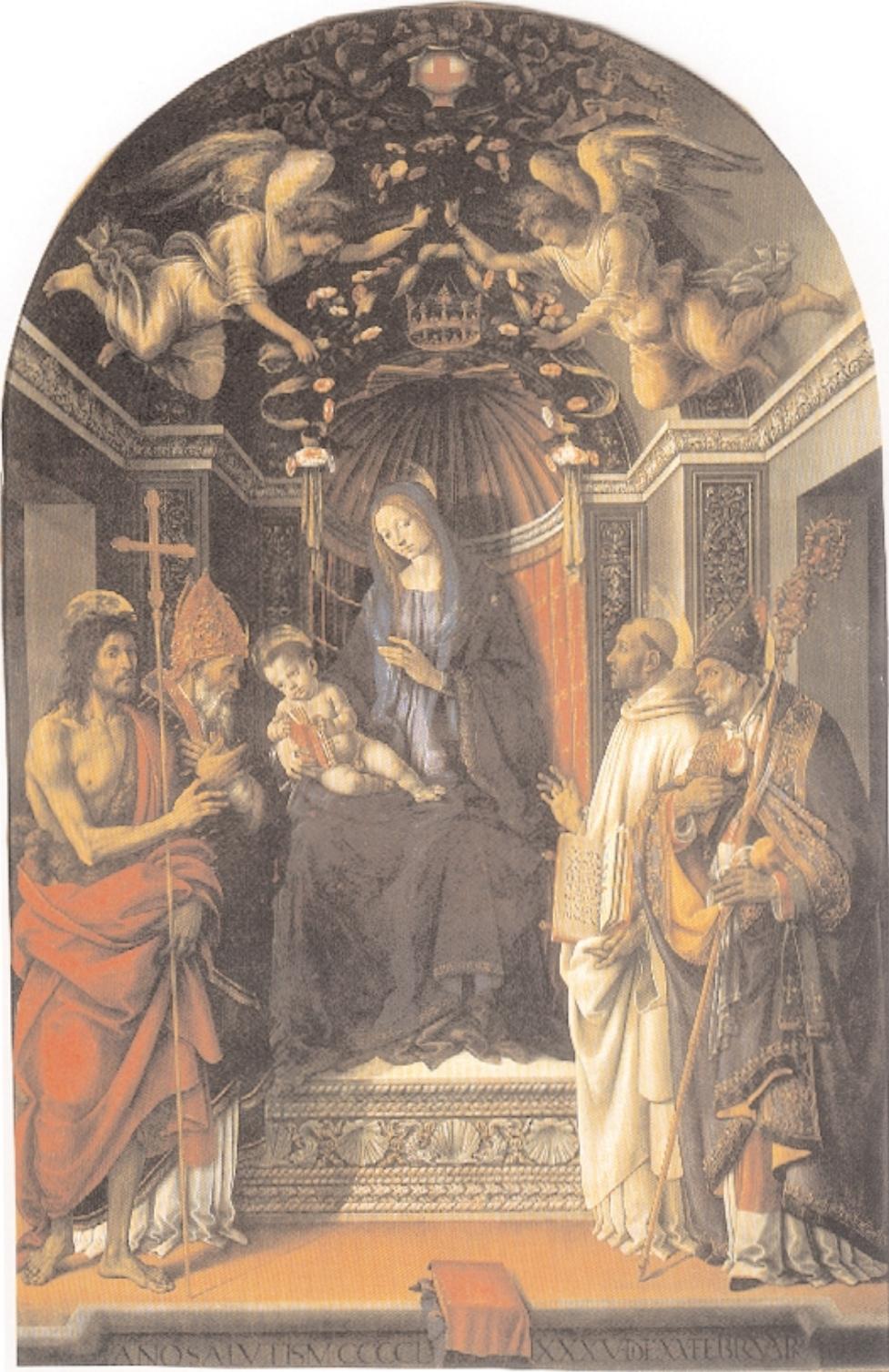
32.) Bellini: *Pala di San Giobbe*. Venezia, Accademia, 1487



33.) Relief vom Konstantinsbogen: Marc Aurel, *Adlocutio*. 2. Jh. A.D.



34.) Filippino Lippi: *Sacra Conversazione*. Firenze, Uffizien, 1486



35.) Luca Signorelli: *Predella della Trinità*. Firenze, Uffizien, 1505-10



36.) Davide del Ghirlandaio: *Sacra Conversazione*. Saint Louis, City Art Museum, 1486



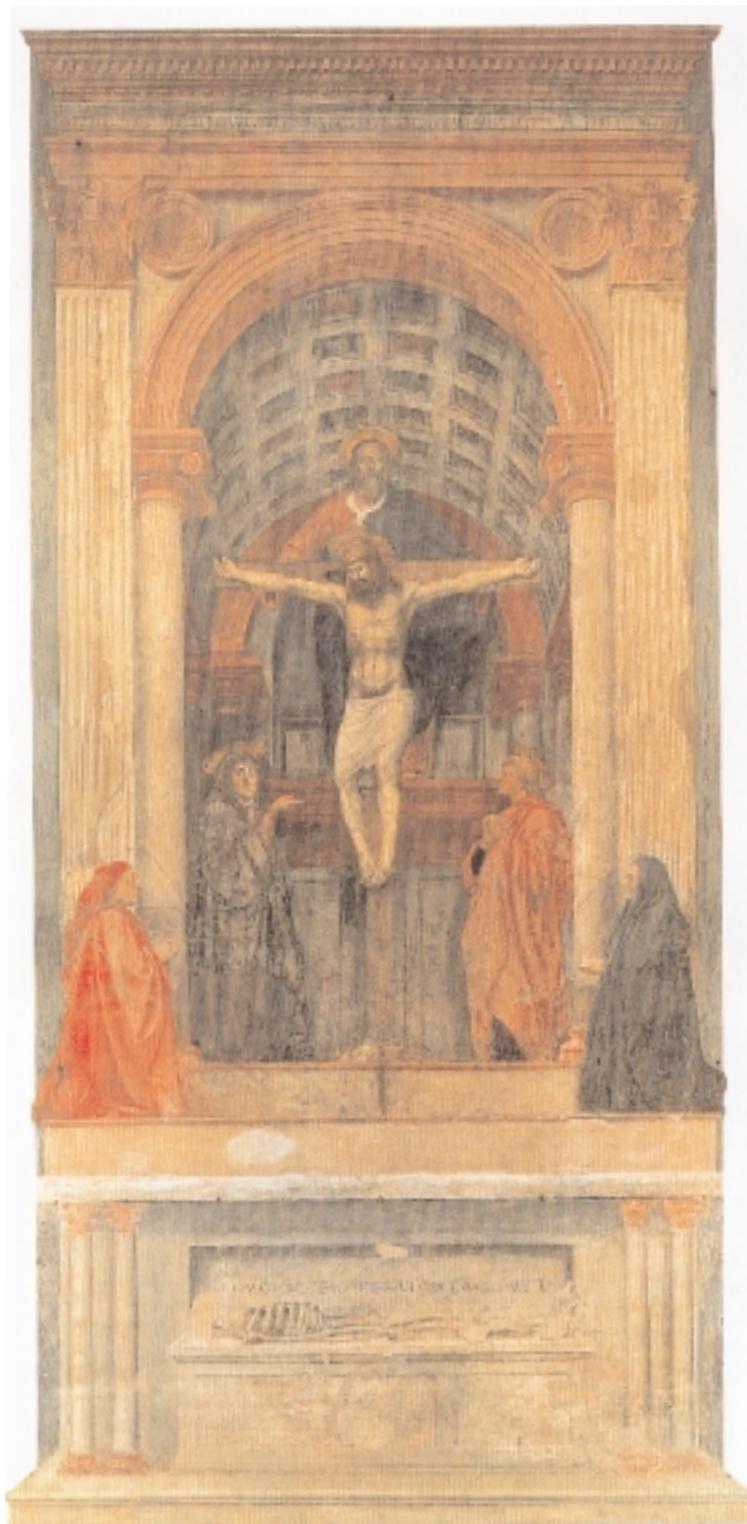
37.) Fra Bartolommeo: *Pala della Signoria*. Firenze, Museo di San Marco, 1510



38.) Missorium des Kaisers Theodosius des Großen. Madrid, Academia de la Historia, 388



39.) Masaccio: *Sagra*. Firenze, Santa Maria Novella, 1426-28



40.) Domenico Ghirlandaio: Madonna mit Heiligen. Firenze, Uffizien, 1480-1



41.) Domenico Ghirlandaio: Prädellentafeln der *Sacra Conversazione*. Firenze, Uffizien, 1480-1



42.) Druck der Rosenkranzmadonna aus San Jacopo a Ripoli, 1481



43.) Sassetta: San Francesco in Gloria. Settignano, Sammlung Berenson, 1436



44.) Verrocchio-Werkstatt: Madonna mit Heiligen. Budapest, Szepmüvesti - Museum, 1465-70



45.) Sandro Botticelli: *Sacra Conversazione* für Lorenzo di Francesco dei Medici.
Firenze, Uffizien, 1495



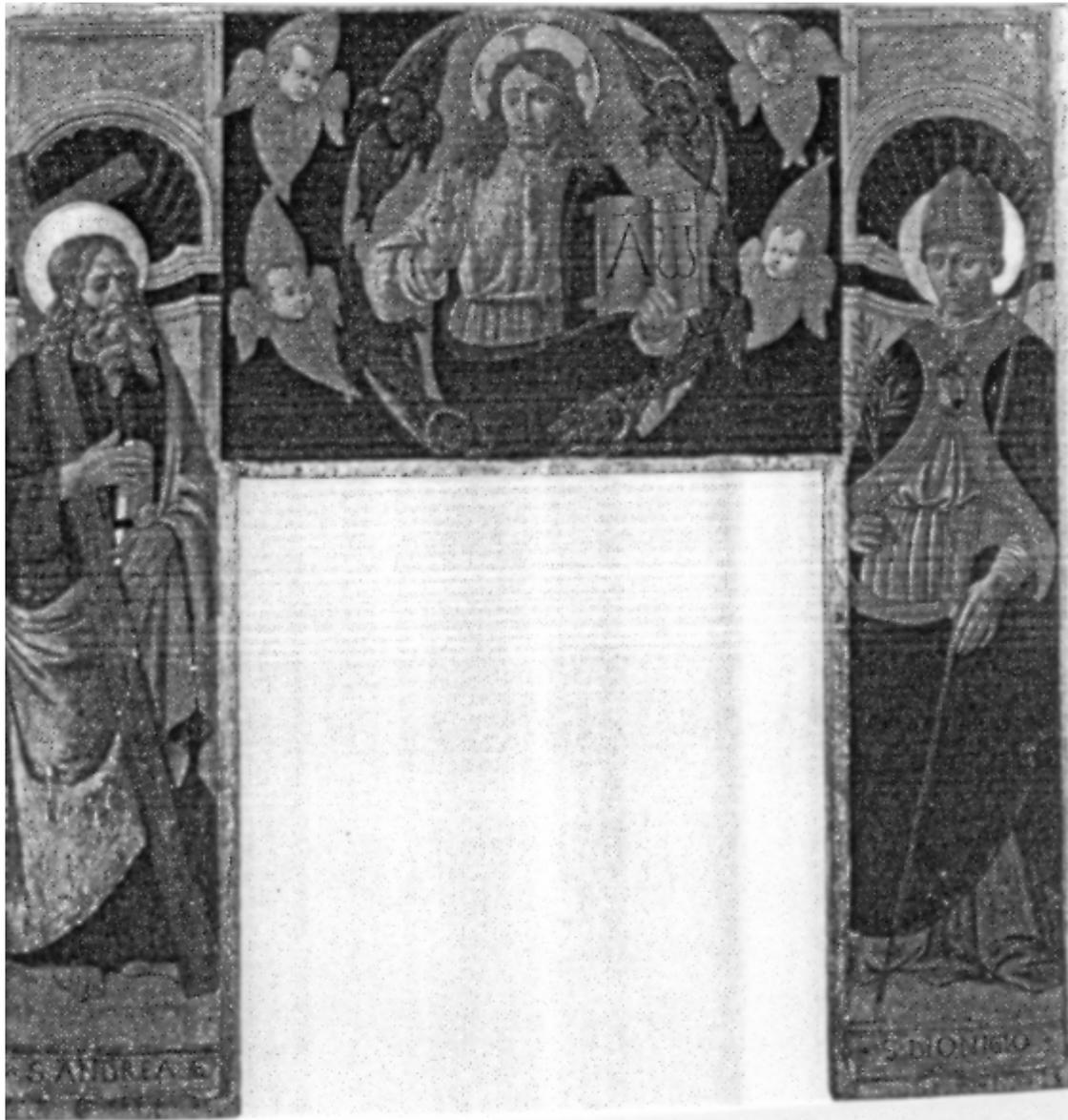
46.) Benozzo Gozzoli: Hl. Thomas von Aquin. Paris, Louvre, nach 1471



47.) Florentinisch: Hl. Thomas von Aquin. Pisa, Santa Caterina, 1348-50



48.) Meister der Epiphanie von Fiesole: Dionysius, Andreas und Christus in der Glorie.Orbatello, Hospital, um 1490



49.) Domenico Ghirlandaio: *Sacra Conversazione*. Pisa, Museo di San Matteo, 1479?



50.) Domenico Ghirlandaio: Sacra Conversazione. Pisa, Museo di San Matteo, 1479?

50.)b) Ghirlandaio-Werkstatt: Hl. Sebastian, Hl. Rochus. Pisa, Museo di San Matteo, nach 1490?



51.) Masaccio: Fragment des Retabels von Santa Maria del Carmine. London, National Gallery, 1426



52.) Benozzo Gozzoli: Madonna der Florentiner Gemeinde in Pisa. Ottawa, National Gallery of Canada, 1477-78



53.) Domenico Ghirlandaio: Retabel für San Giusto. Firenze, Uffizien, 1482-85



54.) Prädellentafeln des Jesuiten-Retabels, a) Detroit, Institute of Arts, b) London, National Gallery, c)d)e) New York, Metropolitan Museum, 1482-85



54.) f) Gherardo di Giovanni? Hl. Justus mit zwei Engeln, Zeichnung, Lille, Musée Wicar, nach 1480



55.) Französisch: Goldenes Rößl. Altötting, Schatzkammer, vor 1405



56.) Del Mazziere-Werkstatt: *Sacra Conversazione*. Firenze, Santo Spirito



57.) Francesco d'Antonio: Altarretabel aus San Giusto. Avignon, Musée du Petit Palais, 1430



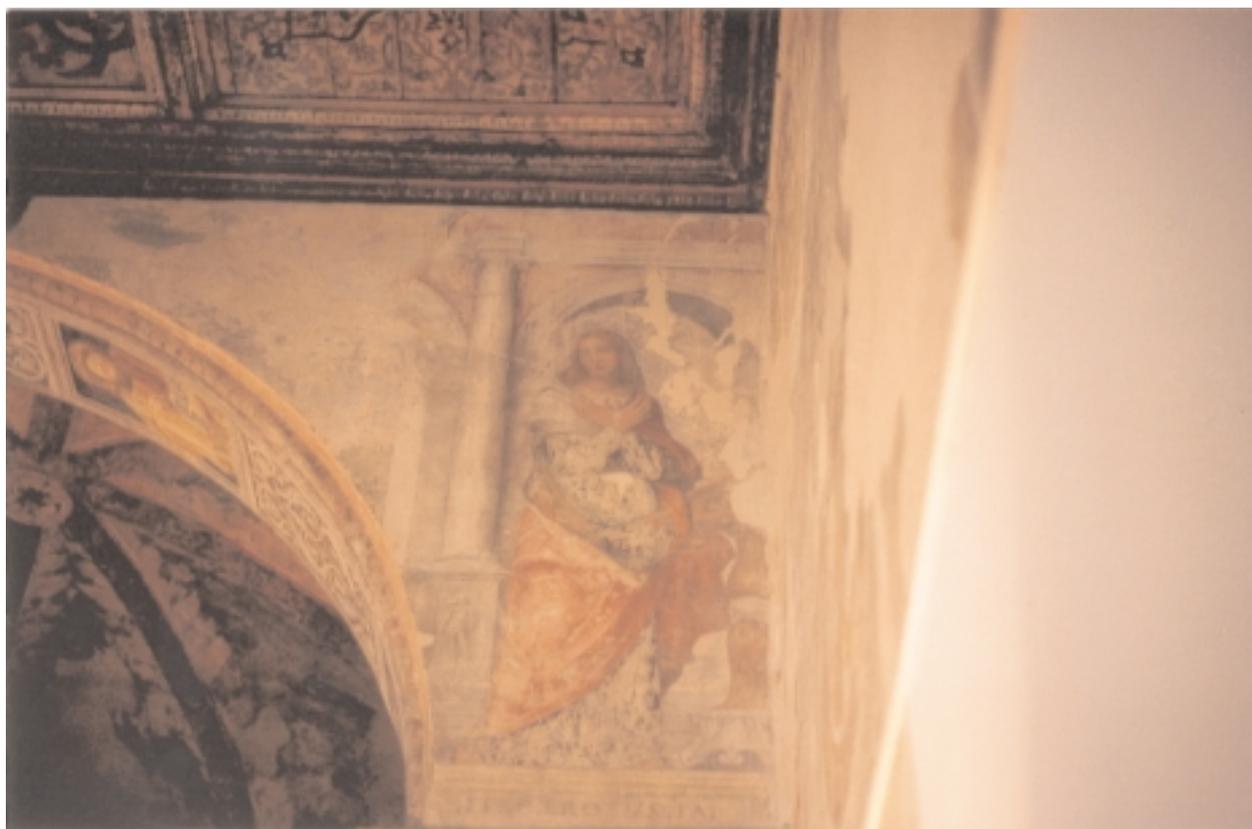
58.) Sano di Pietro: *Pala dei Gesuati*. Siena, Pinacoteca, 1444



59.) Sano di Pietro: Santa Bonda-Retabel. Siena, Pinacoteca, ca. 1450



60.) a) Giovanni Francesco Caroto: Verkündigung. Verona, Museo Archeologico, 1508



60.) b) Anonym: Hochaltarretabel, Verona, Museo Archeologico, frühes 16. Jh.



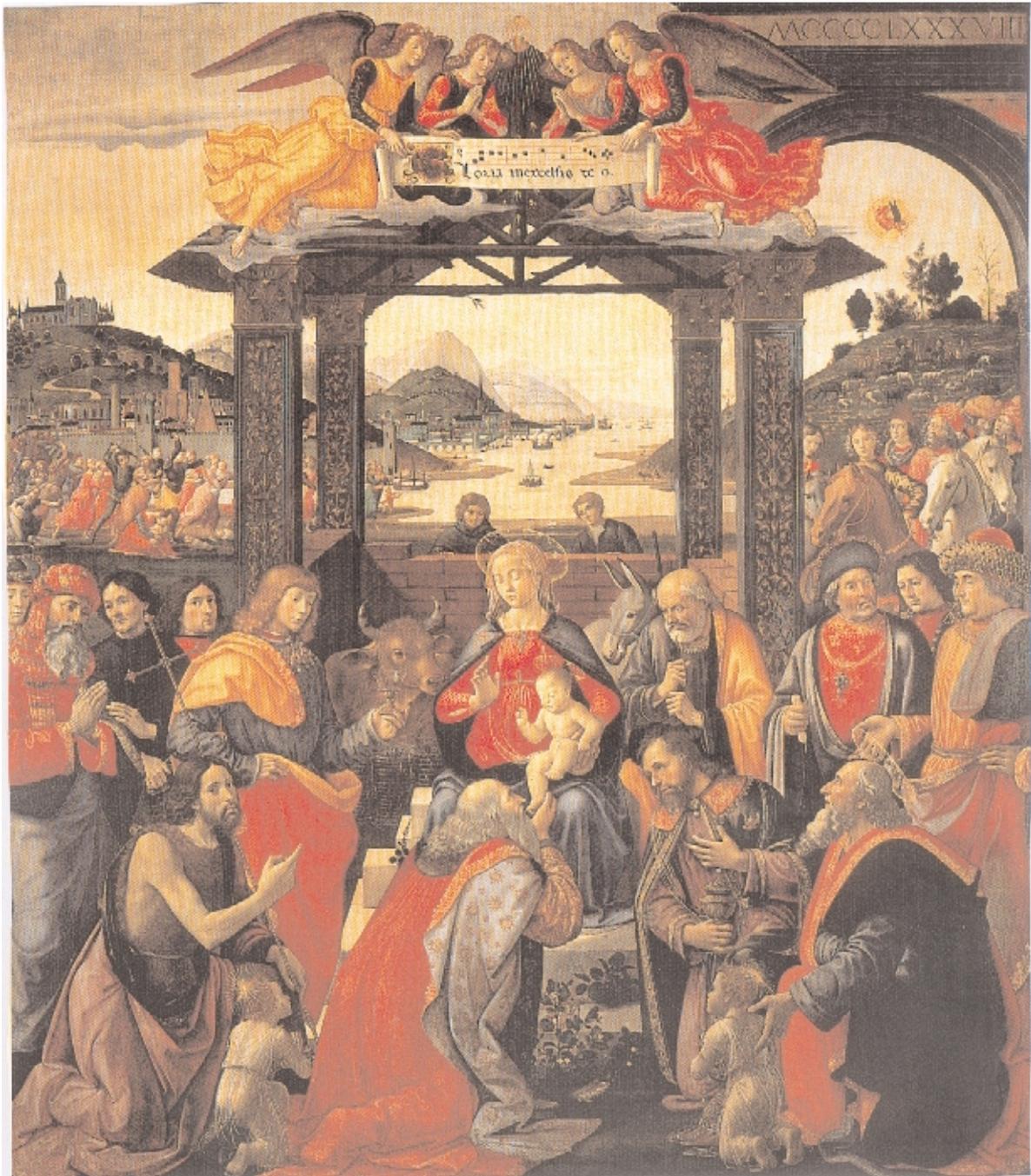
61.) Lombardische Werkstatt: Deckenvertäfelung mit Heimsuchung. Venezia, Chiesa della Visitazione, nach 1520



61.) a) Chiesa della Visitazione, Venezia



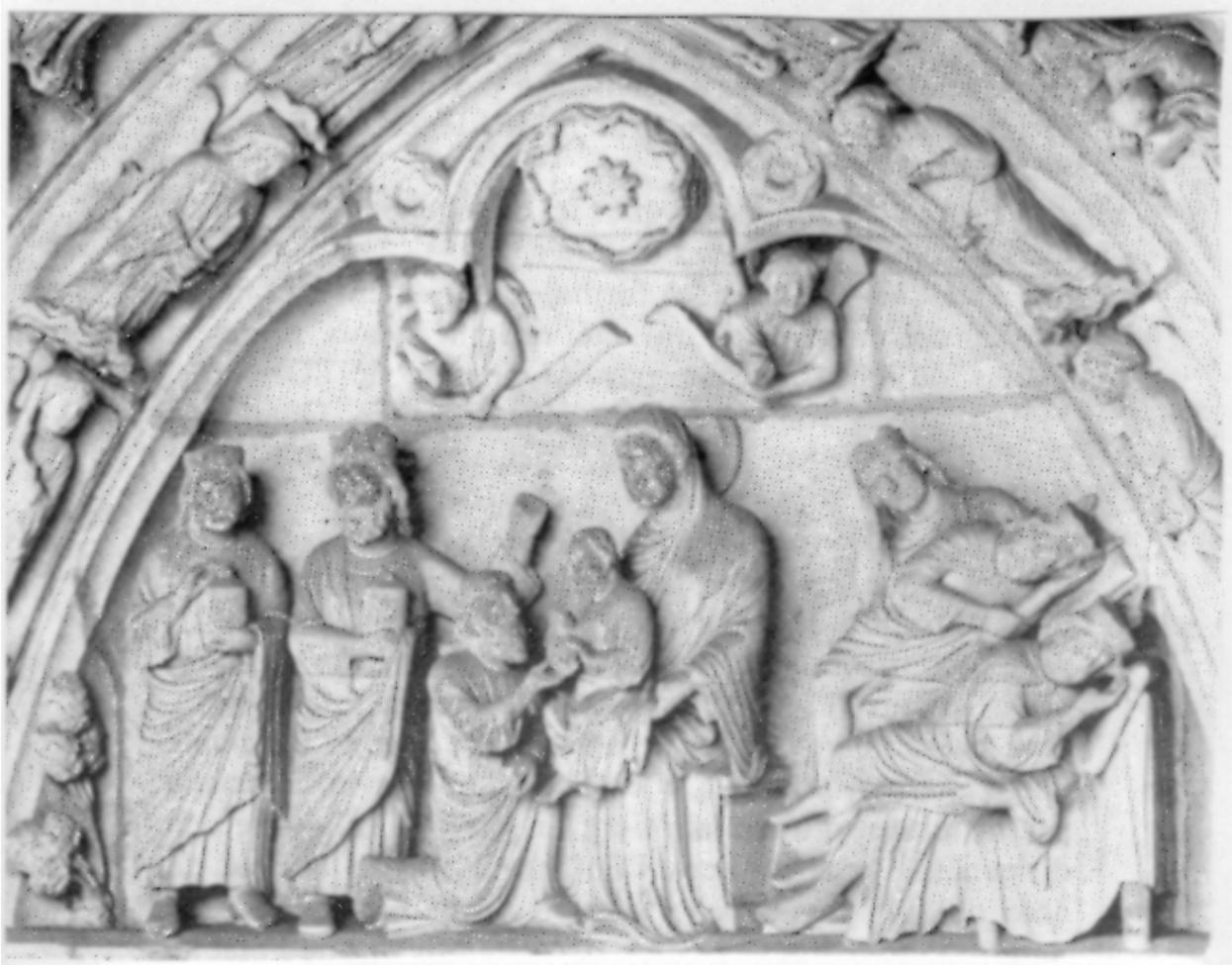
62.) Domenico Ghirlandaio: Anbetung der Könige. Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1488



63.) Bartolommeo di Giovanni: Prädelle. Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1488



64.) Tympanon der Kathedrale von Chartres, 13. Jh.



65.) Paris, Notre Dame, Chorschranken, 13. Jh.



66.) Bartolo di Fredi: Anbetung der Könige. Siena, Pinacoteca, 1360-1391



67.) Gentile da Fabriano: Anbetung aus Santa Trinità. Firenze,Uffizien, 1425



68.) Masaccio: Prädelle des Pisaner Altares. Berlin, Staatliche Museen, 1426



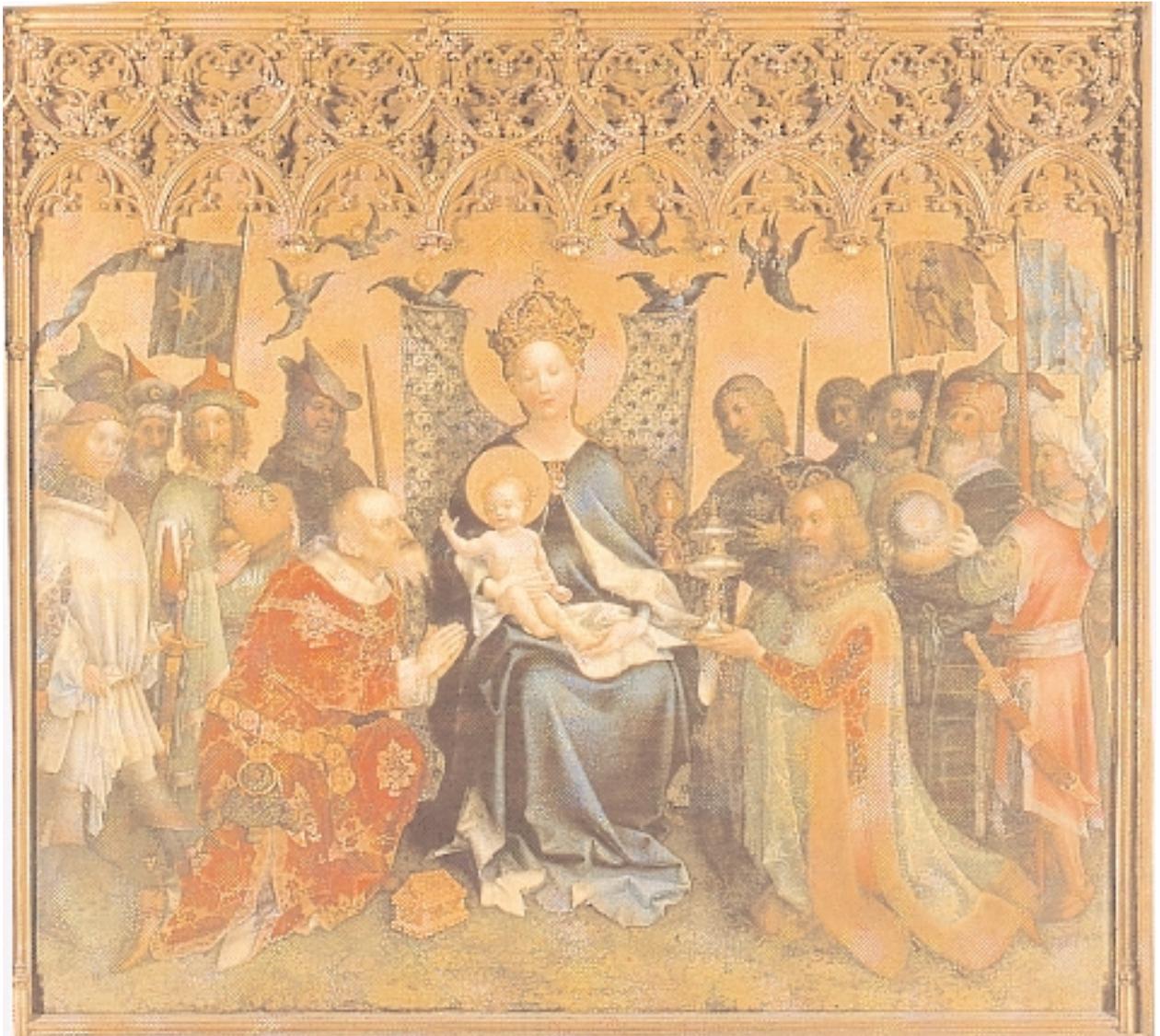
69.) Reliquienkästchen. Milano, San Nazaro Maggiore, 382



70.) Monza, Domschatz, Silberampulle, 6. Jh.



71.) Stephan Lochner: Dombild. Köln, Dom, 1442



72.) Rogier van der Weyden: Anbetung der Könige aus St. Columba in Köln.
München, Alte Pinakothek, um 1455.



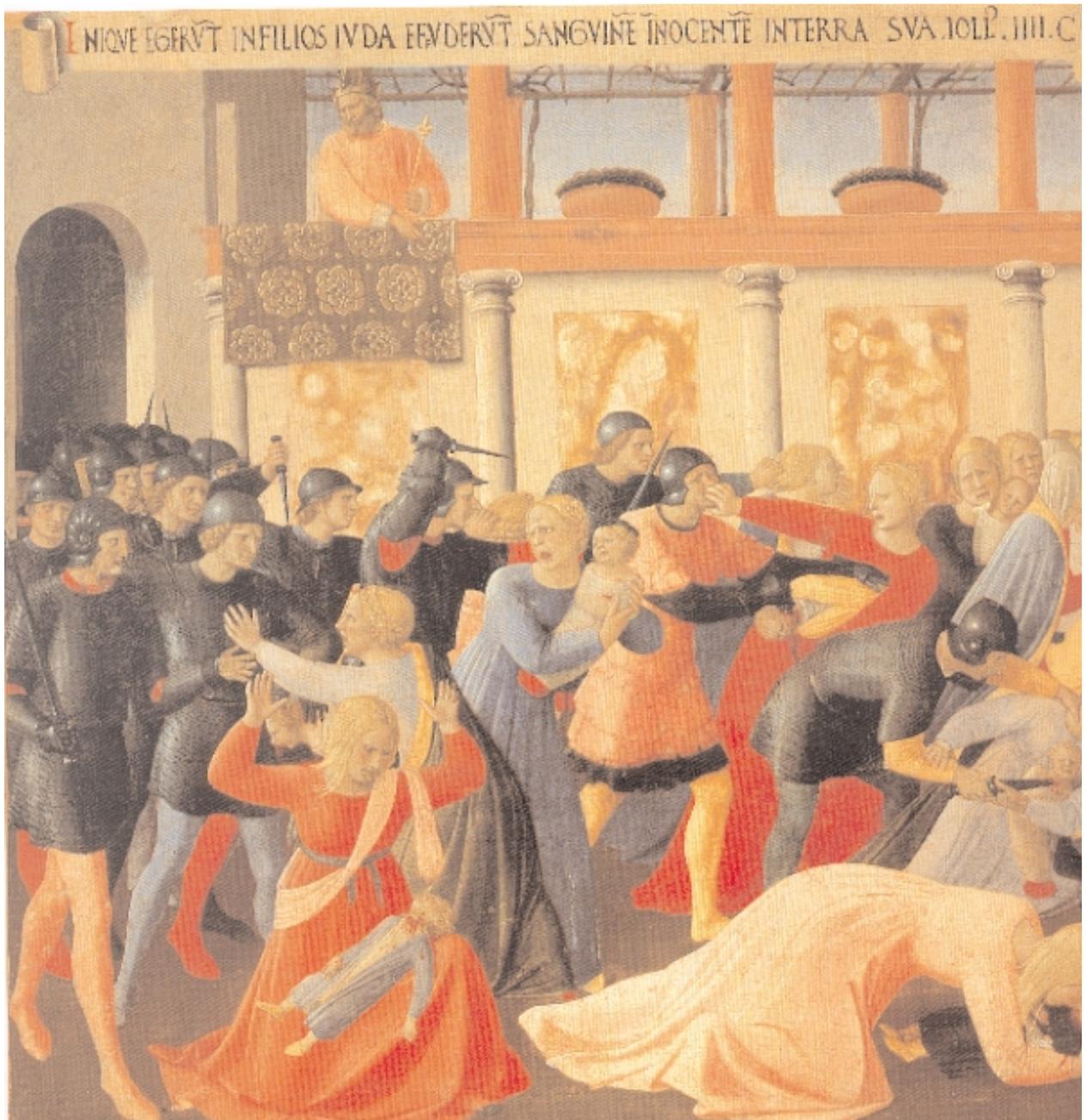
73.) Francesco d'Antonio: Anbetung der Könige. Firenze, Santa Felicità, 1430-40



74.) Fra Angelico: Anbetung der Könige. *Armadio degli Argenti*. Firenze, Museo di San Marco, nach 1448



74.) b) Fra Angelico: Betlehemitischer Kindermord. *Armadio degli Argenti*.
Firenze, Museo di San Marco, nach 1448



75.) Domenico Veneziano: Anbetung der Könige. Firenze, Uffizien, 1439-41



76.) Filippo Lippi: *Washington Tondo*. Washington, National Gallery, 1435-1450



77.) Benozzo Gozzoli: *Cappella dei Magi*. Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 1459



78.) Sandro Botticelli: Anbetung des Guasparre del Lama. Firenze, Uffizien, ca. 1475



79.) Leonardo: Anbetung für San Donato a Scopeto. Firenze, Uffizien, 1481-2



79.)b) Filippino Lippi: Anbetung der Könige. Firenze, Uffizien, 1496



80.) Ghirlandaio: Anbetung der Könige. Firenze, Santa Maria Novella, Tornabuoni-Kapelle, 1487-90



80.)b) Ghirlandaio: Betlehemitischer Kindermord. Firenze, Santa Maria Novella, Tornabuoni-Kapelle, 1487-90



81.) Ghirlandaio: Anbetung der Könige, Tondo Tornabuoni, Firenze, Uffizien, 1487



82.) Giovanni Pisano: Betlehemitischer Kindermord. Pisa, Baptisterium, 1302-11



83.) Giotto: Betlehemitischer Kindermord. Padua, Cappella degli Scrovegni, 1303-05



84.) Bartolo di Fredi: Betlehemitischer Kindermord. Baltimore, Walters Art Gallery, spätes 14. Jh.



85.) Matteo di Giovanni: Betlehemitischer Kindermord. Siena, Sant`Agostino, 1489



86.) Orcagna-Nachfolge: Johannes der Evangelist. Firenze, Museo degli Innocenti, spätes 14. Jh.



87.) Sandro Botticelli: Marienkrönung. Firenze, Uffizien, 1488-90



88.) Luca della Robbia: Madonna und Kind. Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1450



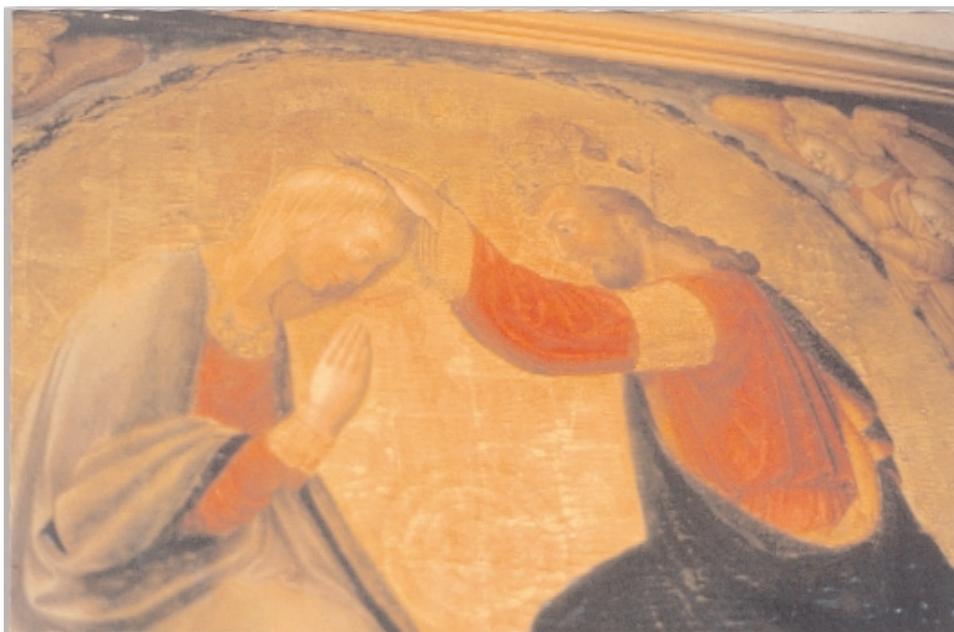
89.) Andrea della Robbia: Tondo mit Wickelkind. Firenze, Ospedale degli Innocenti, Arkaden, 1487

89.)b) Grabplatte des Francesco di Giovanni Tesori, Ospedale degli Innocenti, 1498



90.) Piero di Cosimo: *Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien*.
Firenze, Ospedale degli Innocenti, 1490-93

90.) b) Neri di Bicci, *Marienkrönung*, Firenze, Ospedale degli Innocenti, ca. 1465



91.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Narni, Pinacoteca, vor 1486



92.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Zeichnung, Rom, Farnesina, 1484-86



93.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Zeichnung, Bayonne, Musée Bonnat, 1484-86



94.) Ghirlandaio: Marienkrönung. Zeichnung, Firenze, Uffizien, 1484-86



95.) Ghirlandaio: Christus in den Wolken. Zeichnung, Wien, Albertina, ca. 1490



96.) Marienkrönung. Paris, Notre Dame, Porte Rouge, 13. Jh.



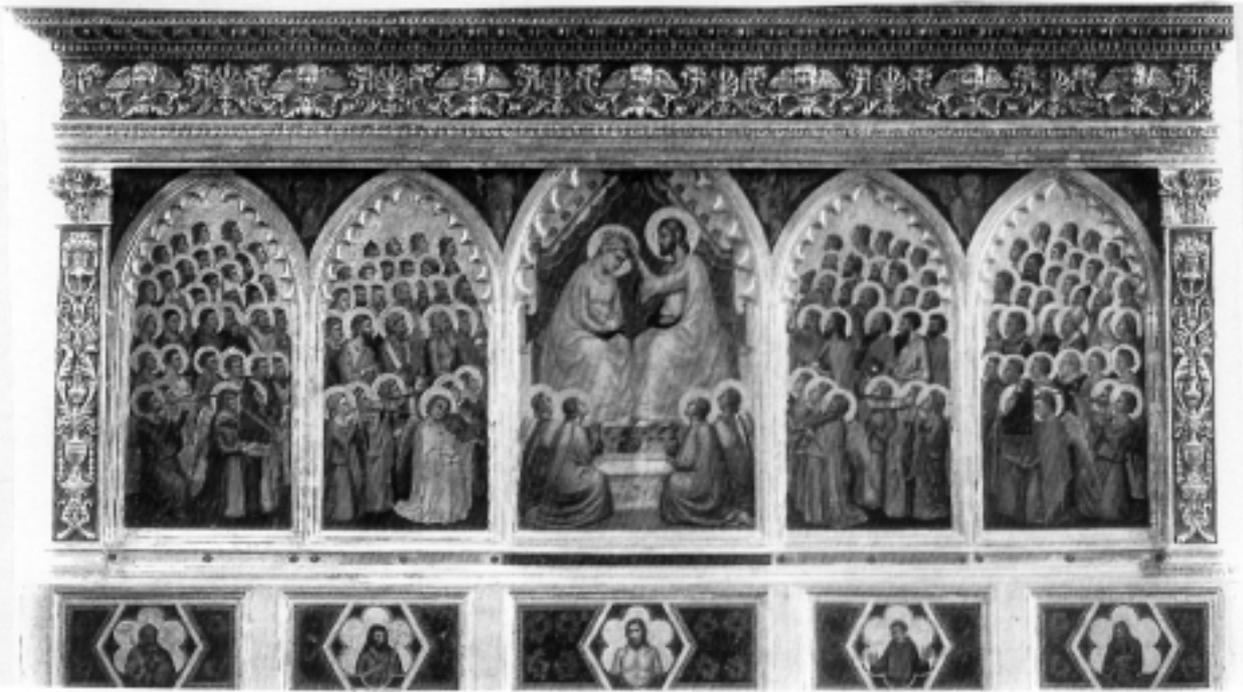
97.) Marienkrönung. Chartres, Kathedrale, Nordvorhalle, 13. Jh.



98.) Marienkrönung. Paris, Louvre, spätes 13. Jh.



99.) Giotto, Taddeo Gaddi, Ghirlandaio-Werkstatt: Marienkrönung. Firenze, Santa Maria Novella, 1330



100.) Gentile da Fabriano: Marienkrönung. Milano, Accademia di Brera, 1405-12



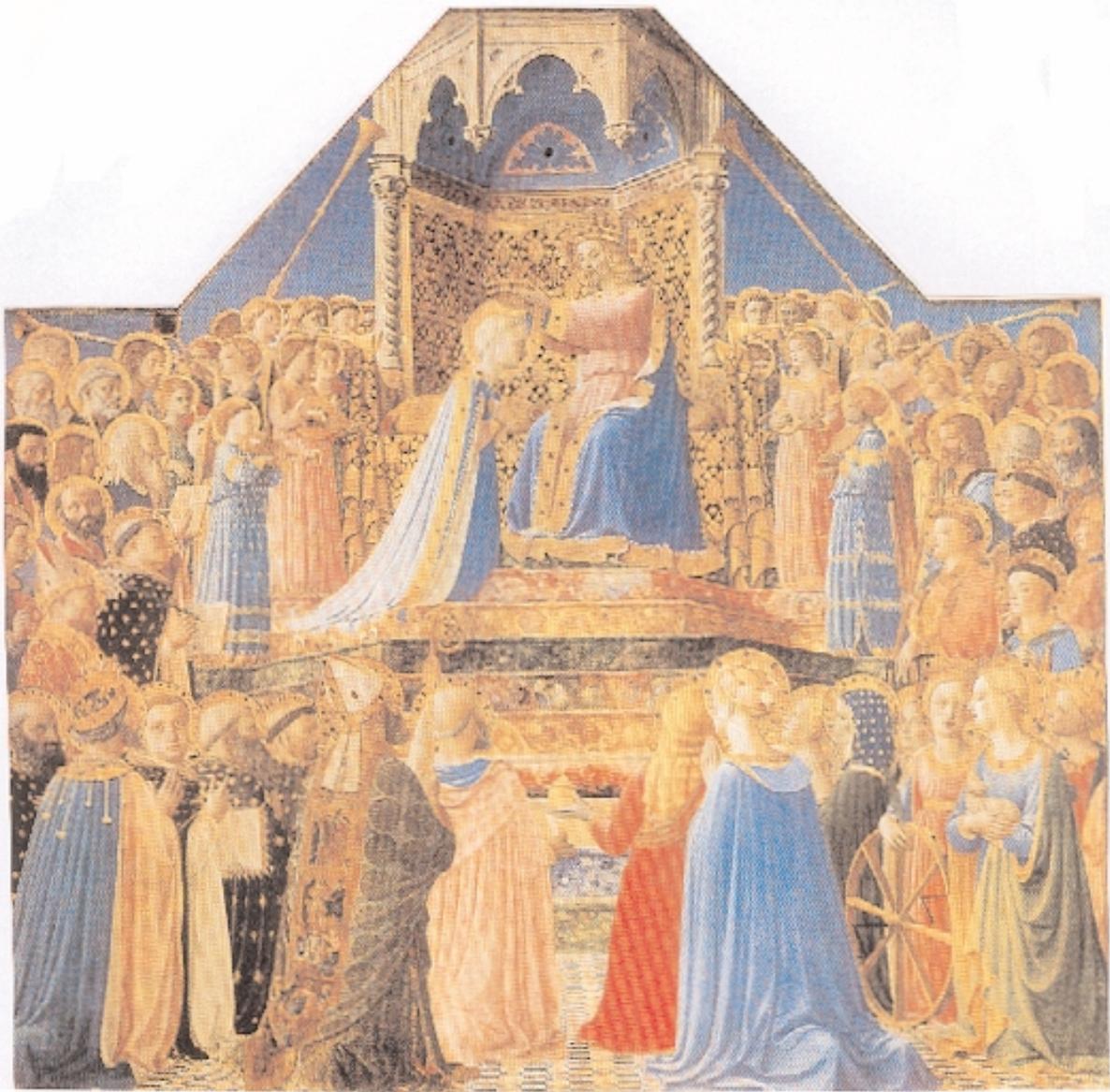
101.) Fra Angelico: Marienkrönung aus Santa Maria Nuova. Firenze, Uffizien, 1435



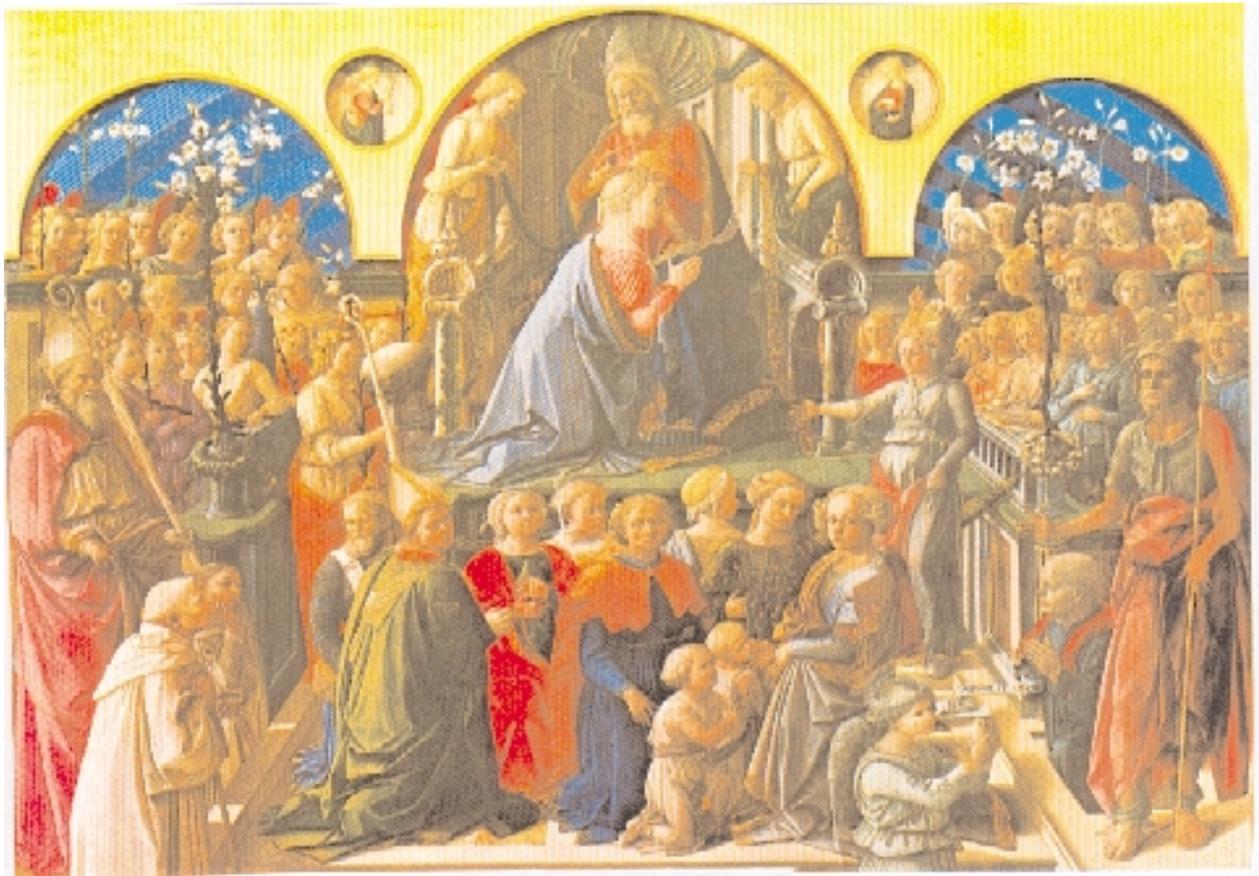
102.) Neri di Bicci: Marienkrönung. San Giovanni Valdarno, Franziskanerkonvent
San Francesco a Montecarlo, 1472



103.) Fra Angelico: Marienkrönung. Paris, Louvre, 1434-35



104.) Filippo Lippi: Marienkrönung. Firenze, Uffizien 1441-45



105.) Filippo Lippi: Marienkrönung. Spoleto, Dom, Chorapsis, 1466-68



106.) Marienkrönung. Rom, Santa Maria in Trastevere, Chorapsis, 1140



107.) Jacopo Torriti: Marienkrönung. Rom, Santa Maria Maggiore, Chorapsis, 1295



108.) Cimabue: Marienkrönung. Assisi, Basilica di San Francesco, Oberkirche, 1297



109.) Andrea della Robbia: Marienkrönung. Siena, Basilica dell'Osservanza, 1482



110.) Cosimo Rosselli: Marienkrönung. Firenze, Santa Maria Maddalena de' Pazzi, 1505



111.) Pinturicchio: Marienkrönung. Rom, Musei Vaticani, 1503



112.) Giulio Romano, Francesco Penni: Marienkrönung. Rom, Musei Vaticani, 1526



113.) Giovanni Spagna: Marienkrönung. Todi, Pincoteca, 1511



114.) Giovanni Spagna: Marienkrönung. Trevi, Pinacoteca, 1513



115.) Giovanni Spagna: Marienkrönung. Spoleto, San Giacomo, 1526



116.) Vincenzo di Antonio Frediani: Marienkrönung. Lucca, Pinacoteca, 1502-3



118.) Giovanni della Robbia: *Immacolata-Retabel*. Poggibonsi, San Lucchese, 1514-17



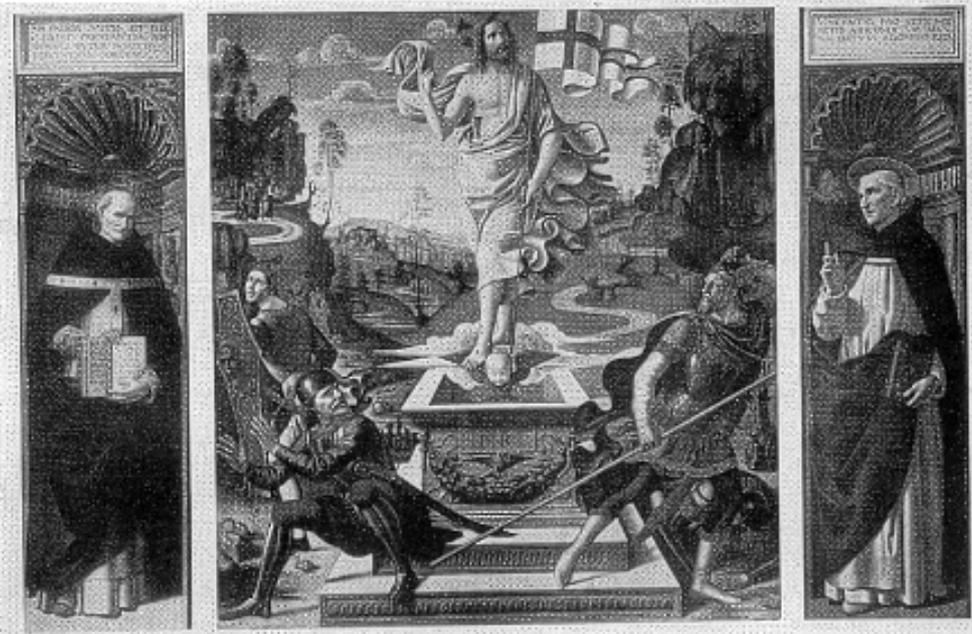
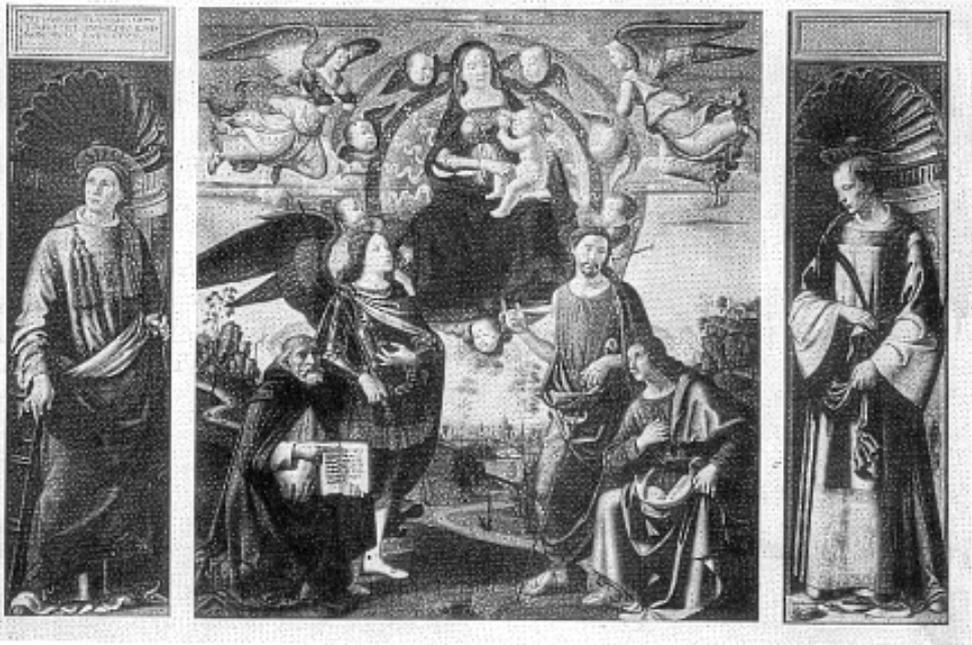
119.) Ghirlandaio: Madonna in der Glorie. München, Alte Pinakothek, 1491-1494
119.) b) Ghirlandaio: Madonna in der Glorie. München, Alte Pinakothek, Detail.



120.) Ghirlandaio: Seitentafeln des Santa Maria Novella-Retabels. München, Alte Pinakothek, Caterina da Siena, Stephan; Reggio Emilia, Coll. Magnani: San Piero Martire, 1491-94



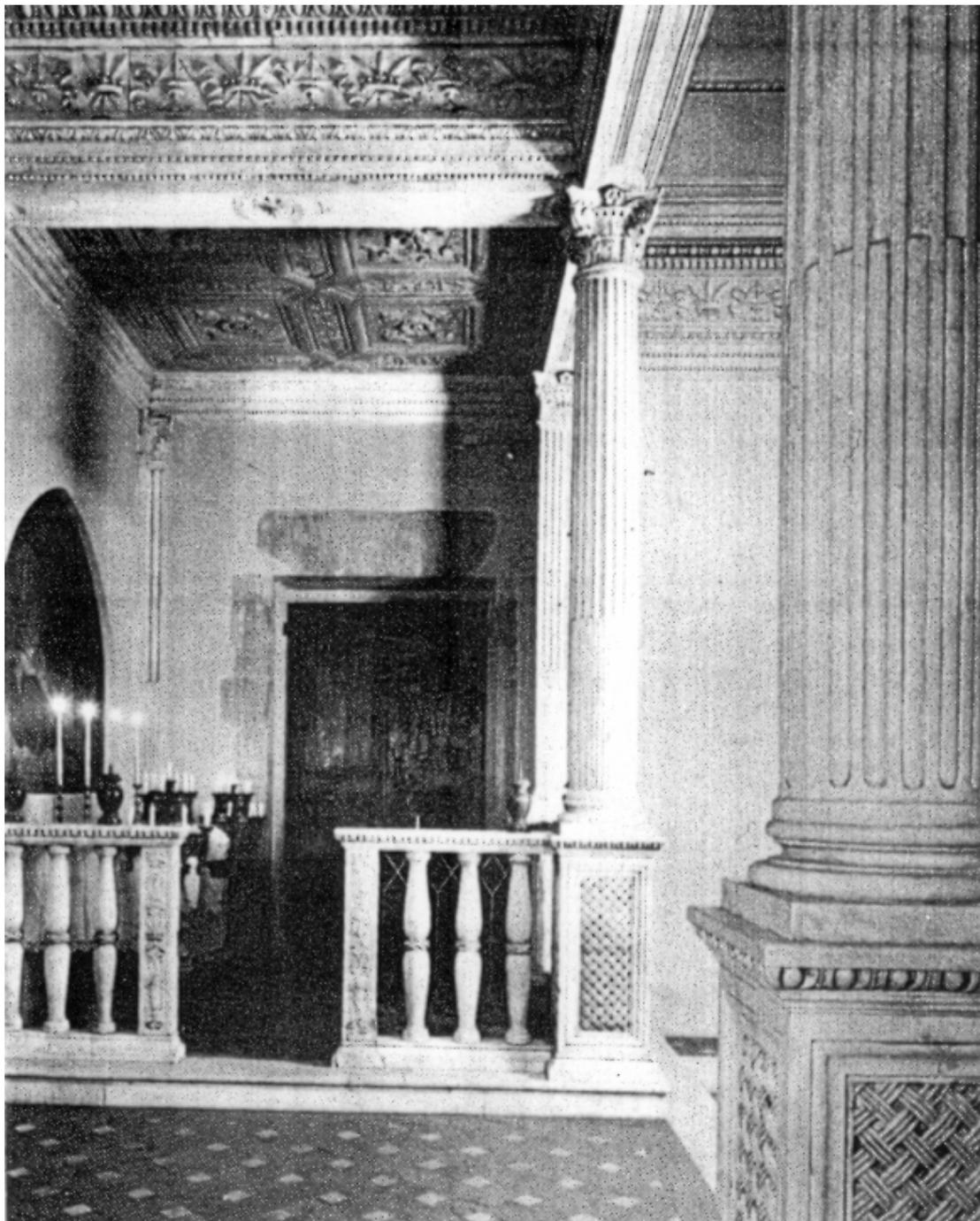
120.) b) Rekonstruktion des Retabels aus Santa Maria Novella, nach Ronald G. Kecks 1995, 147



121.) Ghirlandaio-Werkstatt: Christi Himmelfahrt. Berlin, Staatliche Museen, 1494
121.)b) Ghirlandaio-Werkstatt: Christi Himmelfahrt. Berlin, Staatliche Museen, 1494,
Details.



122.) Kapelle der *Madonna della Pura*. Firenze, Santa Maria Novella, ca. 1480-90



123.) Margaritone d'Arezzo: Madonna in der Glorie, London, National Gallery, 1260



124.) Andrea di Giusto: Christus in der Glorie. Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli, 1366-68



125.) Andrea Orcagna: Strozzii-Altar. Firenze, Santa Maria Novella, 1354-7



126.) Maestro di Santa Verdiana: Madonna in der Mandorla, Atlanta, ca. 1400



127.) Niccolò di Tommaso: Heilstreppe. New York, The Cloisters, 1400 ca.



128.) Paolo Schiavo: *Paliotto di Santa Maria Novella*. Firenze, Museo di Santa Maria Novella, 1466



129.) Robert Campin: Madonna in der Glorie. Aix-en-Provence, ca. 1430



130.) Meister der Verherrlichung Mariae: Verherrlichung Mariae. Köln, Wallraff-Richartz-Museum, 1470-1480



131.) Jacopo Grimaldi: Maria in der Glorie. Kopie nach Perugino, Zeichnung, Milano, Biblioteca Ambrosiana, nach 1479



132.) Ghirlandaio: Christus in den Wolken. Volterra, Pinacoteca, 1492



133.) Ghirlandaio-Werkstatt: Madonna in der Glorie. Ehemals Berlin, ca. 1496



134.) Jean Hey: Triptychon der Kathedrale von Moulines, Moulines, Kathedrale, 1499-1501



135.) Raphael: Madonna di Foligno. Rom, Vatikanische Museen, 1511-12



136.) Fra Bartolommeo: Minerva. Paris, Louvre, ca. 1495



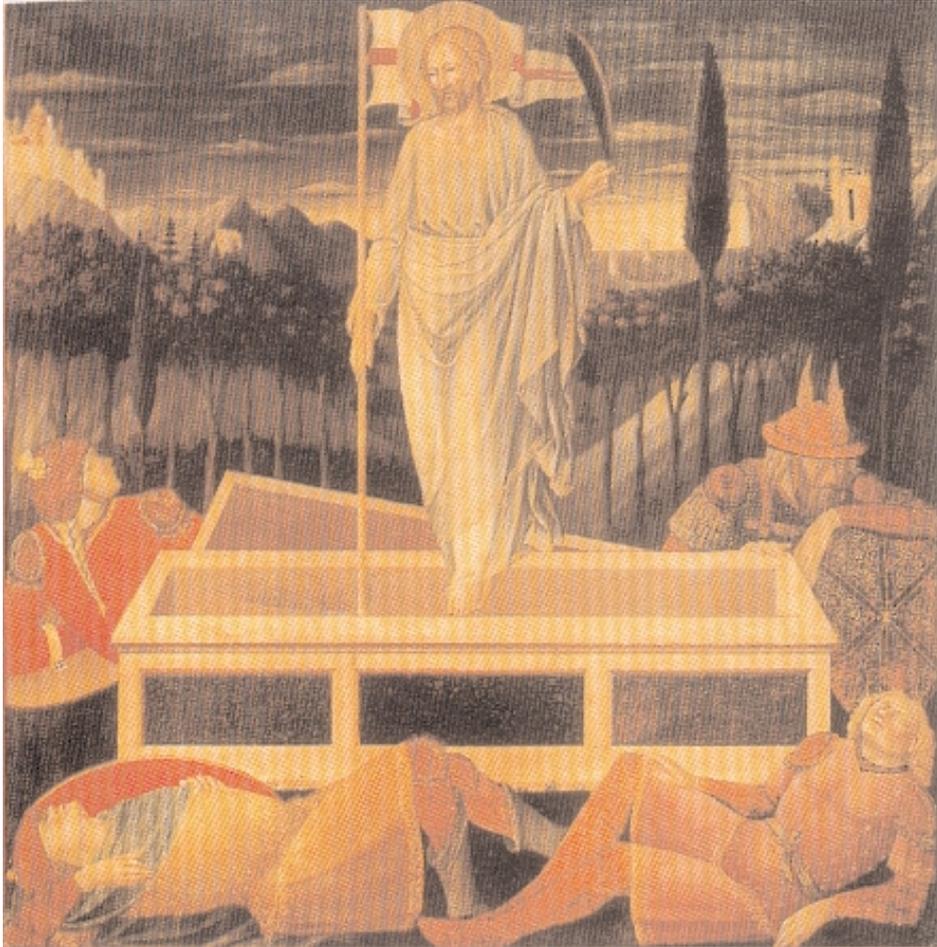
137.) Andrea di Giusto: Auferstehung. Firenze, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli, 1366-68



138.) Raffaellino del Garbo: Auferstehung. Firenze, Accademia, nach 1498



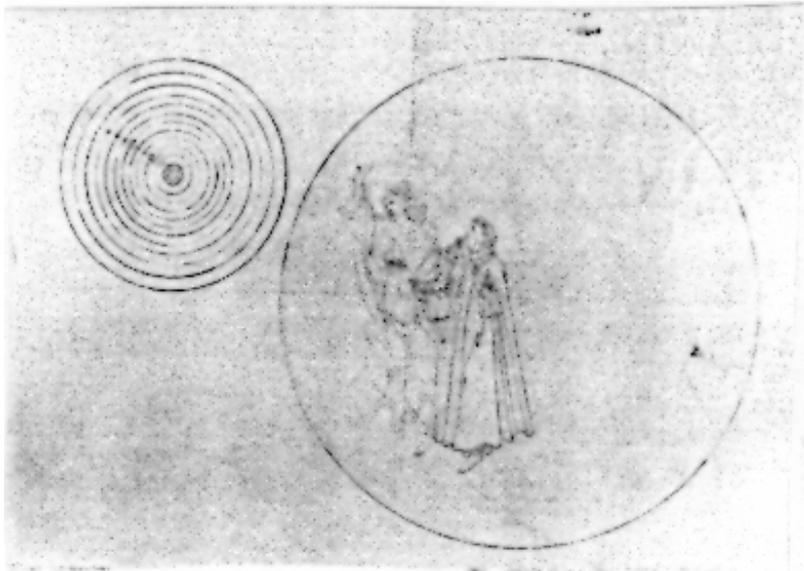
139.) Mariotto di Cristofano: Auferstehung. Firenze, Accademia, 1445-7



139.) b) Mariotto di Cristofano: Sacra Conversazione. Firenze, Accademia, 1445-47, Rückseite von 139.)



140.) Botticelli: Zeichnung zu Dantes Divina Commedia. Paradiso II. Berlin, nach 1490



141.) Masolino: Schneewunder. Neapel, Museo di Capodimonte 1428



142.) Anonym: Marco da Monte Santa Maria in Gallo predigt für einen Monte di Pietà. 1474-1490?

